الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعـــــــــــة المســـــــــــيلة

كليـــــــة الآداب و اللغـــــــات

قســـــم اللغـــة و الأدب العربـــي

تمثلات الواقع في الرواية السودانية لأمير "تاج السر"

رواية "العطر الفرنسي" – أنموذجا.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع : أدب عربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبة :

خيرة عسلي

إشراف الأستاذة:

العربي عبد القادر

السنة الجامعية :2016/2015

شكر و تقدير

اللهم لك الحمد حتى ترضى و لك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرضى.

في البداية احمد الله عز وجل الذي وفقني في إنجاز هذا العمل المتواضع,كما أبادر بتسجيل شكري الخالص لأستاذي المشرف "العربي عبد القادر" الذي تفضل وتكرم بالإشراف على رسالتي ورسم لي معالم التوجيه فبارك الله في جهوده كما أتقدم باالشكر الجزيل إلى الأستاذ "محمدي بوعلام" الذي أنار لي الطريق في دراسة هذا الموضوع وقدم لي المعلومات الوفيرة فجزاه الله كل خير ولا أنسى الأساتذة الكرام الذين لم يبخلوا علينا بالنصائح و التوجيهات طيلة المسار الدراسي فبارك الله في الجميع

خيرة عسلي

مقدمة

مقدمة:

الرواية فن زئبقي تسعى لاحتواء التناقضات الحادة في الواقع والمجتمع,وهي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على التعبير عن الكلية الاجتماعية الممتدة ,فتنقل لغتها للعالم,عالم الأشياء ,والناس , والعلاقات,والتخيلات,وتداخلاتها وظلالها.فنحن نفترض أن التفاعل بين هذه الظواهر هو نفسه ما نسميه الواقع الإنساني,الواقع كما يصنعه الناس,وكما يعيشونه,وكما يبصرونه,ويتخيلونه,وكما يحلمون به فالواقع الذي يعنينا هنا,هو الواقع من خلال العين الإنسانية والذهن الإنساني المرتبطين مرة أخرى بواقع اجتماعي بعينه.

إضافة إلى أن الرواية الواقعية تمتلك قدرة مزج التخيل الذاتي بالموضوعي وعلى نقد الواقع انطلاقا من ترميزه, وترميز أبعاد أبنيته العميقة مع القدرة على كشف أسئلته العصية والتي تجعلنا في تماس معه.

وقد احتفى الأدب العالمي بأسماء عباقرة سموا بالإبداع الأدبي في تاريخ الرواية الواقعية نذكر منهم ,"بوشكين ","تولستوي" "كاتب رائعة "الحرب والسلم" بالإضافة إلى روائع" نجيب محفوظ "الذي اتخذ من الواقع المصري مصدرا لإلهامه, وجعل من الرواية فضاءا فنيا للتعبير عن القضايا التي تشغل بال الناس.

ومن ثم فإن دراستي الموسومة "بتمثلات الواقع في الرواية السودانية لأمير تاج السر "العطر الفرنسي "أنموذجا, والتي تحكي قصة "علي جرجار" واعتناقه لحلم وهمي يؤدي به في آخر المطاف إلى حالة من الجنون,والغضب على المجتمع ككل.

لذا أردت أن أتناول إحدى ظواهر التخلف الحضاري المنتشرة في العالم العربي, وظاهرة تعلق الفرد العربي بنموذجية الفرد الغربي وحضارته.

وإظهار جماليات الرواية السودانية ومدى تحقيقها على تشخيص العوامل الخفية والجلية الفاعلة في مختلف أشكال الصراعات الاجتماعية التي تؤدي إلى التطور أو الجمود.وبذلك حققت وأفسحت لها مكانا في دوائر النشر فاحتلت بذلك مكانتها في خارطة الإبداع السوداني والعربي.

فإلى أي مدى وفق أمير تاج السر في أن يجسد واقع المجتمع السوداني, ومدى كيفية استخدامه لأسلوب فني متميز؟ وما هي الفنيات التي وظفها في تصوير المشاهد عبر متنه السردي؟

هل يمكن للأديب الواقعي العربي أن ينفصل عن الحياة التي يعيشها مجتمعه باعتباره فنانا يسعى لإنتاج الجمال لا غير, أم أن دوره يتعدى ذلك في دعم الاتجاه المفيد في الإصلاح والسير قدما في المسيرة العربية؟.

إن طبيعة المضامين المتنوعة لهذا البحث جعلتني أعتمد على المنهج البنيوي التكويني في دراسة البنية السردية للرواية في جانبها الفني ,أما التكويني من خلال مكون هذه البنية والمتمثل في البنية الاجتماعية وذلك لإستكشاف ما تخفيه الرواية في طياتها من حقائق المجتمع السوداني, مستعينة بالمنهج التاريخي في رصد مراحل تكوين الرواية السودانية.

وقد اتبعت في معالجة هذا الموضوع الخطة التالية :

مقدمة عرضت فيها أهم الإشكاليات,ومدخل تناولت فيه ملخص الرواية,ولمحة عن حياة أمير تاج السر,فالرواية السودانية ودوافع ظهورها وأهم روادها ,ثم قسمت البحث إلى فصلين,الأول نظري,والثاني تطبيقي,أما الفصل الأول خصصته للحديث عن الواقعية من حيث النشأة والماهية في المبحث الأول,ونظرية الرواية ورسالة الأديب الواقعي ففنية الرواية الواقعية في المبحث الثاني ,كان هذا في الفصل الأول,أما الفصل الثاني التطبيقي فهو عبارة عن تحليل لرواية العطر الفرنسي,حيث قمت بتقسيمه هو الآخر إلى مبحثين:

المبحث الأول تناولت فيه البنية السردية من خلال تحليل الشخصية وعلاقتها بالمكان باعتبارهما يشكلان الواقع ثم درست فنية المفارقة الزمنية,المبحث الثاني من الفصل التطبيقي درست فيه البنية الواقعية من خلال الرواية عبر دراسة جدل الأنا والآخر,وعلاقة الاتصال والانفصال القائمة بينهما.لأنهي هذا الفصل بمبحث ثاني من خلال واقع المرأة ببعديها الرمزي والاجتماعي في الرواية,وفي الأخير حوصلت دراستي بخاتمة دونت فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال بحثي.

وعليه كان اعتمادي في القراءة على مراجع كانت بمثابة الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الواقعية في الرواية بشكل كبير نذكر من أهمها المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب "لعبد الرزاق الأصفر",دليل النقد الأدبي "لميجان الرويلي وسعد البازعي",وكتاب الأدب وفنونه "لعز الدين إسماعيل",الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"لحمداني حميد",فكتاب القضايا الموضوعية والفنية في روايات ليلى الأطرش" لسناء سميح العزة",أما عن تحليلي للرواية فقد اعتمدت على مصدر رواية العطر الفرنسي "لأمير تاج السر" وقدأسهمت هذه المراجع بطريقة مباشرة في إضاءة طريق دربي,وكانت بمثابة الضوء الذي أنار دراستي للبحث,ومفاتيح ساعدت في فك مستغلقاتها.

كما لا يمكن لأي باحث مهما كانت درجته العلمية أن يكون بمنأى عن صعوبات تعترض طريقه في انجاز بحثه المتواضع,ومن بينها,صعوبة الحصول على المراجع التي تخص الرواية السودانية خاصة الرواية التسعينية وما بعدها.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر والعرفان بالجميل إلى كل من مد لي يد العون لإنجاز هذا البحث, وبالخصوص **الأستاذ المشرف العربي عبد القادر** على كل ما قدمه لي من توجيهات قيمة وتشجيعه لي دائما مما دفع بي إلى المضي قدما,كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى اللجنة المناقشة على ما تبذله من جهد لقراءة سطور مذكرتي, فلساني يلهج بالدعاء لهم دائما في كل حين وآن ولهم مني كل التقدير والاحترام وأسأل الله العظيم أن يلهمني الصواب والسداد في الرأي والحكم ويغفر لي عثرات قلمي إنه سميع مجيب.

مدخل : الروايـــــــــــة السودانيـــة.

1- التعريف بالكاتب.

2- ملخص الرواية.

3- الدوافع المحلية المساعدة على ظهورها.

4- رواد الرواية السودانية.

1- التعريف بالكاتب :

أمير تاج السر:

طبيب وروائي سوداني يمت بصلة قرابة وثيقة للأديب السوداني المشهور "الطيب صالح" نالت أعماله اهتماما كبيرا في الأوساط الأدبية والنقدية، كما حققت شهرة عالمية، بعد ترجمة معظمها إلى الكثير من اللغات الحية منها الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، وصلت روايته " صائد اليرقات " للقائمة القصيرة لجائزة بوكر العربية عام 2011 م، ترجمت رواية العطر الفرنسي إلى الفرنسي حديثا.[1]

النشأة والميلاد :

أمير تاج السر من مواليد عام 1959م، تلقى علومه في السودان وحصل على شهادة الباكالوريوس في الطب والجراحة في القاهرة.[2]

وهو يعمل حاليا طبيبا باطنيا بالعاصمة القطرية الدوحة، بدأ ممارسة الكتابة مبكرا جدا من حياته، ففي المرحلة الابتدائية كان يكتب القصص البوليسية تقليدا لما كان يقرؤه أثناء الطفولة، وفي المرحلة المتوسطة بدأ يكتب الشعر بالعامية، وتغنى مطربون فيما بعد بالكثير من أشعاره، واستمرت كتابته للشعر حتى خلال دراسته للطب ، وأصدر دواوين شعر بالعامية السودانية، وفي عام 1985 بدأ يكتب الشعر بالفصحى ووصل لمراحل متقدمة، وقد كانت قصائده تنشر في مجلات كبيرة ومزدهرة في ذلك الوقت مثل " القاهرة "، " وإبداع "،و" المجلة " و" الشرق الأوسط ".[3]

---

[1] – تعريف أمير تاج السر ، مقال بويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 18 أفريل ، 2016 ، 02.04 سا مساءا .

[2] – نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ، دراسات أدب ، ط1 ، دار فارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2006، ص 184 .

[3] – تعريف أمير تاج السر ، مقال بويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 18 أفريل ، 2016 ، 02.04 سا مساءا

لكنه أراد أن يخوض تجربته الكتابية الروائية بإصداره لروايته بعنوان " كرمكول"، أما كاتبنا وراوينا الطبيب " أمير تاج السر " فله إلى جانب روايته" سماء بلون الياقوت " رواية ثانية صدرت في القاهرة عام 1988 م، وهي بعنوان " كرمكول ".[1]

"وفي عام 1996 كتب روايته الثانية " سماء بلون الياقوت " بعد انقطاع عن الكتابة دام عشر سنوات، وهي مستوحاة من بيئة شمال السودان .

وهاهو أمير تاج السر يقدم لنا بدوره رواية نموذجية عن القرية السودانية في مرحلة التحول لدى ارتطامها بحياة المدينة وبمظاهر الحياة الجديدة الوافدة مع الغزاة والمبشرين الأجانب".[2]

"ثم تلاها برواية "نار الزغاريد" ثم "مرايا ساحلية" وهي الرواية التي أحدثت نقلة في تجربته الروائية، وكانت عبارة عن سيرة عن منطقة " بورت سودان " كما كتب " سيرة الوجع" والتي نشرت على حلقات في جريدة الوطن القطرية وكانت عن ذكريات متنوعة من البلدة البعيدة التي كان يعمل بها " طوكر " ثم كتب " صيد الخضرمية " و" عيون المهاجر "، أما البداية الحقيقة والتي تمثل مرحلة الانطلاقوالانتشارالواسع النطاق فكانت في عام 2002م عندما كتب تاج السر روايته الأشهر" مهر الصياح " وهي رواية ضخمة ذات طابع تاريخي، وهي التي حققت انتشارا كبيرا وأصداءا بعيدة ، وترجمت منها عدة فصول ، وتلتها رواية " زحف النمل " التي انتشرت بشكل كبير وحققت شهرة واسعة ، وصادف صدورها مع افتتاح معرض القاهرة للكتاب وحققت حينها أعلى مبيعات وانتشرت بشدة ، وبعد ذلك تواصلت التجربة مرورا ب :"توترات القبطي " و " العطر الفرنسي " وصولا ل :" صائد اليرقات " ، و " إيبولا 76 " و" أرض السودان ... الحلو والمر "[3]

[1] – نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ، ص 104 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 184 .

[3] – تعريف أمير تاج السر ، مقال بويكيبيديا الموسوعة الحرة ، 18 أفريل ، 2016 ، 02.04 سا مساءا .

2- ملخص الرواية:

"العطر الفرنسي"تدور أحداث هذه القصة, في حيٍّ,"يسمى حي غائب",حيث يجمع هذا الأخير,مجموعة من الشخصيات يتقاسمون الفقر,و التخلف فيما بينهم,واقع لم يرض به بطل هذه القصة و المتمثل في شخصية "علي جرجار" لما سمع بقدوم "كاتيا كادويلي".

تنقسم هذه الرواية إلى فصلين:

2-1- الفصل الأول: "حين يأتي خبر ما."

يبدأ هذا الفصل بالتقاط "علي جرجار" خبر وصول "كاتيا كادويلي" الفتاة الفرنسية التي ستقيم في حي غائب الشعبي ضمن دراسة عالمية بعض الوقت هذا كلّ ما علمه "علي جرار" من المسؤول الحكومي "مبروك", وهكذا انطلق "علي" بإخبار الرئيس غير الرسمي للحيّ "حكيم النبوي" الذي قرر بدوره أن يجري إجتماعا في بيته يضم لجنة مكونة من ستة أشخاص "موسى خاطر" عاملاً في إحدى الدوائر الأمنية, "منعم شمعة" تاجر الشنطة المسافر دائما بوصفه واحداً من وجهاء الحيّ, و "حليمة المرضعة" قارئة الكفّ,و الحظ, ليضاف إلى هذه الأسماء "تعيس شاكر" الذي لم يذق ماء زمزم ابدً, و أخيرا "أيمن دؤود" طالب الثانوية الذي ينتظر منه تقديم الكثير في هذا الشأن, وقد يقترح البعض إسم "سلافة الجميلة" جداً.

2-2- الفصل الثاني: "القصة بلسان "علي جراجار".

تتقدّم أحداث هذا الفصل في إطار دلالي كلي يقدّم مظاهر شتىّ للواقع, وفق مخطط أو تصميم محكم, منذ أن احتل خبر قدوم الفرنسية الحدث الأوّل في "حيّ غائب", لكن هذه المرّة بلسان "علي جرجار" هذا الخبر الذي غيرّ حاسة التذوق لديه من مجرّد خبر إلى حياة كاملة, حلمٌ أراد أن يعتنقه, حضارة يريد أن بتحضرها, وتخليص مجتمعه من تلك البذاءة التي طالما عاشوا فيها, حتى ابواب الحي كانت تصدر صريراً مزعجاً, ينوء عن ثقافة ضحلة, أراد "علي" أن يغيرّها فبدأ في التفكير بوضع خطة لتزيت أبواب الحيّ كلّه.

تستمر الأحداث ضمن ترتيب زمني يسرد الحدث بعد الحدث, غير أنّ استرجاع الزمن الماضي إلى حاضر "علي جرجار" تحدث مفارقة زمنية عندما يتأمل في صوره التذكارية, والتي تمثل مرحلة ما من حياته, فهاهو يتذكر "دردر" قائد القطارات, و اخرى مع "الخضر" منسّق الحجوزات, و هذه مع "زكريا حنقة" الذّي كان ناظراً لمحطّة المدينة و أصبح فجأة وزيراً للنقل في حكومة استمرت لثلاثة أيام فقط, أما الصورة الأخيرة فكانت للرحالة المقعد "حاكم عذابو" مؤسّس حزب "وطنك الكبير" الذي ينتمي إليه "علي جرجار", كلها ذاكرة تحتاج إلى تغيير, فكان مصير هذه الصور أن مزقها "علي" وحوّلها إلى فتاة من فضلات الماضي, لأنّها كانت تمثّل مرحلة متخلفة من حياته, ربما يشغلها بصورة أشد جاذبية.

في هذه الأثناء يدق الباب فجأة ... إنه القبطي "ميخا ميخائيل" الذي سكن في الحي منذ عامين فقط, بعد أن هاجرت عائلته كلّها إلى استراليا, وبقي وحيداً في المدينة التي كان مرتبطاً بذكرياته فيها, فتح "علي جرجار" الباب لكن هذه المرة بلا صرير, واستقبله في بيته, أراد "ميخا" من "علي" أن يعرفه "بكاتيا كادويلي" للهجرة إلى فرنسا بعد ما فقد كل ذكرياته. لكن "علي" طمأنه بانه سوف يقدّمه إليها بعدما يقدّم نفسه أوّلاً.

وفي وصف أخر للواقّع المتخلّف تعود تلك التفاصيل محدثةً صورة إبداعية تمثل تماسك النص "لواقع جامد" لا ينبض بالحياة فرائحة الحليب المر, والصندل المحروقة و طرقات الأطفال على الأبواب بلا هدف, لا قلم رصاص لهم و لا مسطرة, إنه صوت آخر للفقر هنا وهناك, وقف "علي جرجار" عند باب "النبوي" يطرقه لحضور الاجتماع المرتقب لكن لا أحد يجيب في هذه الأثناء ظهر "النبوي" وهو يتكئ على عكازتين مشققتين, تأجل الاجتماع لأسباب طارئة كان هذا ردّ "نبوي", انصرف "علي جرجار" وهو في أشد حيرته حول تلك الأسباب الطارئة. وفي طريقه التقى بـ "عركي" صاحب محل بقالة صغير, ذلك الرجل الطيّب المبتسم و الصبور, والواعي لفقر البيئة التّي كانت تحيط به, كان يبتسم وهو

يعرض عليه لافتةً كتب عليها "بقالة كاتيا", لقد كان هذا تطوّراً حزّ نفس "علي" عدم الإرتياح, لانّ "كاتيا" لن تقبل بكتابة إسمها على لافتة في حيّ مهمّش.

خبر الفرنسية "كاتيا" بدا يتقدّم يومًا بعد يوم محدثًا تطوّرات جديدة لما إلتقى"علي" "بأيمن الحضاري" وهو جالس على مقعد مكسور و عيناه معلّقتان بالشاشة عند موقع "جوجل" يعرض عليه صوراً لثلاث "كاتيات", "كاتيا لويس" الشهيرة بالبّطة و"كاتيا هولمكادويلي" شاعرة و مترجمة, و"كاتيا جيرار كادويلي" الممّرضة الحسناء, والتي لقبت بالملاك, من طرف الحكماء الأفارقة, هذه الأخيرة التي أحسّ "علي جرجار" أنها "كاتيا" التي يبحث عنها, أخذ تلك الصور وهو يطلب من "أيمن" ألّا يخبر أحدًا, وانصرف إلى بيته ليستريح في هذه الأثناء يرن هاتف "علي" بتلقي رسالة كتب فيها "لقد مات النبوي عن ثمانية و ستين عامًا" هذا الصّباح, ازدحم الحيّ بالمعزّين, يمدون أيديهم لقراءة الفاتح, ونساء يَنُحْنَ, يتقدّم "علي" من ابن النبوي الصغير "ياسو كارنو" يسأله عن سبب وفاة والده, ليخبره أنه توفي و هو يكتب شعرا "لكاتيا كادويلي", اهتز "علي" وهو يسأل نفسه إذا ما كان خبر كاتيا وصل إليه عن طريق "أيمن الحضاري", أراد أن يقرأ هذه القصيدة لكنّه أخبره أنّ "مبدع" الأبن الأكبر لنبوي قد مزّقها لأنه يكره الشعر.

كانت جنازة النبوي مهيبة, جنازة بلا حزن, كان هذا اليوم يوماً أنساه تقصي أخبار جديدة عن كاتيا من مبنى المحافظة, وهو على مائدة الطعام منفرداً بصور"الكاتيات الثلاث" دقّ الباب دقّات متسارعة إنها سلافة الجميلة تسأله عن عمر شاكر تعيس, في تلك ألحظة تصفّح ذاكرته التي كانت تحتفظ بكلّ مصائب الحيّ التّي عاصرها, غادرت سلافة تحمل معها أسئلة بلا تفسير.

في مشهد آخر حيث الحكومي "مبروك" يجلس في مكتبه الواسع بجانبه سكرتيرته الإثيوبية, يدخل علي جرجار المكتب, ليسأله حول ما إن ظهرت مستجدات في قضيّة الفرنسية, فيخبره: أنها قريبة, وستأتي في غضون يومين أو ثلاثة, ويسلّمه مبلغا من المال

لينفقه على الفرنسية "كاتيا", يقبض المال و ينصرف متجهًا إلى نزل حليمة المرضعة ليستأجر لكاتيا غرفة لها, وأثناء رجوعه, يفاجأ بخبر وصول "كاتيا" هل هذه المرّة الخبر حقيقة؟ إنه الآن مرّة أخرى عند مكتب "مبروك", الذي كان يشير إلى فتاة بجانبه من ساحل العاج ملامحها بشعة لا تشبه أيّ أنثى, على أساس أنّها "كاتيا" المرتقبة, كاد يغمى على "علي جرجار" من شدّة الصدمة, لذلك الرمد الذّي كان يملأ عينيها, لكن سرعان ما طمئنه "مبروك" أن الأمور اختلطت لديه, و أنّها ليست "كاتيا", بهذا عادت الأنفاس إلى قلب علي, وهو يلعن الحكماء الأفارقة, الذّين لم يتركوا العطر حتّى يشمّه "حي غائب".

تستمر الأحداث, ويستمر معها الحلم في لقاء يزداد كلّ يوم بالإثارة, والتشويق, بالأمل, والخيبة, عاد علي إلى بيته يرمي بصور "الكاتيات" ليبقي صورة واحدة هي صورة "كاتيا كادويلي" الحقيقية وهي في كامل حسنها, في هذه اللحظة تحول الحلم إلى حقيقة,طافت بخيال جرجار, كاتيا الآن في المنزل, ولم يعد هناك سوى دقائق لحفل زفاف كاتيا وعلي, لكن هناك من أراد أن يفسد هذه اللحظات وهذه الفرحة عندما دخل "شيخ العواني" وتلميذته من ساحل العاج برفقة "ميخا" منزل "علي", اتجه "جرجار" إلى خزانته ليخبئ عروسته القادمة من فرنسا, وهو يطمئنها أنّ حفل الزفاف قد أجّل, كان شيخ العواني يقوم بطلاسم تثير الاشمئزاز هذه العملية كانت ضربا من الجنون في نظر عل بعدما تغيرت ثقافته, يقترب "شيخ العواني" من "علي جرجار" و يهمس في أذنه بأن سيّده شمهروش سيبارك له زواجه من كاتيا, وأنّ سيّده سيهجّر "ميخا" بدون عناء لهذا هم في بيته, فلا داعي لإخبار الشرطة.

في الليلة الثالثة, إنتهى كلّ شيء, رحل شيخ العواني, وتلميذته, و زال ذلك البخور الخانق ليتّجه "عي جرجار" إلى خزانته بسرعة هائلة فيزيل الغبار على عروسه, و يمسح عنها العرق, ليعقدا قرانهما في تلك اللحظة, وبذلك إندلع شهر العسل بالفعل,

خمسة ايام مضت على شهر العسل بلا ظهور في الحيّ حتّى إنقضى, واقترب من نهايته, حين قرّر العروسين أن يعلنا زواجهما, فكان أوّل مكان يظهران فيه, بقالة "عركي", حيث أرادت كاتيا شراء بعض الحاجيات, كانت صدمة "عركي" كبيرة عندما أشار "علي" إلى جانبه وهو يطلب من ان يلبي كل طلبات زوجته, وهو لا يرى أحدًا بجانب "جرجار" لينعته "عركي" بالمجنون, لكن جرجار لم يُعِرْهُ إهتمامًا, وواصل سيرهليزور أهل الحيّ مع زوجته, ولم يكونوا أقّل دهشةً من "عركي", لكنّ الأمر اختلف بعد ذلك عندمّا زار حليمة المرضعة, وهو يقدّم لها كاتيا", ويعيد مفتاح الغرفة التّي إستأجرها لها, لم يبدو على المرضعة أنّها فوجئت, بل صافحت عروسه, وقرأت كفّه لتبشّره بقدوم طفل صغير سيرزقان به, كان بالفعل خبرًا سعيدًا, بل أكثر من ذالك, عندما استقبلهم الحيّ كلّه بقالب كبير من الحلوى, بمناسبة زواجهما, كما إعتذر الجميع عن سلوكهم ذلك الصباح, وبيوت الحيّ كلّها تفتح أبوابه لإستقبال العروسين السعيدين,حتّى إنقضى ذلك اليوم, بمجيء يوم أخر, ملئ بالإنفعال الذي يحدث المفاجأة, على شكل تصاعد للأحداث, إنه مرض الغيرة.

الغيرة التي تسلّلت إلى قلب "علي" وهو يعود مرّة اخرى بذاكرته إلى الأحداث التي وقعت في الحيّ, تذكر "عركي" لمّا تغزّل بكاتيا وهو يكتب لافتة دكانه باسمها, والدكتور "أحمد سيف" الذّي كان يطيل كشفه الطبّي لمتابعة حمل كاتيا, وفي لحظة من لحظات العمى إتجّهعلي لخزانة كاتيا بعثر ثيابها وبدأ يشمّها, ثمّ إلى الحمام يشمّ فرشاة الأسنان, وحتّ الصابون, وهو يصرخ في وجه "كاتيا" ويتهمّها بالبذاءة وهي تبكي, ثمّ إتجّه إلى المطبخ ليمسك بسكين حادّة, وهو يهمّ بالخروج متوجهًا إلى بقالة "عركي", فيطيح به أرضًا ويضربه حتّى يخرج الوجع, والدمّ, ثمّ إلى أيمن فيجرحه بالسكين, وضحيّة أخرى فأخرى, والكل يشاهد في رعب, والصور كلّها تحضر أمام عينيه, الصورة تلوى الأخرى, صورة "ميخا" وهو يضحك, النبوي متكئًا على عكازتين وهو يشمت ويقول شعرًا لكاتيا, شيخ العواني بشعوذته وطلاسيمه يبارك زواجه, كلّهم يصيحون, ويضحكون, ويردّدون "كاتيا الملاك",

ركض "علي جرجار" إلى بيته ليجد كاتيا مهدّمة لا علامات إغراء في وجهها, ليغرس السكين في موضع طرّي لم يكن إلاّ أحشاءها... "علي جرجار" في هذه الأثناء يجد نفسه مقيّدًا بسلاسل من حديد, لكن جسمه مازال يناضل, بجواره موسى خاطر وآخرون من الشرطة, وهو يتأمل في حيّ غائب وقد كتب على كلّ لافتات الحيّ, بقالة كاتيا, ملحمة كاتيا, وتقف سيارة حكومية ليخرج منها رجل طويل نصف وجهه مشوّه برفقة فتاة شقراء أروبية, لم يستطع تأملّها, ليسقط رأسه على كتف موسى خاطر.

ترى ما هو مصير "علي جرجار"؟ ومن تلك الشقراء التي كانت برفقة ذالك الرجل؟ هذا ما لم يجبنا عليه الكاتب فبقية نهاية الرواية قائمة على التساؤلات, والتخيّلات التّي يبنيها القارئ, ويتصوّرها في ذهنه.

الرواية السودانية:

ظل الشعر، وفن القصة القصيرة مهيمنا على الساحة الأدبية السودانية إلا أن الرواية استطاعت اللحاق بركب هذه الفنون وتطورها، مما أتاح لها أن تحتل مكانا لها قي خارطة الإبداع السوداني، ومن ثم اتسع الاهتمام بها لدى القراء، كما ازداد هذا الجنس الأدبي غنى وتنوعا لدى العديد من الروائيين.

" إن المكتبة السودانية الروائية التي قدمت لنا الطيب صالح صاحب موسم الهجرة إلى الشمال، تجعلنا نفترض وجود حركة روائية ناهضة في السودان، وإن لم تتح لنا ظروف النشر والتوزيع والرقابة فرص الإطلاع عليها.

وقد اكتشفنا بعد البحث، والتنقيب وجود عشرين روائيا سودانيا، غير أن لمعظمهم للأسف رواية واحدة"[1].

"إلا أن الرواية السودانية ما زالت مجهولة بالنسبة للقارئ العربي ولا يكاد يعرف منها سوى رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي الطيب صالح (1929م–2009م) وبعض من

[1]– نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، دراسات–أدب، ص189.

أعماله، وهذا التجاهل ظل سائدا منذ مراحل بدايتها حتى الآن، رغم أنها بدأت تخطو بخطى ثابتة نحو السرد الإبداعي بمواضيع وفنيات سايرت تطور الرواية العربية عبر مراحل تكوينها.

"منذ نشأتها في أربعينيات القرن الماضي حتى اللحظة الحاضرة، أثار تجاهل مرير في محيطها العربي، ومازال مسارها التاريخي واجتراحاتها الجمالية وفتوحاتها الإبداعية مبدية للمجهول عند القارئ العربي الذي يختزل إبداع أمة بأسرها في فرد هو الطيب صالح[1]".

3- الدوافع المحلية التي ساعدت على ظهور الرواية:

لقد اطلع القارئ على كتابات الروائيين عبر الصحف والمجلات فقط، نسبة إلى إشكالات النشر المعقدة في السودان.

أ- الصحافة:

"ولعبت الصحافة اليومية والأسبوعية في السودان دورها في نشأة القصة السودانية ذلك أن أوليائها أخذت طريقها صفحات تلك الصحف، وأول ما تصدى لنشر القصة بصورة منتظمة مجلة "النهضة سنة 1931، سنة 1932، و"الفجر" سنة 1934"[2].

وهكذا استمرت هذه المجلات والصحف اليومية بنشر أعمال المبدعين حتى ظهرت مجلة أخرى تعنى بنشر هذه الأعمال، لتجتمع فيها قرائحهم وأقلامهم في مجلة متخصصة تطرح قضايا المجتمع السوداني، كما تقدم مجلة "القصة" نماذج لمبدعين أظهروا مقدرة فنية متميزة.

"وقد استطاعت القصة السودانية في هذه الفترة أن تتعدى الحواجز الميدانية إلى أفاق البلاد العربية، فوجدت طريقها إلى صحافتها الأسبوعية والشهرية، وظهرت أسماء لجماعة

[1]- مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، العدد2، دورية محكمة تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2012، ص102.

[2]- محمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، ب/ط، دار الكتب، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1970م، ص 70.

من كتابها المجيدين أمثال الطيب صالح، وعلي الملك، والطيب زروق، وأبي بكر خالد، وابن خلدون، ويمكن أن نستعرض أهم المجموعات القصصية التي ظهرت في هذه الفترة فنجد:

1- " الوجه الآخر للمدينة " لعثمان علي نور

2- " عرس الزين" و" موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح.

3- " الأرض الصفراء" للطيب زروق 1961.

4- " عود الكبريت" أحمد محمد الأمين[1].

ب- اتصال السودان الفكري بالأدب العربي والغربي:

وقد أقبل الجيل الجديد من أبناء السودان على قراءة جل ما تخرجه المطابع المصرية، من كتب الأدب والثقافة العربية، كما أقبلوا على بعض ما تخرجه المطابع الانجليزية، وقد قطع الكثيرون منهم شوطا بعيدا في هذا المضمار آنذاك، وتأثروا بالأفكار العربية والتخيلات الغربية، وأخذوا يعكسون ذلك الأثر في قصائدهم وكتاباتهم وأخذ القراء يستريدون إنتاجهم، ويقبلون عليه، كما كانوا يقبلون في الماضي على إنتاج المدرسة العربية "[2].

"اتصال السودان الفكري الدائم بالأدب العربي، والوقوف على ما يجري به من نمو وتطور، وخاصة عن طريق مصر وأدباء المصريين، وكان شغف مثقفي السودان وأدبائه بالاتصال الفكري والوجداني بتيار الآداب العربية عارما، يظهر على صورة تلقف كل ما تخرجه المطبعة وقراءته، والتعليق عليه في الصحف أو الندوات والجلسات الخاصة"[3].

وهذا إن دل فإنه يدل على أنه كانت هناك حركة أدبية نشطة في السودان مثلها مثل الحركات الأدبية الموجودة في العالم العربي، وإنشاء نوادي ثقافية وأدبية تنهض بالأدب

[1]- محمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، ص96.

[2]- محمد أحمد المحجوب، الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه؟ ، ط1، المطبعة التجارية الحديثة، الخرطوم، 1941م، ص17.

[3]- محمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، ص71.

وتحتضن الأدباء، مثلما كان في نادي الترقي بالجزائر في تلك الفترة والذي أطلق عليه النقاد بالأدب الناهض.

