الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى تاسوست – جيجل–

كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

الواقعية السحرية في رواية

أبي اسمه إبراهيم لـ "أحمد خيري العمري"

مـذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذ:

– أمال بيدي رشيد جقريف

– مريم بن قسوم

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور: محمد زكور	رئيسـا
الأستاذ: رشيد جقريف	مشرفا ومقررا
الدكتورة:	عضـوا مناقشا

السنة الجامعية:

1443/1442هـ

2022/2021 م

شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾{إبراهيم: 07}

الحمد والشكر لله ربّ العالمين الذي منّ علينا بفضله ونعمه، ووفّقنا لإتمام هذا العمل، سبحانه نعم المرشد والمعين.

نتوجه بالشكر الجميل وكذلك بخالص المحبّة والعرفان إلى أستاذنا الفاضل، الأستاذ

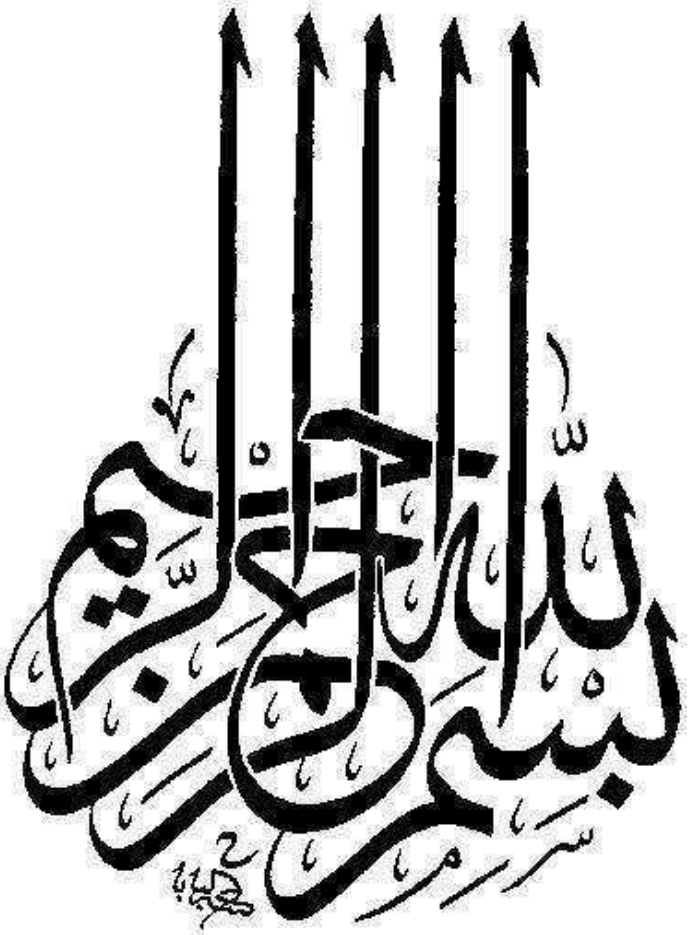
"رشيد جقريف"

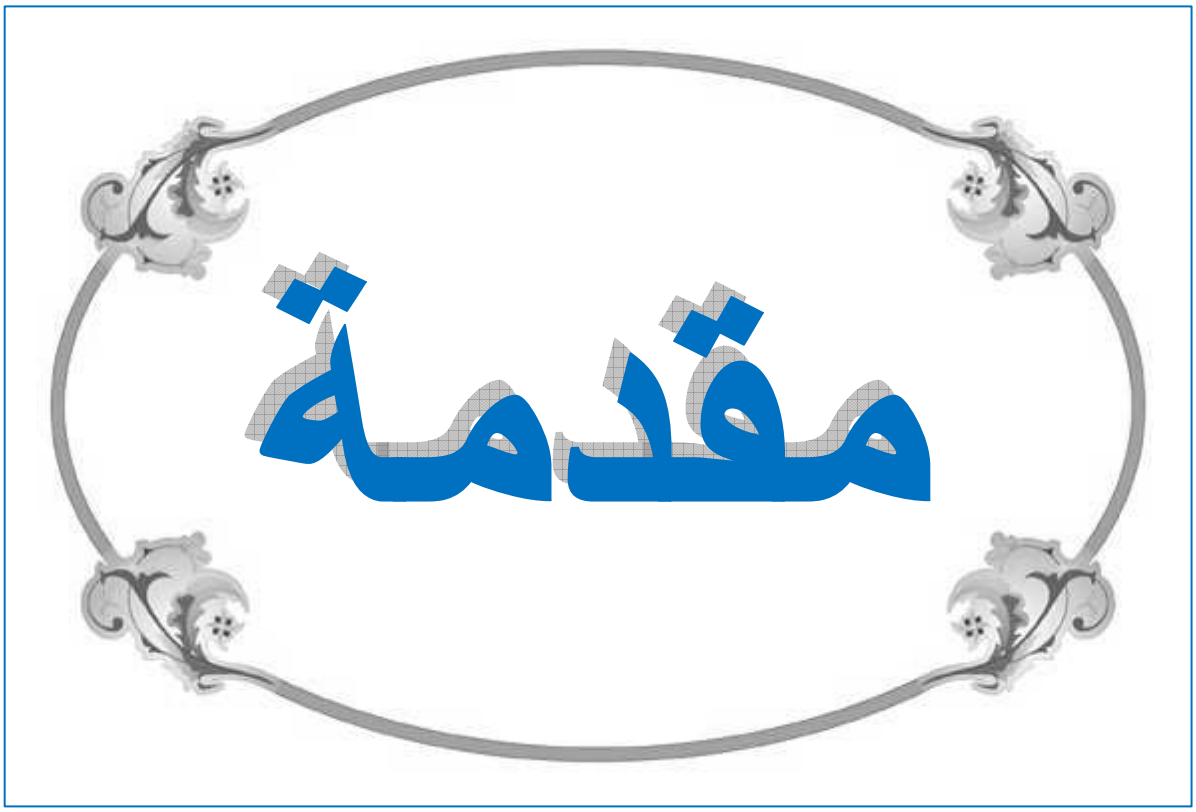
شاكرين له إشرافه علينا وتأطيره هذا البحث.

والشكر موصول إلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة أو دعاء خالص ولا ننسى أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي بصفة عامة وكل الذين درسونا بصفة خاصة من المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الجامعية، على مجهوداتهم.

كما نتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة التي سنتشرّف بمناقشتها رسالتنا، والتي ستبدي من الملاحظات القيمة ما يكون له طيّب الأثر على هذا العمل.

وصلّ اللهم على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.


بسم الله الرحمن الرحيم


مقدمة

مقدمة:

الرّواية هي جنس أدبي نثري قصصي يعتمد على السّرد المطوّل، ممّا يجعله أكبر الاجناس الأدبية من حيث الحجم وتعدّد الشخصيات والأحداث، وقد تكون أحداثها مبنية على الواقع أو الخيال أو على الاثنين معًا، وتتكوّن من عدّة فصول يسرد فيها الرّاوي الأحداث ويصوّر حياة الشخصيات بصورة مشوّقة تجذب القارئ، وقد لاقت الرّواية انتشارًا واسع المدى، ففرضت نفسها في الساحة الأدبية، فهي القالب الذي يصب فيه الأدباء انشغالاتهم ومعاناتهم وكل ما يعايشوه في الواقع الدّائم اليومي، لهذا نجد الكتّاب يسايرون التّغيير الذي يطرأ على المجتمع وذلك من خلال تقنيات السّرد والخروج عن القالب التقليدي بهدف الإحاطة بما يجري في حياة المجتمع عامة وحياة الإنسان خاصّة.

هذا ما سعت إليه الواقعية بوصفها حركة أدبية اهتمت بدراسة الواقع ومحاكاته، ونقله بكل تفاصيله وحيثياته، لكن الوضع لم يدم على حاله وتطوّر، لأنّ قافلة الأدب مستمرة لا تتوقّف، ممّا أسهم في إنجاب حركات جديدة، وبهذا فكلّما كان تغيّر وتطوّر على مستوى الحياة الواقعية كان هناك في المقابل حركة أدبية تمثلها وتسايرها.

برزت الواقعية السّحرية كأحد اتجاهات المذهب الواقعي وقد لقيت اقبالاً كبيرًا لمزجها بين عنصرين هما: "الواقعي والسّحري"، وهذا الاتجاه عرف رواجًا في الرّواية العربيّة الذي أفرز بضوره ميلاد كوكبة من الكتّاب الذين حاولوا تسجيل مستجدات واقعهم.

من أولئك الأدباء الذين كتبوا في الواقعية السّحرية الرّوائي العراقي "أحمد خيري العمري" الذي أعطى للواقعية السّحرية نصيبًا من أعماله الرّوائية والتي من بينها رواية "أبي اسمه إبراهيم".

ولمعرفة الواقعية السّحرية عن كثب وكيفية توظيفها في المتون الرّوائية قمنا بالاشتغال على هذا الاتجاه الجديد، سعيًا منا لتقديم لمحة عن هذا الأسلوب المبتكر في الكتابة الرّوائية.

كان اختيارنا لهذا الموضوع نتاجًا لجملة من الأسباب والدوافع الذاتية والموضوعية، أمّا الذاتية فتمثّلت في حبّنا للاطلاع على كل ما هو جديد لإثراء رصيدنا المعرفي، وكذلك لإرضاء فضولنا من خلال اكتشاف ذلك العالم السّحري، في حين تمثّلت الأسباب الموضوعية في جدّة موضوع الواقعية السّحرية وكذلك محاولة تبيان مساهمته في الغوص في الواقع الرّاهن والرّغبة في دراسة الرّواية لأنّه على حدّ علمنا لم يسبق تناولها من قبل، فحاولنا تسليط الضوء عليها.

لأجل هذا وقع الاختيار على هذا الموضوع الموسوم بـ "الواقعية السّحرية في راية أبي اسمه إبراهيم"، ويطرح هذا البحث جملة من التساؤلات أبرزها:

- كيف تجلّت الواقعية السّحرية في رواية "أبي اسمه إبراهيم"؟ وما هي دلالات وأبعاد هذه الواقعية السّحرية في النّص الرّوائي؟ وكيف أسقط الرّوائي الواقعيّة السّحرية على العناصر الفنّية للرّواية؟.

وللإجابة عن هذه الاستفهامات رسمنا خطة بحث متضمنة بمقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

تطرقنا في المدخل إلى الواقعية في الأدب الغربي على وجه الخّصوص في الرّواية.

خصّص الفصل الأوّل للاشتغال على ضبط مفاهيم الواقعيّة وخصائصها ونشأتها وضبط مفاهيم الواقعيّة السّحرية وخصائصها ونشأتها ومقاربات مصطلحها، وأيضًا نشأة وتطوّر الرّواية الواقعية والسّحرية العربيّة.

أمّا الفصل الثاني المعنون "تجليات الواقعية السّحرية في رواية بي اسمه إبراهيم" تطرقنا فيه إلى دراسة وتحليل أهم عناصر الواقعية والسّحرية على مستوى: العنوان، الشخصيات، الحدث، الزمان، المكان، تليها الخاتمة والتي كانت حوصلة لأهم وأبرز النتائج التي توصلنا إليها خلال بحثنا هذا.

اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي، إضافة إلى البنيوي في تحليل الخطاب السّردي.

لإثراء موضوع هذا البحث اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

رواية "أبي اسمه إبراهيم" لـ "أحمد خيري العمري"، وكتابي "في الواقعية السّحرية" و"الواقعية السّحرية في الرّواية العربية" لـ "حامد أبو أحمد"، وكتاب "الواقعية السّحرية في الرّواية العربية" لـ "فوزي سعد عيسى".

ولا يخلوا أي بحث من صعوبات وعراقيل تعترضه، ومن بين الصعوبات التي واجهتنا: قلّة الدّراسات التي تناولت الواقعية السّحرية عامة والرّواية السّحرية العربيّة خاصة، وتداخل مصطلح السّحرية مع عدّة مصطلحات كالعجيب والغريب، بالإضافة إلى صعوبة فكّ رموز الرّواية ودلالاتها فعلى المتلقّي أن يكون ذو خلفية ثقافية عميقة.

في الأخير نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا في إنجاز هذا البحث كما نتقدّم بخالص الشكر والامتنان للأستاذ "**رشيد جقريف**" الذي تكرّم بإشرافه على المذكرة وتقديم التوجيهات والإرشادات لنا.

الواقعية في الأدب الغربي والأدب العربي

1- الواقعية في الأدب الغربي:

إنّ ما مرت به القارة الأوروبية من توترات تاريخية كانت أو سياسية أدت لظهور مذاهب أدبية جديدة في الساحة الأدبية الغربية، وتعدّ الواقعية من بين المذاهب الأدبية التي أنتجتها تلك الظروف، وبناءً على ذلك من توغل جذور الواقعية في الآداب العالمية التي شهدت نوع من التغيير الواقعي، إلاّ أنّها لم تتشكّل في قالب مذاهب فنّية إلى غاية القرن التاسع عشر، حيث يُبدي عن مسار إبداعي ورؤية إيديولوجية ورابطة فنّية، وعلى وجه الخصوص بعد أن ترأست عرش الفنون كالرّسم، وخاصة الأدب وبالتحديد النثر كالمسرحية والقصة والرّواية.

الواقعية في التيار الغربي تدور معالمها حول ما يتعلق بلفظة المثالية، فهي بذلك لا تعني أن المحسوسات الموجودة مجرّد أفكار ولكنّها بالفعل واقعية، فهي مستوحاة من الواقع وتعدّ من المصطلحات الفضفاضة التي تتسع لمجالات مغايرة ومفاهيم كثيرة «**فالواقعية الأدبية كل ما يمتاز به الأدب من تصوير دقيق للطبيعة والإنسان مع العناية الكبيرة بالتفاصيل المشتركة للحياة اليومية**»[1]، ومن هذه الرّواية نقول أنّ الواقعية تُصوّر الأدب تصويرًا دقيقًا، فتعتبر من الأشكال الفنّية لتمثيل أحداث حية لمواضيع واقعية.

وكما سبق الذكر حول الواقعية كمذهب أدبي غربي أنّه تزامن مع التغيرات التاريخية والسياسية التي سادت في أوروبا مع مطلع عصر النهضة «**فأول مظاهر تلك السيادة كانت مع رابليه الذي صوّر في بعض رواياته المجتمع الإقطاعي وأخلاقه وعاداته، كما وجه نقدًا لاذعًا للذهنية السائدة في القرون الوسطى**»[2]، فكتابة "رابليه" "Rabelais" عن المجتمع الإقطاعي وعاداته تعدّ من أولى مظاهر تلك السيادة.

وتجدر بنا الإشارة في نفس الصدد أنّه قد «**لحقت بتلك المظاهر حلقة أخرى تمثلت في حركة التنوير التي سادت في القرن الثامن عشر، فجاء فولتير ليسخر الدراما والرّواية الفلسفية والشعر للنضال ضد**

---

[1]- محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006، ص 95.

[2]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص 196.

أعداء العلم والتقدم»[1]، ففي القرن الثامن عشر أبدع "فولتير" "Voltaire" في الدراما والرّواية الفلسفية والشعر تجلت في حركة التنوير.

كما تطرق "ديدرو" "Diderot" إلى ديمقراطية الفن، حيث «**تناول الموضوعات اليومية التي تصادف الإنسان العادي، وهذا يعني أنّه أكد على عرض المبادئ طارحًا طبائع النّاس وتصرفاتهم جانبًا وبذلك خطت الواقعية على يديه خطوات هامة**»[2]، ومن ثمة فـ "ديدرو" قد تتبع "فولتير" في فلسفة التنوير، ممّا أسهم بشكل كبير في تكوين واقعية أدبية غربية أكثر جدية.

وقبل ظهور المذهب الواقعي كمنهج أدبي في الأدب الغربي عمل أدباء وفلاسفة القرن الثامن عشر على بلورته «**والواقع أنّه إذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية، فإنّهم قد غرسوا أيضًا بذرة الواقعية، وإذا كنا نرى في القرن الثامن عشر روسو يمهد للرومانسية في فرنسا ...، فإنّنا نرى على العكس من ذلك فولتير يمهد في نفس القرن للواقعية**»[3]، فهي على غرار الرومانسية ظهرت كمذهب أدبي بعد جهود أدباء وفلاسفة استطاعوا أن يصنفوها كمذهب أدبي غربي يعبّر عن الحياة بكل صدق.

وتماشيًا مع ما ذكر فإنّ «**الأسباب التي أدت إلى ظهور الرومانسية هي نفسها تقريبًا وراء ظهور الواقعية، وخاصة الثورة الاجتماعية التي قامت بها الطبقة البرجوازية على طبقات النبلاء والأرستقراطية، في سبيل حياة أكثر صدقًا وتمثيلاً للواقع الفردي والاجتماعي على السواء**»[4]، ممّا يعني أنّ الظروف التي أنتجت الرومانسية بالتقريب هي نفسها التي اسهمت في إنتاج الواقعية خاصة ما يتعلّق بالمجتمع، وهذا أدّى إلى تبلور المذهب الواقعي في الساحة الأدبية الغربية بعد تراجع الرومانسية.

---

[1]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 196.

[2]- المرجع نفسه، ص 196.

[3]- محمد منذور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص 92.

[4]- محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 96.

والجذير بالذكر أنّ صلة الواقعية بالأدب صلة قوية جدًا «**فإذا كان الأدب بالفعل شكلاً خاصًا لانعكاس الواقع الموضوعي، فمن المهم جدًا له أن يستوعب هذا الواقع كما هو بالفعل ولا يقتصر على التعبير كما يبدو مباشر، وإذا يسعى الكاتب إلى استيعاب الواقع وعرضه كما هو فعلاً**»[1]

وعليه فإنّ الواقعية كمنهج أدبي تغوص في الأدب وتمثله على أكمل وجه، ومن هذا المنطلق فإنّ الواقعية ترتبط بالأدب ارتباطًا وثيقًا.

سعى "تين" "Taine" إلى وضع «**أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والأدب من الصعب على أي ناقد أن ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها**»[2]، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على الصلة المتينة بين المجتمع والأدب.