" وكان لنادي الخريجين بأم درمان، الذي أنشئ عام 1918 دور كبير في رفد تلك النهضة، إذ كان يضم المثقفين من أبناء العاصمة المتمثلة، كما شهدت هذه الفترة التوسع في التعليم وإرسال عدد من البعثات إلى انجلترا، ومصر، ولبنان".[1]

ج- جيل التسعينات (الرواية الواقعية):

" شهدت هذه الحقبة شحوب الرومنسية، وأضحت الواقعية بتياراتها سيدة الموقف، وأصبح لافتا تنبه الروائيين العميق لخصوصية الرواية وتمايزها من غيرها من الأجناس الأدبية، فلم تعد مثلما كانت عند بعض أسلافهم من الخمسينيين والستينين عرضا فجا لآلام الذات وآمالها، وتعليقا عاطفيا على حوادث الحياة، كما شحبت روح الخطابة والوعظ، وخفتت تأوهات الذات وصراخها، وإن كانت الساحة الروائية لم تخل من الرومانسية وهيجان عاطفتها، كما هي الحال عند كتاب أمثال عبد الله خوجلي، وإبراهيم عبد العزيز، وفؤاد عبد العظيم".[2]

لم تعد الرومانسية قادرة على استيعاب التناقضات الموجودة في المجتمع السوداني، مما جعل الروائيين يسعون إلى ضرورة الكتابة الواقعية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بكل التحولات التي تتم في بنية المجتمع، وهكذا برز جيل جديد برز بشكل ملفت في خارطة الإبداع السوداني.

[1]- محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، ط1، دار الثقافة العربية، بيروت، لبنان، 1972، ص 42.

[2]- مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، ص103.

" فقد أصبح واضحا أن الشعب السوداني مار قي حاجة لمن يصف واقع حياته، ويسطر تجاربه الصادقة وتجيد التعبير عن روحه المتميزة، ويتقن التحليل لشخصيات أهله وميولهم وأذواقهم وأمزجتهم"[1].

" يلاحظ الناقد مصطفى الصاوي أن أحد ملامح الرواية التسعينية وما بعدها بروز السيرة الروائية كممارسة إبداعية تزاوج بين السيرة الذاتية والرواية، كما يتجلى في نصوص أمير تاج السر الموسومة بـ – مرايا ساحلية وسيرة الوجع بجزأيه"[2].

وعلى غرار السيرة الذاتية كسمة بارزة في مشهد الرواية التسعينية، والتي اعتبرت إحدى أهم لبنات مشروع أميرتاج السر السردي، يبرز سمة جدلية السياسي السردي في الكتابة الروائية عند الروائيين السودانيين.

"ربما كان أبرز ملامح رواية التسعينات وما بعدها جدل اشتباكها مع واقع سياسي واقتصادي خانق تسوده قيم مختلة، وحدة انخراطها في تشريح البنى السياسية والاقتصادية للسلطة والمجتمع، فقد كان من قدر هذه الرواية أن تولد بعيد كابوس انقلاب حزيران/ يونيو 1989، ولذا لم تتح لها نعمة التمادي في أي هموم جمالية صرف، بسبب ضراوة واقع لا يكف لحظة عن التسلل إلى تضاعيف النصوص والذوات"[3].

وبهذا تعتبر الكتابة الروائية السودانية في فترة التسعينات، يبدوا فيها المشهد السياسي واضحا جدا وسمة مميزة، نظرا لذلك الصراع الضاري بين النص الأدبي والسلطة التي تحاول أن تحد من استقلالية النص الإبداعي.

" إن السمة الغالبة على الرواية السودانية هي احتفاؤها الحميم بالمكان السوداني، وتقديم لوحات ومشاهد حية عن حياة الناس وعاداتهم وخاصة من الريف السوداني، وهذه السمة

[1]– محمد النويهي، الاتجاهات الشعرية في السودان، د/ط، مطبعة نهضة مصر، 1957م، ص 100.

[2]– مجلة تبين الدراسات الفكرية والثقافية، ص104.

[3]– المرجع نفسه، ص 105.

تجعل المكان الروائي تحتل دورا بارزا في تقديم معرفة عميقة بالحياة السودانية لا تتيحها الأجناس الأدبية الأخرى"[1].

في الأخير تعد السيرة الذاتية، والجدل السياسي من أهم السمات التي طبعت الرواية السودانية في فترة التسعينات مع نخبة من جيل روائي اتجه صوب الواقعية ليسرد واقع سوداني تشكل عبر فضاءات من قسوة الواقع وتقاطعه مع الجدل السياسي، فعدت بذلك رواية الواقع السوداني بكل تناقضاته.

4 – رواد الرواية السودانية:

بات من الصعب تحديد المسار التاريخي للرواية السودانية ولكتابها نظرا للفاصل الزمني بين تاريخ كتابة الرواية وتاريخ نشرها، وذلك بسبب صعوبة النشر المعقدة في السودان.وقد اكتشفنا بعد البحث والتنقيب وجود عشرين روائيا سودانيا، غير أن لمعظمهم للأسف رواية واحدة، أما الذين تابعوا نشاطهم الكتابي في الميدان الروائي فإن عددهم خمسة روائيين فقط وهم:

– إبراهيم إسحاق وله روايتان: " حدث في القرية " و" أعمال الليل والبلدة ".

– أبو بكر خالد وله ثلاث روايات هي: " بداية الربيع"، " النبع المر"، و " القفز فوق الحائط القصير".

– يوسف عوض وله خمس روايات هي: " الموت والزمن الضائع"، "القروي السعيد"، " البحر يظل ساكنا "، " رجل في مدينة مزدحمة "، " زقلونة ".

– ثم الروائي العربي الكبير الطيب صالح الذي عرف بروايته " موسم الهجرة إلى الشمال"، وله أربع روايات أخرى كذلك هي: " بندرشاه "، " عرس الزين"، " مريود" و" دومة " ود حامد".

[1]– نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، دراسات–أدب، ص184.

– أما كاتبنا وراوينا الطبيب " د. أمير تاج السر" فله إلى جانب الرواية التي تقدمها الآن، وهي بعنوان " سماء بلون الياقوت " رواية ثانية صدرت في القاهرة عام 1988، وهي بعنوان " كرمكول"[1].

هذا وتعد رواية " تاجوج" لمؤلفها " عثمان هاشم" أول رواية سودانية تزامنت مع ظهور الرواية العربية.

" في الرواية الأولى صدورا، تاجوج، استثمر الأديب عثمان هاشم قصة " تاجوج والمحلق "، وهي قصة غرام شعبية جرت حوادثها في شرق السودان، وامتزج فيها الحب بالبطولة، وجموح العاطفة، بالتقاليد القبلية، كما استثمر فيها تقاليد الميراث العاطفي: حبكة عقدة الفراق بين العاشقين، والنهاية المأساوية، والمفردات الملتهبة للقاموس الرومنسي، وغيرها في بداية مشابهة لبدايات الرواية العربية عموما، مثلما نجد في رواية الأدب (1914) لمحمد حسين هيكل (1888–1956) التي يؤرخ بها بعضهم لفجر الرواية العربية"[2].

ومع ما شهدته الساحة الأدبية السودانية من انفتاح كبير على الرواية العربية والغربية مع مختلف تياراتها نشأ جيل جديد يتناول في كتابته قضايا أكثر واقعية لم تكن تعرف قبل ذلك في الكتابة الروائية.

" لنتبع بعد ذلك مسارا واقعيا ذا علاقة وثيقة بجعل المجتمع الصاعد، كما نجد عند خليل عبد الله الحاج مثلا في إنهم بشر، وأبي بكر خالد في بداية الربيع (1958) والنبع المر(1966)، وملكة الدار في الفراغ العريض، التي اتسعت لمناقشة قضايا المرأة وطبيعة نظرة المجتمع إليها في ذلك الوقت، والدفاع عن حقها في العمل واختيار الزوج، في بداية ناضجة للكتابة النسرية التي ستونع ثمارها في ما بعد على يد روائيات أمثال أبو العلا وبثينة

[1]– نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، دراسات–أدب، ص 188.

[2]– مجلة تبين الدراسات الفكرية والثقافية، ص102.

خضر وزينب بليل وأميمة عبد الله، وقد زاد هذا التيار غنى وتنوعا بأعمال مثل عرس الزين (1962) وموسم الهجرة إلى الشمال (1966) للطيب صالح[1].

لقد ساهمت حقيقة التسعينات وما بعدها في ظهور أصوات شبانية استطاعوا مواكبة التحولات الاجتماعية والسياسية التي تحدث في السودان عبر نصوصهم الروائية المدهشة والجميلة، فلم يقتصر الإبداع السوداني على منجز الطبيب صالح فقط، بل اتسع عالم الكتابة الروائية في السودان للجميع، وبذلك ظلت حركة الكتابة السردية متواصلة مستمرة، فلكل زمن كتابه ومبدعيه.

[1]– مجلة تبين الدراسات الفكرية والثقافية، ص103.

الفصل الأول : مفاهـــــيم ومصطلحـات عامـــــة

1- النشأة والماهية .

2- نظريات الرواية .

3- رسالة الأديب الواقعي .

4- فنية الرواية الواقعية .

لعل الواقعية بوصفها مذهبًا أدبيًا إبداعيًا, أكثر المذاهب الأدبية أهمية, وحضورًا وكذلك أبرزها أصالةً, كما أنّها جاءت كرد فعل على الاتجاه الرومانسي القائم على الخيال المجنّح و الإفراط في الذاتية.

1- النشأة والماهية

1-1 النشأة:

كان أوّل من وضع نظرية فلسفية عامّة لجميع الفنون هو "أرسطو" عندما أرجعها جميعاً إلى محاكاة الطبيعة والحياة, "... وبذلك قرّر "أرسطو" وحدة الفنون في مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها, وإذا كان "أرسطو" قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامّة عن الفنون على الإنسانية كلّها تقريباً خلال العصر القديم والوسيط, بل وخلال عصر النهضة أيضًا, فإنّ قرن الثورة الفكرية, والاجتماعية التّي أخذت تنمو وتشتد في القرن الثامن عشر ... بحيث لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتّى أخذت تظهر المذاهب الأدبية والنقدية التّي تمّردت على أرسطو ونظريّته, ومبادئه الفلسفية والجمالية".[1]

من بين هذه المذاهب المذهب الواقعي, الذّي يجسّد الفنّ, والأدب لحقيقة الحياة, في تشكل الحياة الواقعية ذاتها حيث لا يمكن للكاتب أن يكون واقعيًا دون كشف عالم الإنسان وفي علاقاته السببية بالعالم الخارجي نحو توجيه الأدب إلى قضايا العصر وهمومه.

لكن عرف الاهتمام بالواقع قبل القرن التاسع عشر, لكن لم يكن في مجال الأدب بل تداولته الفلسفة أوّلًا بمصطلح آخر غير الواقعية, بل بما تحمله من نفس دلالته اللغوية.

وفي هذا الصدد يشير "صلاح فضل" إلى أنّ "الفلسفة تعد أسبق من الأدب في استخدام مصطلح الواقعية, وتداوله بزمن طويل, وإن كانت تضفي عليه دلالةً تختلف عن المفهوم الأدبي له إلى حدٍّ كبير, فهو يتعارض مع النزعة الاسمية التّي لا تعدّ الأفكار سوى أسماء

[1]- محمد مندور, النقد والنقّاد المعاصرون,ب/ط,نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع,القاهرة,1997 م,ص 183.

أو مجرّدات, ويتحدّث "كانت" في نقد العقل الخالص سنة 1790 م فيضعنا وجها لوجه أمام مقابل الواقعية الفلسفي".[1]

فالواقعية إذن عُرِفَت قبل ذلك بما يقابلها بالمفهوم الفلسفي بالمثالية أو عالم المثل عند أفلاطون والذيّ يتضمن الحقائق المطلقة, والمفاهيم الصافية, والعالم الطبيعي ما هو إلاّ محاكاة لعالم المثل.

وهذا أيضًا ما ذهب إليه "غنيمي هلال" من خلال تقسيم الاتجاهات الفلسفية في الفنون إلى قسمين " يقسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية في الفنون والأدب إلى قسمين كبيرين يندرج أولهما تحت النزعة المثالية, والثاني يسمونه الاتجاه الواقعي, وهذا التقسيم فلسفي لا أدبي, وإن ترك آثار في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة".[2]

على حسب هذا التقسيم نجد أن الواقعية إذن هي ذلك العالم المحسوس الطبيعي المادّي, الذي يناقض العالم المثالي القائم على الصفاء والقيم, وبالتالي فكل الفنون عند "أفلاطون" قائمة على التقليد فقط.

ظلّ مفهوم الواقعية فترة طويلة مناقضًا لما هو مثالي في الفلسفة, يعبر فقط على الأشياء المجسّدة, ويدلّ بشكل عام على الاعتقاد بواقعية الأفكار.

وبهذا تصبح الواقعية بمدلولها الأدبي, قد استلهمت مفهومها في البداية ومنذ النشأة, من الفلسفة والجمال, فالواقعية هي وجدان الإنسان منذ أن بدأ يعبّر على كل ما يحيط به, فيتناول واقعه, وواقع كلّ من حوله, لكن لم تأخذ الواقعية أبعادها وخصائصها الكاملة في ذلك الوقت حتّى ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر, على يد كثير من نخبة المنّظرين الذّين تحمّسوا لهذا التيار الواقعي من الأدباء الواقعيين من الفرنسيين, والروس.

1-2- مفهوم الواقعية:

[1] – صلاح فضل, منهج الواقعية في الإبداع الأدبي,ب/ط,مؤسّسة مختار, القاهرة,1998 م,ص 11.

[2]– محمد غنمي هلال,النقد الأدبي, ب/ط, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, 2004 م, ص 277.

لقد تطرقنا فيما سبق لمفهوم الواقعية –بمعناه الشمولي– منذ أن بدأ الإنسان يعبّر عن وجدانه, إنما كان يتناول واقعه, وواقع من حوله من الناس, كما أنّها موجودة منذ أن وُجد الفن و الأدب معًا, فالواقعية هي ذلك الواقع الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان, ويمكن أن نميّز الواقعية في معناها اللغوي والاصطلاحي.

1-2-1 لغةً:

أما الواقع فهو ثلاث كواكب كالأثافي, فكوكبان مختلفان ليسا على هيئة النسر الطائر فهما له كالجناحين ولكنهما منضمان إليه كأنّه طائرٌ وقَعَ.[1]

وقوله تعالى:إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ (2), يعني القيامة قال أبو إسحاق: يقال لك آت يُتَوَقّعُ قد وقَعَ الأمر كقوله 'قد جاء الأمرُ',قال: والواقعةُ ههنا الساعةُ والقيامةُ.[2]

الواقعة نسبة إلى "الواقع" "Le réel", وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان, والواقع نوعان: حقيقي وفنيٌّ.[3]

" ففي المعنى اللغوي مأخوذة من كلمة "Real" من اللفظ اللاتيني المتأخر"Realis" أي ما له علاقة بالشيء أو المادة "matter" والاسم منه "Realmers", ومعناه اللغوي يختلف بحسب المجال المستخدم فيه مثل: يحدث كواقع فهو ليس خياليا أو تصوير فهو واقعي أو صادق مثل قولنا أن يفصل الأدب عن الحياة الواقعية".[4]

وبتالي فالواقعية في معناها اللغوي تختلف من مجال إلى آخر حسب الاستعمال اللغوي.

فالواقع الحقيقي هو يخص ما هو ثابت مثل الأصول الثابتة في مجال القانون, يعني فيما يخص المباني, الأراضي, سواء كانت ملكية حقيقية أو عامّة.

---

[1]– جمال الدين بن مكرم بن منظور ,لسان العرب, دار صادر, بيروت, ط4, مج2, 2005 م, ص 261.

[2]– جمال الدين بن مكرم بن منظور ,لسان العرب, ص 260.

[3] – عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والفنية لدى الغرب–مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها,منشورات اتحاد الكتاب العرب,دمشق,1999 م, ص 133.

[4]– عز الدين إسماعيل,الأدب وفنونه,"دراسة ونقد",ب/ط, دار الفكر العربي للطباعة و النشر,القاهرة,2002 م, ص30.

وكان أول ما نقل مفهوم الواقعية إلى الأدب هم الألمان, وفي ذلك يقول واسيني الأعرج: "إنّ الألمان هم أول من نقلوا المفهوم إلى الأدب عن طريق "شيلر" الذي كان يقول عن الأدباء الفرنسيين في كتاباته عام 1798 م بأنهم كانوا واقعيين, فكلمة واقعية ههنا, لم تأخذ أبعادها الكاملة".[1]

1-2-2 اصطلاحا:

تعددّت تعاريف النقّاد للواقعية, وتباينت وجهات النظر في ذلك, كما اختلفت مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة, ومن جهة ثانية باختلاف اتجاهات نشاط النقّاد ومنظري الأدب. ففي الفلسفة نجدهم ينكرون وجود المعاني والمفاهيم ويعدون مصطلح الواقعية مجرد اسم مثل سائر الأسماء, وعلى العكس عند "المثاليين" فهم يعدونه دالًا على واقعية الأفكار المجّردة ووجودها حقًا, لكن تبقى لكل من المثالية والواقعية خصائص تميز كل تيار عن الآخر وإن تكاملا في بعض الأحيان وفي ذلك ذهب "محمد غنيمي هلال" لمّا ميّز بين التيارين فقال: "إن الواقعية و المثالية –وإن تكاملا أحيانًا– فهما تيارين لكل منهما ميدانه وخصائصه, انطلاقا من هذا التمايز, يرى غنيمي هلال أنّ المثالية تجريدية, فهي لا تقف عند حدود الواقع, بل تتجاوزه دائمًا, غير أنّ الواقعية ليس ميدانها التجريد, إذ أنّ أدبها يصوّر الأفكار, والمشاعر, والتجارب في صور تنبض بالحياة, وخاصته إنه ينزل هذه الأفكار من عالم التجريد إلى عالم التجسيد, بالوسائل الفنيّة الخاصّة به, ليوحي بعد ذلك بأعمق الأفكار إيحاءً".[2]

يتضح من خلال تعريف "هلال غنيمي" أنّ الواقعيين يهتمون بتصوير الواقع وتسجيل تفاصيله, وإبعاد عناصر الخيال, أي أنهم أكثر موضوعية وأكثر صرامة في تناول الواقع بالنقد والتجريح.

[1]– واسيني الأعرج, النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية, ب/ط, إتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1985 م,ص5.

[2]– محمد غنيمي هلال,النقد الأدبي الحديث,, ص277.

هذا الصراع القائم بين النظرية الواقعية, والنظرية المثالية, يبرز مدى تباين كلا النظريتين في رؤيتهم للواقع بين نظرية الوجود, ونظرية المعرفة إن صح التعبير.

"تقول النظريّة الواقعية بأن للواقع وجودًا منفصلاً عن تفكير الإنسان, وليس التفكير سوى اكتشاف ما هو واقع بالفعل, في حين تنادي النظرية المثاليّة بأن الحقيقة الكاملة لا توجد إلّا في فكر الإنسان الذي يضفي على الموجودات معناها, وبالتالي يمنحها صفة الوجود."[1]

ولعلّ ذلك التناقض الذي حدث في أواخر القرن الثامن عشر بين الكلاسيكية والرومانسية, هو نفسه التناقض الذي وقع بين الرومانسية والواقعية, غير أنّ الواقعية لا تعني أنها تتقاطع مع الكلاسيكية أو أنّها مرادفةً لها, لأن الكلاسيكية هي محاكاة لنماذج قديمة وإعادة إحيائها, بينما الواقعية ظلّت تصّور الواقع وتجسده, وفي هذا يذهب "نبيل راغب" عندما يضع هذا الفرق الواضح بين النظريتين من خلال عنصر الواقع فيقول : " إنّ الواقعية لم تبدأ بمحاكاة النماذج الأدبيّة القديمة, بل بدأت بمحاكاة الواقع, وتقديم صورة أدبية أو فنيّة له, فالأديب الواقعي التقليدي لا بدّ أن يستقي مضمونه من الواقع المعاش بصرف النظّر عن أحاسيسه الشخصية تجاه هذا المضمون ... إنّ قلم الأديب الواقعي لا تختلف عن عدسة المصّور الذّي تتركّز براعته في اختيار المنظر كي يؤدي دوره كأداة توصيل بين المنضر والمشاهد أو بين المضمون والقارئ".[2]

صرامة الواقعية المبنية على نقل الواقع للقارئ بموضوعية كبيرة, تجعلها تتخلى تمامًا على أهواء الكاتب و خياله, ما تجعلها تتناقض أيضًا مع التيار الرومانسي, حيث ترك الواقعيون خيالات الرومانسية, وأحلامها وكانت تلك الروح الجديدة التّي سيطرت على الحياة في ذلك الوقت.

[1]– نبيل راغب,موسوعة النظريات الأدبية, ط1,الشركة المصرية العالمية للنشر, مصر, 2003 م, ص 723.

[2]–المرجع نفسه , ص 724.

ولعلّ هذا المنهج الجامد كان من أسباب اشتعال الثورة الرومانسية التي سعت للتخلص من هذا الجمود سواء في الإبداع أو النّقد, فلم يكن للأديب الواقعي أن يطلق العنان بخياله حتّى لا يتخطى تصوير ما يرى من مواقف, ومناظر, وشخصيات حوله, وعليه أيضًا أن يعالج الأحداث الجارية وأن يقدّم نسخة دقيقة... للهجات المحليّة, ولغة السوقة, وأن يستخدم مصطلحات التقنية, ومفردات الحرفة التي يتداولها الناس يوحي للقراء بالارتباط الوثيق يبن عمله وواقعهم المعاش, فالأديب الواقعي لا يلجأ إلى الخيال إلّا للضرورة الفنية القصوى".[1]

لعلّ من أسباب قيام الثورة الفرنسية, تلك القضايا الاجتماعية التي طرحت في القرن الثامن عشر, فاهتم الأدباء ساعتها بقضايا حقوق الإنسان وخدمة مصالحه على وجه الأرض, والتحليق به إلى نقطة الارتقاء بذاته, متحّررًا من التقاليد ومجافاة الكنيسة ليرتقي كإنسان وكمواطن يتمتع بالحرية والمساواة وهكذا, "فالواقعية إذًا, لم تنبُت في أرضٍ بكرٍ, بل وجدت أمامها تراثًا عتيدًا هاديًا, وطرقًا معبّدة, وأفكارًا متداولة... ولكن بشكل متناثر ومشتت لم يبلغ من التكثيف والوعي, والإلحاح, والمنهجّية مرتبة التيار المذهبي, ولم يكن الكاتب ينظُر إلى الإنسان في واقعه المعيش, وضمن المسار التاريخي وطبيعة العصر, ومنطق الضرورة العلميّة المطبّق على الإنسان, والطبيعة معًا الأمور التي أشهرتها الواقعية وجعلت منها فلسفة, ومنهاجًا, ومذهبًا واضح المعالم".[2]

هذا يعني أنّ الواقعية لم تكن معالمها محددةإلّا بعد منتصف القرن التاسع عشر, حيث ظهرت إبان الرومانسية, حتّى أنّ مصطلح الواقعية لم يعرف في تلك الفترة, لأنه عادة ما يضع النقاد المصطلح لتيار ما عندما تظهر تلك البوادر الأدبية الجديدة, ويلفت إليها النظر والاهتمام وتكثّف حولها الدراسة , وهكذا سرعان ما لاحظ النقّاد بروز مذهب جديد في الأدب يستسقي موضوعاته انطلاقا من الواقع ليصّور هذا الأخير تصويرًا حقيقيًا وأمينًا كما

[1]– نبيل راغب, موسوعة النظريات الأدبية, ص 725.

[2]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 136.

يصف الحياة ويعرضها بطريقة موضوعية ليصبح لهذا التيار الجديد سمات واضحة ومدرسة مستقلة كما يحتضن أعلام كبار,استطاعوا أن يؤسسوا ويضعوا له اللبنات الأولى .

*** في فرنسا:**

ظهرت الواقعية في فرنسا, سنة 1826 م, وقد اهتمّت بتفاصيل الحياة اليومية, فصوّرتها بدقّة, ولا يعني ذلك أن الآداب الأوربية والعربيّة لم تعرف هذه النزعة قبل ذلك التاريخ, ولكن المقصود هنا أنّ مفاهيم هذه المدرسة لم تتّضّح, ولم تنظّم إلّا في مطلع القرن التاسع عشر, وكلّ أدب عرف الصفة الواقعيّة, في مراحل رقيّه وتطوّره, حين تناول موضوعات مستقاة من حياة البشر اليومية, ولا سيما في الحكايات الشعبية.[1]

وكان من أشهر كتّاب الواقعية في فرنسا أمثال: "ميرميه", و"ستندال", و"بلزاك" الذي يعتبر بحقّ أبا الواقعية في فرنسا.

وعلى الدارس لتاريخ المدرسة الواقعية, أن يرجع أولًا وقبل كلّ شيء إلى بداية ظهور كلمة "الواقعية" "Realisme" بالفرنسية بصورة رسمية في تاريخ الأدب, فأول مرّة كان استعمالها مع الرسّام "كوربيه".

الكلمة في ذاتها لم تكن جديدة –إذ كانت محدثة, فالواقعية كاسم ظهرت سنة 1803م أطلقها "كوربييه" على نظريته الجديدة, وعلى لوحات في نصف القرن التاسع عشر, لذا فالواقعية مذهب فنّي مرتبط ارتباطًا عضويًا بالقرن التاسع عشر".[2]

*** في ألمانيا :**

ويبدو لمن يتتبّع تاريخ النقد الأدبي في الغرب أن الكتّاب الألمان هم أوّل من طبق هذا المصطلح على الأدب, فيتحدّث "شيلر" في كتاباته عام 1798 م عن الأدباء الفرنسيين بأنّهم واقعيين أكثر منهم مثاليين, وينقل إلى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية, ولكنّه يذهب

[1] – أنطونيوس بطرس,الأدب–تعريفه, أنواعه, مذاهبه, ب/ط, المؤسسة الحديثة للكتاب, طرابلس. لبنان, 2005 م, 327.

[2] –ليلى عنان, الواقعية في الأدب الفرنسي, ب/ط, دار المعارف, كورنيش النيل, القاهرة, سنة, ص 5.

إلى أبعد من ذلك, إذ يستقي منها ما يسمّيه " بالحجّة الظّافرة على أنّ الواقعية لا يمكن أن تخلق شاعر", وفي المقابل نجد كاتبًا ألمانيًا آخر هو "شليجيل" يؤكّد في نفس الوقت, أنّ كلّ فلسفة إنّما هي مثالية ولا يوجد واقعية حقيقية إلاّ في الشعر, فيدافع بذلك عن الواقعية ويرد عنها الشبهة العارضة.[1]

*** في روسيا :**

أما في روسيا فقد بَشر "غوغول" بالواقعية (في النصف الأوّل من القرن 19, ويجدّ المرء تفسير في تطوّر روسيا التاريخي تطوّرًا متميّزًا أدّى إلى تميّز أدبها الطليعي, ويتضّح لمن يتتّبع تطوّر الأدب الروسي ميل هذا الأدب نحو الواقعية منذ القرن 18, وهذا أمر حدّده تنامي الانتفاضات الفلاحية, كما حدّده نمو الوعي القومي, وعلى الرغم من ذلك فإنّ أعمال الكتّاب الروس في أواخر القرن 18, والسنوات العشر الأولى في القرن 19 لم تكن أعمالًا واقعية نقديّة, بل إنّ ما يجده المرء فيها ليس سوى علائم تحدّد تطور مستقبل الأدب الروسي.[2]

1-3- أنواع الواقعية:

قسمّ النقاد الواقعية إلى أنواع واتجاهات طرحت نفسها في ميدان البحث الأدبي, والفلسفي أيضًا .

1-3-1- الواقعية النقدية:

كان انبثاق الواقعية النقدية محصّلة لمجمل سيرورة الأدب العالمي السابقة, ويكمن القول أنّه قد أرسيت في تجربة الأدب العالمي فيما بين القرنين الخامس عشر, والثامن عشر, المبادئ الفكرية الجمالية للواقعية النقدية وأسسها كمنهج فنيّ.[3]

---

[1]- صلاح فضل, منهج الواقعية في الإبداع الأدبي, ط2, دار المعارف, مصر, 1980 م, ص 12.

[2]- فؤاد المرعي, مدخل إلى الآداب الأوربية, ط2, منشورات جامعة حلب, كلية الآداب, 1978 م,ص 208.

[3]- بتروف, الواقعية النقدية, ترجمت شوكت يوسف, ب/ط, منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق, 1982 م, ص 9.

تعد الواقعية النقدية من أهم الأدب الواقعي فهي تعمل على تعرية الواقع, ووصفه كما هو بكل موضوعية وجرأة في الطرح, فهي ترفض الانصياع للبرجوازية الماديّة, لهذا فالأديب الواقعي تجده يتقصى ويتحرى الصدق في وصفه لحركة المجتمع, وتطوّره.

والواقعية النقدية تقرّ أنّ مهمة الفن, والأدب تتمثل في نقد الحياة بمفهومها الواسع والمتأمل في هذا الصنف من الإبداعات يلمس فيها التأكيد على الدلالة الاجتماعية بالمفهوم الإنساني الواسع للكلمة, وليس بالمفهوم العلمي لماركس, كما يلمس كذلك اهتمامًا كبيرًا بالقيم الجمالية والفنيّة.[1]

جرأة وصرامة الواقعية النقدية في تعرية الواقع, جعلها تكتسي بعدًا تشاؤميًا قاتمًا, من خلال إظهار الجانب السيئ والقاتم من الحياة, وهو الجانب الذي يظهر الشرّ, والقبح باعتبارهما أنّهما السبب في وجود الفقر, والأمراض الاجتماعية.

1-3-2- الواقعيّة الاشتراكية:

"وتسمّى أيضًا الواقعيّة الجديدة, وقد نشأ هذا المذهب منذ البداية ردًّا على الرومانسيّة, والواقعية المتشائمة والطبيعيّة السطحيّة, ونما وانتشر مع اتساع الدراسات الاشتراكية, والتطبيق الاشتراكي, ولمّا كانت الاشتراكية نظرةً فلسفيّةً واجتماعية تشمل كلّ فروع المعرفة, والحياة, فقد اهتمت بالأدب الواقعيّ ووجهته وجهةً خاصّة تناسبها, ووجدت فيه خير مصّور للواقع, وباعث للوعي وحافز إلى التغيير باتجاه التقدّم, ومن هنا نشأت الواقعيّة الاشتراكية في الأدب, وأصبحت مدرسةً عالمية لها منهجها العقائدي المتميّز الذيّ تمّ من خلاله استخلاص مدرسة نقديّة سميّت بمدرسة الواقعيّة الاشتراكية, وقد تبلورت معالمها في الثلاثينيات من القرن العشرين".[2]

---

[1]- الطيب بودربالة, السعيد جاب الله, الواقعية في الأدب, مجلة العلوم الإنسانية, العدد 7, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, جامعة محمد خيضر, بسكرة, فيفري 2005, ص 55.

[2]- عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب- مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 145.

الأدب الواقعي الاشتراكي هو أدب التلاحم مع الجماهير, والنضال معها وفي مقدّمتها مع إبراز دور الحرب, وفضح الطبقة المستغلة, والعناصر الفاسدة في المجتمع والمتحكمّة والانتهازية, فالواقعيّة ازدهرت في روسيا خلال القرن التاسع عشر كما مهدّت للثورة التّي ازدادت قوّة وانتشارًا لتنتقل إلى البلدان الأخرى في القرن العشرين.

والكاتب العظيم في الأدب الاشتراكي, هو الذيّ يستلهم الفكر الثوري الاشتراكي على حدّ قول "أرنست فيشر" ولكنّه يتحرّر من صلابة العقيدة ونظمها الصارمة بالأشكال التعبيريّة التيّ تحقّق له المضمون الثوري, والنزعة الفنيّة الجمالية في آن واحد.[1]

ومثل هذا الأدب لم يعد أسير العالم الخارجي القائم على الصراع المرير, ما بين الخير والشرّ, تارةً الغلبة للأوّل, وتارة للثاني, بل أضحى مرتبطًا ارتباطا وثيقًا بالعالم الداخلي الموجه من قبل مبادئ وتعاليم خُلُقيّة واجتماعية منظمّة, أي على الأديب أن يستلهم المثل, والقيم التيّ يناضل من أجلها هو وطبقته, دون أن يفهم من ذلك تقييدًا لحريّة الأديب, أو إلزامه بما يملي عليه "ويشلر", إذ بمقدار ما ينطق أدبه بحريّة, يأتي نتاجه بالعمق والأصالة الذين يؤديّان ما تطمح إليه الطبقة الاجتماعية من تنوير النفوس, وصقلها, وتثقيفها".[2]

لكنها كانت تفرض مبادئ الاشتراكية على كتّابها وأدبائها لخدمة الحزب والنظام الاشتراكي بين المجتمعات , وأنه لا يوجد مستقبل ولا أمل مشرق لتحرير هذه المجتمعات , سوى النهج الاشتراكي .