الواقعية في الأدب تعتبر «**ضمير للأدب أنها مدينة بواجب، أو نوع من التعويض، تجاه عالم الواقع، عالم واقعي تخضع إليه دون جدل**»[3]، فالواقعية في الساحة الأدبية تعد بمثابة مرآة عاكسة له فتصوّره في نفس الصورة الواقعية.

كتب "جورج بوكر" "Georges Becker" عن هذا الضمير فيقول: «**مهما يكن الواقع يبدو من الممكن القول أنّه لا يشبه العمل الفنّي وأنّه سابق عليه، فالواقعية إذن تركيبة فنّية لفهم الواقع بشكل بعينه**»[4]، وحسب بيكر" فإنّ الواقعية عبارة عن تركيب فنّي تفهم الواقع بشكل معين.

تنطوي وجهة نظر "بول لافارج" "Paul Lafarge" حول تقييم "ماركس" "Marx" لـ "بلزاك": «**إنّ بلزاك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب؛ بل خالق شخصيات تنبؤية كانت لا تزال في زمن لويس فليب**

---

[1]- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985، ص 124.

[2]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص 26.

[3]- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، (المأساة، الجمالية، الرومانسية، المجاز الذهني)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط1، 1983، ص 58.

[4]- المرجع نفسه، ص 58.

في وضع جنيني، ولم تتفتح إلاّ بعد موته في ظل حكم نابليون الثالث تفتحًا كاملاً»[1]، ونافلة القول أنّ "بلزاك" يعد من كبار الأدباء الواقعيين الغربيين اللذين استطاعوا أن يجسّدوا شخصيات تنبؤية كانت هي بذاتها في خدمة الأدب عامة والرّواية خاصة.

لعلّ من المفيد أن نؤكّد أنّ «**الكاتب الذي أعتبر بحق أب الواقعية في فرنسا، وربّما خلال القرن التاسع عشر كله هو بلزاك (1850/1799) الذي كتب بأسلوبه المميز بالغرابة والتعقيد والتشويش، كما يقول بودلييير أكثر من تسعين رواية، يصف فيها المجتمع الفرنسي بمختلف الأساليب الفكرية ما بين تحليل ونقد وعرض ودراسة**»[2]، لقد مثّل "بلزاك" الواقعية أحسن تمثيل.

يجب أن ننوه إلى أبرز الرّوايات الأدبية التي أصدرها "بلزاك" والتي برع في كتابتها وتصويرها تصويرًا دقيقًا، فمن أبرز رواياته «**الأب غوريو وأورجيني غراندیه وزنابق الوادي وبالتازال وابن العم بون وابنة العم بنت وعائلة شوان وطبيب القرية والفلاحون والبحث عن المطلق...**»[3]، وعليه فإنّ "بلزاك" أبدع في كتابة رواياته النابعة من الواقع الغربي المتجرّد لكل ما هو عاطفي خاص به.

تجدر الإشارة إلى أنّ "بلزاك" يعدّ مدرسة للأدباء والنقاد والمؤرخين الواقعيين، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على تبلور المذهب الواقعي، وتأثر بعض الأدباء به «**وقد شهد أنجلز أنّه تعلّم من بلزاك أكثر ممّا تعلمه من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين الأخصائيين المهنيين جميعًا...**»[4]، فقد ترك تأثيرًا ملحوظًا في نفوس الأدباء الواقعيين ذلك لعظمة وقوة أدبه النابع من الواقع.

---

[1]- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ص 141.

[2]- محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 96.

[3]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999، ص 147.

[4]- المرجع نفسه، ص 147.

يرى "بلزاك" في الرّواية الواقعية حيث «**جمع رواياته التي قاربت المئة في الكوميديا البشرية وجعلها مقسمة في محاور رئيسية (الأول) للعادات الشائعة في المجتمع الفرنسي بعد الثورة وفي أثناء الإمبراطورية الأولى، (الثاني) عرض مفلسف ومعلّل لمظاهر ذلك المجتمع، و(الثالث) تحليل أدبي للقوانين التي تنظم حياة المجتمع**»[1]، فعظمة "بلزاك" في الإنتاج الأدبي الواقعي في المنهج الواقعي الغربي وتمكنه من التصوير الصادق للأحداث مكنته من إنتاج كم هائل من الرّوايات الواقعية في الساحة الأدبية الغربية.

يعدّ "بلزاك" من أهم الكتاب الواقعيين في الأدب الغربي عامة والرّواية خاصة، فقد جاءت شهرته «**الواقعية من عمله الرّوائي الواقعي الذي يصف المجتمع كما هو بفكر موضوعي وكامل على قدر الإمكان دون أن يجعله مثاليًا، وإذ احتاج إلى شيء من المبالغة فما عليه إلاّ أن يضخم مجموعة الظروف الصغيرة لتبليغ حجم كرات مثالية**»[2]، فواقعية "بلزاك" في وصف المجتمع بفكر موضوعي صادق وابتعاده عن المثالية أدت بأعماله الأدبية "الرّواية" إلى الشهرة.

نضيف إلى جانب "بلزاك" "مكسيم غوركي" "Maxim Gorky" الذي برع في المسرح والرّواية، حيث كتب في الرّواية الواقعية الغربية عددًا لا بأس به، فكتب: «**مواطنون مأفونون، وذكريات من طفولتي، وذكريات من شبابي، وحياتي، والأعماق السفليّة، والمشردون والأم وكثير من المقالات والمسرحيات**»[3]، ومنه فإنّ "مكسيم غوركي" من الأدباء الواقعيين الغربيين الذين أبدعوا في الأدب الغربي عامة من مسرح وخاصة الرّواية، فتعدّد إنتاجه الأدبي في الرّواية الواقعية الغربية ممّا ساهم في تكوين المذهب الواقعي الغربي.

نتعمق في رواية "الأم" لـ"مكسيم غوركي" والتي «**تدور أحداثها حول أم أحد العمال التي أحبّت ابنها حبًا أموميًا صادقًا، لكن حبّها ازداد وتعمّق حين أصبح الابن ثوريًا، ولم ثلبت أن وزّعت حبها على رفاقه**

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 146.

[2]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 198.

[3]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 162.

في الثورية، فأصبحوا كأبنائها، وبتأثير عملهم السياسي، أصبحت الأم ثورية مثلهم، وكلّفت بمهام ثورية مختلفة، فحب الأم لولدها توزّع على رفاقه ثم على العمال الذين يسعون من أجل نشر مبادئ الاشتراكية»[1]، فـ "غوركي" يمثل الواقعية الاشتراكية، حيث ساهم بشكل ملفت في تشكل هذه الواقعية، وذلك من خلال نتاجه الأدبي وروايته "الام" خير مثال لذلك.

ولابدّ من الإشارة أيضًا إلى "غوستاف فلوبير" "Gustave Flaubert" «**ويعد من أبرز الكتاب الواقعيين وقد أثارت روايته "مدام بوفاري Madame Bovary" ضجة كبيرة في عالم الأدب والنقد، إذ تلقاها بعضهم بالرضا وصب عليها أخرون سياط الغضب ...، وهي تدور حول حياة وحب امرأة عاطفية غامضة ولا تتورّع مع سأمها من ارتكاب الخيانة الزوجية، وتنتهي حياتها بالانتحار، وتتميز هذه الرّواية بالواقعية الدقيقة»**[2]، فتعدّ "مدام بوفاري" لـ "فلوبير" خير نموذج للواقعية الدقيقة، ومحتواها أصدق دليل.

وتراوحت أعمال "فلوبير" الرّوائية بين رواية "سلامبو Salammbô"، فهي أقرب نوعًا ما من الرومانسية التاريخية ورواية التربية العاطفية والتي تمتاز بدورها بالملاحظة الواقعية الدقيقة والناقدة للأخلاق البرجوازية.[3]

لا يفوتنا أن ننوّه عن "موباسان Maupassant" حيث «**تأثر برواية مدام بوفاري ونظم الشعر وكتب تجارب مسرحية، ثم انحرف إلى القصة القصيرة»**[4]، حيث أنّه بدأ في الكتابة بتوجيه من "فلوبير"، وتأثر براويته "مدام بوفاري"، ممّا ساهم في إنتاجه الأدبي في المذهب الواقعي الغربي.

وقد برع "موباسان" في الرّواية الواقعية فكتب «**حياة صاخبة، والصديق الجميل، وبيير وجان، وقوي كالموت، وقلبنا»**[5]، فقد امتاز أسلوب "موباسان" في رواياته بأسلوب سهل وبسيط.

---

[1]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 202.

[2]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 159.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 160.

[4]- المرجع نفسه، ص 155.

[5]- المرجع نفسه، ص 155.

نضيف إلى ما سبق ذكره "إميل زولا" "Emile Zola" الذي درس نظريات "تين" وادخلها في الرّواية، حيث كتب روايات كثيرة مثل: «**معدة باريس (سوق الهال) وغلطة الأب موريه وأوجين روغون والحانة (وهي حول حياة العمال وإدمانهم الخمر) وصفعة حب ونانا وأمسيات ميدان وسعادة السيدات وقرح الحياة، وجير منال (وهي حول عمال المناجم)، والأرض (حول حياة الفلاحين)، والعلم، والوحش البشري، والمال والانهيار، ودكتور باسكال والمدن الثلاث (روما، لندن، باريس)** ...»[1]

ف "زولا" حرص على التصوير الدقيق للحياة الواقعية من خلال كتابته لمجموعة من الرّوايات الأدبية صنفت ضمن الرّوايات الواقعية في الأدب الغربي.

واستخلاصًا لما سبق، فإنّ الواقعية كمذهب أدبي ساد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث تزامن مع التغيرات التاريخية والسياسية التي سادت في أوروبا عمل أدباء وفلاسفة على بلورته، فنتج عن ذلك أعمال أدبية كثيرة خاصة في مجال الرّواية الواقعية الغربية التي مثلته على أكمل وجه.

2- الواقعية في الأدب العربي:

تأثر أدبنا العربي الحديث بالأدب الغربي، نتيجة للاحتكاك المباشر بالأدباء الغربيين ولاطلاع على ثقافتهم المتنوعة، فقد ظهرت مذاهب أدبية جديدة، ومن بين هذه المذاهب المذهب الواقعي الذي ضم تحت لوائه العديد من الأشكال الفنّية الأدبية، كالمسرحية والقصة، و...، ترأستها الرّواية بالخصوص لما فيها من قضايا اجتماعية، سياسية، ثقافية وفكرية...إلخ.

في عصر النهضة العربية «**برزت حركة الترجمة كوسيلة لنقل السّيارات الأدبية والفكرية من لغة إلى لغة، فتعرّف العرب على المستجدات الفكرية والحضارية التي عرفها الغرب، وكان منها مبادئ المدرسة الواقعية في الأدب. وتتلخص الواقعية الأدبية في استعارة الشكل الأدبي الغربي لمضمون عربي قومي،**

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 153.

فكان الشكل هو البناء القصصي بأنواعه القصة القصيرة والرّواية والمسرحية»[1]، فقد ترجم أدباء عرب بعض الأعمال الأدبية الغربية، ممّا نتج عن ذلك تعرفهم عن أهم التيارات الأدبية والفكرية وعلى رأسها المذهب الواقعي في الأدب الذي ضم أشكال فنّية على وجه الخصوص النثر من مسرحية وقصة ورواية.

ومن المفيد ان نؤكّد «**أنّ الإنتاج الأدبي في هذه العصور المختلفة لم يكن مقسمًا بالتساوي بين الأنواع الأدبية المختلفة، ففي القرن الثامن عشر غلب النثر**»[2]، فقد نال النثر النصيب الأكبر في القرن الثامن عشر.

تأثر أدباؤنا بأدباء المذهب الواقعي الغربي، حيث «**لاقى استجابة من طبيعة مزاج العصر، وكان التأثر بالمفهوم العام لا المفهوم الخاص لمذهب أدبي حددت معالمه حركة ثقافية واجتماعية واصلاحية اعتمدت على التجديد والإبداع**»[3]، وعليه فإنّ الأدباء العرب تأثروا بالأدباء الغربيين الواقعيين، إذ لاقت أعمالهم الأدبية استجابة وقبول.

فالتأثر المباشر بالثقافة الغربية خاصة بزعماء المدرسة الغربية وثقافتهم «**كان لها فضل تنبيه عدد كبير من كتابنا إلى التيارات الحديثة في الفكر والفن**»[4]، فزعماء المدرسة الفرنسية نبّهوا الأدباء العرب إلى التيارات الحديثة في الفكر والفن.

مصر أوّل من قدّم أدباء تبنّوا هذا المنهج الجديد، فكتب «**محمود تيمور تحت عنوان "نهضة المستقبل" سنة 1960 يقول أمامنا اليوم جمهور متعطش للجديد النافع ذي الدم الحار القوي، فهلا أخذنا بيده وقدناه نحو المنبع الفياض ذي المبادئ القومية والأخلاق الصحيحة**»[5]، فدعوة "تيمور" هذه هي دعوة صريحة نحو التجديد.

---

[1]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 204.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013، ص 34.

[3]- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 2002، ص 17.

[4]- المرجع نفسه، ص 17.

[5]- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، ص 96.

وتجدر الإشارة إلى "محمد حسين هيكل" والذي كان قد سبق "محمود تيمور" في وضع بذور جديدة لنهضة المستقبل «**في مقال بعنوان حاجتنا إلى التجديد لا تكاد تنبت فكرة جديدة عندنا حتى تلقى أشد المعارضة من الناس جميعًا، فإذا هي صادفها بعض النجح رأيت الجهاد ضدها على أشدّه، فإذا خرجت إلى عالم العمل تولاها أقوام لم يسيغوها فردوها إلى الوراء وأكرهوها حتى تأخذ صبغة ماضينا العتيق الآمن...**»[1]، فدعوة "هيكل" في هذا المقال دعوة صريحة وهي التخلص من قيود التقليد، مع الدعوة إلى التجديد.

نتطرق في حديثنا عن أدباء مثلوا الواقعية الجديدة نذكر «**عبد الرحمان الشرقاوي والطيب صالح وحنا منه ويوسف إدريس وبعض كتاب جيل الستينيات في مصر، يعدون من أوائل الكتاب المعاصرين الذين اتجهوا نحو هذه الواقعية الجديدة، التي تصوّر البسطاء بطريقة بدائية، تذكرنا بالواقعية السحرية عند بعض كتاب أمريكا اللاتينية**»[2]، ومن ثمة فبعض كتاب جيل الستينيات في مصر وأمثال "الشرقاوي" و"حنا منه" وغيرهم من أوائل الكتاب المعاصرين مثلوا الواقعية الجديدة.

كان «**الشكل هو البناء القصصي بأنواعه القصة القصيرة والرّواية والمسرحية، والمضمون يبدو في إبراز الشخصية العربية وتصوير البيئة العربية والتعبير عن الإنسان العربي بمشكلاته وتطلعاته**»[3]، فقد استوحى أدباؤنا أشكال فنية من الغرب مع الإبقاء على بروز شخصيتهم العربية والتعبير عن الإنسان العربي بمختلف مشكلاته ومعاناته.

عندما نتحدث عن الواقعية الحديثة في الأدب العربي تجدر بنا الإشارة إلى تجربتين أساسيتين: «**أولاهما في مصر، وثانيهما في البلاد الشامية كنماذج للواقعية العربية، دون أن يعني ذلك انفصالهما؛ بل على**

---

[1]–حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، ص 92.

[2]– طه وادي: الرّواية السياسية، الشركة العالمية للنشر لوجمان، ط1، 2003، ص 83.

[3]– فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 204.

العكس فهما تتفاعلان وتتعامدان، وتتم احداهما الأخرى»[1]، فمصر على غرار البلدان العربية قد سبقت في السير نحو الاتجاه الواقعي.

المذهب الواقعي أو ما يعرف عند الأدباء المصريين بـ "مذهب الحقائق" «**ولعلّ أقدم كتابة عربية في الاتجاه الواقعي ما كتبه "محمد لطفي جمعة" في مقدمة قصته الطويلة "وادي الهموم" التي أصدرها في سنة 1905، يقول: "أما طريقة كتابة الرّواية الحقيقية ويقصد الواقعية هي أن يلبس الكاتب ملابسه ويتزيا بغير زيّه، ويتجول في الطريق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحيطات" ...، فمحمد لطفي جمعة يحث الأديب على أن يدرس المجتمع وبعمق ويصوّر الواقع تصويرًا حيًا**»[2]، فبالرغم من ذلك إلاّ أنّ قصته لم تتوفّر على سمات وخصائص الواقعية.

ذكرنا مسبقا "جمعة" نذكر الآن "محمد تيمور" الذي طرح قضية الأمية والتعليم ودراسة تفكير الحكام المتخلفين، ضف إلى ذلك فقد وفق كل من "عيسى عبيد" و"طاهر لاشين" وغيرهما، فإنتاجهم كان عبارة عن نماذج للواقعية الاجتماعية والتي بدأت في تشخيص الأمراض الاجتماعية، فملامح الواقعية بدأت تظهر في مجال القصة على يد "جمعة ومحمد لطفي وعيسى عبيد"، وتمظهرت في مجال المسرحية والقصة الطويلة في أدب كل من "توفيق الحكيم" و"إبراهيم عبد القادر المازني" و"طاهر لاشين".

ثم على يد كل من "نجيب محفوظ" و"عبد الحميد جودة" "السحار ويوسف السباعي" و"عبد الحليم عبد الله" و"إحسان عبد القدوس" وغيرهم.[3]

أمّا التجربة الثانية والتي كانت في البلاد الشامية، فمرحلة الثلاثينيات في لبنان وسوريا «**تعد فترة حاسمة في تاريخ الرّواية الواقعية عند العرب، وخصوصًا حين وعى بعض أدباء لبنان تخلف الأدب اللبناني عن شقيقه المصري، فكانت هذه انطلاقة جديدة للقصة اللبنانية التي بدأت تستكمل شخصيتها وتتميّز**

---

[1]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 206.

[2]- المرجع نفسه، ص 206.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 207/206.