"أما الواقعية الاشتراكيّة فقد وقعت في أخطاء أدخلتها في طرق مسدودة قضت على تطلّعاتها, بعد أن عجزت عن الخروج منها, فذلك لأنّ النظام السوفيتي قد فرضها على كتّابه وأدبائهوفنانيه كنظرية غير قابلة للمناقشة دعم وترسيخ المبادئ الاشتراكية, وإشاعة التفاؤل والبشر بين الطبقات العاملة, والكادحة حتّى تقتنع بأنه ليس هناك طريق مشرق غلى

[1]– ميجان الرويلي, وسعد البازعي, دليل النقد الأدبي, ط4, الناشر المركزي الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ص 158.

[2]– المرجع نفسه , ص 158.

المستقبل المزدهر سوى النهج الاشتراكي, وإعلاء شأن الماديّات الملموسة, واعتبار الفرد مجرّد ترس في الآلة الاجتماعية الكبيرة, وعليه أن يلتزم بهذا الدور ولا يخرج عنه, وتجنّب الأساليب, والتعبيرات الغامضة والملتوية, فالمسيرة الاشتراكية لا تحتمل أيّة تعمية أو غموض, بل ولا عيب في أن يتحوّل الأدب إلى دعاية مباشرة للنظام السوفيتي, وأن يتحوّل التزام الأديب بمبادئ يعتنقها إلى إلزام يفرضه عليه النظام الذي يقود كلّ قطاعات الشعب وفئاته, وطاقاته".[1]

"لكن استطاع الأديب الواقعي والاشتراكي أن يقود مجتمعه بأفكاره وأن يكون نموذجًا للنضال من أجل تحقيق الحريّة, والمساواة العادلة التي تطمح لها الشعوب والمجتمعات, وبذلك استطاع أن يؤسّس للاشتراكية كمبادئ وخصائص جديدة تؤمن بالإرادة الجماهيريّة, وفي ذلك يضيف عبد الرزاق الأصفر: " الواقعية الاشتراكية متفائلة, تؤمن بانتصار الإرادة الجماهيريّة التّي تتّجه دومًا في طريق الحقّ والخير, وتتمكن من إعادة بناء المجتمع الجديد, بالإضافة إلى أنّ الواقعية الاشتراكية لا تهمل المقوّمات الفنيّة, كالمقدرة اللغوية, والأسلوبية, وبراعة التصوير الطبيعي والنفسيّ, وحرارة العاطفة, والمقوّمات الخاصّة بكل جنسٍ أدبيّ, وهي تتجّه إلى الجماهير في خطابها, ولذلك تختار اللغة السهلة المتداولة. ولا تقيم وزنًا لأدب يؤدي الأهداف دون حسٍّ مرهف وأداءٍ فنيّ, فالمضمون, والشكل متضامنان لا ينفصل أحدهما عن الأخر".[2]

وبهذا فالواقعية الاشتراكية تسعى غلى ضرورة تصوير الواقع لا كما يبدو في الظاهر, ولكن كما يبدو في حركته المتفاعلة مع التطوّر, أي لا يرصد الكاتب فقط الجوانب السلبية من الواقع وإنما يجب عليه ان يصور الجانب الإيجابي في تفاعل الحياة مع الواقع, وإبراز

[1]– نبيل راغب, موسوعة النظريات الأدبية, ص 711.

[2]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص ص 145–146.

الدور البطولي لكي يكون مثالاً للمناضلين, وقدوة لهم من طرف الأديب لما يحمله من مؤهلات فكرية, وفنية تؤهله ليكون قائدًا جماهيريًا يؤثّر في فكر وسلوكات وقناعات مجتمعه.

-3-3- الواقعيّة السحرية:

"شاع هذا المصطلح في الثمانينات من هذا القرن بشيوع أعمال عدد من كتّاب القصّة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني "خوركي لويس بورخيس" (1899-1988), والكولومبي "غارسيا ماركيز" (1928) غير أنّ استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك ففي 1925 م استعمله الألماني في مطلع القرن, ثمّ تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفنّ التشكيلي بوجه خاص, وكان استعماله في ذلك الحقل, للدلالة على نوع من الرسم, بحيث تكون فيه الأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم, من رموز وأشكال. هذه الغرائبية جزء أساسي من دلالات الواقعية السحرية, كما شاعت في الأدب خاصّة القصّة بشكلها الرئيسيين الرواية, والقصة القصيرة, غير أنّها تتضاف هنا, وبصورة أساسية أيضًا إلى تفاصيل الواقع إذ يرسم القاص تفاصيله رسمًا موغلاّ في البساطة والألفة ممّا يزيد من حدّة الاصطدام بالغريب, والمستحيل الحدوث حين تجاوره ويتداخل فيه".[1]

تستمد الواقعية السحرية اسمها من حدوث نوع من الغرائبية والسحر, في تناولها لموضوع ومضمون الأدب الواقعي, لأنّ الخيال جزء لا يتجزأ من الواقع الذي يعيشه الإنسان.

"ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك قصّة لـ"بورخيس" عنوانها "كتاب الرمل" يحكي فيها قصّة تبدو عاديّة عن رجل يحب الكتب ويهوى جمع النادر منها إلى أن جاءه رجل غريب, وباعه كتابًا عجيبًا له بداية ولكن ليس له نهاية, ويصف "بورخيس" تصفحه للكتاب, ودهشته منه وصفًا شديد الواقعية, لكن ما يصفه يضّل غريباً حقًّا إذ أنّه يطالع صفحة لها رقم محدّد, وبعد أن يغلق الكتاب يجد نفسه عاجزًا عن العثور على تلك الصفحة, ثمّ تتكرّر التجربة مرّة

[1]- ميجان الرويلي, وسعد البازعي, دليل النقد الأدبي, ص 348.

تلوى الأخرى والنتيجة لا تتغيّر, إنه واقع سحري, فعلاً, لكنّ الكاتب لا يرسمه للإمتاع فقط, وإنما للإيحاء بفكرة فلسفية أو مجموعة أفكار منها أنّ العالم الذّي نراه مألوفًا فيه قدر من كبير من الغرابة, ومنها, في القصّة المشار إليها, لانهائية المعرفة وما تتّضمنه أحيانًا من رعب, ومن الكتّاب الذين اشتهروا أيضًا بتوظيف تقنية الواقعية السحرية الإيطالي "ايطالوكالفينو" (1923 م-1985 م), والإنجليزي "جون فاولز" (1926 م), والألماني "غنترغراس" (1927 م) ", والبريطاني الهندي الأصل "سلمان رشدي" (1947 م). وهناك من يجد عددًا من خصائص هذا اللون من الواقعية في أعمال كتاب سابقين مثل "كلايست", و"هوفمان", و"كفكا".[1]

1-3-4- واقعية المحاكاة:

"وهي أبسط مظاهر الواقعيّة وأكثرها سذاجةً, وتبدو فيها ظاهرة الإنعكاس أكثر وضوحًا, وعمومية, وبمعنى أدّق فهي تعتمد على ظاهرة الأشياء فيها, ولأنها كمذهب أدبي بدأت الاهتمام بالتفاهة اليومية عن طريق الملاحظة الدقيقة, فهي تعبير صادق عن الواقع الحيّ الملموس للمجتمع فهي ترى جوانب الصورة على حقيقتّها تعرض ما هو خير إلى جوار ما هو شرّ, وهذا النوع من الواقعيّة تغلب عليه سذاجة في التصوّر, وسطحية في المنظور".[2]

وتسمّى أيضًا بالواقعية الساذجة (المبتذلة), حيث تتناول واقع الناس العاديين بطريقة سطحية دون أيّ مبالغة بكلّ تفاصيل الحياة حتّى التافهة منها.

"نظرية في الكتابة تدعو إلى تصوير الجوانب العاديّة المألوفة في الحياة بطريقة واقعيّة عملية مباشرة تهدف إلى أن تعكس سطح الحياة كما هو. كما تتناول موضوع الكتابة بطريقة تقدّم أوصافا دقيقة تستقصي الحياة اليومية, وخاصّة حياة الناس العاديين البسطاء كما لو كانوا فئران تجربة. وعلى الرغم من أنّ الواقعيّة الساذجة قد أوحت دائما بدقّة الكلام,

[1]- ميجان الرويلي, وسعد البازعي, دليل النقد الأدبي, ص 348.

[2]- حلمي بدير, الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر, ط3, دار الطباعة, والنشر, 2002 م,ص ص 18-20.

والتفصيلات, والإحتفاء بمعقوليّة الأحداث, واحتمال حدوثها فقد اكتسب التعبير معنى إضافيًا أثناء القرن التاسع عشر, والسنوات الأولى من القرن العشرين."[1]

1-3-5- الواقعية الطبيعية:

"وتسمى أيضًا بالمذهب الطبيعي, وهي فرع للواقعية الأم تكونت في نهاية القرن التاسع عشر على يد "إيميل زولا" ولم يجر تحديد هويّته إلا في القرن العشرين."[2]

"وفيها يمزج الأديب بين النظريات العلمية, وتحليل الإنسان تحليلاً فيزيولوجيًا, أي الإنسان عندهم حيوان تسيره غرائزه, وخصائصه العضوية, فالقصّة عند "زولا" ليست مجرّد ملاحظات يسجّل الكاتب فيها ما يأتي به تلقائيًا, بل هي تجربة ذاتية ينشأ عنها العمل الأدبي, والتجربة الأدبية عنده أساس, الأعمال الفنية ومن رواياته "الوحش البشري" و"جار مينار", والواقعية الطبيعية تبالغ في نقل الواقع إذ تكاد تصوّره تصويرًا فوتوغرافيا معتمدة على التحليل الفيزيولوجي للإنسان, وإظهار أثر البيئة, والوراثة فيه."[3]

تصّور الواقعية الطبيعية الواقع الطبيعي بشكل مبالغ في اهتمامها للجوانب الغريزية للإنسان, بالمكاشفة الجنسية, وحتّى الألفاظ البذيئة, بدعوى أنّ ذلك من تصوير الواقع الحقيقي تصويرًا لا مبالغة فيه , لهذا فأصحاب هذا المذهب يهاجمون الرومانسيين, وينتقدون إيغالهم في الخيال المجنّح, وتقديس الفرد, وبالتالي ابتعادهم عن العالم الحقيقي الواقعي.

1-4- خصائص الأدب الواقعي:

لكل مذهب من المذاهب الأدبية خصائص وسمات تميزه عن غيره من المذاهب .

-" التصوير الحياتي المادّي الأمين لدقائق الحياة اليومية للأفراد, والجماعات, وفي اختلاف تحرّكها, وتنازعها, ومجالس أنسها, وسمرها, ويقظتها, لأنّ ذلك هو الواقع بعينه,

---

[1]- إبراهيم فتحي, معجم المصطلحات الأدبية, عدد 1, التعاضدية العالمية للطباعة والنشر, الجمهورية التونسية, 1986م, ص 402.

[2]- عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 144.

[3]- محفوظ كحوال, المذاهب الأدبية, ب/ط, دار نوميديا للطباعة, والنشر والتوزيع, الجزائر, 2007 م, ص ص 124-125.

والمثال الذي تقاس عليه الأشياء, وتتصل به النفوس, وتستعيد ما كانت عليه, وتترقب ما تؤول إليه في مقبل الأيام, وهذا لا يعني التصوير الفوتوغرافي, والنسخ الحرفي بل الغوص إلى الأعماق, وسير جوهر الحياة, وبالاحساس الشامل بالواقع, والتعميم الفنّي له, على أساس فهمه تاريخيًا واجتماعيًا, ومن أجل ذلك يعالج الفنّان المضمون الحياتي المتناول على ضوء مثله الأعلى الذي يعني مادة الواقع كما هي عليه بعد مرورها عبر فانتازيا الشاعر, وإضاءتها بشعاع المعنى العام".[1]

فالأدب الواقعي هنا يلتمس تلك الحقيقة ويمزجها بالخيال الفنّي, يجعل القارئ لا يميّز بين ما هو حقيقي مادي, وبين خيال فنّي, فيقرأ لصدق الحياة قراءةً صادقة, ويتأثر لكل موقف معبرّ دال عن السلب أو الإيجاب, وهذه تعتبر من أهمّ خصائص الأدب الواقعي.

- "الاهتمام بالجانب الاجتماعي للواقع الراهن, بتناول عيّنات من عادات الأبطال, والشخصيات, وتقاليدهم, وأحاديثهم في مناسبات كثيرة متنوّعة. وهناك سمة التحليل النفسي بالمفهوم العام الذي عرف أرقى أشكاله مع الروائي الروسي المبدع "دستويفسكي", وبخاصة في روايته "الفقراء", و"الجريمة والعقاب", حيث يبلغ الدياليكتيك الذاتي أبعادا نفاذة في النفس, جعلت علماء التحليل النفسي الغربي **يرفدون** الكثير من نظرياتهم, وتأويلاتهم في هذا الجانب. ولتحقيق هاتين السمتين, الاجتماعية, والتحليلية, لا بد من تعميق ثقافة الكاتب وتحصيل معارفه, وتجاربه العامة حول الإنسان, والمجتمع من خلال الواقع والقوانين الداخلية لكليهما, ومن خلال المظاهر التاريخية الملموسة, ومن خلال حركة أفكار وسير الأحداث. قال "أنجلس" (1820 م- 1895 م) أنّه عرف من مؤلفات "بلزاك" تفاصيل اقتصادية حول إعادة توسيع الأملاك المنقولة, وغير المنقولة بعد الثورة مثلاً أكثر ممّا عرفه من كتب المؤرخين, والاقتصاديين والإحصائيين".[2]

---

[1]- ميجان الرويلي, وسعد البازعي, دليل النقد الأدبي, ص 301.

[2]- ميجان الرويلي, وسعد البازعي, دليل النقد الأدبي, ص 304.

– "انضواء العلوم, والفنون في خدمة الإنسان مادة وجسدًا, وروحًا, وسلوكًا لإبداع أقصى ما يمكن إبداعه في ميادين الخير, والجمال, "من جلّ مطامح الفرد والجماعة كليهما, أي من أجل أن يستمتع الإنسان بفرح الوجود الأنبل, والأكمل"[1].

ومن هناك كانت خاصية اختيار الشخصيات في الأدب الواقعي قائمة على مراقبة الكاتب لحياة أبطاله في الرواية الواقعية عن كثب, كما يقوم بتصوير حقيقتها, وتعاملها مع واقعها دون انخراط الكاتب فيها حتّى لا يسيء فهمها.

– أما الواقعية الاشتراكية فتولي أهمية كبرى لرسم, وإبراز "النموذج البطولي" في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير, والتصميم الإرادي, والوعي, والتضحية, بحيث يصبح نمطه مثالاً للمناضلين, يحبّونه, ويقتدون به, فالواقعية الاشتراكية إنسانية وعالمية, تؤمن بوحدة قضايا الشعوب, ووحدة نضالها في سبيل التحرّر الاجتماعي, والسياسي, ووحدة الخط التاريخي, وتدين أشكال الاستعمار والاستغلال, والفردية, والتمييز العنصري, والديني, وترى أنّ القومية جسر إلى العالمية, وترفض الاعتداء, والتسلط والحروب."[2]

تتوخى الواقعية الاشتراكية في الإنسان ذلك الخير الكامن فيه, وتسعى إليه بتغليبه على أنواع الفساد, والشرّ الموجود والمحدق بالإنسان في سلوكه, وأقواله, وأفعاله, حتّى يستشعر القارئ وهو يقرأ الأدب الواقعي بنوع من اليأس ثمّ بنوع من الهدوء, والارتياح, وهو ما يولّد نوعًا من التفاوت النسبي الذي يجعل القارئ لا يجنح إلى الخيال, والفوضى ممّا تجعل القارئ يقظًا لما يحيط به كي تساعده في الوصول لاتجاه العلاج, بمفهوم ما يجب أن تكون عليه في الواقع في ظلّ مطالبة الطبقات الوسطى من المجتمع نحو الحريّة, والعدالة.

– كما تميّزت الواقعية الأوربية الانتقادية بتصوير جوانب الشرّ, والفساد في النفوس الإنسانية, حيث الشهوات المستعرة, والغرائز المستشرية, من غير إهمال الجوانب الأخرى

---

[1]– ياسين الأيوبي, واقعية الأدب, رواية "آنا كارنينا" لتولستوي, ط1, المكتبة العصرية للطباعة والنشر, بيروت, 2001 , ص 38.

[2]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب– مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 146.

التي لا يقصد إليها قصدًا, بقدر ما تمثل استكمالاً لواحة الحياة التي يسعى الأديب الواقعي إلى تبيين انتماءاتها, ومعالم قبحها فيتبصر المرء عاقبة ما يحصل, ويتجنّب ما استطاع المحاكاة, والإقتداء, ذلك هو المدى الذي يمكن لهذا الأدب أن يقدّمه للناس: تذكرة, وتبصره, واهتداء ذاتيًا إلى العلاج الناجع."[1]

– قدرته على تمثيل الحياة الإنسانية لكل من الفرد والمجتمع, ودراسة علاقتهما, وتناقضاتهما, وقد أدّت هذه الخاصية إلى إقدام أدبائها على الأخذ بمضامين كل الفنون, والآداب, بغية الوصول إلى تمثيل الطبيعة الإنسانية لتكون ملعبًا للعواطف الطليقة, أو قل مسرحًا لإعادة رسم الملامح الرئيسية المتناثرة, المتقطعة في الحياة اليومية في صورة نموذجية لهذه الحياة, "وكلما أمعن الواقعي في فحص الواقع, والبحث في الروابط بين الأحداث التي يصفها في أثره, ازداد الواقع الذي يعيد إنتاجه حيوية, وإقناعًا, لأنّه لم يفهمه عاطفيًا فقط, بل شرحه وعمّمه أيضًا, وهو ما جسده "ليو تولتسوي" في كثير من أعماله الروائية, وخطبه, ومقالاته حيث رأى فيه ليبين مرآة للثورة الروسية لأنّه استطاع أن يعكس بالفعل بعض الجوانب الجوهرية للثورة"[2]

الأدب الواقعي إذن رغم صرامته وجديّته في تمثل الواقع والابتعاد عن الخيال المجنح, إلاّ أنّه يتحرك بقدرة الخيال فينفذ إلى الأعماق بشاعرية مشعّة, وأنّه لولا هذه الشاعرية وهذا الخيال الفنيّ لا متنع عليهما أن ينشأ عملاً فنيًا يرقى إلى مستوى جمالية الفنّ. فالبطل مثلاً في الرواية الواقعية بالرغم من كل المفاسد, والانحرافات الاجتماعية, الموجودة في الواقع, إلاّ أنه يظل نموذجًا للروح الحالمة المتدفقة حبًا لكل ما راودها من اختلاجات في القلب, وتقلبات في النزوة, ومع ذلك ظلّت رمزًا رفيعًا للشخصية الواقعية, لأنّها كانت الأصدق والأخلص, وقس على ذلك عدد كبير من الشعراء المناضلين كـ : "محمود درويش", "محمد الفيتوري".... وآخرين, الذين حملوا صفة الأدب الواقعي في تجسيدهم لأنواع الظلم, والفساد رافضين

[1]– ياسين الأيوبي, واقعية الأدب, رواية "آنا كارنينا" لتولستوي, ص 42.

[2]– ميجان الرويلي, وسعد البازعي, دليل النقد الأدبي, ص ص 318–319.

بأشعارهم الواقع المتردي من حولهم بكل صدق ليتذوّق القارئ خلجات الإخلاص الذي تنطوي عليه أشعارهم.

-5- الواقعية في الأدب العربي:

-5-1- النشأة:

قبل ذلك كان الشعر القديم, لا ينفصل عن ذات الشاعر وأحاسيسه, كما لم يكن بعيدًا عن وصف واقعه, وبيئته التي تحيط به, فكان أدبه حمالاً لأوجه متعدّدة, بين الشعر الذاتي, والشعر الاجتماعي الذي يصف البيئة والحروب التاريخية.

لا يمكن حصر الأدب العربي القديم منه بنوع خاص, في مذهب معيّن, لأنّه ذاتي يعبّر عن انفعالات صاحبه حيال الأشياء والناس, وحيال نفسه أيضًا, ولأنه حافظٌ, طوال فترة مديدة من الزمن, على أسلوبية واضحة, تكاد تكون واحدة عند جميع الشعراء, فبدا رومانسيًا, وكلاسيكيًا, وبرناسيًا, وواقعيًا, في آن, من دون أن تكون هناك سمة واحدة غالبة عليه. وظلّت هذه حاله, حتّى عصر النهضة.

"ولكن الدارس, يلاحظ أنّ أدبنا القديم (الجاهلي) صوّر واقع الحياة, في تلك المرحلة من الزمن, فبدا اتجاهه واقعيًّا, إذ نقل إلينا صورة واضحة عن طبيعة الصحراء, وعن طريقة العيش فيها, وعن سلوك الناس وأيّامهم, وحيواناتهم, وكان الشاعر يشبه المصوّر الفوتوغرافي, في معظم الحالات, ينقل بدقّة وأمانة ما يرى ويسمع ويحس."[1]

"غير أنّ الناقد "محمد مصايف" يرى أنّ بذوره الواقعية وجدت في الأدب العربي القديم, ويسميها الواقعية الأولى, في بعض تطبيقاتها, عندما اهتمت بوصف حالة العرب في حلّهم وترحالهم, وفي حروبهم فيما بينهم تارة, وفيما بين الروم والفرس تارة أخرى."[2]

---

[1]- أنطونيوس بطرس,الأدب (تعريفه, أنواعه, مذاهبه), ب/ط, المؤسسة الحديثة للكتاب, طرابلس. لبنان, ب/ت, ص ص 331-332.

[2]- محمد مصايف, النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي, ط2, المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر, 1984 م, ص 247.

نستطيع أن نقول أنّ الأدب العربي الواقعي قديمًا, ارتبط ظهوره بالإنسان القومي الذي كان يدافع عن قبيلته في الحروب التاريخية التي كان يخوضها, فيعد بذلك رسالة اجتماعية تقود الكاتب العربي وتجعله يُعنَى دائمًا عن قضايا مجتمعه.

-5-2- التطوّر:

"وجاء عصر النهضة, فبرز, بنوع خاص, جرجي زيدان, ومخائيل نعيمة, وجبران... فاهتمّ الأدب بالزاوية التاريخية, كما في روايات الهلال لزيدان, من دون أن ينس النواحي الاجتماعيّة ومساوئ الاقطاع, كما عند جبران ونعيمة, وفي العصر الحديث, وبنتيجة اطّلاع أدبائنا على الآداب الأجنبية, تداخلت عندنا الواقعيّة في الرومانسيّة, والكلاسيكية والبرناسيّة (بيغماليون لتوفيق الحكيم), وبات من الصعب إدراج رواية, أو قصّة, تحت عنوان واضح, أو في مذهب معيّن واحد, اللهم إلّا بعض كتب السيرة, أو القريبة منها, مثل "الأيام" لطه حسين, و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم... ".[1]

وبفعل المثاقفة الغربية تأثر أدبنا بالمذاهب النقدية عند الغرب, ففي البداية كان الأدب الكلاسيكي, ثم الرومانتيكي الرومانسي وثورته العاطفية على كلّ ما هو عقلي, ثمّ جاءت الواقعية, والواقعية الاشتراكية التي تحمل نضال الطبقة الوسطى وتطلعاتها من أجل الحريّة. وهكذا بدا أدبنا الحديث يحفل بالصراع الفكري, والتجاذبات النقدية التي تمخضت عنها ظهور تيارات جديدة وحديثة.

"يرى واسيني الأعرج أنّ الواقعية بشكل منهجي لم تلق اهتمامًا كبيرًا عند النقاد العرب المعاصرين, اللهم إلّا بعض المحاولات الخجولة التي ظلت ومازالت تكرّر التجارب السابقة دون إضافات تذكر في بعض الأحيان."[2]

وعلى الرغم من تشاؤمية المذهب الواقعي, ونظرته القاتمة للحياة, إلّا أنّ الأدب العربي بشعره ونثره ونظرته الحداثية حول خصوصية تمسكه بالتراث الإسلامي, استطاع أن

[1]- أنطونيوس بطرس,الأدب (تعريفه, أنواعه, مذاهبه), ص 333.

[2]- واسيني الأعرج, اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية, ص 461.

ينفصل من النظرة الغربية للحياة والمجتمع, وهكذا انطلق الكتّاب العرب من قضايا مجتمعاتهم وواقع شعوبهم, نحو حياة أكثر تفاؤلية تكسوها روح الجماعة.

وهذا لا ينفي تمامًا وجود أثار الواقعية الغربية في كتابات بعض الكتاب العرب في العصر الحديث, كما هو الحال عند الكاتب "محمد تيمور" المتأثر بالأدب الفرنسي إذ كانت قصصه عبارة عن لوحات لأوضاع اجتماعية, وقد تأثر "محمد تيمور" في قصصه القصيرة بالكاتب الفرنسي (جي دي موباسان) كما نجد أيضًا هذا التأثير في بعض قصص الدكتور "طه حسين" في أعماله (المعذبون في الأرض), (شجرة البؤس), (دعاء الكروان), وكذلك الأستاذ "توفيق الحكيم", في روايته (يوميات نائب في الأرياف), وفيها وصف دقيق لحياة الفلاحين في الريف المصري, و"يوسف إدريس" في روايته (الحرام), و"عبد الرحمان الشرقاوي" في روايته (الأرض), و"محمد حسين هيكل" في روايته (زينب), و"يحي حقي" في مجموعته القصصية (دماء وطين) و(قنديل أم هاشم), و"مولود فرعون" (ابن الفقير), و"محمد ديب" (الحريق), و"الطاهر وطار" (الزلزال), (اللاز), (الحوات والقصر), (عرس بغل), و"عبد الحميد بن هدوقة" (ريح الجنوب), (نهاية الأمس), (الجازية والدراويش), و"رشيد بوجدرة" (الحلزون العنيد), (التفكيك), و"مزاق بقطاش", (طيور في الظهيرة), و"كاتب ياسين" (نجمة) و"المازني" (إبراهيم الكاتب), و"إبراهيم المصري" (صور الإنسان), و"نجيب محفوظ" ثلاثيته (قصر الشوق), (بين القصرين), (السكرية)."[1]

فأثر الواقعية الغربية, كان ظاهرًا في هذه الأعمال النثرية في الرواية العربية, أمّا في مجال الشعر فقد ظهر الاتجاه الواقعي في حوالي منتصف القرن العشرين, بتناوله قضايا موضوعية عن طريق عنصر قصصي موحي.

"ويتردّد شعر الزهاوي, وأبي شادي, وعمر أبو ريشة, ورشيد معلوف, وسواهم بين الرومانتكية, والواقعية, فترى في شعرهم ألوانًا من الشعر القومي, والوطني, والاجتماعي.

[1] – محفوظ كحوال, المذاهب الأدبية, ب/ط, دار نوميديا للطباعة, والنشر والتوزيع, الجزائر, 2007 م, ص ص 125–126.

وتصويرًا لحياة الفلاح, والصانع, ووصفًا لمشاعر المجتمع, وعواطفه وحياته. ومن الشعراء الناهجين منهج الواقعية إلياس قنصل, والحبوبي, والجواهري ونذير الحماسي".[1]

العلاقة بين الرواية والمجتمع:

تعدّ الرواية من أهمّ الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع, إمّا بطريقة مباشرة, وإمّا بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل, والانعكاس غير الآلي الذي يصوّر الواقع تصويرًا فوتوغرافيا, بل تركيب عالم شبيه بالواقع وليس نسخة أمينة عنه, كما أنّها استوعبت جميع الخطابات, واللغات, والأساليب, والأنواع, والأجناس الأدبية الفنيّة إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيًا منفتحًا, وغير مكتمل وقابلاً لاستيعاب كّل المواضيع الاجتماعية, والأدبية الجمالية.

2- نظريات الرواية:

يعدّ الفيلسوف الألماني "هيجل" أوّل من قدّم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية حيث ربط بين الرواية والملحمة, وتفضيله, للملحمة التّي تعبرّ عن شعرية القلب على الجنس الروائي الذيّ يمثل الواقع.

"لقد كان هاجس هيجل هو البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد والمجتمع البورجوازي الحديث... ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطوّر المجتمع البورجوازي, ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنيّة للرواية, والبناء الشكلي في الملحمة وسرعان ما تنتهي هذه الخطّة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر."[2]

[1]- عبد الرحمان عبد الحميد علي, النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد, ب/ط, دار الكتاب الحديث, القاهرة,1426 هـ- 2005 م, ص 179.

[2]- حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي, ط2, الدار البيضاء المغرب, 2009 م, ص 5.

وهنا قد أقرّ بأنّ الرواية ملحمة بورجوازية, أو ملحمة عالم بدون آلهة, أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي, ويبدو من خلال ما كتبه "هيجل" أنّه يفضّل الملحمة على الرواية لصفة القدسية التي اتصفت بها منذ البداية .

- جورج لوكاش:

لقد انطلق الباحث المجري "جورج لوكاش" من تصوّرات أستاذه "هيجل", لكنّه اعتمد في تصوّراته على الماديّة الجدلية الماركسية في فهم المجتمع الرأسمالي, وتفسير تناقضاته.

"ويبن هيجل ولوكاش, ليس هناك –في الحقيقة– سوى خطوة واحدة... فقد شايع لوكاش المعلّم الأوّل حينما ألحّ على القرابة بين الملحمة, والرواية واقتفى أثره أيضًا عندما حدّد الرواية بأنّها ملحمة بورجوازية أو"ملحمة عالم بدون آلهة" وبالنسبة للوكاش فإنّ الرواية تمثّل القطيعة بين الذات والموضوع, وبين الأنا والعالم, وتبرز هذه القطيعة خاصّة في الطابع الإشكالي للبطل المنحط للبحث عن القيم الأصلية."[1]

وبهذا يكون "لوكاش" قد اقترح بديلاً قدّم فيه بطلاً, إيجابيًا ملحميًا, في تجاوز هذا البطل العظيم لذاته المتناقضة, كما من المعلوم أنّ "لوكاش" يرجع بدايات الرواية إلى ظهور المجتمع الرأسمالي من خلال شواهد نصيّة عاصرت تلك الفترة, من خلال ظهور روايات كثيرة, ولكتّاب مثل "بلزاك" في رواية "الفلاحين.

"والملاحظة التي يمكن استخلاصها في تحليل لوكاش لرواية "الفلاحين" هي أنّ هذا التحليل كان مشبعًا أكثر بالفكر الماديّ الجدلي ومثقلاً بمقولات ماركس وانجلز, ولا أدل على ذلك من العبارات الصريحة والمباشرة التي استعارها لوكاش من زعيمي الماركسية... ومنها مثلاً قوله عن واقعية بلزاك في "أنّه كشف النقاب عن الوجود الاجتماعي كأساس للوعي الاجتماعي, وعلى وجه الدقّة, ظهر ذلك في التناقضات بين الوجود الاجتماعي, والوعي

[1]– حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 6.

الاجتماعي, تلك التناقضات التي كشفت عن نفسها بالضرورة في كلّ طبقة من طبقات المجتمع..."[1]

وهكذا يكون هؤلاء الروائيين قد ناضلوا ضدّ استعباد الإنسان في القرون الوسطى, كما خاضوا صراعًا ضدّ عبودية الإنسان, وتدهور الإنسان في المجتمع الجديد.

" إنّ الرواية عند لوكاش, هي الشكل الأدبي الرئيس لعالم " لم يَعُد فيه الإنسان لا في وطنه, ولا مغتربًا كلّ الاغتراب", فلكي يكون هناك أدب ملحمي –والرواية شكل ملحمي– لا بدّ من وجود وحدة أساسية, ولابدّ لكي تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم, وبين الفرد والمجتمع."[2]

هذا التعارض الذّي لمسه "لوكاش" في واقعية "بلزاك", حول بيان ذلك الصراع الطبقي ورسم ملامح خاصّة لشخصياته المتناقضة والذين ينتمون إلى مجموعات مختلفة, داخل المجتمع البرجوازي. وموقف "بلزاك" من هذا التناقض والتعارض.

"إنّ واقعية بلزاك الصادقة, وإخلاصه الفنيّ يعدّان من الأسباب التّي شدّت لوكاش إليه ودفعته إلى الإعجاب به واعتباره نموذجًا في الرواية الكلاسيكية, إمّا على مستوى الكتابة النثرية أو على مستوى المنهج الإبداعي, ومن هنا نفهم الاهتمام المتزايد الذيّ أولاه لوكاشلبلزاك, ونفهم كذلك الإطراء الذّي ما فتيئ يغدقه عليه في كلّ مناسبة خاصة في مؤلفه هذا:"وعندما عالج بلزاك هذه المشكلة (الصراع الطبقي في الريف) في أوج قدراته ككاتب نقدًا صريحًا للأفكار التّي تمسك بها بكلّ شدّة حتّى نهاية حياته كمفكّر سياسي. لقد رسم بلزاك مأساة الملكيات الكبيرة, بكل الغنى اتي تملكه عبقريته الأدبية. وعلى الرغم من أنّه صوّر الفلاحين الجائعين البؤساء بعداء بالغ, فإنّ بلزاك الواقعي العظيم... يقدّم لنا مع ذلك صورةً تذكارية محكمة التوازن, للقوى التّي كانت تتصارع على الجانبين."[3]

---

[1]– محمد سبيلا, البنيوية التكوينية والنقد الأدبي, ط2, مؤسسة الأبحاث العربية, ب/ت, ص 154.

[2]– حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 7.

[3]– محمد سبيلا, البنيوية التكوينية والنقد الأدبي, ص 153.

الانسجام بين علم الجمال والأخلاق, حلم كان ينشده "لوكاش" في الصراع الواقعي الذي تنطوي عليه الرواية, هذا الانسجام بين الذات والموضوع لم يكن موجودًا إلّا في الملحّمة اليونانية, كما كان يعتقد "لوكاش" هذا العالم المطلق الخالي من الصراع الواقعي النثري, مع رفضه التام لقيم العالم البورجوازي وتناقضاته فيما بينه ذلك العالم المتدهور.

" وانطلاقًا من هذا التصور أعدّ لوكاشتيبولوجية للرواية بناها على العلاقة بين البطل والعالم, وفرّق فيها بين ثلاثة أنواع من الروايات الأوربية في القرن التاسع عشر مضيفًا إليها نوعًا رابعًا يمثّل في نظره تتحولاً في النوع الروائي لأنه أميل إلى الملحمة... أمّا الأنواع الثلاثة التّي تناولها بالتحليل فهي:

1- الرواية المثالية المجّردة, وتتميز بحيويّة البطل ووعيه المحدود بالقياس إلى تعقّد العالم (مثال رواية دون كيشوت والأحمر والأسود).

2- الرواية السيكولوجية, وهي تتجه نحو تحليل الحياة الداخلية للأبطال, وتتميّز بسلبية بطلها واتساع وعيه بحيث لا يعود يرضيه ما يقدّمه له العالم التقليدي (مثال رواية التربية العاطفية).

3- وأخيرًا الرواية التربوية, وهي تلك التي تنتهي نهاية مقصودة autolmitation وبالرغم من أنّ الرواية تعتبر عدولاً عن البحث الإشكالي فإنّها ليست مع ذلك قبولاً للعالم التقليدي."[1]

بهذا التقسيم للشكل الروائي "للوكاش" يقدّم وصفًا يتميّز بعدم الثبات, فالعالم الخارجي لا يحافظ على طابعه الإيجابي, لكي تجعل بحث البطل الإشكالي شيئًا ممكن الحدوث وحتّى هذا البطل الذي يبحث عن القيم الأصلية يظل مستقرًا فقد تتغير قيمه, بتغير الزمن. لهذا حصر لوكاش في كتابه (نظرية الرواية) هذه الأنماط الروائية حسب بطلها الإشكالي المتردّد بين ذاته والواقع الاجتماعي الموجود فيه, البطل المثالي الساذج حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات (دون كيشوت) لكاتبها "سيرفانتس", والرواية السيكولوجية, بطلها رومانسي ينطوي

[1]- حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 8.

على ذاته ليتجاوز الواقع المتردّي والمنحط, وهنا تبدو الذات اكبر من الواقع على مستوى المعايشة في رواية (التربية العاطفية) لكاتبها "فلوبير", وأخيرًا الرواية التربوية والتي يبدو فيها بطلها متصالح مع الواقع ومكتف مع الموضوع وهنا يحصل التساوي بين الذات والواقع.

- لوسيان كولدمان:

" تعتبر الرواية عند "لوسيان كولدمان" عبارة عن "قصة بحث عن قيم أصلية في عالم منحط يقوم به فرد منحط". والقيم الأصلية هنا لم تعد تلك الكلمة الخلقية العامّة, وإنّما أصبحت عند كولدمان قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته, في مقابل القيم المنحطّة, أي قيم التبادل التّي لا تقدّر الشيء إلاّ بما يساويه من مال."[1]

هذه القيم المنحطّة في جوهر الوضع البشري في المجتمع الغربي المعاصر, التي يقوم عليها المجتمع المادّي الرأسمالي حيث قانون السوق, فلا قيمة للإنسان إلّا بما يملكه من المال (قانون العرض والطلب) بحيث يكون المال وسيطًا بين الإنسان والسلعة, بل بين الإنسان ونفسه ممّا يؤدي بالنفس الانسانية بأن تشعر بالإغتراب ,وإستلاب شخصيته .

"من المعروف أنّ كولدمان قد عالج هذه المشكلة في إطار سوسيولوجية الرواية وأجاب عليها من وجهة نظر بنيوية تكوينية, ترى بأنّ "التماثل البنيوي" حاصل بالفعل, ولكن بين الرواية كشكل أدبي معقد وبين شكل الحياة التي يعيشها الأفراد في مجتمع القيم الإستعمالية المنحطّة."[2]

ذلك التماثل بين البنية الروائية, والبنية الواقعية حاصل بالفعل من وجهة نظر "كولدمان", لأنه يجب أن تتمثل الرواية شكلاً, والحياة شكلاً أيضًا, لهذا إذا أراد الناقد أن يدرس الشكل الروائي (البنية), عليه أن يبحث في بنية الواقع فالواقع هو الذي يعطينا الرواية كما تعطينا الرواية الواقع أيضًا.

---

[1] لوسيان كولدمان وآخرون: الرواية والواقع, ترجمة: رشيد بنحدو, ط1, عيون المقلات, الدار البيضاء, المغرب, 1988 م, ص 36.

[2] – حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي, ط2, الدار البيضاء المغرب, 2009 م, ص 15.

"نعم هناك تناظر دائمًا في كل عمل إبداعي –ولا سيما الروائي– يبن واقعه, وموضوعه, بين بنية (شكلية) ظاهرة, وبنية (موضوعية) عميقة, بين اللحظة التاريخية و الاجتماعية اللحظة الإبداعية, بين سياقية الجدل الروائي, وسياقية الجدل الاجتماعي."[1]

<u>– ميخائيل باختين:</u>

ميخائيل باختين هذا الناقد الذّي اطلع على كتاب نظرية الرواية "للوكاش", كان رأيه مخالفًا تمامًا "للوكاش" من حيث مصدر الرواية وعلاقتها بالملحمة.

"سيطلع ميخائيل باختين على كتاب "نظرية الرواية" للوكاش, وسيعدّ فرضية مناقضة تمامًا له,... وبدون شك فإنّ الإطلاع الواسع الذّي كان لباختين على مكوّنات الشكل الروائي بعناصره الملحمية, والشعبية قد أهله لكي يكشف عن المبادئ الأساسية لنظرية الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا طارئًا, وتبرز هذه المعرفة بشكل خاص في مطارحاته النظرية اللامعة للعلاقة بين الملحمة كتجسيد للوحدة, والرواية كتجسيد للتنوّع"[2]

ممّا سبق الإشارة إليه هو أنّ الرواية عند "هيجل", و"لوكاش", و"كولدمان", هي ملحمة بورجوازية تعبّر عن نثرية المجتمع البورجوازي والفردي بتناقضاته المتدهورة. فإنّ "ميخائيل باختين" يرى أنّ الرواية أدب شعبي نابع من الأوساط الدنيا لفئة الأوساط الشعبية الكادحة والسفلى, كما أنّ الرواية مجموعة من التنوعات اللغوية المتعدّدة, يعني أنّ "باختين" يفضل الرواية على الملحمة, لاحتواء الرواية على التنوع اللغوي .

"ومن الواضح أنّ فرضية باختين... لا تبحث في مراحل نشوء الرواية الحديثة للإمساك بالجذور الثاوية في أساسها, ولا تأبه لتعقبها التاريخي أو لنمذجة أشكالها... ومن هنا مبعث الخلاف, بينه وبين لوكاش, فإذا كان باختين قد آثر البحث في الأصول... للكشف عن استقلال النوع الروائي, فإنّ لوكاش قد ألحّ على القرابة بين الملحمة والرواية,

[1]– حمداني حميّد, الرواية المغربية, ورؤية الواقع الاجتماعي, ط1, دار الثقافة, الدار البيضاء المغرب, 1985 م, ص ب.

[2]– حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي, ط2, الدار البيضاء المغرب, 2009 م, ص ص 8–9.

مقتفيًا, في ذلك, أثر هيجل... ولكن وبعد أن يطلّع باختين على كتاب لوكاش, سنجده يعدل من موقفه بصدد الاستقلال الناجز للرواية, ويتحدّث عن اقتحام العناصر الشعبية... موضحًا أنّ الرواية هي نتيجة لهذا الاقتحام, أي نتيجة لتحطيم المسافة الملحمية".[1]

" وأمكن لياكس, وبارط, وطودوروف, وجنيت, وكريماص, وريكاردو, وباختين, وياوص, إلخ. أنْ يعوّضوا ماركس, ولوكاش, وكولدمان, إلخ. أو أنّ يعقدوا معهم تعايشًا غير سلمي كما غزت المعجم النقديّ مفاهيم غيرُ معهودة مثل: الإنزياح, والسارد, والمسرود له, والمحكيّ والدليل, والتناقض, والبوليفونية, والتعدّد الدلاّلي,... إلخ. كلّ هذه مفاهيم وأسماء تحيل على سجلات معرفية خاصّة يكاد يوحّدها, رغم تنافر الآفاق النظرية التي تنتمي إليها أحيانًا, تصوّر مشترك للأدب, تأليفًا وتأويلاً".[2]

خلاصة:

كل هذه النظريات التّي أعدها هؤلاء النقّاد حول الرواية, وتعدّد خصائصها البنيوية والوظيفية, إلاّ أنّها مازالت تبحث لها عن سمة ثابتة, لأن الرواية جنس أدبي مفتوح لا يزال في طور التكوين, غير مكتمل, يحوي العديد من الأجناس الأدبية, كما تتسمّ بتنوع اللغات الاجتماعية والتعدّد الصوتي والأسلوبي, وكونها تعّدت فيها جدلية الذات والواقع بين التجاوز, والتماثل عند لوكاش في تحليله عدّة روايات واقعية, وتعبير عن اغتراب الإنسان, في مجتمع ماديّ منحط يبحث له البطل عن قيم أصيلة ومبادئ فاضلة, فالرواية جنس أدبي يصوّر نثرية المجتمع المعاصر الذي تنخر فيه المادّية فوق ذاتية الإنسان التي ينشدها العالم.

3- رسالة الأديب الواقعي:

إذا كانت الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرةً على التعبير عن الكليّة الاجتماعية, الأكثر قدرة على تشخيص العوامل الخفيّة والجليّة الفاعلة, في مختلف الصراعات الاجتماعية, والتحام الأديب بمجتمعه في كفاحه ورفضه للواقع الرديء, هذا الأديب بوصفه

[1]- المرجع نفسه, ص 9.

[2]- من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة), ط1, كليّة الآداب بالرباط, سلسلة ندوات ومناظرات, 1994 م, ص 74.

يحمل رسالةً يرى من خلالها هذا المجتمع أبعادًا في بناء مستقبله المشرق, لكن ليس كما يرها الأديب وإنّما كما يجب أن تكون في الواقع.

"الواقعية حين ترى الأدب أنّه فنٌّ له رسالته الاجتماعية ترى إذن أنّ له دورًا خطيرًا في تنظيم المجتمع, يؤثّر في تطوّره الإنساني, وذلك يعني أنّ على الكتّب مسؤولية اجتماعية وطنية إنسانية, وأنّ هذه المسؤولية تفترض الإخلاص, والصدق في العمل الأدبي"[1].

"وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع, فهو إنّما يقدّم إليه من قيم جديدة يساعد على تغييره, وتشكيله, وأقرب مثال نسوقه هنا دليلاً على ذلك أنّ أبطال القصص, والمسرحيات, وهي أعمال أدبية, ليست سوى قيم محدّدة –إذا أمكن التعبير. وكثير من الناس قد تغيّروا, أو على الأقل عملوا– من اتجاههم في الحياة,وفهمهم إيّاها, وموقفهم منها, متأثّرين بشخصية في قصّة أو مسرحية والأفضل هنا أنّ نقول متأثرين بقيمة جديدة أو بمضمون"[2].

يبدو جليًا أثر الأدب في المجتمع من خلال عنصر التأثر والتأثير, الذّي يعتبر الواقع فيه مصدر إلهام الأديب كعنصر وفرد من هذا المجتمع, الذّي يحاول فيه تشخيص نماذج فنيّة تبحث عن قيم أصيلة وثابتة في هذا المجتمع المنحطّ, عبر تقنيات إبداعية تنِمُ على مدى الوعي الفنيّ لهذا الكاتب. لكن من خلال فهم الكاتب للواقع وقدرته على التخيل.

"فليس للمؤلف أن يتخّل ليملي حكمه, أو يفرضه لأنّ الوقائع التّي جاء بها, وعرضها لا تحتاج قطّ إلى شفيع, وكذلك الصورة المسلّم بحدّتها لمجتمع متعفّن توقظ الرغبة في وجود مجتمع شريف" [3].

"يقول غوركي: يهمّنا وصف الحقيقة الدقيق مرّة حيث أنّه ضرورة لأنّها منّا, وذلك لكي نفهم في مزيد من الوضوح كلّ ما ينبغي لنا هدمه, وكلّ ما ينبغي لنا بناؤه" [1].

---

[1]– عمر طالب, الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, ب/ط, دار العودة, بيروت, 1971 م, ص 76.

[2]– عزّ الدين إسماعيل, الأدب وفنونه, ط9, دار الفكر العربي, القاهرة, 1425 هـ –2004 م, ص 11.

[3]– عمر طالب, الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, ص 90.

هذه الحقيقة التي ينبغي للأديب أن ينقله نقلاً صادقًا, تشترط أن لا تكون صورة طبق الأصل عن الواقع, ولكن يجب أن تنقل من الفهم الذي يعكسه هذا الأديب للمجتمع متخذًا بذلك موقفًا إيجابيًا خيرًا تجاه القضايا الاجتماعية, والإنسانية كافةً.

"فالأديب حين يتأثّر بالمجتمع إنمّا يعكس فهمه هو على هذا المجتمع, والأدب تصوير لهذا الفهم, ونقل له –أمّا أن ينقل الأديب حياة المجتمع أو أنّ يكون المرآة التّي تعكس حياة هذا المجتمع ليتلقّاها أو يراها المجتمع ذاته,فعبث ليس من الأدب في شيء– فالأديب يتخّذ لنفسه دائمًا موقفًا, فكريًا,من مجتمعه, ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول أنّ الأديب يؤثّر في مجتمعه, غنّه يعيش في مجتمعه, ولكنّه لا ينتج أدبه إلاّ في الحالة التّي تستقّل فيها ذاته عن هذا المجتمع, متخذةً موقفًا فكريً خاصًا به"[2].

تلك المواقف والمعتقدّات التي يجبّ على الأديب أن يتخلى عنها, وهو يخاطب القارئ من وراء حجاب, فليس له الحقّ في أنّ يقود القارئ إلى الحلّ الذّي يفرضه بل يعرض واقع شخصياته بطريقة موضوعية يلتزم فيها الحياد التام ثمّ يترك للقارئ فسحة من الاختيار في موقفه من الحياة بعدما يثير فيه موقفًا ما.

"إن الكاتب الواقعي يبدو حياديًا, ولكن براعته في أنّه يقود القارئ إلى موقف بحسب القوانين السيكولوجية في المؤثرات وردود الفعل, فالقصّة تغدو مؤثرًا يستثير عفويًا موقفًا من القارئ نفسيًا أو سلوكيًا, فالكاتب لا يأمر, ولا ينه ولكنّه يضع القارئ مثلاً في موقف رفض, فينتهي من تلقاء ذاته, ويثير إعجابه بأمرٍ إيجابي فيُقبِلُ عليه, ويخلق عنده نوعًا من التعاطف مع النموذج البشري فإذا به يحبّه ويقدّر فيه فضائله, أو يكرهه ويمقت مخازيه"[3].

---

[1]– المرجع نفسه, ص 91.

[2]– عزّ الدين إسماعيل, الأدب وفنونه, ص 11.

[3]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية, والنقدية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, د/ط, منشورات اتحاد الكتّاب العرب, دمشق, 1999 م, ص 141.

فعلاقة الأدب بالواقع علاقة مبنية على التأثر والتأثير, فلا يمكن للأدب أن يقوم بوظيفته الاجتماعية دون مراعاة الجانب الفنيّ منه, لأنّ هذا الأخير هو ما يشدّ القارئ, ويأسره لفهم واقعه بشكل إبداعي.

"والواقعية تهتم بالشكل الأدبي على قدر اهتمامها بمحتواه, وموضوعه, ذلك لأنّها ترى أن الشكل لا ينفصل عن المحتوى فكل منهما مؤثّر في الآخر ومتأثر به, وأنّه لا يكتمل جمال الفنّ الأدبي ولا يؤدي رسالته الاجتماعية إلاّ إذا ناسب جمال الشكّل,وقيمة المحتوى, والموضوع تناسبًا طرديًا إيجابيًا فليس مقياس النجاح لعمل أدبي في الواقعية قائمًا على أهمية الموضوع بل يقوم على هذا التناسب التّام, أو الوحدة الكاملة بين الشكل, والمحتوى معا,تقول اللاراشكوفسكايا: إنّ الكاتب عليه أن يكتب أوّلاً في مستوى العامل, والفلاح, وتنمية عقل القارئ, يمكن بعد ذلك أنّ يرتفع الكاتب تدريجيًا بهذا المستوى... إنّ الكاتب الجديد الذّي نبحث عنه هو ذلك الكاتب الذّي يستطيع أن يوجد وحدةً بين المضمون الاجتماعي, والفنّ الرفيع, ويخلق انسجامًا بين المضمون والصورة التّي تعرضه"[1].

وعلى ضوء الحديث على الرسالة الاجتماعية التي يحملها الأديب إلى القارئ, هناك من الأدباء من حاول فهم الواقع الذّي يحيط به, وبتالي فضح تلك البرجوازية الماديّة التي تقوم على استغلال الضعيف من المجتمع, وهذا ما ظهر جليًا في كتابات "بلزاك Homore de Balzac 1799-1850", الذّي يعتبر بحق من أبرز أعلام الواقعية "انتقد بلزاك سلطة الكنيسة ووقوفها في وجه العلم, وفضح مثال رجال الدّين, وأدان حكومة عصره الملكية, وسخر من الأبهة البورجوازية الفارغة ومن الذّين يعيشون على ذكريات الماضي, ومجّد المتمرّدين من العمّال, والفلاحين وتنبأ بانتصار ثورتهم, ولم ينفصل عن الحياة الحقيقية بما تحويه من طبقات وتجّار ورأسماليين, وموظفين, وسكان قصور, وعسكريين, وشرطة, ومحتالين, وسيّدات مجتمع. وحرص على عرض ما يتردّد في المجتمع من الأفكار,

[1]- عمر طالب, الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, ص 96.

والعادات, والتقاليد ولم يكتف بالوصف, بل حلّل المشاعر, وبحث عن الدوافع السلوكية وربطها في الغالب بالأحول الاقتصادية وأكّد على تأثير البيئة في الفرد, وعالج مشكلات سيادة المال, وأساليب المستغلين, والجشعين, والتهافت على المناصب بمنأى عن الفضيلة, وشقاء الفقراء, وتفكك الأسرة وكلّ الرذائل, ولم تنج من سوط نقده أيّة شريحة اجتماعية, ولهذا كلّه عُدَّ بلزاك الرائد الحقيقي للمذهب الواقعيّ والممّهد الأدبي للاشتراكية العلمية, الذّي أشاع أفكاره ورسم قواعدها. ومن أبرز رواياته: الأب غوريو,أوجيني غراندية وزنابق الوادي, وبالثازار وابن العم بون, وابنة العم, وعائلة شوان وطبيب القرية..."[1].

لقد اهتم الروائي "أمير تاج السرّ", من خلال روايته "العطر الفرنسي" بالجانب الوظيفي للرواية في تحليله للمواقف وردود الأفعال, فبحث عن العلل والأسباب التّي تختفي وراء الظاهرة الاجتماعية, فلا يعرض الظاهرة مجردّة, بل يحاول أن يبحث عن سببها, ويوجّه نظر القارئ إلى القوانين المحرّكة للمجتمع كظاهرة الفقر والتخلّف الثقافي وبهذا يزداد وعي القارئ, لكي يكون مؤهلاً للتحليل والتأمل, ليفهم واقعه, وبالتالي يقد على تغييره, المهم هذا التغيير لا يمكن "لأمير تاج السر" قوله لهذا القارئ فقط يضع أمامه دلالات, ورموزًا يمكن للقارئ أن يستكشفها.

كانت أوّل بداية للتغير هو "تزيت أبواب الحيّ كلّه, إبتداءًا من بيته" "فتح باب بيته فأحدث ذلك الصرير المزعج, الذي كان أيضًا جزءًا من ثقافة أبواب البيوت في الحيّ..."[2] هذه الأبواب ذات الصرير التي أتى ذكر الإزعاج منها كأوّل مرّة على لسان "علي جرجار", دلالةً على الانفتاح على الآخر, ثقافة وحضارة الآخر, لأنّ الباب دليل على الانفتاح وهذا الصرير اعتبره العائق الذي يَحُولُ دون ذلك, أي التمسك بالثقافة الضحلة. لهذا أراد أن يعرض على القارئ مشروع تغيير هذا الواقع بتزييت الباب وباقي أبواب الحيّ كلّه.

[1]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية, والنقدية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 148.

[2]– أمير تاج السرّ, العطر الفرنسي, ط1, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت لبنان, 1431 هـ – 2010 م, ص 12.

" فتحت باب بيتي, فأزعجني صريره لأوّل مرّة, أحسست به عائقًا محتملاً, ربّما يتآمر ليفسد حضارةً أريد أن أتحضرها... سأطوف في القريب العاجل على كلّ أبواب الحيّ, أزيّت مفاصلها, وأغيرّ من تلك الثقافة التّي أعتبرها الآن ضحلة".[1]

ثمّ يستمر هذا التطوّر في التغيير من الفكرة إلى العرض من خلال هذا الحوار الذّي جرى بين "علي جرجار" و"شاكر تعيس" عندما حضر إلى بيت "علي".

"باب بلا صرير؟

هتف شاكر تعيس, وحجباه ما يزالان مرتفعين...

نعم بلا صرير... وغدًا ستكون أبوابكم كلّها بلا صرير...

أدخلا... "[2]

وهكذا تبدأ حملة التغيير التي خاضها "علي جرجار" شاقة في البداية, لأنّ تغيير ثقافة مجتمع عاش على التخلّف مدّة طويلة ليس بالشيء اليسير.

إنّنا نريد أدبًا يلهب الشعور, ويناسبُ المستقبل المشرق, الذيّ يسعى إليه الشعب, ويضيء طريق الجماهير في كفاحها الباسل من أجل الحريّة, والسعادة. ولكنّنا نريده أدبًا مخلصًا ناتجًا عن امتزاج الأديب بالشعب, واندماجه بالجماهير غير صادر عن تكلّف أو تصنّع تتوفر فيه كلّ عناصر الفنّ الأصيل.[3]

اندماج " أمير تاج السر" في مجتمع متخلف وانتمائه إلى واقعٍ سوداني يعيش تحت وطأة الفقر, والثقافة البالية, لا يمكنه الفرار من مسؤولية الأديب الصادق الذّي تحمل رسالة تغيير يقود بها شعبه ليشارك هذا الأخير فيها.

"في البداية كانت جريرة تزيت مفاصل أبواب البيوت, ومحو أوجاعها شاقةٌ للغاية.

---

[1]– أمير تاج السرّ, العطر الفرنسي, ص 32.

[2]– المصدرنفسه, ص 35.

[3]– عمر طالب, الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, ص 84.

استقبلت الفكرة باستهجان عنيف, برز في عدائية الأصوات, والضحك المتواصل لكبار السنّ ونوح النساء على صرير بيوتهنّ الذّي يودّ متوه أنّ يزيله. كنت استعنت بشاكر تعيس... والجميلة سلافة... استغرقنا عدّة ساعات حتّى نقنع الجميع... حتّى شفيت معظم المفاصل... وكانت من إيجابيات تلك الحملة أنّها ضمت... أعضاء جددًا لم ندعهم للانضمام... وسمعنا أنّ أبوابًا كثيرة قد عولجت حين سمعوا... ما حدث لبقية الأبواب".[1]

وهكذا فإنّ "أمير تاج السر" يطرح قضايا اجتماعية تحمل في طيّاتها دعوة القارئ إلى الوصول إلى كنهها, ومحاولة تغير ما يمكن أن يجعل واقعه مشرقًا, وذلك من خلال معطيات فنية غنيّة بالدلالات, والرموز, وهذا ما يعكس فهمه هو لهذا الواقع.

فتغير الحياة الاجتماعية, والحضارية يؤدي بدوره إلى تغير واضح في البنية الفنيّة عامّة والروائية خاصة.

إذا أدركنا أنّ الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي علاقته به عليه, فإنّ ذلك يتطلب منّا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية, بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقلية الكسولة التي كانت تفترض نوعًا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية, فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسي تخفى علينا أهم إضافات هذا الأدب, وبالتالي تحتجب عنّا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته لأن عملية إنتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضاري الاجتماعي والاقتصادي والسياسي, الذي يدخل في علاقة حوارية خصيبة معه ولهذا كله كان من الضروري إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغيّر جذري في شكل تبديانّها الأدبية عامة, والروائية منها بشكل خاص".[2]

---

[1] – أمير تاج السرّ, العطر الفرنسي, ص 43.

[2]– صبري حافظ, الرواية والواقع, متغيرات الواقع العربي, واستجابات الرواية الجمالية, الناقد, العدد رقم 26, 1 أغسطس 1990, لبنان, ص 6.

4- فنيّة الرواية الواقعية:

يتطلّب في الواقعية أنّ تكون تصويرًا وتمثيلاً للصدق الموضوعي للحياة والواقع, هذا يستلزم صدقًا فنيًا وإبداعيا يعطي للعمل الأدبي شكلاً تامًّا, ومتجانسًا, فلا هو كتابة تاريخية كما عند المؤرّخ, ولا بالكتابة المنطقية بالحجج والبراهين عند المفكرّ, فإذا كان الواقع الحقيقي هو وصف صادقٌ لما هو موجود, فالواقع الفنيّ هو رسم إبداعي لواقع ليس بالضرورة أن يكون موجودًا تمامًا, بهذا يتحوّل الأديب إلى فنّان مبدع وليس مجرّد ناسخ.

"وما قدّمه "لوكاتش" من إضافات جديدة أضفى على المنهج النقدي الجدلي أهميّة بالغة من حيث أنّه لم يعد إلى المضمون الاجتماعي والإيديولوجي, فحسب, ولكنّه أخذ يقيم للجانب الفنّي أهميّة قصوى إذ لأنّ تحليل هذا الجانب يعتبر خطوة ضرورية من أجل الوصول إلى فهم التصوّر الذّي يتبنّاه الأديب."[1]

فالأدب إذن ليس انعكاسًا مباشراً للواقع فحسب, وإنّما هو تعبير فنيّ صادق لما له من أهمية قصوى.

"الواقع نوعان: حقيقي, وفنيّ, الأوّل ما إذا وصفه الإنسان كان صادقًا, وأمينًا لموافقته ماهو موجود وكائن, إنّه بوصفه يأتي بنسخةٍ عن الواقع, كالصورة الفوتوغرافية, والثانيّ –وهو المعول عليه في الأدب– يقوم على خلق إبداعي لواقعٍ لا يشترط أن يكون حقيقيًا بحذافيره."[2]

"ويبقى دور المبدع منحصرًا في إعطاء صورة لهذا الفكر الجماعي مع تقديمه في شكل صياغة خيالية تبدو في الظاهر وكأنّا جديدة كلّ الجِدَّة, لأنّ المبدع هنا بالذات يستفيد مباشرة من تجاربه الفردية."[3]

فالروائي يعتمد في ذلك على نقل الواقع نقلاً تخيّليًا باستخدام الأسلوب الفنيّ, ليفهم القارئ واقعه الاجتماعي من خلال الخيال الذي ينقله الكاتب بأسلوبٍ إبداعي متميّز.

---

[1]– حمداني حميد, الرواية المغربية, ورؤية الواقع الاجتماعي, ط1, دار الثقافة الدار البيضاء, المغرب, 1985 م, ص 11.

[2]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية, والنقدية لدى الغرب –مع ترجمات لأهم أعلامها, , ص 13.

[3]– حمداني حميد, الرواية المغربية, ورؤية الواقع الاجتماعي, ص 13.

"وقد ركّز هذا المذهب جلّ اهتمامه على وصف المجتمع الإنسانيّ, وإبرازه على حقيقته في أمانةٍ وصدق, وفي بعدٍ عن الهوى الشخصيّ, فهو يضع التحليل موضع التخيّل, ويحل المنظور محلّ الموهوم."[1]

وهذا ما حول "أمير تاج السر" أن يمثّله من خلال روايته "العطر الفرنسي" في قدرته الإبداعية في استحضار النموذج الفنيّ, والمتمثّل في شخصية "كاتيا كادويلي" الممّرضة الفرنسية, هذه الشخصية التّي انتظرها "علي جرجار" بطل الرواية, الذيّ انتظرها حتى ملّ الانتظار, فصار يتخيّل حضورها ومعيشتها واقعه المنحط, وهكذا استطاع "أمير تاج السر" أنّ يتخيّل واقعًا آخر لما يجب أن يكون عليه واقعه.

"كاتيا كاويلي جرار... الممرّضة الحسناء التي اكتسبت شهرتها حين عملت في حملة إغاثة لدى زيمبابوي, واكتشفت غشًا رهيبًا في أدوية الملاريا... لتنقذ ملايين المرضى هناك... ويمنحها مجلس الحكماء الإفريقي لقب الملاك, الذي لم يمنح لأحد من قبل".[2]

ليحافظ "أمير تاج السر" على كيفية التعامل مع الحدث مع الحفاظ على النسق الروائي في تطوّره الطبيعي, وبعد هذا التقديم لشخصية "كاتيا" في صفتها الإنسانية, والخلقية, يذهب بالقارئ إلى عالم "جرجار" المتخيّل عندما يتعامل مع صورتها على أنها حقيقة.

"أخذت تلك الصورة, وصورتين أخريين, واحدة على مقعدٍ أخضر في الهواء الطلق ويبدو فيها شعرها متناثرًا بإغراء, أخذتها إلى عدلي طاووس الذّي كان إغريقيًا...حاول دراسة الإخراج السينمائي في روسيا... إذ يمكن أن تتحوّل القطّة العرجاء بفضل ذلك العلم إلى فاتنة... قلت للإغريقي: أريدها صورًا لعروس في ليلة الدخلة... أريدها ضاحكة, غاضبة, ومستاءة."[3]

---

[1]– فايز ترحيني, الدراما, ومذاهب الأدب, ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع, بيروت, 1408 هـ – 1988 م, ص 195.

[2]– أمير تاج السر, رواية العطر الفرنسي, ص 47.

[3]– أمير تاج السر, العطر الفرنسي, ص 96.

وهكذا تظهر جليةً تلك القدرة الفنيّة والإبداعية في نمذجة شخصية خيالية, وإعطائها ديناميكية التفاعل الروائي, ودمجها في العالم الواقعي الحقيقي محدثًا بذلك تطوّرًا طبيعيًا مع النماذج الفنيّة الأخرى.

إنّه التزاوج بين ما هو خيالي ذاتي, بواقعي موضوعي يساهم في تجسيد المعنى الحقيقي, والخاصية التي تنفرد بها جمالية الرواية الواقعية, في "الإبداع والخلق أي تركيب عالمٍ شبيهٍ بالواقع, وليس نسخةً أمينةً منه."[1]

هذه التجربة التي جسدها "أمير تاج السر" في شخصية "كاتياكادويلي" بعدما أكسب هيكلها ملامح, وصفات, جعلها متفاعلة مع واقعه, ومع شخصياته الأخرى عندما بدأ "جرجار" يعرّف "كاتيا" لأهل الحي على أساس أنّها زوجته, وهذا ما حاول الروائي إضهاره على أنّ هناك حضارة أخرى بإمكان المجتمع السوداني أن يتمثلها وهي حضارة الآخر.

"أوّل مكان ظهرنا فيه أنا وحبيبتي كاتيا علنًا في الحيّ, كانت بقالة عركي, أخبرتني برغبتها في شراء بعض الحاجيات لها وللبيت... سألني ماذا تريد يا جرجار؟تغاضيتعن عدم ترحيبه, وأشرت إلى زوجتي, قلت: ليس أنا, ولكن هي تطلب... رأيت عركي يتلفت ببله,... ثمّ يسألني: أين هي يا رجل... هل جننت؟ بل أنت المجنون... تقف أمامك أجمل نساء الأرض, ولا ترها؟."[2]

تتفاعل هذه المشاهد التخيّلية في رواية "العطر الفرنسي" مع تلك المشاهد الواقعية الحقيقية لتنجز للقارئ عامًا وواقعًا يرتفع فيه المنسوب الفنيّ بشكل غاية في الإبداع.