بخصائص معينة، ولاسيما بعد أن أصدر توفيق عواد في سنة 1939م رواية الرغيف»[1]، فمرحلة الثلاثينيات بمثابة قفزة طويلة في تاريخ الرّواية الواقعية عند العرب.

فالمرحلة الأولى التي تشكل بواكير الواقعية في بلاد الشام كانت في اتجاهين، أمّا عن الاتجاه الأول فهو الواقعية الاجتماعية (مكاتيب الغرام لحسيب الكيالي (والخندق العميق لسهيل إدريس).

والثاني تمثل في الواقعية السياسية (رواية لاجئة وعامان لجورج حنا) في نفس الاتجاه كتب "ميخائيل نعيمة" قصصا واقعية وجمعها في كتاب "كان ما كان"، حيث أنّ "نعيمة" كان في اتصال بالأدب الروسي وتأثر باتجاهه الواقعي.[2]

أمّا عن الواقعية الاشتراكية في البلاد العربية عمومًا وعلى وجه الخصوص بلاد الشام «**لم تتطابق مع مثليها في العالم، وذلك لأنّ لكل بيئة ظروفها السياسية والاجتماعية التي تحكم ظهور مثل هذا المذهب، وتحدّد سماته المميزة. كما انّها لم تشكل تيارًا واضح المعالم**»[3]، فبالرغم من الاتصال المباشر بالغرب والتأثر بالأدب الواقعي إلاّ أنّه تبقى لكل بيئة ظروفها السياسية والاجتماعية، فالواقعية الاشتراكية في البلاد العربية لم تتطابق مع غيرها في العالم، حيث مثلت موضوعات الرّواية العربية آنذاك أحداث سياسية كبرى متجهة نحو الواقعية.

وما حققته الواقعية الشامية من تطوّر فنّي في المجال الأدبي وخاصة الرّواية «**يعدّ طفيفًا إذا ما قيس بما حققته الواقعية في مصر مثلا، إذ لم يستطيع أحد من كتّاب الواقعية الشامية أن يصل إلى المستوى الذي حلّق فيه نجيب محفوظ**»[4]

---

[1]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 208، 209.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 209.

[3]- المرجع نفسه، ص 209.

[4]- المرجع نفسه، ص 213.

أشرق "نجيب محفوظ" في المذهب الواقعي في الأدب العربي، وفي الشكل الرّوائي بوجه الخصوص «**وعبر هذا التاريخ، الحديث للرّواية العربية استطاع نجيب محفوظ أن يشيد بنيانا مُحكما من الكتابة الرّوائية على مدى نصف قرن، فوقف شاهدًا على نضوج الرّواية العربية وأسس مدرسة روائية كانت جسرًا واصلاً بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة**»[1]، فـ "نجيب محفوظ" استطاع أن يكوّن مكانة مرموقة في الكتابة الرّوائية الواقعية، حيث ربط بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة.

تمكّن من خلال تجربته الأدبية من إنجاز العديد من مؤلفاته منها: «**في "خان الخليلي" 1954، و"زقاق المدق" 1947، وكلتاهما تحملان عنوان الحي الذي تجري فيه أحداث كل منهما، لجأ محفوظ إلى عرض أثار الاحتلال الأجنبي لمصر مصوّرًا عالمًا صغيرًا يمثل المشاكل التي يعاني منها المجتمع المصري عامة، وفي هذا المجال كانت "بداية ونهاية" 1950، نهاية مأسوية لتفكيك روابط أسرة مصرية متوسطة الحال**»[2]، فقد جسّد "محفوظ" في روايته واقعية المجتمع المصري والذي يمثل مجتمعه.

رغم تلك الرّواية تجدر بنا الإشارة أيضًا إلى «**ثلاثيته 1957/1956م، فتليها رواية "أولاد حارتنا" 1959م، و"اللّص والكلاب"، السمان والخريف...**»[3]، فقد تعدّدت أعماله الرّوائية المجسدة لواقعية مجتمعه العربي، حيث رسم مسار الثورة المصرية، فـ "نجيب محفوظ" وبفضل أعماله الأدبية عامة والرّوائية خاصة استطاع أن يكتب اسمه في مجال الواقعية في الأدب العربي.

لا يكتمل الحديث عن الواقعية في الأدب العربي إلاّ بالإشارة إلى ما أنجزه أدباء المغرب العربي، وبالتحديد في الجزائر «**فبعض الرّوايات كا "اللاز" و"نار ونور" و"الطموح" إلى حد تهتم بالثورة وأحداثها اهتمامًا أساسيًا، وإن كانت الثورة في أخر الأمر هي إطار زماني أو اجتماعي يعالج الكاتب من خلاله موقف**

---

[1]- روبرت ب كامبل: أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي، بيروت، د ط، 1996، ص 91.

[2]- المرجع نفسه، ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص 91.

إيديولوجيًا، كما فعل الطاهر وطار في روايته اللاز»[1]، ف "الطاهر وطار" يغلب الجانب الإيديولوجي الفكري في معظم أعماله الأدبية.

كما ظهرت رواية "ريح الجنوب" لـ "عبد الحميد بن هدوقة" كأوّل رواية جزائرية ظهرت باللّغة العربية في عهد الاستقلال، فهي «**تعالج على خلاف كثير من الرّوايات التي ظهرت بعدها، موضوعًا اجتماعيًا جزائريًا صميمًا**»[2]، فرواية "ريح الجنوب" أوّل رواية تطرّقت في متنها إلى الحياة التي تحياها وتعيشها الأسرة الجزائرية في الريف.

وتجدر بنا الإشارة أيضًا إلى رواية "الشمس تشرق على الجميع" لا سيما جيل "غموقات" فهي «**تختلف عن غيرها من الرّوايات الجزائرية في كثير من الجوانب، فهي تختلف عن روايات "اللاز" وريح الجنوب، و"نهاية الامس" في كونها تهتم بالحياة في المدينة لا بالحياة في الريف ولا بالثورة**»[3]، فهذه الرّواية قد حملت في لبّها اختلافًا ملحوظًا في موضوعها فقد تأثرت بالتيارات الغربية.

---

[1]- محمد مصايف: الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1983، ص 8-9.

[2]- المرجع نفسه، ص 179.

[3]- المرجع نفسه، ص 125/ 126.

الواقعية والواقعية السحرية

المبحث الأول: حول الواقعية

حظيت الواقعية كمصطلح باهتمام الباحثين والمختصين، لهذا نجد توسّع واختلاف في التعريفات فكل واحد عرّفها حسب مفهومه ومنظوره الخاص. لهذا نجد عدّة مفاهيم وتعريفات وتوسّع في مصطلح "الواقعية"، والتعريفات التي سنقوم بتقديمها مبينين ذلك.

أولا: مفهوم الواقعية

للتعريف بمصطلح الواقعية لابدّ من إعطاء مدلولات في بعض المعاجم، وأيضًا تقديم مفاهيم تواضع عليها الباحثون في الاصطلاح.

أ- لغة:

ورد في "لسان العرب" لـ "ابن منظور": «**وقع: وقع على الشيء ومنه يقع وقعًا ووقوعًا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعًا (...)، والعرب تقول: وقع ربيعٌ بالأرض يقع وقوعًا لأوّل مطر يقع في الخريف (...) ووقع بالأمر أحدثه وانزله، ووقع القول والحكم إذا وجب (...)، قال عزّ وجلّ: "كما وقع عليهم الرّجز"، معناه أصابه ونزل به (...)، والموقع موضع لكل واقع تقول: إن هذا الشيء ليقع في قلبي موقعًا، يكون في المسرّة والمساءة (...) والواقع: الذي ينقر الرحى وهم الوقعة، والوقع: السحاب الرّقيق، وأهل الكوفة يسمّون الفعل المتعدّي واقعًا**»[1]

وجاء الفعل "وقع" بدلالات مختلفة في معجم "الوسيط": «**وقع: يقع، وقعًا (...) ويقال: وقع الطير على أرض أو شجر (...) صوت الضرب بالشيء، يقال: سمعت وقع المطر، ووقع أقدام (...) والوقيعة من الأرض: التي لا تشف الماء لصلابتها (...) ووقائع (وقائع العرب) أيام حروبها**»[2]

---

[1]- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 15، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص 260، 263.

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ط2، د ت، ص 1050/ 1051.

وفي معجم "مجاني الطلاب" جاء الفعل "وقع" بالدلالات التالية: «**وَقَعَ يَقَعُ وقُوعًا، فلان أو الشيء: سقط: "وقع على طهرِهِ" "وقع الصحن على يدي"، وقعت الطيرُ على أرض أو شجر** (...) **وَقَعَ يَقَعُ وقيعةً ووُقوعًا في فلان: سبّه واغتابه وعابه، وقع يقَعُ وقْعًا وَوَقْعة 1- بالأعداء: بالغ في قتلهم، عند فلان موقعًا حسنًا: نال عنده حظًا ومنزلة** (...).

واقَعَ مواقَعةً ووقاعًا فلانًا حاربه.

أوقعَ إيقاعًا فلانًا: جعله يقع: "أوْقَعه في كمين، بالعدوّ: بالغ في قتاله (...).

توقّعَ توقُّعا الأمر: انتظر حصولَه: "توقّع هَطولَ المطر"، "توقع حدوث أَزْمةٍ"»[1]

ومنه فإنّ لفظة الواقعية في مجمل تعاريفها مرتبطة ومأخوذة من الواقع، وهذا ما أكّده "مجدي وهبة" و"كامل المهندس" في معجم "المصطلحات العربية في اللّغة والأدب" على أنّ الواقعية «**تتميّز بالقصص الواقعي الذي تكون موضوعاته قد اشتقت من حوادث ذكرت فعلاً**»[2]

ب- اصطلاحا:

تعدّدت التعاريف حول مصطلح "الواقعية" لدى الباحثين والنّقاد باختلاف آرائهم وتوجهاتهم، فمثلاً نجد "عز الدين إسماعيل" يعرّفها: «**أنّها تصوير الحياة على ما هي عليه**»[3]، وبهذا فالواقعية عبارة عن تجسيد للحياة اليومية بكل تفاصيلها.

أمّا "واسيني الأعرج" يعرّفها بأنّها «**أكبر المدارس الأدبية التي صاحبتها تغيّرات ذات صبغة سياسية وتارة أخرى ذات صبغة أدبية**»[4]، من خلال تعريفه نفهم أنّ الواقعية مدرسة تهتم بدراسة تغيرات تطرأ على مناحي الحياة في إطار أدبي.

---

[1]- مجاني الطلاب: دار المجاني، بيروت، ط5، 2001، ص 1095، 1096.

[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 428.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص 30.

[4]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، البحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 118.

جاء في كتاب "المذاهب الأدبية" لـ "عبد الرزاق الأصفر" بأنّ الواقعية: «**تصوير مبدع للإنسان والطبيعة في صفاتهما وأحوالهما وتفاعلها مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية، ولو كانت تفصيلات مبتذلة وكلّ ذلك ضمن الإطار الواقعي المألوف**»[1]

بهذا فالواقعية تجاوزت تصوير الإنسان إلى تصوير الطبيعة وبدقة وتركيز في قالب واقعي كالمعتاد.

يعرّف "شلتاغ عبود شراد" الواقعية على أنّها: «**فنّ ينبغي أن يقدّم تمثيلاً دقيقًا للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية**»[2]

من خلال هذا التعريف يتّضح أنّ "عبود شراد" يتفق مع من سبقه بأنّ الواقعية هي تصوير المبدع للواقع، لكن حسب رأيه يجب على هذا المبدع أن يكون موضوعيًا في تصويره بعيدًا عن الذاتية، أي يجب عليه التخلّي عن أهوائه وميولاته وعواطفه الشخصية.

يعرّفها "محمد مندور" بقوله: «**هي مذهب يسعى إلى تصوير الواقع والكشف عن أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره**»[3]، أي أنّ الواقعية مرآة عاكسة للواقع بحذافيره، وتسعى إلى اكتشاف الغامض والمخفي فيه وتفسير ظواهره.

يعرّفها أيضًا بأنّها: «**فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرها، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من منظار أسود، وترى أنّ الشّر هو الأصل فيها وأنّ التشاؤم والحذر هما الحدر بين الشّر لا المثالية والتفاؤل**»[4]، إذا تأملنا في هذا القول نجد أن الواقعية فلسفة تفسّر الجانب المظلم من الحياة وأن الخير والشر في صراع دائم.

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 133.

[2]- شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1988، ص 204.

[3]- محمد منذور: الأدب ومذاهبه، ص 93.

[4]- المرجع نفسه، ص 94.

قد تطرّق "حلمي بدير" إلى مفهوم الواقعية، حيث قال عنها: «**حصيلة انعكاس الواقع الموضوعي على الكاتب أو الفنان، وبالطبع ليس الواقع كما هو في الظاهر، وإنّما الواقع ما يخلف من آثار في نفس الكاتب أو الفنان**»[1]، بمعنى أنّ الواقعية ليست الواقع وما يتركه على عامة الناس، وإنّما تلك البصمة التي يتركها في نفس الفنان أو المبدع.

من خلال التعاريف السابقة نستنتج أنّ الواقعية مذهب أدبي يجعل من الواقع موضوعًا له، يكشف عن الأسرار ويحاول إيجاد حلول لمشاكل ذلك المجتمع، مبتعدًا كل البعد عن الخيال والذاتية.

نستنتج أيضًا أنّ الواقعية تعدّدت مفاهيميًا ولم تنحصر في فلك واحد، وذلك لكون المصطلح واسع ومتشعّب، وبالتالي تعدّدت مدلولاته من مجال لآخر ومن ناقد لآخر، فنحن تقرأ للأدباء والمفكّرين المحدثين نفهم أحيانًا أنّ الأدب الواقعي يقصدون به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، وأحيانًا أخرى نفهم منه أنّه الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله.

ثانيا: نشأة الواقعية

الواقعية ضاربة جذورها منذ القدم، لكن مفهومها اتسع حديثًا، حيث اضطربت دلالته وتنوّعت مفاهيمه ولفظة الواقعية ترجمة للفظة "Realism" الأوروبية، وجاءت كرد فعل على الكلاسيكية والرومانسية وكل المدارس التي ترفض التعامل مع الواقع كالسريالية والرمزية ...، والواقعية متماشية مع الرومانسية زمنيًا.

يعود ظهور الواقعية إلى النصف الأوّل من القرن التاسع عشر «**ففي ذلك الوقت ذاع صيت الرومانسية وملأ الدنيا ضجيجًا، يوجد جوارها التيار الواقعي الذي مثله في فرنسا "أونريه دي بلزاك" الذي خلّف أكبر موسوعة في الأدب الواقعي وهي تشمل حوالي مائة وخمسين قصة، وإذ كانت الرومانسية قد فضلت**

[1]- ينظر: حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، ص 12.

الشعر بسبب طبيعتها وصورتها الأدبية إلى أنّ الواقعية فضلت النثر وكتبت قصصًا أو مسرحيات نثرية وغيرها»[1]

الثورة الفرنسية كانت سببًا في ظهور المذهب الواقعي، وقد كان معارضًا وبقوّة لكل ما نادت به الكلاسيكية التي دعت إلى المثالية، ومنه الواقعية سايرت الرومانسية إلى أنّ كلّ واحدة لها طريقها الخاص بما يلائم اتجاهها ونتاجها ومضامينها.

قد تطوّر مفهوم الواقعية في القرن العشرين تطوّرًا كبيرًا في النقد الغربي، ويتمثل لنا هذا التطوّر في فلسفة "روجيه جارودي" الفيلسوف الفرنسي في كتابه "واقعية بلا ضفاف"، و"واقعية القرن العشرين".[2]

يعتبر "روجيه جارودي" من رواد الواقعية في القرن العشرين ،وساهم في إثراء الواقعية من خلال أعماله التي ربطها بالوجود الإنساني.

ورغم أنّ الواقعية تطوّرت وانتشرت في العالم، وخلّقت منها اتجاهات، إلاّ أنّ موضوعها لم يتأثر بكل هذا وبقي مرتبطًا بالإنسان وواقعه، ساعية للتغيير نحو الأفضل كون الأدب أهم عوامل التأثير في المجتمع.

يرى "صلاح فضل" أنّ «**الواقعية كمصطلح ومدلول تحدّد من خلال خصومة حادّة نشبت بين النّقاد التشكيليين من طرف وكاتب يدعى شامغلوري من طرف آخر، إذ قام هذا الأخير بنشر مجموعة مقالات في مجلد بعنوان "الواقعية" عام 1857، كما أصدر مع أحد أصدقائه مجلة أدبية تحمل نفس التّسمية، وبسبب هذه الإصدارات تبلورت المبادئ الأولى للواقعية**»[3]

لا يمكن قول أنّ هذه الخصومة هي التي ساهمت في انتشار المذهب الواقعي وتطوره، فالخلاف ساهم في ظهور المصطلح وتحديد الإرهاصات الأولى للواقعية، ولا يمكن عدّه السبب الرئيسي في بروزه.

---

[1]- ينظر: عبد العاطي شلبي: بين الأدب الغربي والأدب العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

[3]- ينظر: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 13.

قد تواضع النّقاد على أنّ المذهب الواقعي ثالث المذاهب إلى جانب الكلاسيكية والرومانسية وكل مذهب اختلف في نسبة تناوله للواقع، ففي الكلاسيكية يكون منظمًا مقسمًا، أمّا في الرّومانسية كئيبًا وشاعريًا، وفي الواقعية واضحًا مكشوفًا متحدثًا عن الأبعاد الحقيقية.

خلاصة لما سبق ذكره يمكن القول أنّ المذهب الواقعي ظهر في أوروبا في أواسط القرن التاسع عشر، وتطوّر على يد الفرنسي "بلزاك" في القرن العشرين، وجاءت الواقعية لتترجم ما يواجهه المجتمع من معاناة وألم وجور.

ثالثا: خصائص المذهب الواقعي

تتميّز الواقعية كغيرها من المذاهب الأدبية الكبرى الفكرية بجملة من الخصائص والسّمات الجوهرية ،نذكر منها ما يلي:

– الواقعية تناولت الأوضاع التي في المجتمع بعد ما خلّفته الثورة الفرنسية من حرب ودمار، لكن هدفها لم يكن نقل الواقع فحسب؛ بل كانت تطمح إلى التغيير وتحسين الأوضاع سعيًا نحو مستقبل أكثر استقرارًا.