"لهذا فقيام الواقعية على المشاهدة, والحقيقة, لا يعني خلوّها من العاطفة, والخيال بالمرّة, باعتبار أنّ الأدب مهما كان شكله إبداعًا فنيًّا كلّ شيء".[3]

---

[1]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية, والنقدية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 143.

[2]– أمير تاج السر, العطر الفرنسي, ص 121.

[3] – عمر طالب, الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, ص 8.

هذا الواقع الفنيّ الذيّ أراد "أمير تاج السرّ" من خلاله رسم صورة لواقعٍ يمكن حدوثه في الواقع الحقيقي عن طريق التعبير الصادق الذي يستطيع به تفسير الوجود وفهمه عن طريق الوعي الفنيّ, الذّي لا يكتفي بتصوير الواقع تصويرًا فوتوغرافيًا, بقدر ما يكون أداةً نقل لحسن الحياة, وعمقها, وتناقضاتها, ومعناها, برؤيةٍ فنيّةٍ صحيحة.

"إنّ قانون الحقّ, الذي لا سبيل لمخالفته هو أن يستمد الفنّان من الطبيعة, ولكن شريطة أن ينتخب التفاصيل الأساسية, ويكسبها وجهً جديدًا, ويجمعها ويبيّنها بفن إيقاع, وأنّ يوحي واقعًا حيًّا, وأشدّ تعبيرًا, وأعظم توترًا من الواقع الطبيعي, إنّ الفنّ ليس هو الحياة, وليس هو صورة أمينة عن الحياة, إن مهمته أنّ يعيش الحياة, أن يؤلفها من جديد أن يحمّلها نزعة شاعرية ما... إنّ الفّ يتغذى من الحياة ليخلق شيئاً آخر هو الأثر, وأنّ الأثر لا يتمّ من غير اختيار, وتضحيات, وتجارب, وجهود من غير انقطاع سابق عن الحياة, إنّ الحقيقة في الفنّ تكمن حيث تتجاوز الحياة, وأنّ عبقرية القصّة تحي الممكن, ولا تحيي الواقع مرّةً أخرى."[1]

- اللغة:

"اللغة الروائية مسألة من الصعب ضبط وتيرة توجهاتها, ذلك أنّ لكلّ عملٍ روائي خصوصيتهُ اللغوية, وبقدر نجاح الفنّان في التعامل مع اللّغة, بقد قدرته على فهم شخصياته, ووعيهم, وثقافتهم".[2]

أمّا بالنسبة "لأمير تاج السرّ" في رواية "العطر الفرنسي", فنجد مستويين من اللغة, المستوى الأوّل, مباشر, حدثي الذّي يجيء على لسان الشخوص, وهو بسيط لا تعقيد فيه, لنراقب هذا الحوار بين "علي جرجار", والمسؤول الحكومي "مبروك".

" ومتى ستصل تلك الفرنسية.؟

- أيضًا لا ندري... ربّما في الأيام أو الأسابيع المقبلة.

[1]-المرجع نفسه, ص 16.

[2]- عبد الله رضوان, البنى السردية-2-, ط1, دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, عمان, 2003 م, ص 112.

– وما هو المطلوب من سكّان الحيّ.؟

– لا شيء محدّد... عيشوا حياتكم... "[1]

بينما نجد أنّ مستوى, وطريقة بناء الجملة يختلف حين يتعلّق الأمر بالتعبير, عن حالة الحلم, فالجملة عندها قصيرة مكثّفة, لنراقب هذا المقطع الذي فيه الروائي بيت "جرجار", وحيّه.

"كان بيته في وسط الحيّ تقريبًا, بيتًا كسائر البيوت, نصفه من طين, ونصفه من خشب مشقّق, الذّين أنشأوا الحيّ فيما مضى, أنشأوه هكذا... كانوا واعين سطوة الفقر على حياتهم, ومهوسين بغرسه في النطف حتّى لا يموت أبدًا, حتّى اسم غائب الذّي يعني عدم الوجود, أو الانمحاء, لم يأت من فراغ أو سذاجة."[2]

"لقد استفاد كتّاب كثيرون من اللمسات الشعرية المستحبّة, ولاسيما في تصوير العواطف, والتصوير الخيالي الفنيّ, كما فعل بلزاك الذّي عرف كيف يستفيد من الرومانسية في إبائها, فأكسب أسلوبه الحيوية, والحرارة, وبراعة الصورة وموسيقا العبارة, فأقبل الناس على كتباته بشغف, بخلاف زميله "ستندال" الذّي جاءت كتاباته خلوًا من الشعرية فأعرض عنها النّاس لعدم إرضاءها لديهم هذه الحاجَة الفنيّة, وإذا قلنا الرواية والمسرحية, فإنّنا نعي كلّ مقوّماتها وتقنياتها الفنيّة."[3]

ومرّة أخرى يستخدم "أمير تاج السرّ" اللغة في أدقّ تجلياتها, وهو يصف تلك الحفر التي تملؤ طرقات الحيّ الشعبي. "من حفرة في السطح قد تبتلع حافلةً بركبها... ومن ماءٍ آسن."[4]

---

[1]– أمير تاج السر, العطر الفرنسي, ص 8.

[2]– المصدر نفسه ص 11.

[3]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية, والنقدية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 142.

[4]– أمير تاج السر, العطر الفرنسي, ص 22.

وأيضًا وهو يسترجع تلك الذكريات "بالمقابل كانت لديّ الذاكرة, تلك التّي دربتها على أن تلمع, ولا ينطفئ لمعانها أبدًا... حتّى الجروح القديمة التّي كانت تنتشر على جسدي من أيام عملي في صيانة الجروح القديمة... أحتفظ في ذاكرتي بأسبابها, وتواريخ ميلادها, ووفاتها, حين تحوّلت إلى خدوش يابسة."[1]

يعتبر الروائي "أمير تاج السرّ" في "روايته العطر الفرنسي" من اللذّين يعتنون كثيرًا بلغتهم, بحيث أنّ اللغة عنده لا تكتفي ببعد التوصيل (توصيل الفكرة), إنّها عند "أمير تاج السر" تمتلك جماليتها الخاصّة, ذلك أنّه يكثر من الاستخدام الشعري للغة بما لا يتناقض مع دورها في إيصال الفكرة, كما أنّه يلجأ أحيانًا كثيرة إلى استخدام اللغة ذات البعد الواقعي, والتّي تتخاطب به شخصياته في المجتمع السوداني, وهو يصف بعض المنتجات المحليّة والأجنبية, في هذا المقطع:

"استحممت حمامًا منعشًا بصابون زست الفاخر... ورددت صور الكاتيات على طاولة حرصت على تلميعها أولاً بالماء, والكولونيا."[2]

كما أنّه يدرج في ذلك اللغة ذات البعد التراثي وهو يعبّر عن الطقوس والطلاسم الموجودة في السودان, وهو يستعمل الحوار الذي دار بين "شيخ العواني" و "علي جرجار" في هذا المقطع:

"كن ودودًا يا جرجار... نحن هنا لمساعدة أخيك ميخا حتّى يهاجر... وقد اختار خادم سليمان واسم سيّدي شمهروش منزلك لإتمام عملية الهجرة... سيّدي شمهروش بالباب, وبركاته على طول الشارع... سيّدي سيبارك عرسك من كاتيا الفرنسية... والآن قم وأحضر جمرًا على مبخر لنبدأ."[3]

---

[1]– المصدر نفسه , ص 20.

[2]–المصدر نفسه , ص 47.

[3]–أمير تاج السر ,العطر الفرنسي , ص 100.

"إنها اللغة المأنوسة الواضحة البعيدة عن التكلّف من جهة وعن الإسفاف والابتذال من جهة أخرى, المراعية لقواعد اللغة مع شيء من المرونة, والتسامح حين يتعلّق الأمر بالطبقات الشعبية العاديّة البعيدة عن أجواء العلم, والثقافة, فآنذاك تجد الكاتب نفسه مضطرًا لاستعمال مفرداتهم, وتعبيراتهم الشائعة, وأمثالهم, وتسمياتهم الشعبية, وطرائقهم في الحوار... وقد عدّ هذا من مقومات الواقع."[1]

[1]– عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية, والنقدية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ص 143.

الفصل الثاني : مقاربة تطبيقية لرواية "العطر الفرنسي" .

1- البنية السردية .

2- جدل الأنا والآخر .

3- صورة المرأة .

1-البنية السردية:

السرد هو شكل المضمون، والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحياناً بالتسلسل الزمني للأحداث التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، وإنما هو قذع واختيار تقتضيه الصورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلاً فنياً ناجحاً ومؤثراً في نفس القارئ."[1]

لعل الروائي "أمير تاج السر" في روايته الموسومة بـ " العطر الفرنسي" التي تجسد إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب كجانب موضوعي والذي استمد منه المادة الخام لعمله السردي، أراد من عمله إحداث ذلك التكامل والدقة بمنحه شكلاً فنياً براقاً لإحداث التأثير في القارئ بدءاً من تشكيل الرواية من جزأين تتجاوز بنظام بنائي مقنع لتقول خطابها، هذه الأجزاء هي:

حينما يأتي خبر ما، ثم القصة بلسان علي جرجار.

وعبر هذه الأجزاء يجري تقديم أميرتاج السر للرواية باستخدام التقنيات الروائية من شخصيات وأحداث ، والعمل على تماسكها، وهذا يدل على أن الراوي عارفٌ مسبقاً بكل بواطن الأمور فيقلل من استخدام الحوار المطول، مع تجاوز محدد له عبر تقنية الحوار الموجز، بينما نجد سيطرة تقنية السرد الوصفي للأحداث وللشخصيات وللأمكنة.

وفي هذا الموضع نجح "أميرتاج السر" في طرق رسم الشخصيات وتعالقها مع الأمكنة وإحداث نوع من التلاحم الفني، ومنح هذه الأمكنة أبعاداً إجتماعية وثقافية لشخصياته الثانوية والتي نلتمسها كثيراً في عمله الروائي "العطر الفرنسي" وتحريكها بما ينسجم دائماً مع الموقف العام للموضوع باتجاه بؤروة الحدث الذي تمَثّل في التعالق الممتد بين ثقافتين.

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997م، ص28

1-1 الوصف:

يُعد الوصف عنصراً أساسياً تبنى عليه الرواية، فهو ينشئ عالماً متخيلاً يكون انعكاساً للواقع، فيعرض للقارئ المظاهر الداخلية والخارجية للشخصيات والأمكنة، بل ويرصد الحياة كلها وبهذا يساهم في تطوير الأحداث وفي هذا نجد سيزا قاسم يقول:

"إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف، وتناول المقاطع السردية للأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة"[1] .

فتقنية الوصف تكاد نلتمسها في كل الأجناس السردية.

"إن كل الأجناس السردية (Des genres narratifs) كالملحمة والحكاية والقصة والرواية... لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف، بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة"[2]

يستخدم "أمير تاج السر" في روايته أسلوب الوصف لجزئيات من الواقع اليومي، أو وصف لمشاعر أبطاله في مواقفهم المتعددة، وهو يقدم في الغالب وصفاً دقيقاً يشير إلى قدرته الروائية في متابعة أدق خِصيصات شخوصه، كل ذلك بلغة جميلة فنية في الغالب، ونستشهد على ذلك بهذا المقطع، والذي يصف فيه الروائي مشاعر الفقر وقوة الذاكرة التي كان يتمتع بها " علي جرجار" بطل الرواية.

"كنتُ فقيراً جداً في الواقع، وجزءاً من منظومة الحيّ نفسه، ومنظومات أحياء أخرى في المدينة لم أعِش فيها من قبل لكنني عبرتها. صادقت أشخاصاً يشبهونني وأشبههم.. وتلوثت ببصاق مقرف كانت تفرزه بلا انقطاع. وحين اخترق أحدهم مرة جيب قميصي، واستولى على حافظة نقودي، لم أوقفه، ظللت أضحك ليلتين متتاليتين، وأنا أتخيل لصاً بلا خبرة،

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة لثنائية نجيب محفوظ"، ط1 ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983م، ص222.

[2]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، عدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، 1986م، ص 250.

يُنقّب في عشرين ثنيّة من ثنيات الحافظة القديمة من دون أن يعثر على قرش. بالمقابل كانت لدي الذاكرة، تلك التي دربتها على أن تلمع ولا ينطفئ لمعانها أبداً."[1]

ومن خلال الوصف الخارجي للشخصية، يبدع "أمير تاج السر" مرة أخرى في رسم تفاصيلها مما يولد لدى القارئ حالة من الشعور اتجاهها، شعور يشبه الحب أو الكره، وهذا يدل على دقة ملاحظة المؤلف، وقدرته على تصوير المشهد بكل ألوانه وأشكاله، فيكسو الشخصية لحماً ودماً ويبعث فيها روحاً جديدة تبدأ فتنمو نمواً طبيعياً ليغذيها شيئاً من عالم الواقع. حيث يظهر في هذا المشهد وهو يصور "سلافة الجميلة" فيجعل القارئ يحب هذه الشخصية ويتعاطف معها، عندما التقى "علي جرجار" بطل الرواية بـ "سلافة الجميلة" .

"كانت سلافة الجميلة جداً، والتي كان صوتها في الماضي أغنية أطرب لها... ويا "علي" التي تنطقها من فمٍ عسليّ، ترجني من أقصاي حتى أقصاي. لم تكن من اللائي وعدتهن بالزواج وأخلفت، ولا من اللائي سمحن لي أو لغيري من أشقياء الحي بتعقب فتنهن إلى اكثر من السلام ورد السلام... كانت مثلي فقيرة لكنها تتفانى في هندمة زيها، وصياغة حياتها بما تستطيع ولا تستطيع."[2]

-فالوصف الذي ينقل القارئ إلى أغوار النفس ومكنوناتها، ويصور مشاهد بأبعاد مختلفة، ومتعددة الألوان، هو قدرة الروائي وتفانيه في إتقانه لدراسة المشاعر العميقة المشتركة في النفس المتجاوزة فوارق الأجناس والحدود، وهذه الميزة جسدها "أمير تاج السر" من خلال وصفه لأعماق النفس، وللشكل الخارجي للشخصيات والأمكنة بل لكل شيء.

لا تصاغ الأوصاف في الرواية لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه، والوصف مثل كل شيء آخر في نسيج الرواية ليس للزينة، وإنما ليؤدي غرضاً معيناً نحو جزء من الحدث، لذلك يجب أن نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب بل من خلال عين الشخصية، إذ أن الكاتب لا يشترك في الحدث بل

[1]- أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 20.

[2]- المصدر نفسه ، ص 21.

يصوره فقط، لذلك يجب أن يصاغ بلغة أقرب ما يمكن إلى لغة الشخصية التي ترى الشيء الموصوف، وتتأثر به لا بلغة الكاتب نفسه. والوصف الجيد يخلق الجو وأقصى ما نطلبه من القاصّ أن يبذل جهده وفنه لنندمج معه في جوّ قصته."[1]

لقد جسد أمير تاج السر الوصف الدقيق والذي يفوق في إتقانه، وفي قدرته على تجسيد الحالة الإنسانية ببعديها الجسدي والمتمثل في الفاقة والاحتياج المادي، والنفسي الذي كساه بنوع من السخرية وروح الفكاهة، وهذا ما نلتمسه كثيراً في الكاتبات الروائية لأمير تاج السر فيجمع بذلك العديد من الصور بألوان مختلفة من الأحاسيس في مشهد واحد وقدرتها على تصوير أكثر من بعد.

وعلى لسان "علي جرجار" دائماً :

"من حفرة في السطح إلى حفرة قد تبتلع حافلة بركابها ومن ماء آسن إلى ماء آسن، وجدتُ وجهي ملتصقاً ببابٍ أعرفه جيداً، باب حليمة قارئة المصائر، تلك التي اختارها حكيم نبوي ضلعاً في لجنته السداسية، يسمونها في الحي حليمة المرضعة، ولم أعرف لها أطفالاً أرضعتهم... على الحائط أعلى الباب كتبت وبخط رديء، عبارة بالفحم تقول "أعطني أعطك" وكانت بلا شك شعاراً ملائماً لواحدة من حليمة، قد يشدك إلى طرق الباب وقد يطردك. الشعار شدني، فطرقت وكانت المرة الأولى لي في طرق ذلك الباب الذي يكاد أهل الحي كلهم وكثير من الغرباء، قد طرقوه على مدى سنوات طويلة، لكني لم أفعل... خوفي من المصير دائماً ما يفر بي بعيداً."[2]

يتخذ الوصف هنا مشهداً آخر ينبض بالحياة، حينما يضع "أمير تاج السر" القارئ في حالة من التردد في اتخاذ القرارات، وكأنه يعيش المشهد نفسه على أرض الواقع، بين وقوفه في حالة ترقب على باب حليمة، وبين سماعه مصيراً يخاف أن يتحقق يوماً ما، هذا الوصف

[1]– عمر طالب، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ب/ط، دار العودة، بيروت، 1971م، ص 42.

[2]– أمير تاج السر, العطر الفرنسي، ص 22.

الداخلي للهواجس والمكبوتات الدفينة في أعماق النفس يدل على الصدق الواقعي لقدرة الروائي وأسلوبه الجميل.

-ثم ينتقل الوصف إلى مشهد خيالي يلقي بظلاله في نفس القاريء نوعاً من الحيرة والخوف من خلال هذا المقطع:

"يا علي... ولا أحد أمامي... يا جرجار... ولا أحد خلفي... يا علي يا جرجار ولا احد عن يميني أو يساري. واكتشفت من تشابك الرعب في قلبي واهتزاز ركبتيّ، أنني امام بيت آل مسيكة الذي كان في طرف الحي غير المأهول، وتسكنه إحدى عائلات الجن منذ جبلت أول طينة من طينه."[1]

2-1 الشخصية:

تعد الشخصية من أهم العناصر المشكلة للشكل الروائي، كما أنها تتسم برؤى ذاتية وموضوعية متعددة الأحداث، أو أن تشترك معظم شخصيات الرواية وبخاصة الرئيسية منها في سرد أحداث. كل من وجهة نظره الخاصة، ما سبق دراسته في عنصر الوصف عندما سمح "أمير تاج السر" لشخصية "علي جرجار" الشخصية الرئيسية بأن تروي الأحداث من وجهة نظر معينة، لأحداث متعددة، كما أنها تتقاطع مع عنصري الزمان والمكان، محدثةً بذلك قيمة تربوية تعليمية يقدمها الروائي "أمير تاج السر" في شكل فنيّ جمالي، هذا الشكل الإبداعي الذي يساهم بدوره في الوعي الجمالي للأمة.

فالرواية الجيدة هي التي تجعل الشخصية تنقل للقارئ كل الأحداث، والحبكة، والصراع القائم، وتنشط الاحداث من خلال سلوكها... هي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحاً وضجيجاً، وحركة وعجيجاً، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً".[2]

---

[1]- أمير تاج السر ,العطر الفرنسي ، ص 25.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ب/ط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص 135.

حيث ظهرت المقدرة الإبداعية للروائي "أمير تاج السر" في طريقة رسم الشخصية الرئيسة وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى في حالة من الاضطراب، ما بين الازدراء والتعاطف الإنسان مع الآخر.

أ- **الشخصيات الرئيسية:** نبدأ بدراسة الشخصية الرئيسية باعتبارها المحرك الأساسي للرواية، وهي الأكثر حضوراً وفعالية على الإطلاق.

"علي جرجار": يمثل جزءاً كبيراً من الحي وثقافته، الشاهد الصامت الذي يجول داخل الأمكنة وخايا النفوس المتألمة، الشاهد على بؤس الواقع الذي يعيش فيه الذي حرمه حتى الاستقرار والعيش حياة كريمة، شخصيته تقاوم، وتظل تحلم بالأفضل، وفي هذا تطابق فعل "علي جرجار" مع دعوته الاولى التي أطلقها منادياً بالخيال.

"كان علي جرجار طويلاً، ممتلئاً، قليل شعر الرأس وبلا شاربين، ولد ونشأ في الحي نفسه،ويعمل مراقبا لصيانة القاطرات في السكة الحديدية وكان يباهي دائما بمقاومته لمرض الملاريا وحمى التيفود والتزلات المعوية الموسمية التي تصيب حتى زعماء البلاد، وبقائه عازبا بلا زواج، لكن عريسا دائما لكل الفتيات منذ شبابه المبكر إلى فتيات يومه الحاضر، وانتمائه إلى حزب "وطنك الكبير" الذي كان في الواقع حزبا مغمورا جدا."[1]

تلك الحياة الاجتماعية البائسة المتثوبة لواقع أفضل كان يكسوها بنفحات من الخيال لمواجهة الواقع الصلب، حيث أدرك أن تغييره ربما يكون أفقا بعيدا لا تكفي سنوات عمره المتبقية لإدراكه، ومشاهدته واقعا ملموسا. يظهر ذلك من خلال هذا المشهد.

"وكانت أعظم أعماله على الإطلاق، تلك الصيحة التي تنادي بحرية التخيل لدى الناس، والتي أطلقها من "حي غائب" ذات مساء لتصل فيما بعد إلى كل أقاليم البلاد،

[1]- أمير تاج السر, العطر الفرنسي، ص90.

ويطلق عليها الباحثون في الساسة والتاريخ اسم صيحة جرجار. لكن ذلك لم يعد عليه بمال أو جاه."[1]

وهكذا نلتمس براعة " أمير تاج السر" في رسم شخصياته، ونحتها لتعبر عن الفكرة التي أراد نقلها إلى القارئ من خلال طريقتين تحليلية وتمثيلية.

-**الطريقة المباشرة التحليلية:** وهي تعتمد على الوصف الخارجي للشخصية، وتحليل عواطفها، ودوافعها، وأفكارها، وغالبا ما يصدر المؤلف أحكاما عليها، وهذه الطريقة لا تحتاج إلى جهد من القارئ لكشفها لأنها تقدم جاهزة".[2]

أي أن الكاتب الروائي يقدم الشخصية جاهزة للقارئ، بحيث يتعرف عنها، ويشكل فكرة جاهزة (بطاقة فنية) على هذه الشخصية، مثل شخصية "حليمة المرضعة" من خلال وصف "علي جرجار".

إذن ماذا تريد من امرأتين لا تنفعان حتى .....في الموت؟

اعتدلت في جلستها، ضامة لحمها العجوز إلى بعضه، وتاركة خصلتين من شعرها المتهدم تنزلقان على جانبي وجهها. كانت عينيها ضيقتين، وفيها كحل، وأضنها شمت المال الذي في يرقد في جيبي.....وقفت على قدميها بصعوبة، وانتعلت حذاء واطئا أتاح لجسدها الممتلئ أن يتراشق أمامي، أحسست بها راضية".[3]

وفي مشهد آخر يقدم الروائي وصفا آخر لهذه الشخصية في حالة متعاطفة مع خيالات "علي جرجار" عندما قدم لها صورة "كاتبا كادويلي" على أنها زوجته، فتقوم بمباركة هذا الزواج الذي ليس موجودا على أرض الواقع فهو مجرد خيال.

---

[1]- أمير تاج السر ,العطر الفرنسي , ص 10.

[2]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، ب\ ط، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 2004، ص 122.

[3]- أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص ص 69-70.

"ومدت يدها لتأخذ المفتاح، وتصافح عروسي، بل أكثر من ذلك، تنازلت عن نفورها القديم من قراءة كفوف النصارى، وقرأت كفها، لالإعتبارها نصرانية، ولكن ضيفة عليها وعلى الحي كله، ثم تناولت كفي مسحتها بماء له رائحة ليمون فاسد، وقرأته في تأن، لتبتسم في النهاية وتبارك زواجنا، وتقول في صوت هامس: لديكم ضيف في الطريق يا حلوين، إنه يتكون الآن.....كان خبرا سعيدا بلا شك، بل أسعد خبر يمكن أن أتصوره، وأنا الذي ظننت بأني سأفارق هذه الدنيا من دون ذكرى أو أثر."[1]

-الطريقة الغير مباشرة التمثيلية: وهذه الطريقة ترتبط مباشرة بالحوار ويستعين بها المؤلف لأنها ترتكز على الذكريات، والتأملات، والأحلام التي تكشف الشخصية كشفا عميقا."[2]

ولقد تعددت هذه الطريقة التمثيلية في مشاهد الرواية بشكل واضح، ليترك "أمير تاج السر" المجال مفتوحا لشخصياته لتكشف الستار عن نفسها، فهو يجنب القارئ تلك القوالب الجاهزة والحاضرة، مما يجعل القارئ يشارك الروائي في اكتشافه لشخصيات الرواية والتعرف على عواطفها، وانفعالاتها، وبهذا يوكله هذه المهمة للوصول إليها من خلال ما تقوم به من تصرفات وما تتلفظ به من أقوال.

عدناإلى الشخصية التي تمثل الدور الرئيسي في الرواية شخصية "علي جرجار" صاحب صيحة الخيال المشهورة، تلك الشخصية التي طورت من الحدث، من مجرد صفات وملامح إلى الإبحار في عوالمهاالداخلية في كل مرحلة من مراحل صراعها مع الواقع البائس، هذا الواقع الذي دفع بعلي جرجار أن يهب روحا لخياله، فتوهم جرجار خيالا فعشقه، كما يعشق الرسام لوحته، ولما تطابق الشكل المتخيل مع الصورة التي منحه إياها "أيمن الحضاري "زادت معاناته حتى انفصل عن واقعه.

انتهى أيمن الحضاري من قراءة السير المختصرة للفرنسيات، ليعرج على صفحة أخرى في البحر العريض، ويريني صورا لأولائكالكتيات، التقطت في مناسبات عدة، كحفلات

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص128.

[2]– هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، ص 122.

الكوكتال أو أعياد ميلاد النجوم، كن جميعا لدهشتي، رشيقات وأنيقات، فيهن جمال أسطوري، وأكاد ألمس رقتهن تتقافز من الشاشة لتصوغ العطر في مقهى جنّي كله..."[1]

ويمضي أمير تاج السر في رسم صورة "علي جرجار" عندما يبدأ في اعتناق الحلم وتحليق في فضاءات غاب فيها الوعي، فبدأ بتغيير شخصيته ليصبح أكثر تحضرا.

" مفتتحا جلسة لم تكن من ضمن جلساتي المفضلة، خاصة في ذلك اليوم حين بدأت تتغير بعض الثوابت في حياتي التي كانت كلها ثوابت بذيئة".[2]

" استحممت حماما منعشا بصابون زاست الفاخر الذي استخدمه لأول مرة، فركت أسناني بفرشاة الأسنان الحمراء الجديدة".[3]

"حينما تقدم المقدرة الإبداعية للمؤلف ومقدرته على الفهم بواعث ملائمة للشخصية، فإن القارئ يعرف ويقبل كل القبول القوى الانفعالية، وقوى الملابسات التي جعلت أفعال الشخصيات لا معدى لها"[4]

انفعالات الشخصيات التي نجمت من خلال العمل الروائي في العطر الفرنسي هي انفعالات امتزج فيها الواقع بالحلم، وهنا تظهر المقدرة الإبداعية لأمير تاج السر الذي رسم تلك البواعث التي تجعل الشخصية تقوم بردة فعل رافضة لواقعها عندما يستحكم الفقر ويتعاقب الزمن على ملامح نفسية تتصارع فيها الطموحات بخيبات أمل، عندها يتحول "علي جرجار" في رواية العطر الفرنسي إلى متمرد على العالم بل ونفسه أيضا، حتى تصير هذه الروح خاوية، عندما أصيب هذا الأخير بمرض الغيرة الذي أفقده صوابه ووعيه وهو يصرخ في وجه الكل.

---

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 47.

[2]– المصدر نفسه، ص36.

[3]– المصدر نفسه ، ص57.

[4]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، عدد 1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986م، ص60.

" المرة الثانية التي أكدت إصابتي الحتمية بالمرض وجعلتني أستسلم، وأسمح له بالانتشار عميقا في داخلي، كانت عند منعم شمعة في محله كريمان." [1]

و"أخرجت سكيني، ورأيت رعبا في عيني البقال، لم أره أبدا في عيني أحد من قبل، لوحت بالسكين في وجهه، فتفاداها، وهويت على رأسه بالعصا ليخرج الوجع والدم. عثرت على المتشرد كنكل ساكن الشوارع رابصا في إحدى الحفر يعبث بهاتفه المحمول انتزعته من الحفرة، جرحته في ساقيه بالسكين،...ورأيت الحي فائرا عن آخره."[2]

مشاهد لصور تبدو متحركة يبدع فيها الروائي في وصف الانفعالات المتأزمة التي أودت "بعلي جرجار" إلى حد الجنون نتيجة وهم نسجه بخياله، وسقط فيه، كما حدث في الربع الأخير من الرواية، حتى ذاكرته التي كانت تمثل خزينة الحي بأسره تلاشت مثلما يتلاشى العطر.

"ركضت إلى البيت، والصراخ خلفي، فتحت الباب والصراخ في حلقي وقلبي، وعيني. كانت كاتيا مهدمة، وقد تلاشت فتنتها تماما، وبدا وجهها نظيفا من أي علامات إغراء لم تقاوم حين أمسكتها من كتفيها، وحين ألقيت بجسدها على الأرض، وحين غرست سكينتي في موضع طري، لم يكن إلا أحشاءها..."."[3]

هذا التصوير للمجتمع هو نفسه البناء الفني للرواية، كما ألمح إلى هذا نبيل راغب في الشكل الفني حينما قال " فالدراسة الاجتماعية تبدوا ذات وظيفة عضوية في الشكل العام للرواية وبذلك ينتهي الانفصال بين الظرف، والشخصيات عندما يستغل الكاتب المسح

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص135.

[2]– المصدر نفسه، ص 139.

[3]– المصدر نفسه ,ص 140.

الاجتماعي كوسيلة لإبراز الدراما وليس هدفا في حد ذاته" إلا أنه هو المنطلق الذي أسمى إلى بيانه، فكل جزئية من جزئيات المسح الاجتماعي يكون في النهاية شخصية البطل".[1]

فصورة الفقر التي كان يعيشها، والتخلف الثقافي والحضاري "لحي غائب" والطموح بحياة أفضل، جعل من حالته "علي جرجار" تتأزم يوما بعد يوم، فاستلامه للجنون ليس بمحض إرادته بل نتيجة تلك الصدمات المتتالية،"علي جرجار" صورة لمجتمع يقاوم التصحر والموت في أرض صحراوية من صحاري السودان، يقاوم ويظل يحلم بالأفضل.

شخصية أخرى تعتبر من الشخصيات الرئيسية التي وظفها "أمير تاج السر" في روايته "العطر الفرنسي"، حيث يظهر حضورها على شكل خيال أو عبارة عن واقع افتراضي في بداية العمل، لكنها تظهر فجأة في نهاية العمل.

كاتيا كادويلي: شخصية تكتسب حضورها من كونها رمزا من رموز السلام التي تعززها وسائل الاعلام الحديثة، والشركات العالمية الكبرى، هذا الحضور الافتراضي في وعي "علي جرجار" وشخصيات "حي غائب" جعل من الحي ينتقل من حالة الرتابة والجمود إلى وجود ديناميكية ثقافية تتوق إلى تغيير الواقع، والثقافة الضحلة التي طالما خيمت على "حي غائب".

"كاتيا جيرار كادويلي....الممرضة الحسناء التي اكتسبت شهرتها حين عملت في حملة إغاثة لدى زيمبابوي، واكتشفت بالصدفة غشا رهيبا في أدوية الملاريا، التي تقوم بتصنيفها شركات أجنبية معروفة، لتنقذ ملايين المرضى هناك.....ويمنحها مجلس الحكماء الإفريقي لقب الملاك الذي لم يمنح لأحد من قبل."[2]

ويمضي أميرتاج السر في رسم ونحت شخصية "كاتياكادولي" هذه الفتاة الفرنسية لتصبح حلم الحي كله وليس حلم علي جرجار وحده، فتغدو سيرة محبوبة، ورمزا للخلاص،

[1]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية–ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2007، ص 137.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 47.

بل حتى من رآها وسيلة لتنشيط السلع في حي فقير عندما استوقف "عركي" وهو تاجر من الحي "علي جرجار" قائلا:

" دعها تمر على محلي حين تأتي.....عندي عسل يمني، وزيتون إسباني....."[1]

ثم يتجه "عركي" إلى دكانه ويخرج لافتة مغطاة بقماش أبيض وقد كتب عليها.

"وباللغتين العربية والانجليزية:

بقالة كاتيا.....Katia grocery

وقبل أن أندهش.....قال عركي....

سأعلقها على محلي حين تأتي صاحبتك، وستجد محلات للخياطة واللحم والخضر، والفواكه تحمل اسمها كذلك.....لقد صنعنا كل ذلك بالأمس حين سمعنا بالخبر...."[2]

وتزداد القدرة الابداعية للروائي "أمير تاج السر" في جعل بعض الشخصيات تسافر بأحلامها، لتجعل من كاتيا كادولي تخلصها من واقعها فتنتشلها من الواقع السوداني إلى الهجرة حيث تقيم كاتيا كادولي بفرنسا، وذلك عندما طلب "ميخا ميخائيل" من "علي جرجار" أن يتوسط له عند الفتاة الفرنسية.

"لكن القبطي ميخا جاءني ليقول:

"لا تنس موضوع هجرتي يا جرجار... ضعه من أولوياتك...أرجوك."[3]

تظهر القيمة الإبداعية والفنية "لأمير تاج السر" من خلال تصوير الشخصيات كأنما هي شخصيات من الواقع، يقوم الكاتب برصد تحركاتها، فيسرد لنا عواطفها المختلفة من حب وكراهية، وينقل حواراتها، وتطلعاتها، وحلم "ميخا" في الهجرة إلى أروربا، هو حلم العديد من الشباب العربي، الذي يرى في حضارة الآخر خلاصا له من واقع بائس.

---

[1]– أمير تاج السر ,العطر الفرنسي ، ص 41.

[2]– المصدر نفسه, ص 41.

[3]– المصدر نفسه ، ص75.

"وكثير ما يأخذ الروائي شخصياته من الحياة الواقعية انطلاقا من أناس يعرفهم حق المعرفة ويمزج ملامحهم بملامح من صنع خيالة، وهذا ما يجعل منها شخصية شديد ة الإقناع، "فعند اختيار شخصيات لها أساس وجذور في الواقع مع إجراء بعض التعديلات على سماتها تكون أقرب إلى الواقع وأكثر تأثيرا".[1]

ب- الشخصيات الثانوية: تعتبر الشخصية الثانوية أقل أهمية من الشخصية الرئيسية، حيث يكتفي الروائي بإعطائها أدوارا وظيفية، وتتمثل في العلاقة القائمة بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية في إطارها الفني. وهذا ما وضحه "محمد علي سلامة" من خلال دراسة الاعمال الروائية لنجيب محفوظ "رأيت من خلال قراءة متأنية لأعمال الرجل طريقا آخر وجدت أنه يمكن على أساسه بيان القدرة الكبيرة له وبراعته في رسم شخصياته في الروايات، ويتمثل في العلاقة بين الشخصية الثانوية والشخصية الرئيسية في إطار هذا البناء، وقد أفدت من الحوارات الكثيرة معه التي دارت حول الشخصيات في رواياته، وكيف أن هذه الشخصيات لم تكن عاملا مساعدا بل عاملا أساسيا في البناء الفني"[2]

فالعلاقة بين الشخصية الثانوية والشخصية الرئيسية هي التي تشكل البناء الفني للأعمال الروائية التي تظهر بشكل جلي مقدرة الروائي المبدع والناجح.

- **شخصية مبروك المسؤول الحكومي:** الذي يمثل سلطة في الحكومة، والمنغمسة في لذاتها، هذه الشخصية التي جعلت من أهوائها سلما ترتقي به إلى مناصب سامية في الحكومة من كسؤول حكومي إلى وزير مسؤول عن مصير أمة، مؤهله الوحيد هو كونه منحدر إلى قاع من الفساد الأخلاقي، وتكمن براعة "أمير تاج السر" في إبراز هذه الصورة دون تصريح عبر مشهد اختزنته ذاكرة "علي جرجار"، والتي ضاقت ذرعا بما تحمل من مشاهد التخلف والانحدار.

[1]- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، ب/ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999م، ص22.

[2]- محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص ص 135-136.

"كان الحكومي مبروك جالسا على مكتبه الواسع في مبنى المحافظة، حين دخلت عليه بلا استئذان، بجانبه سكرتيرته الإثيوبية التي كانت عاملة في محل لتصفيف الشعر في وسط السوق حين التقطها، أدخلها معهدا كمحو رطانة الأحباش من اللسان، ودورة لتعليم الكمبيوتر على حسابه، ووظفها كسكرتيرة، لا أدري ليستريح في تفاصيل وجهها المليح حين يتعب، أو ليمضي معها إلى أكثر من ذلك؟"[1]

تمثل "أمير تاج السر" لهذه الشخصية تمثلا واقعيا، جعل هذه الأخيرة تتعارض وتتصارع مع الشخصية الرئيسية "علي جرجار"، وهذا ما يشكل البناء الفني لأبعاد الشخصية الفنية في صورة علاقة سلبية، تمثل مجون السلطة التي كان من مهمتها زرع الثقة في نفوس شعبها، مع سخط من "علي جرجار" الشخصية الرئيسية، وفي مشهد آخر يبدو فيها "علي جرجار" ناقما من حالة التسيب التي يمارسها مبروك الحكومي بخصوص تلك الوعود بلا وفاء حتى في شرب ماء نقي.

"كانت على رأسه صور عديدة تمثل رئيس البلاد حين افتتح محطة لتحلية مياه الشرب في المدينة، ولم تخرج من جوفها ماء حلو بتاتا" [2]

"أخبرني بأن تأصيل الإشاعات ونشرها في الأحياء الفقيرة، مهنة رسمية لدى الدولة، وأن النبوي كان يتلقى راتبا شهريا على ذلك، النبوي ينشرها، وموسى يكتبها تقارير".[3]

براعة "أمير تاج السر" في رسم شخصياته ونحتها، يجعلها تعبر من خلف الستار عن الفكرة التي يريد أن ينقلها للقارئ "فيجعلها جزءا من الحياة ومرآة عاكسة للمجتمع، والعصر من خلال نقلها لقضاياه الاجتماعية أو السياسية، والكشف عن معضلاته، أو تعكس طموحات الانسان وآماله من خلال أساليب تفكيرها، وإيديولوجياتها، وانتماءاتها

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص60.

[2]– المصدر نفسه، ص 61.

[3]– المصدر نفسه، ص 61.

الطبقية، ومساعيها في الحياة عامة "فالكاتب الروائي يتخيل أبطاله يحسون، ويتكلمون، ويتحركون."[1]

استطاع "أمير تاج السر" أن يصور انفعالات "علي جرجار" الذي يأست نفسه من هؤلاء السلطوين الذين يعملون على تلهية مجتمعاتهم، بترويج إشاعات يصنعون بها أحلاما سرعان ما تصطدم على صخور اليأس والحرمان.

"ثم سلمني رزمة من المال ملفوفة بورق شفاف أخرجها من جيب في قميصه متعدد الجيوب، ولا أدري أكانت من ماله الخاص، أم من بند حكومي منسي يستطيع مغازلته متى شاء"[2]

ويصف "علي جرجار" الإحساس الذي انتابه من هذه الزيارة، وقد سقطت من عينه قيم الوطن وحكامه.

"انهزمت في الدومينو، خمس مرات وخرجت، وقد صغر الوطن في عيني لدرجة أنني فكرت في كتابة رسالة فورية للرحالة حاكم عذابو، وإخباره باستقالتي من حزب "وطنك الكبير" الذي أسسه، وكنت أفتخر بانتمائي إليه فيما مضى"[3]

وفي صورة أخرى ينجح "أمير تاج السر" في رسم شخصية ثانوية تظهر فيها موجهة من الطيقة الحاكمة لتكون عاملا آخر باعثا للتخلف، والإهمال تتعالق مرة أخرى مع الشخصية الرئيسية، إنه حكيم "النبوي".

شخصية حكيم النبوي: أستاذ التاريخ سابقا، يمثل الوجاهة لأهل "حي غائب" فهو من يملك اصدار القرارات وإدارة الاجتماعات بسبب وبغير سبب، يمثل البوق المأجور للدعاية الحكومية الموجهة له بالإشاعات التي يتقاضى عليها مبالغ مالية، وعلى لسان "علي جرجار" مرة أخرى وهو يقيم "حكيم النبوي".

" هكذا قيمت نفسي، أعطيتها عدة نقاط إيجابية...

---

[1]– عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، ص ص 22–23.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص 63.

قيمت حكيم النبوي أيضا، باعتباره مطبا قد يعوق طريقي، أو شوكة تعترض البلع في حلقي، ولا أدري لماذا قفزت مباشرة إلى سلبياته كمرض السمنة، وروماتيزم المفاصل، وضغط الدم، متجاهلا، شاعرا عربيدا كان يسكن بداخلي، وزعيما يحترمه الناس ربما أكثر مما تحرمونني، لم أقيم أحدا آخر، لأن لا أحد آخر في رأيي، كان يستحق التقييم."[1]

وفي مشهد من مشاهد المكاشفات التي أراد الروائي أن يصورها لهذه الشخصية حالة الحزن الكاذب عند وفاة "حكيم النبوي"، وتصويره الفني لمراسيم جنازته.

"لا شيء... مات أبي وانتهى الأمر...

قالها بلا حزن ولا دموع ولا تغيير في صياغة الوجه... وكأنه يقول سقطت ذبابة في كوب شاي وغرقت."[2]

حالة من اللامبالاة يقابل بها "مبدع" الابن الأكبر لـ"حكيم النبوي" وهو يتحدث إلى "علي جرجار".

"كانت جنازة النبوي مهيبة حين خرجت من بيته، جنازة بلا حزن ظاهر أخيرا أتيح لي أن انفرد بغذائي الذي مضت على اقتنائي له ثلاثة أيام كاملة، هي أيام البكاء الكاذب على الزعيم النبوي الذي ترك الحي بلا مايكرفون متمرس لإذاعة الأخبار... وترك ولدين أحدهما مبدع مزيف، والآخر يحمل اسما غير مفهوم، لا في حي غائب ولا في البلاد كلها."[3]

– تظهر فنية "أمير تاج السر في إيهام القارئ أن شخصية حكيم النبوي " تطابق الحياة، وأن لها أصلا في الواقع، شخصية تتمتع بالزعامة، وحب كاذب، حتى من أقرب الناس إليها، كما أن مهمته في إشاعات كاذبة يتقاضى عليها المال كلها، لكن بمحرد دخول هذا الأصل في الرواية تطرأ عليه "تعديلات تبعا لتصورات وفنية وقدرة المؤلف في النحت والرسم حتى تستقل بذاتها لتترك للقارئ اكتشافها من بين ثنايا الصفحات.

---

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص ص 21–22.

[2]– الصدر نفسه، ص 52.

[3]– الصدر نفسه، ص 57.

1-3-فنية المكان:

يعد المكان من أهم العناصر الأولية في تشكيل البناء السردي، والذي يعتبره الروائي عنصرا فنيا وجماليا في السرد القصصي لما تحمله من مداولات ورموز وعلاقات منسجمة مع العناصر الفنية الأخرى.

فأهمية المكان تظهر في تشكيل العالم الروائي، ورسم أبعاده، وذلك أن المكان مرآة تعكس على سطحها الشخصيات، وتتكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي، إنه يسهم في رسمها بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي المكاني من تحديد هوية المنتسبين إليه."[1]

المكان باعتباره عنصر أساسي من العناصر المكونة للعمل السردي هو في عمقه مجموعة من العلاقات والشخصيات التي يستلزمها الحدث والديكور الذي يجري فيه الأحداث."[2]

من خلال أهمية المكان كعنصر أولي في البناء السردي، حظي هذا الأخير باهتمام بالغ من طرف الروائي "أمير تاج السر" في روايته "العطر الفرنسي" بتوظيفه كواقع حقيقي، وكبناء فني في وقت واحد.

حيث كان مسرح الأحداث في رواية "العطر الفرنسي" يجري على أرض السودان وصحرائها، وبالضبط في حي من أحيائها ببيوته ومرافقه.

ويستطيع دارس الرواية أن يقف على ذلك من خلال التجلي الواقعي والدلالي، للمكان، وهذا التحليل يقودنا ويوضح لنا تلك العلاقة القائمة بين المكان والشخصية، هذه العلاقة التي تحمل الكثير من الثوابت والانتماءات والقيم، مما يجعل المكان تتجلى وظيفته في بعده الفني، فمن اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السرية في الرواية، ط1، عن الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، 2009م، ص138.

[2]- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي القضاء، الزمن، الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 31.

فيه، أو البيئة التي تحيط بها، إذ اكتشفت لنا البنية على بعض الأمثلة التي تظهر العلاقة المتبادلة، بين المكان والشخصية، دور الوصف في تشكيل صورة المكان وبناءه فنيا.

أول ما نلاحظه في وراية "العطر الفرنسي" هو كون الأمكنة مرتبطة أشد الارتباط بالأحداث والشخصية، وكما أن هناك شخصيات محورية في البناء السردي، فإن هناك فضاءات محورية أيضا، يتجسد من خلالها الصراع وعلاقة التأثر والتأثير.

حي غائب: حي شعبي اقترن اسمه من الغياب، لكنه يجمع فيه العديد من الشخصيات، التي تعيش وتحمل معها رؤية إلى المستقبل الأفضل، فهو قصة لحي فقير تتنوع أحداثه بتنوع شخصياته، وعواطفهم، وانفعالاتهم، مما يعكس لنا صورة واقعية عن تلك الفوضى التي تعيشها معظم مجتمعاتنا العربية.

"في أثناء سكناه الطويلة في حي غائب الذي حاولت السلطة مرارا أن تسميه حي النور، أو حي زهر الروضة أو حتى حي حاضر، وأخفقت."[1]

ورغم عزلة حي غائب، وعناصر الإهمال فيه، فقد تميز بأصالة الملامح القديمة من جهة، والاتصال الجزئي بالسياق العالمي من جهة أخرى، ويمكننا قراءة بعض ملامحه الفنية من خلال بيت "جرجار".

" كان بيته في وسط الحي تقريبا، بيتا كسائر البيوت، نصفه من طين، ونصف من خشب مشقق، الذين أنشأوا الحي فيما مضى، أنشأوه هكذا... كانوا واعين سطوة الفقر على حياتهم، ومهوسين بغرسه في النطق حتى لا يموت أبدا، حتى اسم غائب الذي يعني عدم الوجود أو الانمحاء، لم يأت من فراغ أو سذاجة، إنه الاسم الذي اتفق عليه الجميع، وهم يضعون اللبنات الأولى في بناء الحي، وحين جاءت أجيال بعد ذلك، طرقت التعليم، أو عرفت سكة السفر إلى بلاد الخليج العربي وأوربا، وعادت، لم تحاول أن ترمم حائطا مشقوقا،

[1]– أمير تاج السر، العطرالفرنسي، ص8.

أو تدفن حفرة يمكن أن تبتلع أحدا، أو حتى تمديد المساعدة لطريق معوج، ليستقيم، عادت لتعيش الحياة كما عرفتها، ونشأت عليها."[1]

ويمكن أن نميز من تلك الملفوظات الوصفية صفتين اثنتين ليس على سبيل الانتقاء العشوائي ولكن لأهميتهما الخاصة ولكونهما يتكرران في أكثر من صيغة وشكل: فهناك صفة الضيق أو المحدودية التي ترتبط على التوالي بالدرب والباب والشارع، ثم هناك صفو القدم أو العتاقة التي تظهر على الجدران والنوافذ... وعلى هذا النحو يجري إلحاق هاتين الصفتين بالحي الشعبي وبكثير من الإلحاحية مما سيجعله فضاء مفارقا من الناحيتين الهندسية والحضرية معا."[2]

ثقافة الحي الشعبي، حي "غائب"، وصفها "أمير تاج السر" بأنها ثقافة لا تتناسب مع نمط الحياة المعيشة والاجتماعية، والصحية في مجتمع لا يتعدى تفكير أفراده حدود ذواتهم، حي المهمشين والمسحوقين الذين سقطوا من ذاكرة الحكام والأنظمة، لكن براعة وقدرة "أمير تاج السر" في جعل هذا المكان بالرغم من قدمه وعتاقته وتخلفه، مسرحا إيجابيا لبعض المتعلمين الذين تحدوا يأس الواقع وأثبتوا وجودهم بنور العلم الذي أنار جانبا كثيرا من ظلمته، وهنا تظهر المقدرة الإبداعية للروائي الناجح في إيجاد علاقة بين المكان والشخصية على شكل بناء فني، يظهر مدى الإيجابية لشخصية "أيمن الحضاري" الذي لم يتأثر بالثقافة الضحلة "لحي غائب" رغم أنه تربى وترعرع فيه منذ صغره.

- علاقة المكان بالشخصيات:

وبحكم هذه الصلة الوشيجة التي تجمع الشخصيات بالمكان فإنه كان من الطبيعي أن تظهر تأملات تحاول أن تبحث في جوهر هذا الموضوع، وقد برز هناك اتجاه يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله، ويجعل من المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية إذ بات الانسان امتداد له فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان وهذا على حد

[1]- أمير تاج السر، العطرالفرنسي، ص 12.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009م، ص ص 18-82.

قول "وريك" و"ورين" في كتابه "نظرية الأدب" الذي ترجمه "محمد الدين صبحي"، يقول هذا الاتجاه بوجود علاقة جذورية بين المكان والشخصيات، والمكان في نظرهم وعاء تصب فيه أحاسيس ومشاعر وحدوس الشخصيات والعلاقة بينهما هي علاقة تأثير وتأثر".[1]

علاقة "حي غائب" بأيمن الحضاري" "أيمن الحضاري" هو ابن شهيد من شهداء حرب الجنوب، نشأ يتيما في كنف" حي غائب" الذين تعهدوه بالرعاية ، والتعليم حتى بات ملما بعلوم الكمبيوتر، ويكسب عيشه عن طريق تلك المعرفة فأصبح يمثل طاقة معرفة وصلة بالعالم الخارجي لأهل الحي الذين يمثلون الامة في انتظار بزوغ فجر جديد عماده المعرفة والعلم، فشخصية "أيمن الحضاري" نمت في الصخر القاسي لتنبت أملا جديدا وحلما ممكنا لأهل الحي "حي غائب" بالمقارنة بشخصية "كاتيا كادويلي" ذلك الحلم الذي سرعان ما يتلاشى، بينما "أيمن الحضاري" هو الحلم، والأمل الحقيقي الموجود في الواقع.

" كانت الرائحة التي شممتها بغتة، جارفة بشدة، إنها رائحة عطر ماكسي الذي يستخدمه الصبي أيمن داؤود الشهير في الحي "أيمن الحضاري"، كان صبيا يدرس في إحدى المدارس الثانوية في المدينة، لكنه أيضا عرف سكة الحديد التكنولوجيا والانترنت ومواقع الدردشة، واكتسى ثقافة كبيرة كان يبهر بها أهل الحي في كل مناسبة... وعن طريقه عرفنا كلنا ماذا تعني كلمات مثل ياهو، وجوجل، والمسنجر، وماذا يمكن أن يضم موقعا مثل يوتيوب أو الإخوة أونلاين"[2]

مقهى روماني: هذا المكان العتيق الذي يبدع "أمير تاج السر" في تحويله إلى قلب نابض، قد جفت دماءه ولم يعد يقوى على الوقوف مرة أخرى في وجه أصحاب مناهج الإقصاء، والتعصب الديني، هذا المشهد المشحون بالجو النفسي الذي أثاره الروائي أنتج وولد جوا جماليا ومعرفيا أيضا من خلال معرفة القارئ لحقيقة هذا المكان.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص ص 30 – 31.

"عبرت بالقرب من مقهى روماني العتيق، وكان بلا زجاج، ولا رواد، ولا لافتة تحكي تاريخ ميلاده، حوله عدد من الآليات الثقيلة أيضا، وصاحبته الأخيرة جوليا راقدة أمامه، وبعض المتطوعين بمن فيهم ميخا مخائيل، يسقونها بالماء".[1]

علاقة "مقهى روماني" بـ "جوليا روماني": إنها الوريثة الاخيرة لمقهى روماني الذي ظل يقاوم قرنا من الزمن، إنه يمثل الوجود القبطي في المجتمع السوداني واندماج هذا التوجه في المجتمع السوداني كان يسيرا فيما مضى، لكن مرة أخرى يعلو صوت الاضطهاد في هذا المشهد بتراجع وجود المقهى تدريجيا حيث تم محوه بالكامل، حين خيرت الوريثة الأخيرة (جوليا) بين البيع أو المصادرة، فاختارت البيع مرغمة لترى بعينيها آليات الهدم تمحو تاريخ عائلتها العريق، وهذا ما لم تقوى عليه فؤصيبت في الأخير بنزيف دماغي، وهنا تظهر البراعة الفنية "لأمير تاج السر" في تصوير هذا المشهد الذي جرى في شكل حوار بين "علي جرجار" والقبطي "ميخا":

" أين ذهبت جوليا روماني بعد إغلاق مقهاها؟

– في المستشفى... يعالجونها من نزيف دماغي.

قال القبطي ودمعة كبيرة انزلقت من عينيه:

هي التي باعت يا علي ولم يجبرها أحد.

لم يجبرها أحد؟

تهيج خداه حتى صارا أحمرين...

من قال لك لم يجبرها أحد؟... خيرت بين البيع والمصادرة، واختارت الضرر الأخف، ماذا كانت لتفعل؟ وماذا كان أي أحد آخر ليفعل لو كان يملك متجرا في موقع من المواقع التي يحبها الاستثمار؟"[2]

[1]– أمير تاج السر,العطر الفرنسي , ص 64.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 75، 76.

هذا المكان الذي كان يعني لأصحابه رمزا للقيم والثوابت، والذكريات، وهكذا تظهر براعة :أمير تاج السر" في تصوير بديع لعملية المحو والإقصاء في صورة تبدو واقعية تمتزج بالشجن النفسي.

كنيسة العذراء: مكان تم هدمه من طرف السلطات واستبدل المكان بمشروع استثماري أطلق عليه "برج التوبة"، وهو تجسيد آخر للمفارقة للبوح بمغزاة، فالتوبة لا تحتاج إلى التعدي على عقائد الآخرين ولا التطاول على مقدسات الآخرين لا تحتاج التطاول في البنيان ليصبح برجا شامخا، بل تلتزم الدين بالأعمال الصالحة و الخلق الحسن والمتواضع، وعلى لسان "علي جرجار" مرة أخرى يصور "أمير تاج السر" عملية إنشاء البرج على أنقاض الكنيسة التي لم تعد سوى ذكرى "لميخا" وللأقباط في السودان "كنت قد اقتربت من كنيسة العذراء، حيث ترقد ذكريات نارية للقبطي ميخا ميخائيل، لكني لم أجدها، عثرت على أرض خلاء مسورة بالخشب، وضاجة بأصوات آليات تحضر أو تزيح التراب بعيدا، وفي أحد أركانها لافتة ضخمة كتب عليها... مشروع برج التوبة... مكاتب وشقق سكينة، للحجز والاستعلام... اتصل، لم أجد رابطا بين الاستثمار والتوبة".[1]

علاقة "كنيسة العذراء" بـ "ميخا ميخائيل":ميخا القبطي هو رجل رفض الهجرة مع أهله إلى استراليا، وبقي وفيا للمكان متمسكا بهويته الوطنية جنبا إلى جنب مع هويته الدينية والثقافية، رافضا ترك "كنيسة العذراء" التي شارك في طلائها بلون السلام في صباه الباكر رافضا ترك رمزه الديني ممثلا في الأب "مكارس".

"رافقني إلى حي غائب وهو يبكي، أنفق ما تبقى من النهار، والليل الذي قضاه في بيتي وهو يبكي، ولم يعد بإمكانه أن يذهب إلى برج التوبة أو مصرف بروق، أو قبر الأب مكارس ليحاول استعادة شيء من الذكريات، لم يعد بإمكانه أن يشم النسيم في عيد شم

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص64.

النسيم، أو يلتقي بمن تبقى من أقباط المدينة، في عيد الميلاد ليقول بملء حلقه ميري كريسماس"[1]

لقد ضرب "ميخا" بأوراق الهجرة أمام القنصل الأسترالي عرض الحائط، واختار البقاء في وسط اجتماعي، ووطن يصر بعض من فيه على ممارسة أقصى أنواع الإزاحة، والتهميش حتى بمصادرة حقه في البقاء على الاحتفاظ بذكرياته الشخصية، فيحولون مبنى الكنيسة إلى مشروع استثماري، بل حتى يضطر إلى تغيير عقيدته من قبطي إلى مسلم، دون فائدة.

" أفهمته مئات المرات بأنني لا أملك مفتاح هجرته... وعليه انتظار المعجزة، كان يقول... لا توجد معجزات في الدنيا، لكن توجد حلول عملية... أنت تملك بعضها."[2]

أراد "ميخا" من "علي جرجار" حلا عمليا، لينقذه من الضياع بعدما لم يعد هناك ما يربطه بالبقاء في الحي، فلم يجد "علي جرجار" سوى حلا وحيدا وهو أن يعتنق الإسلام لكي يستطيع الهجرة إلى حيث يقيم أهله.

"ألبسته ثوبا وعمامة من ثيابي النظيفة، أخذته في يوم جمعة مبارك إلى الجامع الكبير في وسط السوق، حيث يصلي الوجهاء والأثرياء وقادة العمل الحكومي في المدينة، وجدنا بالكاد موضعا نجلس عليه، لنستمع إلى خطبة الإمام التي كانت بالصدفة عن سماحة الدعوة والأجر الكبير من إدخال رجل في الإسلام، كان ميخا يستمع بلا حماس، كانت يداه ترتعشان بشدة وقد احمرت إحدى عينيه فجأة، وحين انتهت الصلاة وقبل أن يتفرق الجميع، وقفت أصيح وأنا أشير إليه:

– معي الأخ ميخا ميخائيل الذي سمي نفسه مختار وجاء لينطق بالشهادة."[3]

---

[1]– أمير تاج السر العطر الفرنسي، ص ص 86، 87.

[2]– المصدر نفسه، ص 85.

[3]– المصدر نفسه، ص ص 85–86.

طبعا لا يجد هذا الأخير ليساعده غير "علي جرجار"، فالمكان يتعدى كونه قطعة أرض تقوم على جدران من الاسمنت والاحجار، إلى قيمة خاصة ترتبط بها مشاعر وعواطف البشر وتاريخهم ووجودهم، فالأمكنة عند "أمير تاج السر" هي شواهد تبوح للتاريخ عن منهجية التسلط وأنانية البشر، إنها شواهد العصر ما زالت آثار تلك النوادب لم تبرح مكانها، إنها مثال حي تروي عطشها الدائم للحرية، هكذا يجعل الروائي "أمير تاج السر" هذه الأمكنة قطع متحركة وجزءا من شخوصه عبر لوحات فنية تجسد واقعا ما في مكان ما في العالم.

– كما أن الرواية كانت تحفل بالكثير من الأمكنة وتعددها حسب موقعها في البناء السردي من انغلاق أو انفتاح تعبر عن حالة الحي الشعبي.

-تعدد الأمكنة:

فإذا نظرنا إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي متقطعة، ولسنا في حاجة للتذكير بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة، عادة بلحظات الوصف، وهي في حالة متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إن تغير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية."[1]

كما تعددت الأمكنة عبر رواية "العطر الفرنسي" والتي تتموقع في "حي غائب" والتي جرت فيها بعض الأحداث، نذكر على سبيل المثال:

– "**مقهى كريزية**": وهو المكان الذي جمع بين "علي جرجار" و "أيمن الحضاري" حيث تعرف "علي جرجار" على صورة "كاتيا كادويلي" عن طريق الانترنت.

– "**المسجد**": والذي تم فيه إعلان "ميخا" باعتناقه الإسلام بعد خطبة الجمعة.

– "**مكتب المحافظة**": والذي جمع فيه بين "علي جرجار" و "الحكومي مبروك" حيث دار بينهما حوار حول خبر وصول "كاتيا كادويلي" إلى حي غائب".

[1]– حميد الحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ب\ ط, دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب، 2000م، ص62.

1-4-فنية الزمن:

"الزمن تحديدا كل "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"بينما الزمن في تمثل أندري لالاند(A.Lalonde) "متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر."[1]

أما الزمن في النص السردي يعتبر من أهم العناصر التي تجمع بين كل الأشكال الفنية في الرواية، فيستحيل وجود عمل روائي دون عنصر الزمن.

يعد الزمن عنصرا مهما من عناصر النص السردي، لأنه الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة..."والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، وإذا اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإن الرواية تعد فنا زمانيا أو عملا لغويا يجري ويمتد داخل الزمن."[2]

والزمن الروائي يتجلى في عناصر الرواية كافة، وتظهر آثاره واضحة على ملامح الشخصيات وطبائعها وسلوكها، فالشخصيات مرتبطة دائما بالأحداث، والاحداث تسير وفق زمن معين في مكان ما,وهكذا فإن الزمن يؤثرفي الشخصية كما تتأثربه.

"نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لجة الحدث، وملح السرد، وصنو الخبر، وقوام الشخصية."[3]

والإبداع الفني الذي يثير في القارئ حالات شعورية، لا يقف عند حد الإثارة بقدر ما يدخل القارئ إلى عالم الرواية وأزمنتها وتطلعاتها فتحدث نوعا من الانسجام عبر أزمنة الشخصيات وذكرياتها وأحلامها وآمالها، فالزمن إذن هو مظهر نفسي و انفعالي يثيرردود فعل لدى المتلقي ,وهذا ما يسعى إليه الكاتب.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ب/ط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب – الكويت، 1998، ص 172.

[2]– الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، العدد 1، مجلة المساءلة، يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991، ص 24.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178.

-مخالفة الزمن:

"مخالفة الزمن هي غياب المطابقة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيبها في الحكاية، والمخالفة تفترض، ضمنا على الأقل، وجود حالة من المطابقة التامة بين هذين الترتيبين، وهي الحال التي تكون عليها الحكاية قبل أن تمتد إليها يد الكاتب الفنان، والمخالفة الزمنية نوعان: الاستباق والاسترجاع."[1]

فغالبا ما يعود بنا السارد الروائي إلى الوراء ليضيء لنا جانبان من حياة الشخصيات، فيعرفنا على ماضيها في زمن ما، وهذا ما فعله "أمير تاج السر" في روايته "العطر الفرنسي" عندما أبحر بنا في العوالم الفكرية لشخصيات الرواية وأبعادها الاجتماعية والنفسية، عن طريق تقنية الاسترجاع أو الاستذكار.

أ-الاسترجاع: (الاستذكار)

"الاستذكار يعتبر تقنية زمنية، وقد سيق هذا المصطلح من معظم المخرجين السينمائيين، يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد."[2]

"الاسترجاع: مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية يمكن أن يكون الاسترجاع موضوعيا objective(مؤكدا)أو ذاتيا subjective (غير مؤكد)."[3]

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002م، ص145.

[2]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية وقاق المدق، ب/ط، سلسلة المعرفة، دبوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص 217.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 18.

كانت هذه التقنية حاضرة وبكثافة في رواية "العطر الفرنسي"، مما يستدعي تقديم أمثلة تدل على عملية الارتداد نحو التخلف من الزمن ومن ذلك:

"هذا بالضبط ما ذكره المسؤول الحكومي مبروك، حين التقى علي جرجار في مبني محافظة المدينة التي اعتاد على زيارتها من حين لآخر بهدف وبلا هدف... يعرفه المسؤول "منذ أكثر من أربعين عاما، حين تواجها مرة في مباراة كرة قدم خشنة، جرت في زقاق موحل داخل حي مغبر، وانكسرت فيها قدم الحكومي آنذاك.."[1]

في هذا المقطع أراد الروائي "أمير تاج السر" أن يعود بذاكرة "علي جرجار" إلى زمن تلك المباراة التي جمعته "بمبروك" المسؤول الحكومي منذ أكثر من أربعين عاما، وهذه إشارة زمنية محددة أراد "أمير تاج السر" من إدراجها في هذا المقطع من السرد، لسير أحداث الرواية عبر تسلسل منطقي يبدأ من أول لقاء وفي زمن محدد وفي بداية السرد بما يدل على واقعية وفنية الحدث، وهذا جانب آخر يظهر براعة الروائي في تحكمه للأداة الفنية والمتمثلة في عنصر الزمن.

وفي ذاكرة "علي جرجار" مرة أخرى يغوص بنا" أمير تاج السر" في مرحلة من الطفولة التي قضاها مع والديه في هذا المشهد.

" عاد بذاكرته أربعين عاما إلى الوراء، تذكر ثوبا أحمر ممزقا في وسطه، كانت ترتديه امرأة، وطقم شاي من الخزف الملون كان ركدا في رف ما، وزجاجة من عطر الريفدور سقطت على الأرض ذات يوم، وانكسرت... وزهرة من زهور زئبق الصحاري، نبتت بقامة طفل تم يبست...تذكر أمه حين كانت تبكي بمناسبة وبلا مناسبة، وأباه حين كان يعشق نوم القيلولة حتى مات في إحدى القيلولات، وجارة اسمها سعيدة لم تكن أبدا سعيدة."[2]

مشهد آخر يمثل براعة وقدرة "أمير تاج السر" الإبداعية في إدخال منظر الألوان، والإقطاعات ليبدوا المشهد أكثر درامية، وهذا ما يجعل تقنية الاسترجاع تقوم بدور هام في

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص 15.

إضاءة، وكشف الجوانب الخفية من الشخصية، والمتمثلة هنا في شخصية "علي جرجار" في مرحلة من مرحلة الطفولة، وذلك لاستعمال أمير تاج السر" للإشارة الزمنية والتي حددها مرة أخرى، "عاد بذاكرته أربعين عاما إلى الوراء"

"إدخال منظر إلى مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة يمثل حدثا وقع في زمن سابق مبكر، وهو وسيلة سردية قصصية توجه إضافتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت في الوقوع المشهد الإفتتاحي للعمل الادبي، وقد يعتمد العمل الفني بأكمله على تلك الوسيلة أو يستخدمها في سخاء."[1]

من جماليات الاسترجاع التي وظفها الروائي "أمير تاج السر" هي إظهار الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصية.