– «من أشد المذاهب الأدبية حيوية وأطولها عمرًا، فإذا تذكرنا أنّها قد ولدت في منتصف القرن الماضي، وأدركنا أنّها عاصرت الرّوماتيكية ... دون أن تفقد قدرتها على التجدّد والانبعاث...»[1]

أي أنّ الواقعية ظهرت نتيجة للأوضاع السائدة بعد الحرب الفرنسية، وعجز المذاهب الأدبية السابقة (الكلاسيكية، الرّومانسية، الرمزية...) عن احتواء هذه الأوضاع، ظهرت الواقعية التي صوّرت الواقع وعبّرت عنه، وهذا ما جعلها تتجاوز المذاهب وتنشر نفوذها في جلّ أنحاء العالم.

– اتسمت الواقعية أيضًا: «بالخصوبة ولم تقتصر على دورها في الماضي وإنّما امتدت لتحتضن إنتاج الغد بما احتوته من نزعة مستقبلية أصيلة»[2]، بمعنى أنّ الواقعية رؤيتها اشتقت من الماضي ولم تكتف به واخذت من المستقبل أيضًا وزاوجت بينهما.

---

[1]– صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 05.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 05.

- يرى "صلاح فضل" أنّ المهمة الأساسية للواقعية تتمثل في: «وصف مولد الغد انطلاقًا من اليوم وما ينوء به من أعمال تنبئ عن مخاض عظيم وأليم»[1]، أي أنّ الواقعية تستند إلى الحاضر في الولوج إلى المستقبل.

- ومن السمات الأساسية أيضًا للمذهب الواقعي أنّها: «تسجّل الظواهر الاجتماعية من عادت وأخلاق، فتتغنّى بالبشر العاديين سواء أكانوا أخيارًا أم أشرارًا»[2]، إذن الواقعية مرآة عاكسة لحياة المجتمع بكل صدق وأمانة.

- «الكتابة الواقعية الفنّية تسعى لكشف حقيقة ما، ولكن عن إنسان معيّن في مجتمع معيّن، ومن هنا فهي المذهب الفنّي الذي ينتعش في ظل النظم الديمقراطية»[3]، بمعنى أنّ الأدب الواقعي يسلّط الضوء على فئة معينة داخل المجتمع، وذلك لكشف الحقيقة المجهولة.

- «كما تنطوي الواقعية على فكرة مشاكلة الواقع، أي أنّها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الاحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان»[4]، فالأديب الواقعي يجب عليه دراسة شخصياته دراسة عميقة والغوص في أغوارها وخباياها تاركًا إيّاها تتحرّك بكل حريّة.

- «الواقعيون _بعامة_ لا يحبون المبالغة في العناية بالأسلوب لأنّه وسيلة لا غاية، والأهمية كلها للمنطق وللطريقة التي تسود ترتيب الأحداث والتعبير عنها»[5]، بمعنى أنّ الواقعية لا تعنى بالأساليب ولا تجعلها لبنة في أدبها، وإنّما جعلت الأهمية لترتيب الأحداث وتسلسلها منطقيًا والتعبير عنها من غير غموض وبكل مصداقية.

هذه بعض الخصائص للواقعية، ورغم اختلافها وتنوعها فإنّها تلتقي في نقطة متفق عليها هي تجسيد مظاهر الحياة الاجتماعية والسعي لمعرفة الحياة من كل جوانبها الظاهرة منها والباطنة.

---

[1]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 07.

[2]- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة للطباعة والنشر، الكويت، د ط، 1993، ص 120.

[3]- المرجع نفسه، ص 120.

[4]- ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرّواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص 201.

[5]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للنشر، مصر، ط16، 2014، ص 313.

المبحث الثاني: حول الواقعية السحرية

أولا: مفهوم السحرية:

جاء مصطلح السحرية بتعريفات كثيرة ومتعدّدة، فيختلف المعنى على حسب المواضع التي ورد فيها.

1- في القرآن الكريم:

جاءت لفظة السحر في القرآن الكريم بعدة صيغ في الكثير من السور والآيات القرآنية نذكر منها:

قال تعالى: ﴿قَالُوٓاْ إِنَّمَآ أَنتَ مِنَ ٱلۡمُسَحَّرِينَ ١٥٣﴾ سورة الشعراء، الآية 153، أي الذين سحروا كثيرا حتى غلب عقلهم[1]، أي اللذين سحروا مرات كثيرة ففسد عقلهم.

قال تعالى: ﴿قَالَ أَلۡقُواْۖ فَلَمَّآ أَلۡقَوۡاْ سَحَرُوٓاْ أَعۡيُنَ ٱلنَّاسِ وَٱسۡتَرۡهَبُوهُمۡ وَجَآءُو بِسِحۡرٍ عَظِيمٖ﴾ سورة الأعراف، الآية 116، فلما ألقوا سحروا أعين الناس وأرهبوهم وهو أنّهم خيلوا لهم أنّ الوادي ملئ تعابين وحيات يركب بعضها بعضًا[2]، حيث جعلوا الناس لا يفرقون بين الحقيقة والوهم، وذلك لقدرتهم على استخدام الحيل.

2- في المعاجم:

وردت لفظة "سحر" في المعاجم بعدة صيغ، وقد تعدّدت واختلفت مدلولاتها اللّغوية من معجم لآخر.

أ- لغة:

جاء في معجم "مجاني الطلاب": «**سَحَره_ سِحْرًا عمل له السِّحر، خدعه، سلب عقله. بكلامه وألفاظه، استماله** (...) **السّاحر: الفاتن والجذاب: "ابتسامةٌ ساحرة"، ج سَحَرةٌ وسُحَّار وساحرون من يتعاطى السحر** (...) **الساحرة ج ساحرات وسَواحر: مؤنث الساحر. السّحَّار: من يتعاطى السِّحر، السَّحارة: مؤنث السّحار** (...) **السَّحْر: مص، ج سُحور وأسحار ما يُستعان على تحصيله بالتقرّب من**

[1]- محمد فريد وجدي: المصحف المفسّر، مطبعة العلوم بشارع الخليج، القاهرة، ط5، 1948، ص 489.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

الشيطان ممّا يفوق عادةً الطاقة البشرية، ما يفعله الإنسان من الحيل، إخراج الباطل في صورة الحق (...) **السَّحْرُ الكلامّي: غرابة الكلام ولطافته المؤثرة في القلوب المحوّلة إيّاها من حال إلى حال كالسَّحْر** (...) **السَّحْر** (...) **المعلّق بالسّحْر: "قوّة سحرية". "حيلة سحرية": تأثير يبدو سِحْرِيًّا»**[1]، فلفظة السّحر جاءت بعدة معاني ودلالات منها سَحَره، سِحْرًا، أي عمل له السِّحْر.

أمّا في معجم "لسان العرب" لـ "ابن منظور" فقد وردت لفظة "سحر" كما يلي: «...**السحر عمل تقرب فيه إلى الشيطان، وبمعونة منه، كل ذلك الأمر كينونة للسحر، ومن السحر الأخذة التي تأخذ العين حتى يُظن أنّ الأمر كما يُرى، وليس الأصل على ما يُرى،** (...) **والسحر الأخذة** (...) **والجَمْعُ أسحار وسُحُور، وسَحَره ويَسْحَرُهُ وسِحْرًا، وسَحَّرهُ، وسَحَرَهُ يَسْحَرُهُ سَحْرًا وسِحْرًا، ورَجُل سَاحِرٌ من قوم سَحَرَةٍ وسُحارٍ. وسَحَّار من قوْم سَحَّارِين، ولا يُكْسَرُ، والسّحُر: البيان في فطْنه، كما جاء في الحديث** (...) **"إن من البيان لسحرًا** (...)**، قال الأزهري: وأصل السحرِ صرفُ الشيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن الساحر _لما رأى الباطل في صورة الحق، وخيّل الشيء على غير حقيقته_ قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه** (...) **والسحر والسحارة: شيء يلعب به الأطفال، إذا مدّ من جانب خرج على لونٍ أخر مخالفٍ** (...)**، وسَحَّرَهُ: غداهُ وعلّله، وقيل خَدَعَهُ. والسّحْرُ: الغذاءُ** (...) **والسحْرُ: ألفسادُ وطعام مَسْحُور إذا أُفْسِدَ عَمَلُهُ، وقيل: طعام مسْحُور مفسودْ** (...) **والسّحر: آخر الليل قبيل الصُّبح، والجَمْعُ أسْحار ، السّحرة: السحَرُ، وقيل: أعلى السَّحَر، وقيل: هو من ثلث الليل الآخر إلى طلوع الفجر** (...) **والسّحرُ والسَّحَرُ. والسُّحر: ما التزق بالحلقوم والمريء من أعْلَى البطْن»**[2]، فالجذر "سحر" عند "ابن منظور" له دلالات متعدّدة ههنا يبعدنا عن الحقيقة ويصرفنا عنها.

---

[1]- مجاني الطلاب، ص 433.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ص 1953/1951.

استنادًا إلى ما سبق يمكننا القول أنّ كلمة سحْر وردت في الكثير من المعاجم وبمفاهيم ودلالات كثيرة.

ب- اصطلاحا:

حُظي مصطلح السحرية باهتمام واسع في الساحة الأدبية والنقد الأدبي، حيث كثرت التعاريف حول هذا المصطلح ممّا ينطوي عليه من فعالية لا غنى عنها.

السّحر في نظر "كاربنتير" يتولّد «**نتيجة لاضطراب الواقع المفاجئ على شكل معجزة، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما في الواقع من ثروات غير منظورة، أو نتيجة لتوسيع مدارج وقيم الواقع نفسه وتلقيها بشكل مكثف، بفضل تنمية الجانب الروحي إلى درجة الوصول إلى المستوى الأقصى**»[1]، ومن ثمة فالسّحر ينتج نتيجة الغوص في أعماق الواقع بتجاوزه إلى العالم الغيبي.

وفي السياق نفسه ورد مفهوم السّحر عند "رتشارد دوكنز" "Richard Dawkins" في كتابه "سحر الواقع" أنّه كلمة مراوغة يشيع استخدامها بثلاث طرق مختلفة:

- الطريقة الأولى: السحر الخارق: نجده في روايات الأساطير والجان والمعجزات فلا صلة له بالواقع.

- الطريقة الثانية: سحر العرض المسرحي: هذا النوع من السّحر يحدث حقيقة على خشبة المسرح، ويبعث البهجة في نفس المتلقّي أو المشاهد، حيث يلجأ فيها الممثل إلى خدع وحيل تخدع أعين المشاهد.

- الطريقة الثالثة: الشحر الشاعري: هذا النوع من السّحر مرتبط بالنفس البشرية، فتنساب المشاعر والأحاسيس جرّاء مشهد ما، هذا النوع من السّحر "السّحر الشاعري" يلهم النفس ويسحرها ويحرّك باطنها وينعشها ليمدّها نحو الاستمرار في الحياة.[2]

---

[1]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 302.

[2]- ينظر: ريتشارد دوكنز: سحر الواقعية، تر: عدنان علي الشهاوي، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 16، 18.

فحسب دوكنز" فقد تراوحت استخدامات بين ما هو خيالي مقترن بالأساطير والخرافات، ومنه ما يستخدم في العرض المسرحي، والذي يعتمد على الخدع والحيل، وبين ما يستخدم بصورة شاعرية: والتي تحرّك النفس البشرية وتنعشها نحو الاستمرار في الحياة.

أمّا "ابن عابدين" فيعرّفه بأنّه «**علم يستفاد منه حصول ملكة نفسانية يقتدر بها على أفعال غريبة لأسباب خفية**»[1]، أي أنّ السّحر مرتبط بأفعال غريبة ولأسباب باطنية.

ويعرّفه "سيد قطب": «**إنّ السّحر خداع الحواس، وخداع الأعصاب، والإيحاء إلى النفوس والمشاعر، وهو لا يغير من طبيعة الأشياء، ولا ينشئ حقيقة جديدة لها، ولكنّه يخيّل للحواس والمشاعر بما يريده السّاحر**»[2]، أي أنّ السّحر خداع للنفوس.

ثالثا: مفهوم الواقعية السحرية

حظيت الواقعية السحرية باهتمام العلماء والدّارسين بعد انتشارها في العالم، فتعدّدت التعريفات حول هذا المصطلح الجديد في السّاحة الأدبية وتعدّدت حوله المفاهيم والآراء.

حيث عرّفها قاموس "أكسفورد" "Oxford" للمصطلحات الأدبية بأنّها: «**نوع من الرّواية الحديثة يتضمن السّرد فيها أحداثًا خرافية وخيالية تظلّ محتفظة بطابع الموثوقية في الروي الواقعي الموضوعي**»[3]، أي أنّ الواقعية السّحرية تمزج بين الخرافة والأسطورة وربطها بالواقع.

كما نجد أيضًا في دليل "أكسفورد" للأدب الإنجليزي يعرّف الواقعية السّحرية: «**هي تلك الرّوايات والقصص القصيرة التي تتوفر بصورة نموذجية على دينامية سردية قوية يندمج فيها الواقعي الذي يمكن تمييزه بغير المتوقع والمعتذر تفسيره، وترتبط فيها الأحلام والقصص الخرافية والميثولوجيا مع اليومي، في**

---

[1]- عمر سليمان الأشقر: عالم السحر والشعوذة، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 1997، ص 71.

[2]- المرجع نفسه، ص 73.

[3]- فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2012، ص 5.

نمط موزائيكي أو متغير الأشكال»[1]، فالواقعية السّحرية حسب "دليل أكسفورد" تمزج بين ما هو خرافي ميثولوجي مع ما هو يومي، حيث تتوفر بصورة نموذجية الذي يدمج فيها الأديب بين الواقع والخيال، الأحلام والخرافة، الأسطوري مع اليومي.

ويعرّف "قاموس التراث الأمريكي" الواقعية السّحرية بأنّها «**أسلوب أو نوع أدبي بدأ في أمريكا اللاتينية، يربط العناصر الخيالية والوهمية بالوقع**»[2]، في هذا التعريف فإنّ أصل الواقعية السّحرية يعود إلى أمريكا اللاتينية، حيث يعتبرها مزجًا بين الوهمية والواقع.

كما تعرّفها "موسوعة الأدب العالمي في القرن العشرين" بأنّها: «**اندماج متفرد لمعتقدات وخرافات مجموعات ثقافية وشأنها شأن الأسطورة، فإنّها توفر أيضًا طريقة توليفية واجمالية بصورة أساسية لوصف الواقع، وقد وجدت ارضيتها في الواقع اليومي وعبرت عن دهشة الإنسان إزّاء عجائب العالم الواقعي، وهي تنقل للقارئ رؤية للسمات الخيالية للواقع**»[3]

فالواقعية السّحرية حسب هذه الموسوعة هي مصطلح تتخلله الأسطورة ضمن الازدواجية الموجودة بين العالم الواقعي والخيال المملوء بالخرافات والأوهام.

ويقدّم الرّوائي الكوبي "أليخو كارينتير" "Alejo Carpentier" تعريف الذي رأى في الواقعية السّحرية القدرة على إثراء أفكارنا بما يسمّى الواقع من طريق دمج كل العناصر الخيالية وتوحيدها، خاصة تلك المعبر عنها بالسّحر والأسطورة[4]، فالواقعية السّحرية توحد بين الواقع والخيال وتقدّمه لنا في صورة واحدة محاولة لفهم الغموض الموجود في الأشياء.

---

[1]- فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، ص 5.

[2]- المرجع نفسه، ص 5.

[3]- المرجع نفسه، ص 5.

[4]- المرجع نفسه، ص 6.

ويؤكّد الرّوائي العالمي "ماريو فارغاس يوسا" "Mario Vargas liosa" وجود عسر في تعريف الواقعية السحرية وجدورها: «**لا أحد يستطيع أن يعرفها بطريقة محدّدة وحاسمة، فالبعض يقول أنّ "أليخو كارنتير" هو أكثر من قدّم هذا العالم الذي لا يمكن أن نسميه واقعيًا ولا يمكن أن نسمّيه "فانتازيا" ومن هنا نشأ مصطلح الواقعية السحرية، أي الجمع بين عنصرين مهمين هما: الواقع والفانتازيا**»[1]، ف "أليخو كارنتير" نجح في تقديم هذا العالم الذي يزاوج بين الواقع والفانتازيا بطريقة إبداعية.

وبناء على ما تم ذكره حول مفهوم الواقعية السّحرية نلاحظ أنّ مفهومها غير منحصر في زاوية واحدة فقط؛ بل تعدّدت على حسب النّاقد الذي عرّفها، والجدير بالذكر من هذا انّ جل التعاريف تنحصر في نفس المعنى، فتقنية السّرد فيها تعمل على ازدواجية عناصر وأحداث واقعية وأخرى خيالية.

رابعا: مقاربة المصطلح

مصطلح الواقعية السّحرية كغيره من المصطلحات الأدبية تتقارب وتتداخل فيها المعاني، على حساب السياق والموضع الذي تقع فيه، وقد يتغيّر أيضًا المعنى من ناقد إلى آخر تماشيًا مع نظرته الفكرية، فقد تضاربت حوله الآراء النقدية لرسم أبعاده وحدوده، هذا لتداخله مع مصطلحات أدبية أخرى من بينها:

1- العجيب:

هو «**ما يرد في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقليًا**»[2]، فالعجيب مرتبط بأشياء وامور هي في العادة ليست مألوفة ولا معتادة، وبهذا يصعب على المتلقّي تفسيرها في العالم الواقعي الخاص به، وما يميّز العجيب انّه «**ينتمي إلى عالم لا يشبه عالم الواقع؛ بل يجاوره من دون اصطدام ولا**

[1]- فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، ص 6.

[2]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 285.

صراع، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما»[1]، هذا ما يجعل المتلقّي يمزج بين العالم الواقعي الذي هو معتاد عليه وبين عالم عجيب يشعر بنوع من الحيرة فيه.