"كنت فقيرا جدا في الواقع، فقيرا وجزءا من منظومة الحي نفسه، ومنظومات أحياء أخرى في المدينة لم أعش فيها من قبل لكنني عبرتها، صادفت فيها أشخاصا يشبهونني وأشبههم بالمقابل كانت لدي الذاكرة، تلك التي دربتها على أن تلمع، ولا ينطفئ لمعانها أبدا، أن تذكر غداء صنعته أمك من المرق والفاصوليا، وقدمته في وعاء مقشر من الطلس ذي حواف مذهبة."[2]

وحين جاء سيف منذ عشر سنوات إثر عودته من اغتراب طويل في بلاد اليمن، طاف في الحي بعربته اللادا وقرأت بعينه خبرته، لم يفزع أو يفر، استأجر بيتا في وسطه، وصمم عيادة غريبة لم تقل لفقير اذهب، ولا رفضت مداواة مغص كلوي... كان سيف في الواقع طبيبا فريدا، أخاله لم يكسب قرشا واحدا من حي غائب، لكنه كسب مودة الجميع... وبكوه بمرارة حين مات بمرضه المفاجئ، وقد ترك صاحب البيت برغم حاجته إلى المال، تلك العيادة هكذا، لم ينزع اللافتة، ولم يحولها إلى سكن، استغربت من تلك الإضاءة ورفعت

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، عدد1، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، 1986،م ص14.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 20.

عيني لأقرأ بحروف واضحة..."عيادة الدكتور أحمد سيف خليفة"، إذن قد جاء شبل جديد من أسد قديم."[1]

إن اللحظة هنا التي جعلت من "علي جرجار" بأن يعود للماضي الذي مر عليه عشر سنوات، هي لحظة الحاضر الذي يعيشه، لحظة النور الذي أضاء والمنبعث من بيت الرجل الطيب الذي كان بينهم ثم رحل فجأة، هي لحظة المثير الذي أدى "بعلي أن يتذكر بحسرة أيام العطاء الذي كان يغدقه "الطيب سيف" بأن يداوي مرض "حي غائب" دون أن يأخذ منهم قرشا واحدا، ومن بين هذا التحسر يظهر "أمير تاج السر" أملا آخر يمكنه أن يعيد للماضي عهده عندما أضاء نور من بيت "الطبيب سيف" مرة أخرى، والذي كان خليفة له ليعيد مجد والده.

"وجدت رغبة ملحة تدعوني إلى النبش في خزانة مغبرة واستخراج عشرات الصور لقراءة تذكاراتها في ذلك المساء المشحون... فردت الصور أمامي فأخذت أتأملها بعمق... هذه مع دردر قائد القطارات الذي مات في حادث خرجت فيه قاطرته عن سكة الحديد... هذه مع الخضر، منسق الحجوزات في الدرجة الأولى، الذي ظل يحصد لقب شخصية سكة الحديد السنوي، منذ أن أطلق وحتى اندثر، ولا شيء سوى أنه وجد أماكن لتسعة عسكريين في قطار ليس فيه مكان لشخص واحد... هذه مع زكريا حنقة الذي كان ناظرا لمحطة المدينة لثلاثة أيام فقط... هذه مع المقدم عادل التولة اعظم ضباط الشرطة على الإطلاق هذه مع الرحالة المقعد حاكم عذابو مؤسس حزب "وطنك الكبير" الذي أفخر بانتمائي إليه."[2]

من خلال هذا المشهد يبدو استحضار صورة الأصدقاء الذين عمل معهم "علي جرجار" في سكة الحديد يبدوا واضحا، فإلى جانب وظيفة الاسترجاع في إضاءة جوانب من الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصية، يضاف إليه الجانب التفسيري وذلك عبر عوالم فكرها، وما وقع لها خلال غيابها عن السرد.

[1]–أمير تاج السر ,العطر الفرنسي ، ص 30.

[2]– المصدر نفسه ، ص ص 33، 34.

"كان قد قفز إلى ذهني في تلك اللحظة، ذلك الخبر العريض الذي سمعته من البعض، عن وجود مندوب عربي للهجرة جاء من إحدى الدول الأوروبية، ليجري معاينات للراغبين في الهجرة، ويقيم في أحد فنادق المدينة."[1]

" قدته إلى بيته الذي لم يكن بعيدا عن بيتي، وهناك وجدنا بابه مكسور القفل، وقد اختفت كل حياته النصرانية التي عاشها لأكثر من ستين عاما، لا صليب... لا وشاحات...لاتراتيل، ولا كتاب مقدس، لم يبق شيء من الماضي إذن."[2]

خيبة "علي جرجار من الماضي البائس الذي كان يعيشه "يجعله يعود إليه مرة أخرى إليه، ليقارن بين حاضره المتخيل الذي صنعه حاضرا ومستقبلا، خيال عبثي عساه يعوض تردي الواقع الحقيقي.

"أخذت أفكر في حياتي التافهة القديمة كلها... فاطمة... جواهر... ست النساء... زهورات... سريرة... ميمونة، بائعات شاي الفقر، وخادمات البيوت... النازحات من إثيوبيا وتشاد، وضراوة الحروب الأهلية هنا وهناك، لا يملكن ماضيا ليفخرن به، ولا مستقبلا يرتقي بهن... حقا كل شيء بأوانه، وما كانت تلك الحياة بائسة التي تحت أحياها، إلا تمهيدا لحياتي المنعشة الجديدة."[3]

"اللاتسلسل، أوالتذبذب، أو التشويش كما يحلو "لطودوروف" أن يطلق عليه، يصطنعه الروائي لغاية جمالية، فكأن التذبذب الزمني، أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردي، هو ضرب من التوتير الذي يشبه توتير النسيج الاسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي فيه."[4]

---

[1]– أمير تاج السر , العطر الفرنسي,ص 87.

[2]– المصدر نفسه ، ص 89.

[3]– المصدر نفسه ، ص 129.

[4]– عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 190.

وبناءا على كل ما سبق تتضح شعرية الاسترجاع وجمالياته، بالإضافة إلى دوره في تفسير الاحداث، وإضاءة جوانب من حياة الشخصية، وأبعادها الاجتماعية والنفسية كما أنه يسهم في نقل الرواية من النطاق الفردي الضيق إلى أبعد من ذلك، ليصل ويعم نطاق الوعي الجماعي بمفهومه الواسع، وهذا ما تطابق في الجانب الإبداعي للروائي "أمير تاج السر" في رواية العطر الفرنسي.

ب-الاستشراف: (الاستباق)

"هو مخالفة لسير زمن السرد ليقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد، والاستباق الشائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، ولا سيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد، وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدي إلى تداخلها وبالتالي إلى تدخل أزمانها، ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما ينشآن المستقبل."[1]

يعد الاستشراف تقنية زمانية تأخذ شكلها الفني في العمل الروائي، عندما تحدث نوعا ما حالة الانتظار والترقب في ذهن القارئ وهذا ما يلجأ إليه الروائي عند توظيفه لهذه التقنية الفنية.

ومن أمثلة الاستشراف التي وردت في رواية "العطر الفرنسي"، ما جاء على لسان "علي جرجار" بعد سماعه لخبر مجيء الفرنسية "كاتيا كادويلي" إلى "حي غائب".

"إنها تعني أشياء عديدة مثل أن تجعلنا مشاهير في العالم كله بتوثيقنا في شريط تسجيلي... ترسل لنا المال اللازم لتطوير الحي ودفن بالوعاته وحفره...تعتني بكلابنا وقططنا الضالة، تطلب بعضنا للهجرة والإقامة معها في باريس."[2]

خبر مجيء "كاتيا كادويلي" إلى حي فقير هو بمثابة الحلم الذي ينتظره الجميع، هذا الحلم هو انتظار ثقافة وحضارة أراد سكان "حي غائب" أن يتحضروها.

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 11.

"سأطوف في القريب العاجل على كل أبواب الحي، أزيت مفاصلها، وأغير من تلك الثقافة التي أعتبرها الآن ضحلة".[1]

هنا يتجسد الاستشراف في الصورة اكثر تطورا كما يساهم في دفع الأحداث عبر مسار زمني طبيعي، ليظل الحلم وسيلة يستخدمها للتمهيد الآتي المترقب، ولعل حالة تردي الواقع الذي يعيشه "علي جرجار" في زمن الحاضر، دفع به إلى حالة من الانفصال عن ثقافة ضحلة وبداية لاعتناق حضارة أراد أن يعيشها.

"نعم بلا صرير... وغدا ستكون أبوابكم كلها بلا صرير..."[2]

ينتقل "أمير تاج السر" في هذا الاستباق القارئ إلى التفاعل الإيجابي والجاد في عملية التغيير.

"تعدد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية، والحدث من خلال الاستشرافات، كما يساهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على تساؤلات يطرحها "ثم ماذا بعد" "وماذا جد".[3]

وفي مشهد آخر يثار السؤال في نفس "علي جرجار" دون مقدمات، ودون إجابة عليه، ويظل معلقا أمام القارئ يومئ بشيء ما سوف يحدث.

"حينما اقتربت من باب حكيم النبوي لأرى ماذا سيحدث في اجتماعه المرتقب ولم أكن أحمل شايا ولا بنا ولا زنجبيلا لأن بيتي بلا شاي أو بن أو زنجبيل"[4]

---

[1]– أمير تاج السر ,العطر الفرنسي ، ص32.

[2]– المصدر نفسه، ص 35.

[3]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ب/ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ب/ت، ص 112.

[4]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص38.

"تعمل الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد، وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة، وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية."[1]

حيث يمكن للاستباق أن يعمل على توليد حالة توقع لدى القارئ، يمكن من خلاله التنبؤ لما سيحدث للشخصية بعد وقت طويل، وهذا ما جسده "أمير تاج السر" من خلال هذا المقطع على لسان "علي جرجار"، كيف سيكون مستقبل الجميع لو كانت إحدى الكاتبات "كاتيا البطة"، أو "كاتيا اليهودية"، وأخيرا "كاتبا كادويلي الفرنسية".؟

"وربما تختارون الخطأ، ويبنون عليها مستقبل الحي، لو كانت البطة هي صاحبتانا، سيهاجر ميخا ميخائيل إلى فرنسا بكل تأكيد، هو الوحيد الذي يربي بطا في الحي ويعرف كل مربيه في المدينة، لو كانت اليهودية التي تناضل ضد دولتها، سأحشد لها عددا لابأس به من الرجرجة الذين يتبنون النضال ضد سطو القمر عند الضرورة، حتى تناضل بهم، ولو كانت الممرضة الملاك، فالأمر سهل للغاية: عندنا أدوية كل الأمراض مغشوشة ابتداء من دواء الملاريا وانتهاء بدواءعلاج قشرة الرأس، ومجلس الشعب القومي، يملك ألقابا بلا حصر ينتجه بشكل يومي، سيمنحها لها كلها... وقبل أن أخرج، همست في أذن الحضاري...هل هن متزوجات؟ لم يقابل هذا السؤال جوابا صريحا لدى "أيمن الحضاري"، لكن "علي جرجار" لم ييأس وقرر أن يواصل البحث قائلا: لكني لم أيأس وسأواصل البحث."[2]

إصرار "علي جرجار"، وأمله الكبير في اعتناق الحلم الذي طالما انتظره، يولد حالة من الترقب في ذهن القارئ ويشده إلى متابعة السرد حتى نهايته بتوقعات كثيرة قد تفاجئ القارئ في أي لحظة.

"الاستشراف هو بدوره تقنية زمنية كما هو معروف، فيعني الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السرد، أو في الزمن اللاحق للسرد، وقد يأتي على شكل "توقع حادث أو

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 212.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 48.

التكهن بمستقبل الشخصيات... كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات."[1]

قد يحدث الاستباق حدثا ما، ويكون بذلك إعلانا عما حدث أو عما سيحدث لمصائر شخصيات الرواية من خلال الإشارات ، أو الإيحاءات، التي يوظفها الروائي، ليطور الحدث من خلال التوقع الذي يقوم في ذهن القارئ.

"وقررت أن استأجر غرفة هناك... كانت فرصة لاقتناص كاتيا متى ما أردت، وفرصة للمرضعة أن تقرأ لأول مرة في حياتها كفا أوروبية... وربما تتطور أدواتها بعد ذلك"[2]

سير الزمن الطبيعي للسرد في رواية "العطر الفرنسي"، يجعل تقنية الاستشراف تسير من مجرد حدث في الحاضر إلى مشروع أكثر فعالية مما يشعر القارئ أنه مع نص يشبه القطعة المتحركة التي تروي الأحداث، والأزمنة ,هذه القطعة تترجم حالة من خيبات الأمل من ماضي مضى بتردي أوضاعه، وحالة من الأمل الجديد في تغيير صورة الحاضر الذي لم يعد سوى محطة للعبور إلى المستقبل، حيث تظهر وظيفة الاستشراف بشكل أكثر وضوح في هذا المقطع.

"علي وكاتيا إلى الابد... كتبت تلك العبارة على ركن كل بيت، وغدا أكتبها في الشوارع و الحدائق وحافلات النقل العام، وكل شبر تطأه قدمانا أنا وكاتيا معا، وكان أجمل ما فيها أننامعا لم تسأل أبدا عن ماضي الطويل في مغازلة النساء ووعدهن بالزواج، كانت تعتقد بأن الرجل يقاس بحاضره وليس ماضيه، كلنا نملك ماضيا قد يكون بذيئا، لكن الحاضر ملكنا الآن وسنجعله مشرقا."[3] ثم تبشرهما بعد ذلك "حليمة المرضعة" بأنهما سيرزقان بمولود جديد.

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص132.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 65.

[3]– المصدر نفسه، ص 115.

"وصحت... علي وكاتيا والصغير القادم إلى الأبد."[1]

تداخل الأزمنة هنا كان واضحا ,المستقبل ثم الماضي إلى الحاضر ليعود في الأخير إلى استشراف المستقبل الذي ينتظر منه أن يكون مشرقا.

رواية "العطر الفرنسي" في سير أحداثها، تطرح المستقبل دائما عبر استشرافات، وتخيلات "علي جرجار" حين يفكر مع نفسه في مصيره ومصير الحي بأكمله، تتقطع هذه المشاهد عبر أزمنة متداخلة تشكل بذلك حلقة زمنية دائرية فتنطلق من الحاضر إلى الماضي، ثم من الحاضر إلى المستقبل وهكذا تستمر الأزمنة في التداخل حتى يتقاطع في الأخير الماضي مع الحاضر مشكلا بذلك استشرافا مجهولا في عوالمه للمستقبل المفتوح، هذا التداخل في الأزمنة (الماضي- الحاضر- المستقبل) أظهر في الأخير، مدى وعي وإدراك وإحساس الشخصيات لأهمية المستقبل والعمل على تغيير الحاضر بواقعه المتردي، كما أن سيطرة تقنية الاسترجاع التي وظفها الروائي "أمير تاج السر" بسخاء كثيف لابد منها لأن التجربة الإنسانية العميقة في الحياة والواقع تجربة حقيقية لا يمكن إغفالها فهي تتداخل مع الماضي لفهم الحاضر وبالتالي تجاوزه لاستشراف مستقبل الشعوب وتحقيق مصائرها لما هو كائن وما سيكون عليه.

[1]- أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 129.

2- البنية الواقعية :

بصدد العلاقة بين الهوية الثقافية، والإشكاليات القائمة بين ذلك التفاعل بين المحلي، والعالمي، هو أن الادب يتجاوز حالة الصراع الحضاري العالمي، فالأعمال الادبية والفنية تعبر الزمان، والمكان لتبني جسرا من التعاطف الإنساني لتعبر به إلى الآخر.

2-1- الأنا:

"تعبير يعني الذات الواعية، وقد يستخدم المصطلح ليشير إلى تلك السمة أو ذلك المكون من مكونات الشخصية الذي يسيطر بأكثر الطرق مباشرة، وفورية على الفكر، والسلوك، فهو "الأنا" التي تشعر، وتفكر، وتميز الشخص عن ذوات الشخصية الأخرى."[1]

إنه تعبير عن شخصية الإنسان الذي تجتمع فيه مجموعة من التراكمات الإيديولوجية، والمعرفية، والثقافية، التي تحدد سلوك الإنسان، والأنا عادة تقف في مقابل الآخر خاصة إذا تعلق الأمر بالحضارات المختلفة، فالحضارة الإسلامية مثلا قد تكون مقابلة للحضارة الغربية، كونهما يختلفان في المنطلقات والمبادئ، وبالتالي يصبح الآخر مغايرا للأنا.

2-2- الآخر:

"الآخر في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض "الذات" أو "الأنا"، وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب سواء الاستعماري (الكولونيلي)، أو ما بعد الاستعماري."[2]

فالآخر إذن هو المختلف عنا، في الثقافة والإيديولوجيا، والمنطلقات، والمبادئ، فهو ذات غريبة بالنسبة للأنا.

وقد يقف الآخر مساندا لأهدافي بالقدر الذي يقف حائلا بيني وبينها وهذه العلاقة لا تخدم الحضارة، لأن الحضارة تبحث عن التحالف مع الآخر، أو التوافق معه دون الانصهار فيه،

---

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، عدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العملية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، 1986م، ص 47.

[2]- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل النقد، ط3، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 120.

أو تجاوز خصوصية الأنا، لأن الانصهار في الآخر يحدث توافق لكنه يخلق ما يعرف بالسيطرة أو الهيمنة.

2-3-علاقة الأنا بالآخر:

" لا يمكن أن توجد الأنا بدون الآخر، والعكس صحيح، فهما، وإن تباعدا وتنابذا، يتفاعلان، فيما بينهما سلبا أو إيجابا بالنظر إلى علائق القوى التي تمنح الغلبة لطرف على حساب الطرف الآخر، وغالبا ما ينظر بالاحتكام إلى التجارب التاريخية، إلى الآخر بأنه عدوا يشكل على الدوام، تهديدا للهوية الذاتية، وتظل العداوة محتملة حتى في حال السلم بين الطرفين."[1]

تعددت صورة الاتحاد والانفصال بين الأنا والآخر في رواية "العطر الفرنسي"، فالآخر في هذه الرواية ليس فقط في تبني النموذج الثقافي والحضاري الغربي في شخصية "كاتيا كادويلي" والمتمثلة في الثقافة الفرنسية، وإنما هناك تعارض ذاتي يقف في وجه الآخر ومحاولة طمس هويته الثقافية والعقائدية، وهو ما جسده "أمير تاج السر" في شخصية "ميخا ميخائيل" و "جوليا روماني" والتواجد المسيحي في السودان.

التعايش الإسلامي – المسيحي:

"انطلاقا من أن الرواية كلون أدبي من ألوان الأدب العربي الحديث، هي مرآة المجتمع بكافة طبقاته الاجتماعية وثقافاته المتنوعة وعقائده الدينية."[2]

أ-اتحاد المحلي بالعالمي:

يجسد "امير تاج السر" صورة هذا الاتحاد والتوافق من خلال شخصية "حكيم النبوي", فعلى الرغم من ثقافته كمدرس للتاريخ، وأصالته، إلا أنه يحاول الاتحاد بالصورة الإنسانية العالمية "لكاتيا كادويلي" صاحبة الثقافة الفرنسية فيقول في هذا المقطع الشعري.

---

[1]– محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م، ص11.

[2]– سناء سميح العزة، القضايا الموضوعية والفنية في روايات ليلى الأطرش، ط1، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1435هـ، 2014م، ص 91.

"سمعت عن الملاك فهاج شعري
وعربدت الصباية في عيوني.
وأصبح للمداد بريق حرف
يضيء لك الطريق فكلميني.
أيا كاتيا الجميلة أين أنت
وأين الشوق للصب الحزين.
وأين صفاء نهر السين يسقي
دماءك بالمحبة والحنين."[1]

لقد نبعت صورة "كاتيا الطيفية من أصالة حكيم الإنسانية، وكأن الحدود الجغرافية، والثقافية، والسياسة قد زالت، والتحم الجمال الروحي المحلي بالعالمي، وكذلك صورة الطفل الافتراضي المتخيل الذي تولد من بشارة " حليمة المرضعة"، والذي يمثل التواصل الحضاري، والتزاوج بين الإجهاض في مرحلة التكوين، وتجدد التواصل مرة أخرى، لأنه بدأ كبذرة افتراضية في العقل، ولم يتجسد في الواقع، ومن ثم سيظل كامنا كفكرة تنتظر الاكتمال أو التأجيل.

"وتقول في صوت هامس: لديكم في الطريق يا حلوين، إنه يتكون الآن..."[2]

ليظل هذا الحلم فكرة تنتظر أن تكتمل يوما ما، عندما فرح "جرجار" بالخبر وأضاف:

"كان خبرا سعيدا بلا شك، بل أسعد خبر يمكن أن أتصوره، وأنا الذي ظننت بأني سأفارق هذه الدنيا من دون ذكرى أو أثر... علي وكاتيا والصغير القادم إلى الأبد"[3]

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص ص 80، 81.
[2]– المصدر نفسه ، ص 128.
[3]– المصدر نفسه ، ص ص 128– 129.

بل وينقل هذا التوافق إلى الطبقات المسحوقة من المجتمع التي ترى في الآخر خلاصا من واقعها المتردي، من خلال ما أظهرته "حليمة المرضعة" قارئة الكف بقدرتها على التكيف مع عالم "علي جرجار" الافتراضي وتحفيزه جماليا..

" ومدت يدها لتأخذ المفتاح، وتصافح عروسي، بل أكثر من ذلك، تنازلت عن نفورها القديم من قراءة كفوف النصارى، وقرأت كفها، لا باعتبارها نصرانية، ولكن خيفة عليها وعلى الحي بأكمله... ثم تناولت كفي، مسحتها بماء له رائحة ليمون فاسد وقرأته في تأن، لتبتسم في النهاية وتبارك زواجنا."[1]

يكمن هذا التوافق في تجاوز تلك الفجوات القائمة بين الأنا والآخر في أبهى صور التعاطف الإنساني الذي يتجاوز تلك الحدود الجغرافية، والعرقية معا، فالكتابة الروائية تستطيع أن تمنح الشخصيات جذورا جديدة تتصل بالآخر من خلال العبور للزمان، والمكان رغم وجود الغياب في المشهد الروائي، والواقعي معا.

"إن الصوريات Imagologie، بتعريف دانييل هنري باجو Daniel, henripogeaux، هي التعبير الأدبي أو غيره عن فجوة كبيرة بين نظامي الواقع الثقافي، وهكذا فالصورة الأدبية هي مجموع الأفكار، والمشاعر حيال الأجنبي، والتي تتخذ في خضم التكوينيين الأدبي والاجتماعي."[2]

فالروائي "أمير تاج السر" كان مدركا لحجم تلك الفجوة الكبيرة بين الواقع البائس والمتخلف ثقافيا، وبين الثقافة الغربية التي يرى فيها النموذج الأمثل لمواجهة حالة الانحطاط الاجتماعي، عندما حاول أن يمنح لشخصية "علي جرجار" اعترافه بالآخر، واستعداده للانفتاح على ثقافته من خلال هذا المشهد:

"وبت أضمر شخصيا كرها شرسا لإفريقيا من رأسها حتى قدميها، تلك التي لا تريد أن تفلت العطر حتى نشمه، لا تريد أن تعيننا على التغيير الذي بدأناه بالفعل... لا أريد أن أسأل

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 128.

[2]– محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 6.

نفسي عن هويتي، والمعنى الذي قد أعنيه للفرنسية حتى لو جاءت وسكنت في قلب بيتي... فقط وطنت نفسي على حبها."[1]

تعد أزمة الذات مع الآخر أزمة مستمرة تبحث لها عن هوية تضمن لها الوجود، وهذا ما تجسد في حلم "علي جرجار" فانتظاره "لكاتيا الفرنسية" هو انتظار ذلك التغيير من خلال الإستعداد لذلك.

"تثار مسألة الهوية الثقافية اليوم أكثر من أي وقت مضى في إشكالية يجري عرضها عمدا في نطاق التوتر بيد الحداثة، والتراث وهو شكل عام لتعارض الغرب والشرق ، فالهوية الثقافية تتحدد مقتا بما تضعه صدمة الحداثة على المحك، وترتبط الهوية الثقافية وفق هذا التصور بما يسمى بالاستعداد الانفتاحي المميز للثقافة الغربية.

ومن هنا فقد أصبحت الذات مهددة مرتين: من ناحية المحافظة على أصالتها (الجمود)، أو قابلية الاستمرار والتغير لأن جمودها يعني التخلف عن الآخر وربما الموت."[2]

لقد انتشرت "كاتيا" ليس في نفس "جرجار" فقط، بل في نفوس شخصيات الحي كله، لتصبح النموذج الثقافي الذي يحلم به كل ذات يئست من واقعها المتردي نحو واقع مشرق يبني جسرا للتواصل مع الآخر وثقافته.

"رأيت لافتات محلات البيع كلها تسقط، وترتفع مكانها لافتات أخرى بقالة كاتيا ملحمة كاتيا... مغسلة كاتيا... ايجار الدراجات... كاتيا... خياط الفساتين، كاتيا، وحين عبرنا بجوار بيت حليمة المرضعة، شاهدت زينة من الورد والفوانيس الخضراء معلقة عليه."[3]

وهكذا تنشأ علاقة تفترض تفاعلا بين الطرفين، هذه العلاقة تتحدد بمدى طبيعة الاتصال أو الانفصال مع الآخر. وفي "رواية العطر الفرنسي" استطاع الروائي أمير تاج

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 79.

[2]– نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد، والثقافة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، 1428م، 2008م، ص 49.

[3]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 141.

السر أن يظهر هذه الطبيعة في مشهدين متناقضين فالآخر في الرواية ليس فقط شخصية كاتيا الفرنسية والنوع الثقافي فيها، وإنما هو الآخر في شخصية ميخا ميخائيل القبطي، وجوليا روماني من حيث النوع العقائدي، فأميرتاج السر يطرح بهذا شكل الآخر المتخيل، والآخر المتواجد في الحضور الواقعي الحقيقي.

"تقتضي الصوريات تفاعل طرفين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين (الأنا والآخر). ولا تتضح صورة الآخر من خلال طبيعة العلاقة التي تنسجها الأنامعه بطريقة ايجابية أو سلبية.

تتحدد هذه العلاقة، المتراوحة ايجابا وسلبا، بين الطرفين على النحو الآتي:

-الهوس (Lamanie): اعتبار ثقافة الآخر (الثقافة المنظور إليها) متفوقة على ثقافة الأنا (الثقافة الناظرة). وهو ما يعزز لدى الذات الشعور بالضعف والصغار إزاء الآخر."[1]

تجسدت هذه العلاقة بشكل واضح في العلاقة بين سكان "حي غائب" وشخصية "كاتيا الفرنسية"، وصورة تفوق هذه الأخيرة ثقافيا على سكان "حي غائب".

" لم أكن أعرف شيئا عن مشروعها العالمي، ولماذا اختارت له حيا غائبا حتى ذاكرة المدينة. لم يكن يهمني بقدر وجهها الذي سأراه، عينيها اللتين قد تكونان زرقاوين، أو سوداوين، أو بلون جديد لم تألفه عيوننا."[2]

"في البداية لم أرتح لذلك التطور، الذي حدث في الحي من دون معرفتي أو مشورتي، لكنني ما لبثت أن اعتبره احتفاء ناضجا من أولئك الذين يملكون قليلا من الاحتفاء. ولا أظن أن كاتيا حتى لو كانت نجمة شهيرة كما آمل، ستضار من اسمها عنوانا لمحلات يرتادها المهمشون في حي ستقيم فيه فترة من الوقت."[3]

[1]- محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 7.

[2]- أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 19.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 41، 42.

"–الرهاب (Laphobie): اعتبار ثقافة الأنا متفوقة على ثقافة الآخر. على سبيل المثال الرهاب.

الألماني Germonophobie من فرنسا في لحظة انكسار الألمان وتقدم الفرنسيين (وهو ما درسه كلود ديجون CloudeDigeon في كتابة: الفكر الألماني من خلال الفكر الفرنسي (1870–1914)، المطابع الجامعية الفرنسية، 1959).

–المحبة (La philie): التعامل بطريقة ايجابية مع الحقيقة الأجنبية لكونها تكمل الحقيقة المحلية وتعضدها. وهذا الموقف هو السبيل الوحيد للتبادل الثقافي المثمر والحوار الحضاري البناء".[1]

تبدوا هذه العلاقة واضحة من خلال التفاعل الايجابي بين ثقافتين مختلفتين، من خلال علاقة المحبة التي نشأت بين "علي جرار" و "ميخا ميخائيل" القبطي، فالروائي "أمير تاج السر" قدم في روايته صورة مشرقة "للتعايش بين الإسلام والمسيحية في المجتمع السوداني، فيقدم بذلك "أميرتاج السر" موقفا انسانيا من "علي جرجار" اتجاه "ميخا" الذي ترك كل شيء ورحل إلى عالم المجهول بعد كفاح مرير ومقاومة كبيرة، عندما فقد ذكرياته وطمست معالمها بعدما حولوا ذكرى كنيسة العذراء إلى مصرف اسلامي، و"علي جرجار" ذلك الصديق الوفي والمخلص الذي بذل كل مجهود ليساعده، وهكذا تتوالى خيبات الأمل على الصديقين كما صورها "أميرتاج السر" ببراعة.

"كان ميخا غائبا عن الوعي تقريبا. اضطررت للإستعانة بعدة رجال من العاملين بالفندق، حتى أخرجناه من الغرفة، سقيناه الماء والسكر، واستيقظ في النهاية ليمضي معي منكس الرأس"[2]

[1]– محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 7.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 89.

"قدته إلى بيته الذي لم يكن بعيدا عن بيتي، وهناك وجدنا بابه مكسور القفل، وقد اختفت كل حياته النصرانية التي عاشها لأكثر من ستين عاما. لا صليب ...لا وشاحات...لا تراتيل، ولا كتاب مقدس.

لم يبقى شيء من الماضي إذن.

لا أدري هل هو الذي قالها، أم أنا، أم لا أحد لكنني تخيلتها. أرقدته على سريره الخشبي المترنح، كأني أم ترقد طفلها، وجلست زهاء الساعتين أستمع إلى أنينه، وأبتأس أكثر...."[1]

وفي مشهد آخر يظهر مدى التعاطف الإنساني بين شخصية "ميخا " المسيحية، وبين "علي جرجار" الشخصية المسلمة وهو يقدم له المساعدة بل ويتقاسم معه مأساته أيضا.

"كان ميخا مشكلة بلا حل، وفي كثير من لحظات رداءة التفكير، كنت أود موته....أن تغتاله ذبحة صدرية مباغتة، أن تتعطل كليتاه عن ضخ السموم، أو من باص متهالك، فينقلب الباص، لكنني ما ألبث أن أحس بالتعاطف وأكاد أبكي مأساته كما يبكيها. وقد قلت لشاكر تعيس الذي لم تبق سوى أيام قليلة على زفافه من سلافة، أن يتقاسم معي أعباء ميخا، نحملها معا على ظهرينا."[2]

مشهد هو من المشاهد التي تتجسد فيها أجمل صور اتحاد المحلي بالعالمي على شكل موقف انساني ليس بالضرورة أن يلغي الواحد فيهم هوية الآخر،فيبقى القبطي قبطيا كيفما شاء، ويبقى المسلم مسلما كيفما شاء ولا ضرورة لمحو أي هوية.

ب-انفصال المحلي بالعالمي:

"لا شك بأن شخصية الانسان تشكلها عوامل البيئة الطبيعية والاجتماعية والتي تكسبها خصائصها اللصيقة بها، والنفس البشرية بطبيعتها مسكونة بالفطرة بنوازع الخير ونوازع الشر، والعقيدة الدينية مكون روحي في النفس البشرية، تظهر في شخصية الإنسان

[1]– أمير تاج السر ,العطر الفرنسي , ص 89.

[2]– المصدر نفسه ، ص98.

وأولى مظاهرها ذلك التعصب الديني والذي يتقدم كل أنواع التعصب والذي يعتبر صفة غريزية وبالفطرة لدى كل انسان."[1]

يجسد "أميرتاج السر" صورة الآخر في نظر حتى الطبقات المسحوقة بأنه الآخر ما دام يخالف ثقافتهم ومعتقداتهم، وهذا ما استطاع أن يصوره "أميرتاج السر" في هذا المشهد الذي تظهر من خلاله "حليمة المرضعة" قارئة الكف، وهي تمارس صورة من صور التعصب الديني بطريقتها الخاصة حين ترفض قراءة كف "ميخا" القبطي بحجة أنها لا تقرأ كفوف النصارى قائلة:

"لا أقرأ كفوف النصارى، أنت تعرفين يا زهورات.....لا أقرأها أبدا."[2]

حتى أن مشاعرها في تلك اللحظة كانت تدل على انزعاجها بشكل كبير، وهذا ما جاء على لسان "علي جرجار" فيقول:

"انزعجت المرضعة بشدة، رأيتها تفقد الود فجأة، وتتحول إلى جمر."[3]

إنها صورة أخرى للنظرة الضيقة للآخر والتي تتولد من التعصب الديني والعرقي في مجتمع كان يؤمن بالتسامح واحتواء الآخر ما لم يتعدى على حقوق الآخرين وقيمهم وتاريخهم.