وقد وضع "تودوروف" "Todorov" ثلاثة شروط تحديدية للعجائبي: «**أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات بوصفه عالم شخوص حية وعلى التردّد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية،2- ثم قد يكون هذا التردّد محسوس بالتساوي من طرف الشخصية ...، ويتوجه القارئ مع الشخصية، 3- ينبغي أن يختار القارئ موقفًا معينًا تجاه النص، بحيث يرفض التأويلين ...**»[2]، فـ "تودوروف" يضع شروط تحدّد العجائبي وما يميّز العجيب عنده هو التردّد الذي يصيب الشخص أثناء مشاهدته لشيء غير مألوف، هذا يخلق نوع من الإحباط والحيرة.

2- الأسطورة:

عرفت الأسطورة بارتباطها المباشر بالمجتمع، «**فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان، على بعد المكان، وعلى اختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابهة الموحّد ...، ومنه يستمد الإنسان عطرًا لا ينمحي، يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع**»[3]، فهي منبثقة من لب المجتمع ترتبط ارتباطًا ملحوظًا بالتراث الإنسانية على بعد المكان، واختلاف الزمان.

«**فالأسطورة هي محاولة الإنسان الأولى في تفسير الكون تفسيرًا قوليًا، والأسطورة هي دين بدائي، والأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرّقص أو الحركة في الأديان البدائية الأولى، والأسطورة هي محاولة لتفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها**»[4]، بالرّغم من تعدّد آراء وتعريفات الباحثين الدّارسين إلاّ أنّ الكل متفق على نفس الملاحظات الواضحة.

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 87.

[2]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1993، ص 225.

[3]- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص 3.

[4]- المرجع نفسه، ص 4.

«**ويذهب أصحاب هذه النظرية إلى أنّ الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة**»[1]، فبعض الأساطير القديمة احتفظت بها الذاكرة البشرية دون اللجوء إلى الكتابة.

3- السريالية:

تعدّ السريالية من الحركات الأدبية التي تعدّدت تسمياتها ما فوق الواقعية، ما فوق الطبيعية، ... «**الخروج عن الأمر الواقع كما إعتاده البشر، لكنّها في الوقت نفسه تتخذ من هذا الواقع منطلقًا لكل الآفاق الجديدة التي تسعى لبلوغها حتى لو اتخذت شكل الشطحات التي لا تخطر ببال متلق**»[2]، فهي بذلك تخرج عن الواقع الذي تعود عنه البشر وتحاول أن تتخطّى كل قيوده الصارمة متجهة نحو التصوّر الذهني الغير واعي.

وما يتسم به هذا المذهب من «**التطرّف في استيحاء العقل الباطن أو اللاواعي، فإنّه استطاع ان يقدّم إلى عالم الفن والأدب وجهة نظر جديدة، يتحرّر بها من طرائق العقل الواعي في التعبير ومن سطحية في التفكير، وأن يتمتع بالذخيرة الكامنة في العقل الباطن**»[3]، ومن تمة فهو يمنح للفرد طرقًا لإخراج المكبوتات والرّغبات الموجودة في اللاشعور وتجسيدها على أرض الواقع.

4- الخيال:

ويعرّفه "جابر عصفور" بقوله: «**والذي يتجلّى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة**»[4]، ومنه فالخيال يتمثل في التمكن من إيجاد ذلك التلاحم بين العناصر المتنافرة والمتباعدة في ظل تلك التجربة الواقعية.

---

[1]- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرّواية العربية المعاصر، دار رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001، ص 14.

[2]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص 347.

[3]- فايز الترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 223.

[4]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 13.

يعتبر الخيال من المكونات الأساسية في تشكيل الواقعية السّحرية، حيث يمثل «**تلك القوة الحيّة التي يستطيع الإنسان بواسطتها تبيان العالم الخارجي**»[1]، فالخيال يعتبر قوة عظيمة يستطيع الإنسان من خلاله تشكيل صورة ذهنية لبعض المجريات الخيالية التي يعجز عن إدراكها في عالمه الواقعي.

5- الغريب:

ورد مصطلح الغريب في كتاب "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات" لـ "القزويني" «**الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية، وتأثير امور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته**»[2]، فالغريب مرتبط بكل ما هو نادر الحدوث المخالف للعادات المألوفة في الواقع التي يحدث من تأثيرات قوية، وحسب "لطيف زيتوني" فالغريب يتميز «**بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثم تتحوّل في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة**»[3]، أي أنّ الغريب يبدو في بداية الأمر غامض وغير قابل للتفسير ثم بعد ذلك يصبح معقولاً ومفهومًا.

6- الخارق:

جاء في "معجم مصطلحات نقد الرّواية" لـ "لطيف زيتوني" «**يقوم الخارق على نقيضين: العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييس المخلفات لتجربتنا البشرية ومبادئنا العقلانية**»[4]، أي أنّ الخارق يقترب بكل امر يخالف العادي ويخرقه أي «**ما يخرق العادة ويخالف مقتضاها، فيقال أخرقه أي أدهشه، وخرق أي أكثر من الكذب، وجمع الخارق هو**

---

[1]- شفيق بذاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1979، ص 15.

[2]- زكريا القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000، ص15.

[3]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 87/ 88.

[4]- المرجع نفسه، ص 86.

الخارق»[1]، فمصطلح الخارق فيه نوع من التشابه مع الغريب والعجيب في كونهما يخرجان عن المألوف والمعتاد، فهو يُحدث نوع من الدهشة والغرابة عند المتلقّي.

7- الفانتازيا:

جاء في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" لـ "سعيد علوش" الفانتازيا «**هي عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجود فعليًا، ويستحيل تحقيقها، و(الفانتازيا الأدبية) عمل أدبي، يتحرّر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغًا في افتتان خيال القراء و(الفانتازيا القصصية) هدهدة للاوعي للقارئ، ومكبوتاته المبهمة**»[2]، فالفانتازيا تقترن بالخيال والعالم الغيبي، حيث يعتمد عليها الرّاوي لإثارة القارئ، وبناءً على ذلك يتحرّر من الواقع والحقيقة.

استنادًا إلى ما سبق ذكره نخلص إلى أنّ مصطلح الواقعية السّحرية تعدّدت التسميات فيه ،وهذا يعود إلى الاختلاف الموجود بين النقاد والباحثين في ترجمة هذا المصطلح، ممّا أدى إلى التداخل فيما بينها، بالرّغم من أنّها تنحصر في نفس المجال، فكل هذه المصطلحات المقاربة (العجيب، الغريب، الخارق، الخيال، الفنتازيا، الأسطورة) تحمل في ثناياها معنى الخيال والميل إلى تشكيل عالم جديد مغاير للواقع المألوف، مع إعطائها ومنحها لمسة سحرية خيالية تميزه.

خامسا: نشأة الواقعية السحرية

عرفت الواقعية السّحرية كاتجاه أدبي في الساحة الأدبية ازدهارًا وتقدمًا ملحوظًا، خاصة في أواخر مراحل تاريخ الآداب الغربية عامة.

وحسب "فوزي سعد عيسى" فإنّ ظهور هذا المصطلح جاء بين عامي (1924م و1925م) على يد الناقد الألماني "فرانز روث" (Franz Roth) والذي يعود له الفضل في صك هذا المصطلح، الذي أطلقه على

[1]- نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 8.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 170

نوع من الرّسم أو اللّوحات الفنّية، حيث يتم فيها رؤية الأشكال الواقعية بطريقة لا تتطابق مع الواقع اليومي، وقد استخدم "فرانز روث" عناصر من الواقع الاجتماعي الحسّي والمرئي، وذلك لتكوين أحداث العمل الفنّي، وبين عناصر تنتمي إلى عالم الذهن والخيال المناقض للعالم الواقعي[1]، حيث قال "فرانز روث" «**إنّ أعمال الفنانين الذين جمعتهم في ميونخ عام 1924 مدرسة "الشيئة الموضوعية" تجمع هذه العناصر المتناقضة في وحدة فنّية متماسكة لكي تظهر أن الحقيقة الإنسانية تمتزج فيها دائما عناصر مادية وأخرى ذهنية**»[2]ن من خلال القول نجد أنّ "فرانز روث" يقرّ بأنّ الواقعية السّحرية قد تجسّدت في البداية في شكل أعمال فنّية يحاول من خلالها المبدع (الرسام مثلا) أن يعكس أفكارًا ورؤى وتصورات خاصة من نبع خياله لا يحاكي فيها الواقع اليومي.

وغالبًا ما تكون هذه التصورات مناهضة للواقع المعاش، وبالتالي يزاوج المبدع بين عناصر مادية ملموسة وأخرى ذهنية غير ملموسة.

مهّدت عدّة عوامل للإرهاصات الأولى لمصطلح الواقعية السّحرية نحو التنوّع العرقي وما نتج عنه من تناقضات في المجتمع، وهو ما جعلها «**تعيش واقع الحداثة المتناقضة، حيث يتعايش الحمار والطائرة**»[3]، نجد من خلال القول السابق أنّ المجتمع يجمع بين متناقضات مثل: سيد/ عبد، غني/ فقير، عالم/ جاهل، حيث تتعايش مظاهر التطوّر (الطائرة) ومظاهر الحياة البدائية (الحمار).

لقد حظيت الواقعية السّحرية بحقول متعدّدة أخرى في مقدّمتها الأدب، شهدت الرّواية والقصّة على وجه الخصوص، ولم تقتصر على الفن التشكيلي فحسب، وهذا ما أكّده الناقدان "سعد البازغي" و"ميجان الرويلي" في كتابهما "دليل الناقد الأدبي" «**أنّ مصطلح الواقعيّة السّحرية قد شاع في الثمانينيات من القرن العشرين، بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية**»[4]

كان ذلك مواكبة للتطوّر في قارات العالم خاصة أوروبا وذلك إثر الأوضاع القاسية التي شهدتها هذه القارة (أمريكا اللاتينية) من استعمار وظلم واستبداد ودكتاتورية.

---

[1]- ينظر: فوزي سعيد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، ص 7.

[2]- المرجع نفسه، ص 7.

[3]- حامد أبو أحمد: في الواقعية السّحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2008، ص 56.

[4]- سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005، ص 173.

فأوّل من استخدم مصطلح الواقعية السّحرية في أمريكا اللاتينية هو: «**الكاتب والقاص الكوبي "أليخو كاربنتير" في مقدمته لقصة "مملكة هذا العالم" سنة 1949**»[1]، ومنه فت "أليخو كاربنتير" أوّل من استخدم مصطلح الواقعية السّحرية في أمريكا اللاتينية.

ومجمل القول أنّ الواقعية السّحرية اتجاه أدبي ظهر عند أدباء أمريكا اللاتينية شكلته مجموعة من الظروف، ثم انتشر في بقية أنحاء العالم.

خامسًا: خصائص الواقعية السّحرية

تتميّز الواقعية السّحرية بجملة من الخصائص والمميزات والتي تتمثل فيما يلي:

- تتصف الواقعية السّحرية «بوقع أحداث غريبة ومستحيلة في قصة تميل أحداثها الأخرى إلى الواقعية»[2]، وبذلك تقدّم لنا أحداث تتداخل فيها الغرائبية مع أحداث واقعية وتنقلها لنا في هذا القالب.

- إنّ وجود الواقعي العجائبي هو الأساس في ظهور أدب الواقعية السحرية.

- الواقعية السّحرية هي أكثر من أي شيء موقف إزّاء الواقع، ومن ثم يمكن التعبير عنها في أشكال شعبية أو متقنة، وفي أساليب مصوغة بدقة أو عامية، وفي أبنية مقفلة أو مفتوحة.

- في الواقعية السّحرية يتواجه الكاتب مع الواقع ويحاول أن يسبر غوره، وأن يكتشف ما هو سري في الأشياء وفي الحياة، وفي الأفعال الإنسانية.

- في الواقعية السّحرية نجد الأحداث الرئيسية ليس لها تفسير منطقي أو سيكولوجي.

- الواقعي السّحري يحاول أن يقتص السّر الذي ينبض في الأشياء.[3]

---

[1]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 300.

[2]- دافيد لودج: الفن الرّوائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 132.

[3]- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرّواية العربية، ص 36- 37.

حسب "حامد أبو أحمد" فإنّ الواقعية السّحرية تتميّز بعناصر مختلفة، مزج الواقعي مع السّحري، ودمج الواقعي بكل ما هو خيالي، وجعل القارئ يؤمن بكل ما هو وارد من منظور الكاتب، حيث يجد نفسه عاجز عن إيجاد تفسير منطقي لها، مضطر بأن يسلّم بأفكار الكاتب وإن خرجنا عن المألوف.

- الواقعية السّحرية "لا تحاول أن تستنتج الواقع بل تحاول أن تفهم الغموض وراء الأشياء، وهي محاولة لفهم التلاحم الحميم بين الواقع والخيال"[1]، وبذلك فهي تتجاوز الأمور العادية المألوفة وتنقب في ثنايا وخفايا الأشياء.

- الواقعية السّحرية تقوم على التوازن الدقيق بين عنصرين رئيسيين هما: "عنصر الواقع وعنصر الفانتازيا"[2]، ومن ثمة فإنّ الواقع السّحري يمزج الواقع بالخيال ولا يفرق بينهما تماما.

على ضوء ما سبق ذكره فإنّ الواقعية السّحرية تميّزت بجملة من الخصائص والسّمات جمعت بين الواقعي والسّحري في قالب واحد.

[1]- فوزي عيسى: في الواقعية السحرية العربية، ص 6.

[2]- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرّواية العربية، ص 241.

المبحث الثالث: الرّواية الواقعية العربية وتطورها

أولا: نشأة وتطوّر الرّواية الواقعية العربية

تمهيد:

عندما نتحدث عن الرّواية الواقعية ترسّم في أذهاننا مباشرة تلك الأشكال الأدبية من الإبداع.

ولقد كان توجه الرّواية العربية نحو الواقعية نقلة كبيرة في الأدب، إذ تحول الأداء في ظل الواقعية عن الرؤية ذات البعد الواحد إلى الرؤية ذات الأبعاد المتعدّدة «**وبالرّغم من تعرّف الحياة الفكرية العربية الحديثة على الواقعية كمذهب فكري ثم أدبي منذ فترة مبكرة، كما بدأ في الترجمات ومقدمات الأعمال القصصية التي كتبها جيل "عيسى عبيد، طاهر لاشين، محمد حسين هيكل" إلاّ أنّ الذوق الأدبي آنذاك لم يكن مهيئًا بعد لقبول الفكر الواقعي أدبًا إبداعيًا**»[1]، رغم المحاولات الأدبية التي نظرت إلى الواقعية على أنّها تسجيل لبعض مشكلات المجتمع إلاّ أنّ الفكر العربي لم يتقبّل بسرعة هذا الجديد.

1- النشأة والتطوّر:

كان للظروف التي عايشها المجتمع العربي دورًا في تطوّر الجانب الرّوائي، فكان لها دور فعّال في تقبّل الفكر الإبداعي ذو الأسلوب الواقعي حتى أنّه من الممكن أن نعتبر «**ثورة عرابي 1882 مرحلة حاسمة في تشكيل الطبقة الوسطى، فقد شارك فيها الملاك والتجار والعلماء والمثقفون**»[2]، بمعنى أنّ البدايات ارتبطت ببداية نمو الطبقة وظهور الشعور والرّغبة في الحرية والاستقلال.

وإلى جانب دور الظروف التي عايشها العالم العربي هنالك أيضًا أفكار ساهمت في تقبّل النظرة الواقعية، ككتابات "طه حسين، عباس العقاد" وغيرهم.

---

[1]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 2009، ص 75.

[2]- المرجع نفسه، ص 76.

«**وبنهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت طبقة مستقرة، مكونة بأرستقراطية جديدة هي أرستقراطية المال، وكان على الطبقة العاملة والطبقة الدنيا أن يجابها تسلّط الأرستقراطية الجديدة**»[1]، بفضل المكاسب المادية والأدبية استطاعت الطبقتان أن تكوّن ما يسمّى بالبورجوازية الصغيرة التي قامت بتصفية البورجوازية الكبيرة.

بفضل الأسباب المذكورة صار المناخ مهيئا لتقبل ما يسمّى بالواقعية كأسلوب روائي وإبداعي، وهكذا شهد الأدب العربي إنتاجات روائية مكثفة ينتمي في ملامحه إلى الواقعية.

«**ولما كانت الواقعية، كما لاحظها الباحثون ترتبط في كل أدب تنبثق فيه بالاستمرار الثقافي في الشكل والمحتوى القومي لهذا الأدب**»[2]، ومن الطبعي أن تأخذ أشكالاً خاصة بها قد لا تتوافر بالضرورة في آداب أخرى، وهذا أقرب إلى ما يؤكّده ويقرّره الناقد الواقعي "سيدني فنكلشتين" "Sydney Finkelstein"

«**من أنّ الفن الواقعي يختلف بطبيعة الحال اختلافًا شاسعًا عن الفن الواقعي في العصور التالية**»[3]

إذن على الناقد أن يبحث في أدبه عن الصيغ المناسبة التي يمكن أن تكوّن مصطلحًا لما اختاره من اتجاهات أو تيارات.

وبعد تتبع المنهج الواقعي في الرّواية العربية المعاصرة، يمكن الإقرار بوجود اتجاهين متمايزين في وضوحهما المنفصل وهما "الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية".

أ- الرّواية الواقعية التسجيلية:

للواقعية التسجيلية عدّة تعريفات نذكر منها: «**تلك الصيغة من صيغ الواقعية التي حاولت أن تقدّم تمثيلاً موضوعيًا للواقع الاجتماعي، ذلك النفاذ الذي يتقبل الأشياء كما تبدو لنا في الظاهر**»[4]، من خلال

---

[1]- ينظر: عبد العظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية في مصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1986، ص 22.

[2]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 69.

[3]- سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1971، ص 13.

[4]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 83.

هذا التعريف نفهم أنّ الواقعية التسجيلية منبثقة من الواقعية، وهي حاولت أن تنقل الأحداث عن طريق تسجيلها حرفيًا كما هي بدون زيادة أو نقصان بعيدًا عن الذاتية.

وقد سيطرت هذه الواقعية التسجيلية على كتابات روائية عديدة في الأدب العربي المعاصر وخاصة عند "يحي حقي" في عمله "قنديل أم هاشم" وعند "نجيب محفوظ" في عمله "فضيحة في القاهرة"، وعند "محمد جلال" خاصة في "قهوة المواردي" وغيرهم.

«**صدرت الواقعية التسجيلية عن فلسفة بورجوازية تؤمن بأهمية الفرد الذي وإن كان انعكاسًا للواقع الاجتماعي إلاّ أنّ مشكلته ليست بالضرورة مشكلة المجتمع**»[1]، لأجل هذا تقبلت الواقعية التسجيلية الواقع كما هو باتجاهها نحو تسجيل الواقع وحقائقه ملتفتة إلى كل التفاصيل والجزئيات، وعليه فالواقعية التسجيلية بورجوازية في طبعها أكدت على النزعة الفردية في دراسة المجتمع، وستتضح لنا الرؤية من خلال دراسة تحليلية لبعض النماذج.

اتضحت أولى معالم الواقعية التسجيلية في رواية "قنديل أم هاشم" لـ "يحي حقي" (هذه الرّواية عبارة عن حلقة في سلسلة أعمال أدبية حاولت التعبير عن الصراع والتفاعل بين العقليتين ، الشرقية والغربية، وترمز إلى العقلية الشرقية الرّوحانية وغربية مادية).

والأعمال التي سبقت "قنديل أم هاشم" حاولت تقديم الصراع الحضاري بين المشرق والمغرب، لكن "يحي حقي" تجاوز الصراعات إلى ما هو أعمق، وذلك بغوره في تكوين الداخل بصدد الحث عن الذات «**هكذا يفسّر لنا نجاح إسماعيل في النهاية ونجاح العملية أخيرًا لفاطمة النبوية، فالمعجزة لم تأت من حضارة الغرب المادية بثوبها الجاف الذي يغفل أهم ما يكوّن الوجدان الشرقي وهو الإيمان بما وراء الحس**»[2]، أي أنّ ذلك النجاح لم يأت كمعجزة من فراغ، وإنّما هذه الأخيرة جاءت نتيجة للتزاوج بين ممارسة علمية مؤيدة بالإيمان

[1]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 84.

[2]- المرجع نفسه، ص 86.

بالمحسوسات والظواهر، والكاتب بهذا يريد التأكيد على فكرة فحواها لا علم بدون إيمان، وهذه الفكرة جلية في شخصية "إسماعيل" الممارس لمهنة الطب الذي أخذ من العالم قواعد الممارسة ومزج معها الحدس الديني.

«**إسماعيل بن الحاج رجب الذي نشأ في حي السيدة زينب وفاطمة النبوية ابنة عمه والشيخ الدريدي وماري الإنجليزية كلّها شخصيات فردية قد يكون لها بعض الإيحاءات الرمزية، كما لاحظ وأشار إلى ذلك عدد من النقاد**»[1]، ولكن ما يهمنا هو كيف حاول الكاتب في تقديمه لهذه الشخصيات إذ جعلها واقعًا اجتماعيًا في الوقت الذي يعبّر فيه عن مشكلاتها الفردية.

وقد حرص "يحي حقي" في اقتناء شخصياته، فقد قدّمها من داخل ظروفها الاجتماعية المحيطة بها، ف "إسماعيل" ساكن الحي الشعبي تمزق في تكوينه بين الواقع الغربي المادي وبين القيم التي انهارت أمام المنطق والحواس وخرج من ذلك التمزّق بالتوفيق والتصالح التي خلص إليها.

والمتتبع لأحداث الرّواية يتفطّن بأن «**شخصية إسماعيل، شخصية بورجوازية النشأة والتكوين وهي كشأن الشخصية فردية، بمعنى أن الدافع لسلوكها هو المنفعة الخاصة لا المنفعة العامّة**»[2]، وبالرّغم من كل هذا إلاّ أنّ الكاتب يحاول تأكيد حقيقة أخرى وهي أن التأثير الاجتماعي للفرد لا يتحقّق إلاّ في المجتمع من خلال العلاقات الاجتماعية والخارجية التي ينتمي إليها والتي تربطه بغيره، ولعلّ أهم ما شغل "إسماعيل" في أوروبا، مواجهة كل ما ينكره العلم والمنطق والعذاب الذي تعرض لها بسبب ذلك، وانتهى المه وأزماته عندما خلص إلى التصالح مع الواقعي، هذا التصالح أولاً كان على المستوى الفردي داخل "إسماعيل" ثم امتد بعد ذلك ليشمل تصالحه مع الواقع.

---

[1]- ينظر: علي الواعي: دراسات في الرّواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1964، ص 157، 158.

[2]- توفيق الطويل: مذهب المنفعة العامة في فلسفة الأخلاق، دار النهضة المصرية، القاهرة، د طن 1953، ص 20، 21.

هكذا قدّم "يحي حقي" مجال الرؤية في الواقعية التسجيلية، رؤية تهتم بالشخصية البورجوازية الفردية، وأنّها أيضًا انعكاس لواقع اجتماعي، كما قدّمها من خلال علاقاتها وظروفها الاجتماعية، ووضّح أيضًا التأثير الاجتماعي للفرد في واقعه باعتبار مشكلة الفرد في النهاية هي مشكلة المجتمع.

أمّا رواية "المصابيح الزّرق" للكاتب السوري "حنة مينه" «**حاول فيها المؤلف التعبير عن خطورة الحرب وتحوّلها من حدث مغر وخارق بالنسبة لذهنية وروح فارس الفتية إلى واقعة مؤلمة مشؤومة**»[1]، عمد "حنة مينه" في عمله إلى بناء فنّي على الترابط المنعكس بين الإحساس الداخلي وبين الموقف الخارجي وهو ما يعرف بالتمثيل الموضوعي للواقع.

يبدأ الفصل الأوّل في رواية "المصابيح الزرق" بتقرير حول بطل الرّواية "فارس" الذي كان في «**بدء الحرب العالمية الثانية صبيًا يافعًا في السّادسة عشر من العمر مولعًا شأن اليافعين بالرّوايات والحوادث الفظيعة !، لعلّه كان يبغي دون أن يعي منفذ إلى الحركة من الجمود المسيطر على حياته يحلم بمغامرات خاطفة**»[2]، وفي ضوء تكوين شخصية "فارس" كان ينظر إلى الحرب كمغامرة مثيرة، لكن الحرب لا تلبث أن تدهس "فارس" بحقائقها فتكون أبعد بكثير عن المغامرة.

صوّر الكاتب "حنة مينه" بطله "فارس" بمجموعة من المزعجات اللا إنسانية يحاول من خلالها اقتحام مشاعره ليرصد ردود أفعاله التي تكون في الاخير ردود أفعال فردية لا تمثل غير صاحبها.

«**في صبيحة اليوم الثالث من أيلول سنة 1939، ذهب فارس إلى بيت صاحب المتجر الذي يعمل عنده فوجده متجهم الوجه، مربد السخنة، كمن نزلت به كارثة، ورآه ينقل من غرفة إلى البهو ثيابًا**

[1]- مؤيد الطلال: أدب حنة مينه بين إحباطات الشكل الهندسي وتقدم المنظور الاجتماعي، الأقلام العراقية، العراق، د ط، 1974، ص 65.

[2]- حنة مينه: المصابيح الزرق، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1969، ص 18.

عسكرية...، إنّه مطلوب إلى الحرب، وألقى في يده عشر ليرات هي بقية حسابه، وابتسم وقال: مع السلامة !»[1]

هذا هو المنطلق، ثم تتوالى الصور بعد ذلك، يحاول الكاتب من خلالها ان يقدّم تمثيلاً موضوعيًا للحرب بطريقة إنسانية، وهو تمثيل يظهر من خلال "فارس" الذي قام بدور الملاحظ، إلاّ أنّ الشخصية لم تنفعل وتتفاعل لأنّه ظل شيئًا خارجيًا موضوعيًا.

من خلال شخصية "فارس" اتجه "حنة مينه" إلى تقديم تمثيل موضوعي للمعنى الانفعالي للحرب «**بدأ المؤلف بتقديم البطل على أنّه شاب في مرحلة مبكرة تختلط الأمور في نفسه بمزاجه الوجداني الذي تسيطر عليه المغامرة، فيأخذ الحرب على أنّها الأخرى مغامرة وإثارة**»[2]، اختار المؤلّف هذه الشخصية كونها طازجة التي لم تألف الحرب وتعيش الدّمار، لكي ينقل لنا الحرب نقلاً واقعيًا فـ "فارس" يرى مظاهر الحرب للمرة الأولى، ومن هنا يكون التسجيل دقيقًا، وبالتالي قوة التأثير تكون بنسبة كبيرة، باعتبار الكاتب معنيًا بتعرية المشكلات الواقعية، حيث خرج المؤلّف في جولة واقعية مع بطل روايته، من خلال الملاحظات التي قدّمها لإرهاصات الحرب في كل شيء يراه أمامه من ناس، وطبيعة، ومادة أي أنّ الواقع ككل يخرّب ويدمّر، ويحاول "حنة مينه" أيضًا إقامة تصميم محكم البناء متناغم بين الأحداث والصورة العامة للجو الذي تسري فيه أحداث الرّواية «**لقد ظل البيت في تلك الليلة الأولى يضطرب بذكريات مؤلمة وكان الفضاء في الخارج يضطرب بخيالاته مرعبة، وأشباح ذات رؤوس كالأجراس الكبيرة، وأزرع كجذور الأشجار الطويلة...**»[3]

ولما لم يكن لـ "فارس" أي نتيجة في الأحداث الخطيرة فقد أخذه المؤلّف إلى رحلات حول الواقع لكي يسجل من خلال جولاته الوقائع المكونة للواقع، تلك الوقائع التي رصدها المؤلّف في تصميم في رؤية عامة.

---

[1]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 19.

[2]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 115.

[3]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 28.

خرج "فارس" في رحلاته التي أعدّها المؤلف له «**وراقب بفضول الناس وهم يضطربون في شؤونهم اليومية ... صبغت المدينة باللّون الأزرق من مصابيحها حتى أبوابها ونوافذها وواجهاتها الزجاجية، ويكتشف فارس مع طرافة المنظر أن سعر الصباغ قد ارتفع...**»[1]

ومن خلال تلك الجولات أيضًا يقدّم المؤلف من خلال "فارس" بعض التقارير المحايدة، وتتوالى الرّواية على نحو واحد، في محاولة لإيجاد فضاء يكون ممثلاً للرؤية الفنّية من جهة، ومجالاً تتحرّك فيه الشخصيات من جهة أخرى، وهذه الأخيرة فتظل فردية قد تتأثر بأحداث الواقع، أو تؤثر فيه وبالتالي تتفاعل معه.

لقد أحس المؤلّف في ثنايا روايته بعد أن تقدّم في بنائها كيف أنّ "فارس" شخصية فردية التكوين، وأنّها لا تقدّم سوى التسجيل لبعض الملاحظات، لهذا نجد أنّه يتدخل أحيانًا بطريقة مباشرة، وأحيانًا أخرى عن طريق الشخصيات، نرى هذا مثلاً في قول "والد فارس": «**في الحرب لا يشبع الناس، فإذا لم يموتوا جوعًا فمعنى هذا أنّهم محظوظون**»[2]، وأيضًا في شرح المؤلّف لمفهوم الظروف الاستثنائية التي يرفع شعارها "جريس المختار" في وجه الناس. يقول المؤلّف معلّقًا: «**وكانت هذه الظروف الاستثنائية تعني السكوت عن كل شيء، الغلاء والبطالة وفقدان الخبز والغاز، وتعسّف الحاكم وظلم المستشار**»[3]

أراد "حنة مينه" أن يقدّم رؤية واقعية تسجيلية للحرب، فقد كان تركيزه على المشاهد والوقائع التي تقدم تمثيلاً موضوعيًا لرؤيته، تحرك "فارس" في ثنايا الرّواية ليحقّق المزيد من البطولات الفردية التي شغلها الكاتب لتسجيل المزيد من الوقائع.

تتزاحم الناس على "المختار" في الجزء الخامس من الفصل الأوّل طلبًا لدفتر خبز الفقير «**انزلقت نظرات فارس على هذا المشهد ... كانت الضجة والأصوات ودخان السكاير، وتمتمات العجائز وبعض الشتائم**

[1]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 47.
[2]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 69.
[3]- المرجع نفسه، ص 70.

النزقة الخانقة تعلو من كل صوب ... ويحاول المختار ومساعده بشارة القندلفت أن يوقعا بأرملة شابة تحاول بدورها أن يُستدرجها طمعًا في أن تحصل منهما _بالمقابل_ على نصيبها مضاعفًا من بطاقات خبز الفقير»[1]، ويشتد الصراع أكثر في الجزء السادس والسابع من نفس الفصل أمام بائع الغاز وأمام الأفران، ويطل "فارس" هنا وهناك على الأحداث ليسجل الكاتب من خلاله صورة للواقع الاجتماعي المعاش.

«**استطاع "فارس" أن يحصل في الزحام الأول على "الغاز" وفاز في المشهد الأوّل، أمّا في المشهد الثاني فلم يمر الأمر بسلام، فقد خاض معركة مع "حسن الفران" انتهت بإيداعه السجن**»[2]، يقدّم المؤلّف تسجيله للواقعتين في تفاصيل دقيقة يحاول فيها أن يقدّم انعكاس معنى الحرب على الطبقة الكادحة.

تنتمي رواية "المصابيح الرزق" لـ "حنا مينه" إذن إلى الواقعية التسجيلية، برؤيتها وأسلوب بنائها، ربّما أراد المؤلّف من حادثة سجن "فارس" أن يجعلها مناسبة لتفجير خبايا النفوس، ولكن تظل تلك الثورة بتراء ويظل البطل محوريًا، فنلاحظ أنّ "فارس" لم يتغير خلال فترة السّجن وظلّ كما هو ممثلاً لذاته الفردية.

لذلك عندما عاد من السّجن إلى منزله، كان أوّل ما استنكره الطعام الذي قدّم له، وفي الصباح خرج يبحث عن عمل، وما شعر به أنّ السّجن أفضل أمام البطالة وصعوبة الحصول على العمل: «**السجن أفضل، هناك لم أكن أفكّر بالعمل على الأقل كنت مرتاحًا من هذا العذاب**»[3]، ويتابع المؤلّف مع "فارس" سلسلة اندفاعاته الفردية التي انتهت به.

تتلاشى أخبار الحرب والمجاعات والعراك وغيرها في الجزء السادس من الفصل الثاني، وتصبح الرّواية مسرحًا لأحداث أخرى مغايرة، تتغيّر معها المشاهد، ويتغيّر معها الجو، أحداث تدور حول مشاعر الحب التي في قلب "فارس": «**وجد نفسه بغتة أمام "رندة"، كانت تسير في الشارع الكبير ... غبطة لا حد لها غمرت**

---

[1]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 75، 76.

[2]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 119.

[3]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 191.

كيانه كلّه وفرح عظيم أفعم قلبه، فتوقف بغير إرادة منه، ودق قلبه دقات سمعها في أذنيه...»[1]، حتى عندما أحب "رندة" أحبّها بأسلوبه الخاص كبطل فردي، يحرص كل الحرص على ذاته، لهذا نجده حرص على أن يُحب من أن يحِب.

ينتهي العمل ويجد "فارس" نفسه من جديد بلا عمل، يتطوّع خيريًا في الجيش الفرنسي وهو على دراية أن هذا الأمر غير مستحب.

رواية "المصابيح الزرق" رواية بطل عايش أحداث الحرب العالمية الثانية وشغله من أمرها ما يعنيه هو فقط كفرد تحركه مصالحه الشخصية وفي سبيلها يحطم كل شيء.

وختامًا لما تم ذكره سابقًا يمكن القول أنّ الواقعية التسجيلية خليط من الأحداث والشخصيات، وأنّ هذه الأخيرة تكون ثابتة القيم، لهذا نهايتها تكون كشيء متوقع وحتمي، وأنّ نمو الشخصية يكون موقوفًا على أعمارها أي حسابيًا، وأيضًا يمكن أن نقول أنّها تناولت في الغالب مشكلة فرد يعيش داخل حيّز اجتماعي يغلب عليه التمرّد والاستهتار، وأيضًا حرصت في تقديمها على تسجيل الحقائق التي تدور، وهنا تتفاوت مقدرة الكتاب ومهارتهم بين التسجيل الذي يقدّم تمثيلاً موضوعيًا، وبين الذي يقف على حشو زائد يشكّل عائقًا كبيرًا أمام نمو الأحداث وتطوّر الوقائع وتحركها.

ب- الرّواية الواقعية التحليلية:

يمكن تعريف الواقعية التحليلية بالقول أنّها: «**تلك الرّوايات الواقعية التي سعت إلى إيجاد نموذج فنّي يعنى بالتأثير المتبادل بين حركة الفرد وحركة الواقع، وذلك يخلق العلاقات المتبادلة بين الواقع والشخصية**

[1]- حنة مينه: المصابيح الزرق، ص 198.

باعتبار الفرد انعكاس للواقع الاجتماعي»[1]، يتضح من خلال هذا التعريف أنّ الرّواية الواقعية التحليلية نظرت إلى مشكلة الفرد على أنّها ثمرة العلاقات في المجتمع، وأيضًا الاهتمام بنشاط الفرد داخل البناء الاجتماعي.

ومن الصعوبة تحديد المؤثرات في تكوين هذه الواقعية التحليلية في الرّواية العربية المعاصرة، فنجد في هذه الواقعية ظلالا من البورجوازية الغربية بكل اتجاهاتها «**كما سنرى تأثيرات لمفاهيم غير متكاملة للواقعية الاشتراكية، إلى جانب بعض التأثيرات التي تتجه وجهة نفسية بتأثير مباشر من نظريات علم النفس الحديث والمدارس السيكولوجية المختلفة**»[2]، لهذا يمكن للباحث أن يرى أكثر من صيغة لهذه الواقعية التحليلية في الرّواية العربية المعاصرة، وربّما كان أوضحها ما يمكن أن نسميه بالصيغة الاجتماعية وما يمكن أن نسميه بالصيغة النفسية.