"ويتخذ الآخر صورا متعددة باعتباره كينونة مفارقة للأنا من حيث اللغة، والعقيدة، والعرق، والتقاليد، والموقع الثقافي والطبقي. لكن المفارقة الأكثر لفتا للإنتباه هي التعامل مع الآخر بصفته أجنبيا. وغالبا ما تختزل في الغرب الذي خاضت معه الذات العربية حروبا وصراعات متعاقبة صونا لهويتها من التلاشي والتفسخ."[4]

---

[1]– سناء سميح العزة، القضايا الموضوعية والفنية في روايات ليلى الأطرش، ص 79.

[2]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص71.

[3]– المصدر نفسه، ص71.

[4]– محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 13.

وفي مشهد آخر من مشاهد الانفصال في رواية" العطر الفرنسي" تحدث تلك المفارقة التي كانت في البداية علاقة من الاتصال والتماهي في الحلم الأروبي بين "علي جرجار" وكاتيا الفرنسية، من خلال الغيرة العاطفية التي مارسها "جرجار" على هذه الأخيرة، وانتهت بقتل حضورها الافتراضي، وثورة الغضب على شخصيات الحي.

" الغيرة هي السبب.

كنت أسمع عن مرض الغيرة كثيرا، أسمعهم يقولون ..... يا غيور.....ويا غيورة. أسمع عن نساء متن مهشمات بسبب غيرة الأزواج، ورجال تقطعوا إلى أشلاء، وبعثروا في سلال المهملات."[1]

" ركضت إلى البيت، والصراخ خلفي، فتحت الباب والصراخ في حلقي، وقلبي، وعيني. كانت كاتيا مهدمة، وقد تلاشت فتنتها تماما، وبدا وجهها نظيفا من أي علامات إغراء، لم تقاوم حين أمسكتها من كتفيها، وحين ألقيت بجسدها على الأرض، وحين غرست سكينتي في موضع طري، لم يكن إلا أحشاءها."[2]

أما ثورة الغضب التي انتابت "علي جرجار" على شخصيات الحي، فجأة هي ثورة على مركزيات الاتصال الثقافي بين الأنا والآخر، وثورة على حدود ثقافة الأنا وسلبيته بالدرجة الأولى.

"وأخرجت سكيني، ورأيت رعبا في عيني البقال، لم أره أبدا في عيني أحد من قبل، لوحت بالسكين في وجهه، فتفاداها، وهويت على رأسه بالعصا ليخرج الوجع والدم. عثرت على المشرد كنكل ساكن الشوارع رابضا في إحدى الحفر يعبث بهاتفه المحمول انتزعته من الحفرة، جرحته في ساقيه بالسكين، وحطمت هاتفه، انطلقت في الشوارع، وسكينتي حمراء

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص133.

[2]– المصدر نفسه، ص 140.

يقطر منها الشر والدم ...ورأيت الحي فائرا عن آخره، بعضهم يهربون من وجهي، وبعضهم يحاولون تهدئتي أو الإمساك بي."[1]

"علي جرجار" تلك الشخصية التي تمثل العقل العربي الذي يتطلع بشكل أو بآخر إلى الاندماج في الحلم الأوروبي، لينتشله مما هو فيه من تخلف حضاري مازال يبحث له عن هوية في الآخر، لكن دون أن يفقد العربي فكره وهويته في الاندفاع إلى ذلك الحلم.

لقد استطاع "أميرتاج السر" أن يجسد فشل شخصية " علي جرجار" حلم الأمة العربية في تبني النموذج الثقافي والحضاري الغربي في تجاربه، لكن في التميز بين الغث، والسمين منها، لتعيد هذه الأمة التفكير مرة أخرى في أن تكلف نفسها مؤونة التفكير ولو للحظات فيما إذا كانت تلك التجربة مناسبة لظروفها أم لا. وهذا ما جاء على لسان "علي جرجار" الذي أراد من حلمه أن يتحقق ليغير من واقعه المتردي.

"لست مجنونا لكنني قد أجن في أي لحظة، ولست متوهما، لكن الوهم قريب، وقريب جدا."[2]

كذلك هو حال الأمة العربية التي لا تزال تحافظ على هويتها وحضارتها وتصنع أمجادها، في ظل واقع لم يعد يمثلها ولا يمثل تاريخها الحافل بالتقدم والإنجازات، فهي أمة ليست متوهمة ولو أن الوهم قريب جدا.

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص ص138، 139.

[2]– المصدر نفسه، ص 79.

3- واقع المرأة :

طالما دأبت الرواية العربية في الكتابة عن المرأة باعتبارها كتابة عن الواقع الاجتماعي للإنسان، كما اكتست هذه الكتابة أبعادا متعددة بتعدد حضورها الواقعي والفني في العمل الروائي، فجاء حضورها متميزا نظرا للإمكانيات الإبداعية التي تثار في الشكل الكتابي والتعبيري حولها.

أ- البعد الرمزي:

- متى أدركنا أن الرواية العربية كانت ولا تزال رواية رجال، استطعنا أن نفهم كيف أمكن أن تنحط المرأة في رواياتهم من إنسان إلى رمز.

"والمرأة حتى عندما يرمز بها إلى الوطن، تخسر استقلالها وسؤددها الذاتي، وتصير أشبه بمادة صلصالية يصنعها الآخرون ولا تصنع نفسها، تملك اللدائنية ولا تملك طاقة الحربية."[1]

فالمرأة عندما ترمز للوطن تتألق وترقى في دلالتها، فيصورها الكاتب تصويرا ابداعيا يكمن فيه الصدق الفني بشكل غاية في الجمال. وهذا ما صوره "أميرتاج السر" من خلال وصفه لسلافة الجميلة جدا.

"كانت سلافة الجميلة جدا، والتي كان صوتها في الماضي أغنية أطرب لها..."ويا علي" التي تنطقها من فم عسلي، ترجني من أقصاي حتى أقصاي... لم تكن من اللائي وعدتهن بالزواج وأخلفت، ولا من اللائي سمحن لي أو لغيري من أشقياء الحي، بتعقب فتنتهن إلى أكثر من السلام ورد السلام... كانت مثلي فقيرة لكنها تتفانى في هندمة زيها."[2]

وصف الجمال في "سلافة الجميلة" هو موطن الجمال في السودان الفقير، وقدسية الوطن التي لا يستطيع أحد أن يمس حرمته.

---

[1]- جورج طرابيش، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1981 م، انظر ظهر الغلاف.

[2]- أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 21.

وفي مشهد آخر، يحاول "أميرتاج أن يجعل من "سلافة" تحتفظ بصلابتها وقوتها،

امرأة تأبى التملك، تملك الشخصية (شاكر تعيس)، وتفرض العصيان عندما أبرحها ضربا. وعلى لسان "علي جرجار" مرة أخرى:

"كنت أتحسر على سلافة الجميلة، أتحسر على ذلك الوجه وأنا أطالع جروحه."[1]

"أرجوك يا جرجار... أرجوك ساعدني... لن أعود إليه... لن أعيش معه أبدا ... سأنتحر قبل أن يلمسني مرة أخرى.

"فالمرأة أصبحت أكثر إدراكا لقيمتها، وأكثر تطلبا للإنصاف، وإن ظلت أسيرة منافع ومكاسب وضعها الأنثوي. أما الرجل فهو أسير لازدواج الرؤية والخطاب، فهو تقدمي نظريا، يدرك ضرورة انسجام المعتقد والسلوك. لكنه عمليا أسير فرط حريته وفائض حقوقه، وانضباطه للقيم والمعايير التي لم تفقد سوى القليل من قدرتها على ضبط سلوك الفرد في المجتمع."[2]

لكن بالرغم من صراع المرأة ضد التملك والقيود، تصبح شيئا يمتلكه الرجل، وإن اختلفت أشكال هذا التملك.

تعدد حظور المرأة ورمزيتها في رواية "العطر الفرنسي" من المرأة السودانية، إلى المرأة الأجنبية من الدول المجاورة. والتي أعطى لها "أمير تاج السر" أدوارا بعضها أدوار عابرة والآخر شخصيات ثانوية في العمل الروائي. من بين هذه الشخصيات: "زهورات أرتو" القادمة من اثيوبيا، امرأة هاجرت من بلادها الفقيرة البائسة، إلى السودان، امرأة تعيسة الحظ انتهت أحلامها على عتبة الدجل والشعوذة.

"تعكر وجه الأثيوبية زهورات أرتو التي كانت تعمل خادمة لدى قارئة المصائر منذ زمن طويل، وواحدة لم أدغدغ مشاعرها بطلب الزواج فقط، لكنني تركتها ترتدي فستانا أبيض،

---

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 116.

[2]– أحمد أبو مطر، وأنطوان شلحت، وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، ب/ط، من منشورات الدارة بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003 م، ص 102.

وعقدا من القصدير أحضرته لها من توافه السوق، تركتها ترتدي حلما دافئا، ووهما بحياة سعيدة بعيدة عن خدمة البيوت، وهربت في ليلة الزفاف."[1]

وهناك أيضا شخصيات نسوية من افريقيا، مثل:

"حواء أمونة، سليمة العرجاء، فاطمة، جواهر، زهورات... بائعات شاي الفقر، والخادمات، النازحات من إثيوبيا وتشاد، وتشرد الحروب الأهلية هنا وهناك، أولئك الائي لا يجدن حتى مساحيق رامز الشعبية، ليصبغن وجوههن... مسكينات حقيقة"[2]

ويبدو هنا أن "أمير تاج السر" مولع بتتبع السائحات الإفريقيات، وهذا إن دل فإنه يدل على أن "أمير تاج السر" أراد أن يلامس أزمة الإنسان الإفريقي المطارد بالتمييز العنصري، والاضطهاد أينما حل وارتحل.

فرمزية المرأة هنا، هي رمزية افريقيا ومعاناة الحروب الأهلية التي تدفع بالكثيرين إلى الإلقاء بأنفسهم في دول أقل ما يقال عنها أنها لا تستطيع أن تأوي حتى سكانها.

"كانت دهشتي عظيمة حين وجدت الأخ ميخا، وبرفقته شيخ العواني، وفتاة ساحل العاج ذات الرمد والأنيميا، واقفين ببابي."[3]

رمز آخر نسوي يمثل رداءة الواقع الافريقي وبؤسه، وثقافته المتردية حينما تغلب عليه أفكار الشعوذة والدجل.

ب-البعد الاجتماعي:

تحتل المرأة في الرواية العربية مساحة كبيرة، ومهمة في حركة السرد، فتكون أحيانا دافعا رئيسيا وقويا لدى السارد للمضي في عمله الروائي، بحيث يصبح التعرف على طبيعة وجودها أساس مهم من الأسس الموضوعية، والفنية وبالتالي التعرف على العوالم الداخلية وتفاعلها بالعناصر المشكلة للعالم الخارجي الذي تمثله الرواية بشكل عام. وتمثله الشخصية

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 23.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3]– المصدر نفسه، ص 99.

أو فعل ينتهي إلى هذه الشخصية بشكل خاص، وهذا بدوره ما يحقق الأساس الفني للعمل الروائي.

صور متعددة في مختلف الأوضاع الاجتماعية:

لقد صور "أمير تاج السر" بعض المظاهر الاجتماعية السائدة في المجتمع السوداني، وتأثير هذه البيئة بواقعها المتردي على شخصية المرأة ومقارنتها بصورة المرأة الغربية بتحضرها وواقعها المتطور.

"فإذا قسنا تطور المجتمع العربي أو قارناه بالبلدان الصناعية عامة أو الأوروبية الغربية خاصة، فإنما نكون قد أخذنا بمقياس خارجي يحفض التطور إلى أحد مظاهره التقنية أو العلمية أو الإنتاجية ... وبهذا المعنى يعتبر التطور نقيضا للتخلف-كما ذهب اليه جورج بلانديه: فمن خصائص التخلف يذكر: الخصائص السكانية، قلة الأغذية، الخصائص التقنية والاقتصادية. الخصائص الاجتماعية والثقافية (لاسيما الأمية). وتخلف أوضاع المرأة، حيث أن التنظيم الاجتماعي التقليدي، والمعتقدات الدينية، وقواعد تقسيم العمل لا تعطي للمرأة إلا موقعا أدنى من موقع الرجل".[1]

من صور التخلف التي ارتبطت بصورة المرأة في رواية "العطر الفرنسي"، تلك الصورة التي جمعت "علي جرجار" بالمغنية "حواء سخطة"، في هذا المشهد.

"وحين وصلت إلى صورة تجمعني مع مغنية الأفراح الشهيرة حواء سخطة في عرس أقيم مرة في حي السلاليب الشعبي أيضا، لم أبتهج... ولم أحس بحواء غير تاريخ متخلف أيضا عليه أن يموت الآن. مزقت الصورة وألقيتها على الأرض ... ليظل مكانها خاليا من ألبوم الصور، ربما لتشغله فيما بعد صورة أشد جاذبية."[2]

[1]- خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير، ط 2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1982 م، ص 13.

[2]- أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 34.

كما يرصد "أمير تاج السر" صورة أخرى للمرأة في الرواية من خلال ظاهرة الشعوذة التي تدل على مظهر من مظاهر التخلف الاجتماعي في صورة "حليمة المرضعة"

" حليمة المرضعة قارءة الكف والمصائر، ما أهم تلك الحليمة، وما أهم قراءتها المستقبلية لكفوف أهل الحي في وجود تلك الغوامض"[1]

"يجند الخطاب جميع قدراته ويسخر جميع المساحات الروائية للحديث حول الموضوع المحوري البؤري "وضع المرأة" في المجتمع، وقوة هذا المجتمع في الصراع بين المجتمع الذكوري والأنثى. وتتنوع الإشكالات المطروحة حول وضع المرأة بين انكسار الحلم ومعاناة الواقع ومأساويته. وتظهر المرأة في الوضع الاجتماعي جزءا ملحقا بالرجل، ولا امكانية لوجودها أو تحقق هذا الوجود في بعده الإنساني إلا بوساطة الرجل. "وأن الحقيقة ما يلي: ألا مكان للمرأة إلا بيئتها".[2]

فالبعد الاجتماعي حول قضية المرأة في الرواية لم يعد موضوعا عابرا، بل حدثا محوريا، يستطيع الروائي أن يطرح من خلالها صور متعددة لوضع المرأة في المجتمع. من بين هذه الصور الصراع القائم بين المجتمع الذكوري والأنثى. كما لا يمكن للمرأة أن تحقق وجودها الإنساني إلا بوساطة الرجل، وهذا ما أراد "أمير تاج السر" أن يبينه في شخصية السكرتيرة الإثيوبية التي تعمل لدى الحكومي "مبروك"

"كان الحكومي مبروك جالسا على مكتبه الواسع في مبنى المحافظة، حين دخلت عليه بلا استئذان، بجانبه سكرتيرته الاثيوبية التي كانت عاملة في محل لتصفيف الشعر في وسط السوق حين التقطها، أدخلها معهدا لمحو رطانة الأحباش من اللسان، ودورة لتعلم

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص13.

[2]– سليمان حسين، الطريق إلى النص مقالات في الرواية العربية، ب/ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997 م، ص 10.

الكومبيوتر على حسابه، ووظفها كسكرتيرة، لا أدري ليستريح في تفاصيل وجهها المليح حين يتعب، أم ليمضي معها إلى أكثر من ذلك؟"[1]

ويمضي "أمير تاج السر" في تتبع ورصد واقع المرأة العربية من خلال الرواية حول قضية أخرى أسالت الحبر الكثير في الكتابات الروائية ألا وهي قضية الاضطهاد التي يمارس عليها من طرف الرجل. وقد تجلى هذا في الضرب الذي تعرضت له "سلافة الجميلة" من طرف زوجها "تعيس شاكر". وفي هذا تلاحظ الدكتورة "الهام كلاب" أن معركة المرأة ليست في صنع الخير والرحمة. وإنما في تحرير نفسها من الاضطهاد وتحرير الانسان وتحرير الوطن ومعركتها ليست في مساواتها مع الرجل، خاصة اذا كان الرجل متخلفا."[2]

في هذا المشهد حيث يدور الحوار بين "سلافة الجميلة" التي فرت هاربة من الضرب وهي تحاور "علي جرجار" وتشتكي له مأساتها.

"قولي يا سلافة ... قولي...

كان يربطني إلى السرير، يعظني ويضربني...

ولم تكمل عبارتها، رأيتها تفر من أمامي... كطيف، وكنت واقفا أتابع ضلها يختفي بين الأزقة، وأنا عاجز حتى عن إيجاد كآبة مناسبة أرتديها."[3]

يبدو أن الروائي "أمير تاج السر"، وجد في المرأة قناعا يختفي خلفه لعرض أفكاره تارة، ولجذب القراء تارة أخرى، وفي كل الأحوال أراد "أمير تاج السر" أن يعرض اشكاليات واقع المرأة العربية في المجتمع، من خلال البحث في عوالمها النفسية وتأثرها بواقع مأساوي انكسر الحلم على أعتابه.

[1]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 60.

[2]– خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير، ص 123.

[3]– أمير تاج السر، العطر الفرنسي، ص 117.

خاتمة

خاتمة:

من خلال ما مر بي من دراسة ,توصلت إلى وضع خاتمة لا أقصد من خلالها غلق باب البحث والدراسة بقدر ما أهدف إلى فتح المجال أمام ذلك السعي الحثيث للإبداع الروائي السوداني , وتطلعاته نحو أدب واقعي أثبت تفوقه على الاتجاهات الأخرى التي عاصرها, ليس فقط لأنه قام على مبادئ روائع الأدب العالمي, بل لأنه استطاع أن يتجاوز هذه الاتجاهات التي أصبحت من الماضي ,في حين استمرت الواقعية في تطورها وإثبات وجودها.

وعليه فإن الذي يمكن استنتاجه من كل ما سبق نستطيع إجماله في النقاط التالية:

- رواية العطر الفرنسي هي عصارة جهد "أمير تاج السر "وفيها الكثير من نفسه وتطلعاته ,وتجاربه كفرد من المجتمع السوداني والتي يجسدها غالبا في شخصية البطل "علي جرجار", وهي إلى جانب ذلك لوحة واقعية جمالية للمجتمع السوداني في مرحلة حرجة من واقعه ,وتتجلى عبر ذلك كله على أنها صراع دائم مع الواقع الحقيقي في بحثها عن الحياة وتحقيق الحلم للأفضل.
- تميز أسلوب" أمير تاج السر" في روايته بالعمق ,والجمال ,وقدرته الإبداعية في تصوير خلجات النفس الإنسانية لشخوصه ,وتناقضاتها بشكل ملفت, إذ اتصف أسلوبه بالمهارة في تصوير المشاهد ووصفها بلغة سهلة وجذابة كما امتاز بالصدق الفني الذي سعى إليه من خلال روايته.
- كما أفضت كتابته عن واقعية الشخوص ,بعمق التحليل لدوافع الأخلاق عند الناس ,فتطرق في بحثه الدؤوب إلى القضايا التي تمثل عصب الحياة الاجتماعية مثل ,واقع المرأة العربية بصفة خاصة ,والمرأة الإفريقية بصفة خاصة, وغياب دورها في بناء المجتمع ,كما صورها بمنظر الكائن الحساس والمهمش الذي إذا جرح انهار, وبإنهياره تنهار عوالم أخرى.

- العلاقة بين الواقع الاجتماعي والإبداعي علاقة متصلة ببعضها, فالأديب الواقعي يتخذ الواقع الإنساني بكل تمظهراته, والتفاعل الحاصل فيه مادة له ومصدرا لإلهامه, وبهذا يصبح الأديب الواقعي مدعو دائما إلى ابتكار عالم آخر جديد لا يصور الواقع كما هو, وإنما يقيم مكانه عالما إبداعيا يسعى فيه إلى إحداث ردود أفعال معينة لدى قارئه ,من خلال نقل صورة عن طريق رسمها بالكلمات ,تحمل في جوهرها فكرا متطورا في حد ذاتها .
- رواية "العطر الفرنسي" لم تهتم بمسألة الآخر كنموذج مثالي ينتهي إليه طموح الفرد العربي, بقدر ما أراد "أمير تاج السر" أن يسعى إلى تنبيه القارئ أن الإشكال يكمن في كيفية بناء الفرد العربي ليس فقط من الناحية الاجتماعية, والاقتصادية, بل على الأديب العربي أن يبذل مجهودا في بنائه حضاريا, وفكريا, وجماليا يناسب الفترة الحضارية التي نمر بها, وهذا ما وجده في نموذج "أيمن الحضاري "الذي باستطاعته أن يحرر مجتمعه السوداني, دون أن يكون مقطوعا عن أرضه, وماضيه, وتراثه, ولا عن ثقافته.
- وما يمكن قوله في ختام هذا العمل, إن البحث متعة وتعلم, ومواجهة كل الصعوبات في سبيل إنارة الطريق لكل باحث يسعى إلى تحقيق ولو النزر القليل من المعلومات والنتائج لدراسات مازالت قيد البحث ,متواجدة بين دفات الكتب لم يكشف عنها بعد, ومن واجبي أن أعترف أن ما جاء في بحثي المتواضع هذا ما هو إلا محاولة مني لاغتراف جرعة صغيرة من بحر العلوم والمعارف ,كما لا أدعي أني أتيت بالجديد, وإنما هي محاولة لفك شفرات نص أتابع به أحد مبدعي الرواية السودانية, فأردت أن أتميز بعمل تظهر فيه بصمتي البحثية في الرواية السودانية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر:

أمير تاج السر, رواية العطر الفرنسي, ط1, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت–لبنان, 1431 هـ- 2010 م.

المراجع:

1- **الطيب بودربالة:** السعيد جاب الله, الواقعية في الأدب, مجلة العلوم الإنسانية, العدد 7, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, جامعة محمد خيضر, بسكرة, فيفري 2005 م.

2- **إبراهيم فتحي:** معجم المصطلحات الأدبية، عدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، 1986 م.

3- **أحمد أبو مطر, وأنطوان شلحت، وآخرون:** أفق التحولات في الرواية العربية، ب/ط، من منشورات الدارة بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003 م.

4- **أنطونيوس بطرس:**الأدب–تعريفه, أنواعه, مذاهبه, ب/ط, المؤسسة الحديثة للكتاب, طرابلس. لبنان, 2005 م.

5- **آمنة يوسف:** تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997 م.

6- **بتروف:** الواقعية النقدية, ترجمت شوكت يوسف, ب/ط, منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق, 1982 م.

7- **جمال الدين بن مكرم بن منظور:** لسان العرب, ط 4, مج 2, دار صادر, بيروت, 2005 م.

8- **جورج طرابيش:** رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1981 م.

9- **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990 م.

10- **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009 م.

11- **حلمي بدير**: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر, ط3, دار الطباعة, والنشر, 2002 م.

12- **حمداني حميّد**: الرواية المغربية, ورؤية الواقع الاجتماعي, ط1, دار الثقافة, الدار البيضاء المغرب, 1985 م.

13- **حميد الحمداني**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ب\ ط, دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، 2000 م.

14- **خليل أحمد خليل**:المرأة العربية وقضايا التغيير، ط 2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1982 م.

15- **سليمان حسين**: الطريق إلى النص مقالات في الرواية العربية، ب/ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997 م.

16- **سناء سميح العزة**: القضايا الموضوعية والفنية في روايات ليلى الأطرش، ط1، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1435هـ، 2014 م.

17- **سيزا قاسم**: بناء الرواية "دراسة مقارنة لثنائية نجيب محفوظ"، ط1 ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983 م.

18- **صبري حافظ**: الرواية والواقع, متغيرات الواقع العربي, واستجابات الرواية الجمالية, الناقد, العدد رقم 26, 1 أغسطس 1990 م, لبنان.

19- **صلاح فضل**: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي, ط2, دار المعارف, مصر, 1980م.

20- **صلاح فضل**: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي,ب/ط,مؤسّسة مختار, القاهرة,1998م.

21- **عبد الرحمان عبد الحميد علي**: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد, ب/ط, دار الكتاب الحديث, القاهرة,1426 هـ- 2005 م.

22- **عبد الرزاق الأصفر**: المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها, ب/ط, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1999 م.

23- **عبد الله خمار**: تقنيات الدراسة في الرواية، ب/ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999 م.

24- **عبد الله رضوان**: البنى السردية-2-, ط1, دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, عمان, 2003 م.

25- **عبد المالك مرتاض:** تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية وقاق المدق، ب/ط، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995 م.

26- **عبد المالك مرتاض:** في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ب/ط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب, الكويت، 1998 م.

27- **عبد المنعم زكريا القاضي:** البنية السرية في الرواية، ط1، عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009 م.

28- **عزّ الدين إسماعيل:**الأدب وفنونه, ط9, دار الفكر العربي, القاهرة, 1425 هـ-2004 م.

29- **عز الدين إسماعيل:**الأدب وفنونه,"دراسة ونقد",ب/ط, دار الفكر العربي للطباعة و النشر, القاهرة, 2002 م.

30- **عمر طالب:** الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, ب/ط, دار العودة, بيروت, 1971م.

31- **فايز ترحيني:** الدراما, ومذاهب الأدب, ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع, بيروت, 1408 هـ - 1988 م.

32- **فؤاد المرعي:** مدخل إلى الآداب الأوربية, ط2, منشورات جامعة حلب, كلية الآداب, 1978 م.

33- **لطيف زيتوني:** معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002 م.

34- **لوسيان كولدمان وآخرون:** الرواية والواقع, ترجمة: رشيد بنحدو, ط1, عيون المقلات, الدار البيضاء, المغرب, 1988 م.

35- **ليلى عنان:**الواقعية في الأدب الفرنسي, ب/ط, دار المعارف, كورنيش النيل, القاهرة, سنة.

36- **محفوظ كحوال:** المذاهب الأدبية, ب/ط, دار نوميديا للطباعة, والنشر والتوزيع, الجزائر, 2007 م.

37- **محمد الداهي:** صورة الأنا والآخر في السرد، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م.

38- **محمد النويهي:** الاتجاهات الشعرية في السودان، د/ط، مطبعة نهضة مصر، 1957م.

39- **محمد أحمد المحجوب:** الحركة الفكرية في السودان إلى أين تتجه؟ ، ط1، المطبعة التجارية الحديثة، الخرطوم، 1941 م.

40- **محمد زغلول سلام:** القصة في الأدب السوداني الحديث، ب/ط، دار الكتب، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1970 م.

41- **محمد سبيلا:** البنيوية التكوينية والنقد الأدبي, ط2, مؤسسة الأبحاث العربية, ب/ت.

42- **محمد علي سلامة:** الشخصية الثانوية-ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2007 م.

43- **محمد غنيمي هلال:**النقد الأدبي الحديث, ب/ط, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, 2004 م.

44- **محمد مصايف:** النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي, ط2, المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر, 1984 م.

45- **محمد مصطفى هدارة:** تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، ط1، دار الثقافة العربية، بيروت، لبنان، 1972 م.

46- **محمد مندور:** النقد والنقّاد المعاصرون,ب/ط,نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع,القاهرة,1997 م.

47- **مها حسن القصراوي:** الزمن في الرواية العربية، ب/ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ب/ت.

48- **ميجان الرويلي, وسعد البازعي:** دليل النقد الأدبي, ط4, الناشر المركزي الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب.

49- **ميجان الرويلي، وسعد البازعي:** دليل النقد، ط3، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م.

50- **نبيل راغب:** موسوعة النظريات الأدبية, ط1, الشركة المصرية العالمية للنشر, مصر, 2003 م.

51- **نزيه أبو نضال:** التحولات في الرواية العربية ، دراسات أدب ، ط1 ، دار فارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2006 م.

52- **نهال مهيدات:** الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد، والثقافة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، 1428م، 2008 م.

53- **هيام شعبان:** السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ب/ط، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 2004 م.

54- **واسيني الأعرج:** اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية.

55- **واسيني الأعرج:** النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية, ب/ط, إتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1985 م.

56- **ياسين الأيوبي:** واقعية الأدب, رواية "آنا كارنينا" لتولستوي, ط1, المكتبة العصرية للطباعة والنشر, بيروت, 2001 م.

المجلات والجرائد:

1-**الطاهر روابنية:** الفضاء الروائي في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، العدد 1، مجلة المساءلة، يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991 م.

2- مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، العدد2، دورية محكمة تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2012 م.

المواقع الإلكترونية:

- موقع ويكابديا,

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

مدخل: الرواية السودانية

1- التعريف بالكاتب.....5

2- ملخص الرواية 7

2-1- الفصل الأول: "حين يأتي خبر ما".....7

2-2- الفصل الثاني: "القصة بلسان "علي جراجار" 7

الرواية السودانية 12

3- الدوافع المحلية التي ساعدت على ظهور الرواية.....13

أ- الصحافة 13

ب- اتصال السودان الفكري بالأدب العربي والغربي.....14

ج- جيل التسعينات (الرواية الواقعية).....15

4- رواد الرواية السودانية.....17

الفصل الأول: مفاهيم ومصطلحات عامة

1- النشأة والماهية 21

1-1- النشأة.....21

1-2- مفهوم الواقعية.....22

1-2-1- لغةً 23

1-2-2- اصطلاحاً.....24

1-3- أنواع الواقعية.....28

1-3-1- الواقعية النقدية 28

1-3-2- الواقعية الاشتراكية.....29

1-3-3- الواقعيّةالسحرية 32

1-3-4- واقعية المحاكاة.....33

1-3-5- الواقعية الطبيعية 34

1-4- خصائص الأدب الواقعي 34
1-5- الواقعية في الأدب العربي..... 38
1-5-1- النشأة..... 38
1-5-2- التطوّر..... 39
العلاقة بين الرواية والمجتمع 41
2- نظريات الرواية..... 41
3- رسالة الأديب الواقعي..... 47
4- فنيّة الرواية الواقعية..... 54
الفصل الثاني : مقاربة تطبيقية لرواية العطر الفرنسي.
1- البنية السردية..... 64
1-1- الوصف..... 65
1-2- الشخصية..... 68
أ- الشخصيات الرئيسية 69
ب- الشخصيات الثانوية 76
1-3- المكان 80
1-4- الزمن 88
2-البنية الواقعية 99
2-1- الأنا 99
2-2- الآخر..... 99
2-3- علاقة الأنا بالآخر 100
3- واقع المرأة..... 110
أ- البعد الرمزي..... 110
ب- البعد الاجتماعي 112
خاتمة 117
قائمة المصادر والمراجع 120

الملخص:

تمثل الواقع في الرواية ,إنما هو تمثل للظواهر الاجتماعية,وتفكيك وإعادة بناء الواقع من جديد هذا الأخير الذي يتحول إلى مادة خام يعتمد عليها الروائي لتكون مصدرا لإلهامه الفني,فيرصد بذلك أغوار شخصياته ويتتبع حركاتها وتفاعلها مع الواقع الذي يسعى من خلاله إلى نقله نقلا صادقا وأمينا.

وهذا ما تمثل جليا في رواية "العطر الفرنسي "للروائي السوداني "أمير تاج السر ",من خلال ذلك التناسب الإيجابي بين الشكل الروائي وموضوعه .

حيث تناول هذا البحث : الأبعاد الفنية في الرواية الواقعية وتمثلها عبر عنصر البنية السردية من :الشخصية ,والمكان ,وتقنية الزمن ,كعناصر مشكلة للواقع .

كما تناول هذا البحث :الأبعاد الاجتماعية وتمظهراتها في الرواية الواقعية من خلال :جدلية الأنا والآخرنحو بناء معرفة مشتركة ,وصورة المرأة ببعديها الرمزي والاجتماعي في الرواية .

The Summary

The representation of reality in a novelis the representation of the social phenomena and also the dismantling and reconstruction of the reality whichbecomes a rawmaterial on which the novelist relies as source of his art inspiration .That helpshim to penetrate the depth of hischaracters and followtheirmovements and interaction with reality throughwhichhe tries to transmit ittrully&confidently .

And thisisneatly apparent in the novel " The French Perfume" by theSudanesenovelist "Amir TadjEssir" through the positive harmonybetween the form of the novel&itstopic& content .

This survey deals with the art dimensions in the realisticnovel and itsrepresentationthrough the element of narratinganatomy as : character, place, time technique which are basic componentsthatform reality .

This study ,alsosearches the social dimensions and their apparition & influence on the realisticnovelthrough the argumentative vue of " me & the other" aiming to build a sharedknowledge and the woman image withitstwo dimensions (the symbolic& social) in the novel.