- **الصيغة الاجتماعية:**

اتجهت هذه الصيغة الاجتماعية داخل إطار الواقعية التحليلية، إلى خلق نموذج يكون الإنسان والواقع غايته في وقت واحد، وحين رأت إلى مشكلة نظرت إليه بأنّه فرد يعيش مع واقعه الاجتماعي «**ومن خلال هذه النظرة حاولت أعمال "عبد الرحمن الشرقاوي"، "يوسف إدريس"، "حنا مينه"، "صالح مرسي"، "عبد الستار خليف" وأمثالهم ، أن تعكس تاريخ زمنها من جهة، وأن تكون لها القدرة على أن تعطي الناس وعيًا بحياة الامة وبأنفسهم وعلاقاتهم**»[3]، وبهذا يحاول الرّوائي إذن أن يوضّح فكره عن الواقع، ذلك الفكر الذي يكشف عن إمكانية غنى العالم بضرورات الحياة، وستتضح هذه النظرة والفكرة من خلال النماذج في روايتي "الحرام" و"العيب" لـ "يوسف إدريس" اتجهتا إلى تقديم جهاد الطبقة الكادحة وتحليل معاناتهم وما يتصل بها من

[1]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 141.

[2]- المرجع نفسه، ص 144.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 144.

سقوط اجتماعي، دارت الروايتان حول أزمتين، في ظاهرهما فرديتين، إلاّ أنّ كل منهما انعكاسًا لمأساة اجتماعية قائمة.

مأساة "الحرام" هي أزمة "عزيزة" التي حملت سفاحًا، وقتلت ولدها عند مولده خوفًا، ثم ماتت بحمّى النفاس، ومأساة "العيب" هي أزمة "سناء" التي ضعفت أمام رشاوي "عبادة بك"، وأمام رغبة زميلها "محمد الجندي"، ومأساة كل منهما ليست فردية خاصة، وإنّما هي حصيلة لقهر اجتماعي فرضته ظروف محيطة، ف "عزيزة" زوجة لأحد عمال التراحيل، لم تكن فائقة الجمال أو جميلة حتى، هي زوجة لعامل زراعي لا يملك أرض يزرعها أو حتى يستأجرها «**ظل عبد الله يذبل ويذبل، وكان جسمه يموت بالتدريج ولا قوة في الأرض تستطيع أن تمنعه أو توقفه. حتى أقعده داء المية. والواقع أنّ الدّاء لم يكن هو الذي أقعده الحاج "عبد الرحيم" هو الذي هزمه حقًا وطرده من فوق عربة النقل. ولم تفلح الوساطات أو الشفاعات لديه، إذ ماذا يفعل به والوسية بالتأكيد لم تقبل أن تحسبه نفرًا**»[1]، ومن هنا تبدأ المأساة.

بدأ "يوسف إدريس" روايته "الحرام" من لحظة انفجار المأساة، ليضع القارئ في قلبها منذ بدايتها، ثم أخذ بعد ذلك الغور في مكونات وأبعاد الرّواية، محلّلاً إيّاها تحليلاً فيه تعرية للشكل الاجتماعي «**وتنتمي الشريحة الاجتماعية التي اختارها الكاتب إلى طبقة الكدح الكادحين، ومن خلال مأساة خاصة أطل فيها على المأساة العامة للطبقة الاجتماعية التي عاشت فيها المأساة وشربتها وتمزقت بها**»[2]، تبدأ الرّواية بعثور شخصية "عبد المطلب محمد البحراوي" على جثة طفل حديث الولادة، فمن البداية يكون الميل إلى التعرية والكشف عن الوقائع باتباع منهج تحليلي حريص على اصدار الحكم والإدانة.

فمنذ البداية نحن أمام فضيحة تفرض نفسها، هذه الفضيحة التي يرى الكاتب ضرورة سترها والقضاء عليها، حيث يقول "يوسف إدريس": «**ومع زهزهة الدنيا كان عقل عبد المطلب هو الآخر قد بدأت تعود إليه**

[1]- يوسف إدريس: الحرام، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، د ط، 1965، ص 88.

[2]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 146.

رباطة جأشه وبدأ يتفتح ...، لم لا يلقي باللفافة في التّرعة ولا من شاف ولا من دِري؟ وتردد برهة بعد آه، ولاه ثم لم يلبث أن تقدّم إلى اللّفافة باحتراس زائد»[1]، ويذكر أيضًا تفاصيل أخرى، ثم ينتقل بعد ذلك من التجريد الذهني إلى التجسيد، حيث يكون الأخير مبهمًا في أوّله ليكشف شيئًا فشيئًا، ويتم الانتقال من الخاص إلى العام.

ينتشر الخبر في عزبة التفتيش وداع صيته، وتهاتف الناس من رجال ونساء وأطفال «**كل قادم كان يريد رؤية ابن الحرام هذا الذي مات لتوّه، فإذا ما زاحم وزاحم حتى وصل إليه وحدّق فيه وملأ عينيه من البشرة البيضاء التي ازرقت ...، ما إن يرى كل ذلك حتى يدير ظهره ...، وقد امتلأت نفسه وملامحه بمزيج قابض من الرهبة والغثيان**»[2]، ليبدأ عقب هذا الاكتشاف عدة مشاهد تدور حول حقيقة ذلك الطفل، ويلجأ الكاتب إلى استخدام المشاهدات والدلالات الرمزية.

يشرع "فكري أفندي" (شخصية من شخصيات الرّواية) وهو مأمور الزراعية في محاولة لتحديد هوية المسؤول عن طريق وضع فرضيات وظنون حول من تحوم الشبهات حولهم، فهو «**كان يجد نفسه لا يكاد يصدّق الخبر لا يكاد يصدّق أنّ أحداثًا كبيرة شنعاء حراما مثل هتك العرض أو الحمل سِفاحًا ممكن أن يحدث**»[3]، وتمتلكه أحاسيس غريبة ومولقف واقف يحدّق في ذلك الجسم الصغير الملفوف امامه (اللقيط)، ويكتشف "فكري أفندي) _وتكمن الدّلالة الرمزية في استعمال الاسم، أي أنّه الشخصية التي بدأت تستعمل الفكر_ أنّ «**الحرام إذن موجود لدى الناس، أحيانًا لا يستطيعون إخفاءه ولكنّه أحيانًا يهزمهم وينتصر على رغبتهم في اخفائه**»[4]، ويأخذ أهل القرية من رجال في تفقد أحوال نسائهم وبناتهم، ربّما تكون واحدة منهم هي

---

[1]- يوسف إدريس: الحرام، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 10.

[3]- المرجع نفسه، ص 11.

[4]- المرجع نفسه، ص 11.

الفاعلة، فقد ظهر العيب والحرام في بلدتهم فأقفوا عجلة الحياة كل يراجع نفسه وسلوكه ومسؤوليته ولم تسلم نساء العزبة من الشك والاتهام.

ومن خلال هذه القفزات يطل الكاتب من وقت لآخر على عمال الترحيلة وهم الشريحة الاجتماعية التي اختارها المؤلّف لتمثيل البعد الحقيقي للفضيحة، ويقدّم المؤلّف تقريره عن عمال التراحيل بقوله: «**والغربواة ليسوا من قاطني التفشيش ولا يمكن لأحد أن يتصوّر أنّهم من قاطني التفشيش إذ ليسوا هم أكثر الناس فقرًا في بلادهم، الذين يدفعهم الفقر إلى اللّجوء إلى العمل في التفاشيش البعيدة وترك دورهم وقراهم سعيًا وراء يومية لا تتعدّى القروش القليلة، أليسوا هم ذوي الأسمال البالية والرائحة الغريبة والخلقة الكريهة**»[1]

هؤلاء هم عمال التراحيل «**نفاية بشرية جائعة مضطرة إلى الهجرة كي تعمل وتأكل وتنال حظًا من الحياة**»[2]، وهذا هو العيب الذي أراد المؤلّف تعريته، ويسير العيبان في رحلة تكتشف التفاصيل من خلال أحداث الرّواية وتلاحمها، فبعد اكتشاف العيب على مستوى الحدث هو جثة الرضيع اللّقيط، تلتفت أذهاننا إلى عمال الترحيلة خلال التفتيش، وأنّه إذا كانت رائحة تزكم الأنوف فإنّ مصدرها هؤلاء العمال، وعندما تبدأ رحلة البحث لتحديد مصدر الرائحة نجد رحلة الغوص في حياة هذه الشريحة، وتقديم المزيد من صور شقائها وعذابها، وبعد اكتشاف المصدر يتبيّن أنّ العيبين ليسا سوى وجهين لعملة واحدة اسمها الفقر والحاجة وقهر الطبقات الاجتماعية.

ومشاهد التعرية التي يقدّمها المؤلّف عن عمال التراحيل متعدّدة، تتناثر في ثنايا الرّواية يستنتجها القارئ من خلالها، ويحلّل "يوسف إدريس" جوانب المأساة، ونطلع من خلال تحليله على واقع عمال التراحيل واقع لا يشعر به أحد حتى الفلاحين الذين يعتقدون أنّ هذه الفئة لا تمت إلى الآدمية بصلة، لذلك كمية الاندهاش كبيرة وبالغة عندما اقتربوا منهم ووجدوهم مثلهم من نسيج بشري آدمي يتنفس ويتحرّك.

---

[1]- يوسف إدريس: الحرام، ص 49.

[2]- المرجع نفسه، ص 28.

ومن خلال الرّواية أيضًا أطل المؤلّف عن طريق العلاقات الاجتماعية الطبقية على الواقع الاجتماعي، فيراه واقعًا يستغل فيه القوي الضعيف، فيمتص دمه ويعيش على جثته كما تأكل ديدان القطن خضرة الأرض «**تلتهم في طريقها كل أخضر ويابس كأنّها رائحة القبر، يحم القضاء. وفي صباح باكر يلتقط أنف "فكري أفندي" رائحتها كرائحة الموت حين يلتهم الأموات...**»[1]، وتتوالى الأحداث ويكتشف "فكري أفندي" الفعلة التي قام بها عمال الترحيلة لحماية "عزيزة" صديقتهم وزميلة شقائهم التي أجبرتها ظروف الحياة وقسوتها أن تحمل في أحشائها جنينًا من غير زوجها "عبد الله" وكانت هذه الفضيحة، عند هذه النقطة يصل الحدث الرئيسي لحكاية الرّواية إلى قرب نهايته، فكيف علم "فكري أفندي" من هي صاحبة الطفل، لكن الإشكال يكمن لماذا أم تقتل طفلها وهي متزوجة؟ هذا هو المحيّر في الأمر.

هنا يعود الكاتب بالأحداث قليلاً، ليقدّم للقارئ تفاصيل عن الحادثة وأسبابها ويزيل الابهام، فلقد استغل "محمد قمر" بن صاحب فداني البطاطا في بلدة "عزيزة" حاجتها المادية والعاطفية واستسلمت له ونمت الفضيحة داخلها وطاردتها كاللعنة، والفضيحة الكبرى في الواقع ليست فضيحتها «**إنّما هي فضيحة اجتماعية تولّدت عنها مأساة "عزيزة" الخاصة**»[2]، وأيضًا يمكن أن تنجب أمثال فضيحتها، هناك إذن مأساة اجتماعية حاول المؤلّف أن يحلّلها ويتبع أبعادها ومظاهرها، فقد قدّم رؤيته الواقعية من خلال أسلوب روائي محكم تمثل في الرّبط بين الفضائح.

و"يوسف إدريس" يلح في رواياته من خلال الشكل العام على موقف التعرية والإدانة بشكل غير مباشر، ومن هنا لم يكن بطل إيجابي يقود حركة التغيير.

---

[1]- يوسف إدريس: الحرام، ص 78.

[2]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 153.

- **الصيغة النفسية:**

قليلون هم كتاب الأدب العربي المعاصر بهذه الصيغة، ولكن يمكن أن نرى في أعمال معاصرة لمحات تنطوي على النظر إلى الإنسان في ضوء مكنوناته الداخلية التي تحتوي على تجاربه وانطباعاته وردود أفعاله، وتلك الأعمال يكون اهتمامها الكشف عن الانفعالات الدقيقة الموجهة للإنسان، وربّما كان "إحسان عبد القدوس" أبرز الكتاب في هذا الاتجاه، نشر عددًا من الرّوايات منها: «**"أنا حرّة"، "أين عمري"، "الطريق المسدود"، في بيتنا رجل**»[1]، وفي هذه الأعمال وغيرها اتجه "إحسان عبد القدوس" إلى تفجير دواخل نفوس أبطاله باعتبارهم حالات نفسية قابلة للتحليل، لذلك تكون أغلب الشخصيات متوترة نفسيًا.

تبدأ رواية "أنا حرّة" بتقديم البطلة كما هو مذكور سابقًا متوترة «**كانت تقف في شرفة البيت رقم 3 شارع الجنزوري بالعباسية، فتاة في الخامسة عشرة من عمرها سمراء ملتهبة الوجنتين، ملتهبة الشفتين احتارت منها عيناها لا تدريان أين تستقران. واحتار معها قوامها الناضج على أي الأوضاع ترتكز**»[2]، حاول المؤلّف بهذا التقديم أن يقدّم بعض الاسقاطات النفسية التي تدور حول البطلة، وتدور حول تشكيل نظرة البطلة تجاه الأشياء: «**وكانت في وقفتها تراقب طلبة مدرسة فؤاد الأول الثانوية وهم يمرون من تحت شرفتها كأنّهم مواكب العبيد يقدم فريضة الخشوع للمملكة. وكل منهم يحاول أن يرفع عينيه إليها ... وهي تتقبل كل هذه المحاولات بابتسامة متكبرة راضية. فهي تعلم أنّ كل هذا المجهود الذي يبذله الطلبة. إنّما يبذلونه لها. تعلم أنّها أكثر بنات الحي فتنة**»[3]، من هنا نعلم أنّنا أمام شخصية تجمع بين الصبا والجمال والغرور والتضخم الذاتي، وهذه من الحالات التي يهتم بها الباحث النفسي في دراسته، وهو لا يهتم بالحدث في ذاته وإنّما مدى التأثير والتأثر بحالة البطلة النفسية، فبعد أن قدّم المؤلّف التكوين المادي والخارجي للبطلة، قدّم بعد ذلك

---

[1]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 184.

[2]- إحسان عبد القدوس: أنا حرّة، روايات الكتاب الذهبي، د ط، 1954، ص 9.

[3]- المرجع نفسه، ص 10.

تحليل للكيان النفسي فهي أولا ى تهتم بشيء من حولها «**هؤلاء الطلبة الذين يحاولون إثارة اهتمامها بحركاتهم الصبيانية**»، أو «**هؤلاء الرجال الذين يغدون على البيت الواحد تلو الآخر يطلبون يدها للزواج**»، أو «**الأمهات والنساء اللاتي يتهامسن حولها**»، أو «**البنات اللاتي يصادقنها حينا ويتحاشينها أحيانا**»[1]، البطلة تحتقر حفلات المقابلات والزيارات وتحتقر هذه العقليات، وكانت تلبي الدعوات كأنّها مكلفة بأن تؤدي واجباتها الرسمية، فهي لا تهتم بهذه الأمور لها عالمها الخاص، تعيش في أفكارها وهمومها وحدها «**وكانت لها أفكارها وهموم أكبر من سنها**»[2]، لم تنجذب لأحد من غير شاب واحد هو الذي انجذبت إليه بالرّغم من أنّه لم يكن مباليا بها، يقدّمه المؤلّف من خلال بطلته أو حالته النفسية على هذا النحو «**كان يسير أمام شرفتها كل صباح ممشوقًا صارمًا يدق الأرض بقدميه كأنه يريد أن يشعل من تحتها النار، ولم يكن يبتسم أو يتكلّم ولا يصاحب أحدًا من زملائه الطلبة، كان يبدو كبيرًا جدًا ولم يكن يرفع عينيه أبدًا، ولم يحاول أن يبتسم**»[3]، هذه الشخصية البطلة لها ماضي حتى انتهت لما انتهت إليه، وحاول المؤلّف ان يقدّم دراسة تقريرية عن ماضيها فيقول: «**كان أبوها قد طلّق أمها قبل أن تولد، ولم يكن هناك سبب واضح للطلاق إلاّ أنّ أباها لا يستطيع أن يكون زوجًا مسؤولاً عن بيت وامرأة وأولاد، وكان الأب من متوسطي الحال والأم فقيرة لا تملك شيئًا إلاّ هذا الزوج الشارد الذي فرّ إلى دنياه الواسعة الطليقة، حيث لا قيود ولا مسؤوليات، واختار الأب ولأم ماذا يفعلان بالبنت طويلا**»[4]، لم يفكّرا طويلا فتخليا عنها في ملجأ للأيتام ثم أودعها أبوها عند عمتها، ولم ينس المؤلّف ذكر تفاصيل عن صغرها فقد كانت كثيرة البكاء، صاخبة وصارخة، وفي بيت العمة نشأت في عائلة ندمت على قبولها في بيتها منذ اليوم الأوّل، ورجل عصبي يلعنها كل مرّة ويتوعّد أن يرميها من النافذة «**وكانت**

---

[1]- إحسان عبد القدوس: أنا حرّة، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

[3]- المرجع نفسه، ص 12، 13.

[4]- المرجع نفسه، ص 16.

العمة تسقيها مغلي الخشخاش مع اللبن حتى تهدأ وتكف عن الصراخ»[1]، وإذا ما عادت إلى الصراخ مرّة أخرى يستعمل ضدها الضرب أو الحجز في الغرفة أو فوق السطح، كل هذه المشاهد جعلتنا أمام تكوين بشري يحمل داخله حقدًا وكرهًا هائلاً، متكونًا في فتاة تحيا مع أسرة غير أسرتها.

ويمضي المؤلّف ويكمل تقديم تقاريره التحليلية عن تراكم الأحاسيس في نفسية البطلة، فيذكر أنّها رغم صغر سنها فكانت تنطلق خارج حدود البيت إلى الشارع والحقول، ويتابع رحلته مع المكونات النفسية لـ "آمنة" ــهذا هو اسمهاــ ويهتم كثيرًا بتأثير الأحداث على نفسيتها أكثر من اهتمامه بالأحداث نفسها.

المشكلة التي قدمها "إحسان عبد القدوس" في رواية "أنا حرّة" مشكلة فردية لها أسبابها منها ما هو غريزي وأخرى بسبب التجارب الموروثة وأخرى بسبب العقد النفسية المكبوتة بسبب الظروف، والتحليل هو سمة البناء الرّوائي لأعمال "إحسان عبد القدوس" مستفيدًا من منجزات علم النفس وأبحاث النفسيين «**واكتفى المؤلّف باستخدام الحوار في المواقف التي تتطلّب مناقشة بعض القضايا التي رأى أن يطرحها**»[2]، مثل الحوار الذي دار بين "آمنة" و"أحمد" ومثل الحوار الذي دار بينها وبين "عباس" حول الحرّية.

رواية "أنا حرّة" إذن تناولت المشكلة الفردية للبطل، تلح على المؤثرات الاجتماعية المحيطة كواقع له دور في تكوين الشخصية.

وختاما ما يمكن القول أنّ في الواقعية التحليلية يندمج البطل مع الواقع ويعيش معه علاقة تفاعل متبادلة، وأنّ الرّواية الواقعية التحليلية اكتسبت هذا المفهوم بسبب حرصها على العلاقة الوطيدة بين الفرد والبناء الاجتماعي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 18.

[2]- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص 194.

ثانيا: الرّواية الواقعية السّحرية في السّرد العربي

لم تبق الواقعية السّحرية محصورة في أمريكا اللاتينية فقط، وإنّما انتشرت وتوسّعت في أرجاء العالم ووجدت مناخًا مهيئًا في العالم العربي وفي أدبه خاصة، لما تحمله من صلات تشبه ثقافة العرب وتراثهم، إذ نجد لهذه الصيغة صدى في بعض أعمالهم وخير تمثيل قصص "ألف ليلة وليلة" و"حوادث الجدات"[1] ومثل هذه الأعمال كانت شغفًا ولها تأثير كبير على ممثلي اتجاه الواقعية السحرية « **فالكاتب الأرجنتيني "خورخي لويس بارخيس" "Jorge Luis Barges" كان يحمل معه كتاب الليالي اينما حل**»[2]، وهذا الرّوائي يمثل فئة كبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية.

يمكن القول أن أصول الواقعية السّحرية تعود إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" لما فيها من الغرائبية والعجائبية، وكون شخصياتها من الجان والأشباح والعفاريت والاهتمام بعالم السّحر، حيث يتداخل الجن مع الإنس والواقع مع الخيال. وهذه هي العناصر التي تتكون منها روايات الواقعية السّحرية، وقد أقرت الرّوائية "ايزابيلا الليندي" "Isabella Allende" عن تأثرها بـ "ألف ليلة وليلة"، وقد ساعدتها في ولوج عالم الرّواية العجائبية، وتقول في ذلك: «**تهت داخل الخزانة في حكاية سحرية عن أمراء ينتقلون على بساط الريح، وجنيين محبوسين في مصابيح زيت ولصوص ظرفاء يتسللون أجنحة حريم السلطان متنكرين في زي عجائز، لقد كان للحب والموت طابع لعوب في صفحات الحب تلك وكانت أوصاف الأطعمة والمناظر والقصور والأسواق والروائح والطعوم من الغنى والتنوع لدرجة أن عالمي لم يعد هو نفسه على الإطلاق**»[3]، إذن حكايات "ألف ليلة وليلة" تمثل رافدًا مشتركًا بين الأدب العربي وأمريكا اللاتينية، وأيضًا التشابه في المجتمع يتشابها

---

[1]- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرّواية العربية، ص 5.

[2]- حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص 16.

[3]- ماجدة حمود: رحلة في جماليات رواية امريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007، ص 208- 209.

في الغموض والثقافة الشعبية والسّحر، ففي الواقع العربي نعرف أنّ الرّيف المصري له جزء كبير في غرائبية تراثه الشعبي بتجاوز المألوف، وتحول الإنس والجن، وخلق مخلوقات خرافية.

وربّما لهذا السبب كان "نجيب محفوظ" من الأوائل الذين فتحوا نوافذ هذا التيار، فقد مزج في كثير من رواياته بين عناصر واقعية وأخرى ذهنية وخيالية، وراية "ليالي ألف ليلة" التي جمعت بين الخطابين الواقعي والعجائبي من رواياته التي ستتضح الرؤى من خلالها، فهذه الرّواية تبدأ من حيث انتهت أحداث "ألف ليلة وليلة" الأصلية وهي رواية تتوزع في ثلاثة عشر فصلاً بعد التمهيد والمدخل، وتبدأ المشاهد مع شخصية "صنعان الجمالي" وهو تاجر، استيقظ من نومه كالعادة في ذات يوم، فارتطم بكثافة صلبة وجاءه صوت غريب، ليعلم أنّه عفريت ودار بينهما حوار يكشف عن نظرة الجن لعالم الإنس وأنّهم مخلوقات مزعجة طماعة، وامتد الحوار إلى أن طلب العفريت منه أن يقتل "السلولي" حاكم الحي، وتنقلب حياة "صنعان الجمالي" رأسًا على عقب حتى تصل به المواصيل إلى الاعتداء على فتاة في العاشرة من عمرها ويقتلها وينتشر الخبر، وتتدخل شخصية "جمعة البلطي" في الأحداث ومهنته كبير الشرطة، وبينما كان هذا الأخير يمارس هوايته المفضلة وهي صيد السمك ثقلت الشبكة جذبها لم يجد بها سمكا إنّما قطعة معدنية، قعد يقلب فيها بين يديه حتى وجد نفسه أمام عفريت يحاسبه فالتمس منه الرحمة فردّ عليه العفريت قائلاً: «**الرحمة لمن يستحق الرحمة، فلا تعتدر عن الفساد بالفساد.**

– نحن نؤمن بالرّحمة حتى ونحن نضرب الأعناق ونجتز الرؤوس.

– يا لك من منافق، ما عملك.

– كبير الشرطة...»[1]

وتتمّ مساءلة كبير الشرطة الذي يمثل رمزًا للظلم والفساد والقهر تحت حكم السلطان، وحسب الرّواية فإنّ "شخصية "جمعة البلطي" لها من الواقعية نصيب وأنّ الواقع هو من أسهم في تكوين شخصيته «**فرغم**

[1]– نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، دار مصر للطباعة، د ط، د ت، ص 40.

انحرافه، فهو لا يخلو من عواطف طيبة ومن ذكريات دينية»[1]، ويتضح ذلك من خلال حواره مع "فاضل" ابن "صنعان الجمالي" فيقول:

«**استدعيتك احترامًا لعهدنا القديم ولولا ذلك لأبحت لنفسي القبض عليك.**

– فدش فاضل متسائلاً: تقبض عليّ؟ لماذا يا سيدي؟

لا تتظاهر بالجهل. ألم يكفكم ما حاق بكم من شر؟ اسع لرزقك بعيدًا عن مصاحبة المخربين من أعداء السلطان...

وقال محذرًا: في البداية رفقة بريئة ثم تجيء النكسة، وهم مجانين يكفرون الحكام، ويغررون بالفقراء والعبيد. لا يعجبهم العجب ولا الصيام في رجب ...»[2]، إنّه الواقع بكل تعاليمه من سلطان جائر، كبير الشرطة، الاعتقالات، الاغتيالات، واقع الفساد والجريمة، وتتم الكثير من المسائلات في إطار من الفانتازيا الموظفة توظيفًا لخدمة الواقع، وتستمر الأحداث إلى غاية اتهام الحاكم "الخليل الهمداني" "جمعة البلطي" بسرقة مجوهرات حريمه وقتله هذا الأخير وأقر بفعلته أمام السلطان "شهريار" الذي أمر بدوره بضرب عنق "جمعة البلطي" وتعليق رأسه، وهنا تتدخل الغرائبية فيقوم العفريت المسمّى بـ "سنجام" باستنساخ شخصين من المذنب، وتنكّر في شخصية "عبد الله الحمال" إنّها تجربة غريبة لم يمارسها الإنسان من قبل، بعد كل هذا ورؤيته لرأسه معلقًا يذكر الله ويناجي رأسه المعلّق قائلاً: «**لتبق رمزًا على موت الشرير الذي عبث بروحي طويلا**»[3]، وبدأ حياة خالية من الشوائب.

وظلت العفاريت تواصل دورها في صنع الأحداث وتحريك الشخصيات، ففي مشهد من الرّواية يجتمع نفر من الجن والعفاريت ويكون "قمقام" و"سنجام" مستقرين فوق غصن الشجرة، وقد حط في غصن قريب

---

[1]– فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، ص 39.

[2]– نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ص 43.

[3]– المرجع نفسه، ص 43.

منهما عفريت وعفريتة مخططان لزواج "دنيازاد" اخت "شهرزاد" من شاب وسيم فائق الثراء اسمه "نور الدين"، إذن فعل العفاريت في هذه الرّواية لا تنحصر في الانتقام من الحكام والأشرار فقط، وإنّما يمكن أن يكون لهم ادوار أخرى، ويتم الزواج الوهمي بين الشخصيتين.

ومن أطرف ما في الرّواية حكاية "السلطان المزيف" الذي صادفه الملك "شهريار" في إحدى جولاته وحكى لهذا الأخير قصته بأنّه عثر على كنز جعله يفكر في إنجاز مملكة وهمية في تلك الجزيرة المهجورة وجمع رعيته من الصعاليك والفقراء والجياع، وجعل منهم وزراء وقادة يجتمعون ليلاً لتمثيل اللعبة، ومما يمثل الفانتازيا خير تمثيل حكاية طاقية الإخفاء حيث تمثل العفريت في هيئة رجل وأهدى إحدى شخصيات الروايات مسمّى بـ "فاضل" صنعان أيّاها، وانطلق مثل الهواء يكون في كل مكان، واستغل الطاقية في عدة مقالب كالسرقة وقتل معذب المساجين، وملّ من حياته الجديدة وحن إلى ما كان عليه، ونزع الطاقية ورماها في وجه صاحبها وقرّر الموت ليكون المغزى من هذه الحكاية «**التحول من النقيض إلى النقيض**»[1]، وهي الفكرة المسيطرة على أحداث الرّواية وعلى الشخصيات.

وممّا يندرج في إطار الفانتازيا حكاية "معروف الإسكافي" وهو من شخصيات "ألف ليلة وليلة" الأصلية، وقد أوهم أصدقاءه أنّه يمتلك خاتم سليمان، ويتجلّى بقوّة أيضًا الخيال بقوّة في حكايات السندباد، فقد نام على صخرة ثم اكتشف أنّها بيضة من حجم كبير «**ولمح بصره طائرًا يفوق حجم النسر مئات المرات وخطرت على باله فكرة جنونية أن يربط نفسه في طرف ساقه وحلّق فوق الأرض عاليًا وحط على قمة الجبل ففك السندباد رباطه ولا حظ إشعاعًا ليكتشف ماس جارم اخذ منه ما استطاع وانحدر فوق السطح حتى وصل الشاطئ وواصل رحلته في سفينة عابرة**»[2]، وأكمل السندباد في حكاياته الغرائبية.

---

[1]- فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، ص 47.

[2]- ينظر: نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ص 202.

كتب "نجيب محفوظ" هذه الرّواية في «**أواخر عام 1979 في مناخ سياسي مفعم بالقتامة وقد بلغ ذروته في اعتقالات سبتمبر في العام ذاته التي طالت المفكرين والسياسيين ورجال الدين وغيرهم**»[1]، وقد أنجب هذا المناخ سلبيات من فساد وخراب وسعي إلى تحقيق الثراء مهما كانت الوسيلة وانتشر الإرهاب وتغير الهرم الطبقي، و"نجيب محفوظ" أراد تعرية هذا الواقع واتخذ من حكايات "ألف ليلة وليلة" إطارًا ومحيطًا فنّيًا يطرح فيه رؤية للواقع، وقد حاكى أجواء "ألف ليلة وليلة" محقّقًا بنية "التناص" في شتى المستويات: فمن حيث المكان فقد اختار مدينة إسلامية تضم عدّة طبقات مختلفة من تجار وأصحاب صناعات وحرف، فنجد العطار والحمال والحلاق والتاجر الثري ورجال شرطة والسلطان والوزراء.

أما على مستوى الشخصيات فنج "شهريار" السلطان وزوجته "شهرزاد"، كما نجد من شخصيات "ألف ليلة وليلة" الأصلية ك "السندباد، علاء الدين، معروف الإسكافي، دُنيازاد".

وهناك أيضًا الحكايات والأحداث وعالم الجن والخوارق والعفاريت وكرامات تتحكم في الشخصيات ويتولّد عالما مثيرًا من الخيال والسّحر والفانتازيا يثري عالم الواقع من جهة ويرتقي به عن المستوى المباشر من جهة أخرى «**وفي زماننا. زمن الواقعية السّحرية يحسن الكاتب استخدام خوارق العفاريت وكرامات الشيوخ في تأكيد عناصر اللا معقول مرتبطة بالواقعية وتلوين البانوراما الحاشدة بكل ألوان الطيف**»[2]، كما ذكرنا سابقًا فقد بدأ الكاتب روايته من حيث انتهت أحداث "ألف ليلة وليلة" الأصلية، وقد قدّم شخصية "شهريار" في صورة واقعية، حيث أخضعه لمبدأ التحول والتغيّر كما هو الحال مع باقي الشخصيات، وبدأ أحداث الرّواية بقرار "شهريار" بالعفو عن "شهرزاد" والزواج بها، وهذا دليل بتحوّل الشخصية من سفاك لدماء الأبرياء إلى التخلي عن السلطة والتكفير عن خطاياه في النهاية، أمّا "شهرزاد" في القصة الأصلية فقد اقتصر على القص والتسلية وإلهاء "شهريار" عن قتل العذارى، وفي رواية "نجيب محفوظ" دورها مختلف فهي شخصية فاعلة مؤثرة في سيرورة

[1]- فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرّواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د ط، 2001، ص 194.

[2]- المرجع نفسه، ص 194.

الأحداث، فقد استطاعت تغيير طباع "شهريار" وخلصته من القسوة والغيرة وقادته إلى الحب، وظهرت أيضًا بأنّها شخصية قوية تتحلّى بالحكمة والشجاعة والصبر، صفات ورثتها عن معلمها "الشيخ البلخي" الذي تتحدث الرّواية عن دوره المؤثر، فهو «**متصوف زاهد، يقيم في دار بسيطة بحي قديم ... وقد بلغ بتصوفه مقام الحب والرضا**»[1]، وكان الحوار الذي دار بينه وبين صديقه كاشفًا عن قوة إيمانه وتحليه بالصبر والبصيرة.

قال "عبد القادر الطبيب": «**الحناجر تدعو لشهرزاد بينما أنت صاحب الفضل الأوّل، فقال الشيخ بعتاب: الفضل للمحبوب وحده، إنّي مؤمن أيضًا ولكنّني أتابع المقدمات والنتائج. لولا أنّها تتلمذت على يديك...**

قال الشيخ: يا صديقي لا عيب فيك إلاّ أنّك تغالي في تسليمك للعقل.

– إنّه زينة الإنسان...»[2]

فالشيخ البلخي يرمز إلى الخير والزهد ومحاربة الفساد والظلم.

أدخل "نجيب محفوظ" على روايته بعناصر كثيرة من الخيال والفانتازيا منها توظيفه لعالم العفاريت، وتمثلوا في "سنجام، قمقام، سخربوط، زرمباحة"، ومن أسمائهم نجد دلالات وارتباط بهذا العالم الغريب، وأدوارهم خارقة فهم يخططون ويتلاعبون بالشخصيات ويساهمون في تغيرها.

ومن الملاحظات الملفتة للانتباه في ثنايا الرّواية أنّ "نجيب محفوظ" لم يضع حواجز وفواصل بين عالم الجن وعالم الإنس؛ بل ضيق المسافة بينهما حتى صار شيئًا واحدًا «**وهكذا ينصهر الخطابان الواقعي والعجائبي ليتولّد منها خطاب واقعي يسميه الغرب بالواقعي السّحري**»[3]، ومادته تكون مأخوذة من عالم الخيال أو وقع فاق كل المنطق.

---

[1]– فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، ص 57.

[2]– نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ص 80.

[3]– مجلة موارد: في التعامل مع النص التراثي السردي، كلية الآداب، سوسة، تونس، العدد 104، 2002.

كما وظّف بعض من عناصر الخيال الشعبي في إغناء الرّواية بعناصر الخيال مثل مشهد طاقية الإخفاء ومشهد خاتم سليمان، ولا يجب على القارئ أن يعتبر هذه الأجواء مجرّد محاكاة لقصة "ألف ليلة وليلة"، فهذه الأخيرة مجرّد إطار فنّي أمّا الشخصيات والأحداث فهي أقنعة ورموز لواقع عن طريق رؤية الكاتب لواقع سيرورة الفساد والقمع والظلم والنفاق وغير ذلك.

في رواية "الجنية" لـ "غازي القصيبي" التي غاصت في أعماق الواقع لتمنحه أبعاد سحرية، وهذه الرّواية تتناول قصة أستاذ جامعي سعودي يسمّى "ضاري ضرغام الضبيّع" الذي بعث من طرف شركة بترول شهيرة إلى جامعة كاليفورنيا لدراسة هندسة البترول لكن سرعان ما أدرك أنّ هذا التخصّص لا يلائم طبيعته، فتحوّل إلى دراسة الأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، وهو يأخذ بدوره دور القاص، فيحكي قصته العجيبة التي تزوّج فيها جنية، وهو في الحادية والعشرين من عمره، وتعرّف عليها حين تغيّر مسار رحلته إلى الدار البيضاء، تعرّف فور هبوطه على مضيفة الطيران "فاطمة الزهراء" ربط الحب بينهما واتفقا على الزواج وكان عند وعده، لكن الأمور تأخذ مجرى غريبًا وأنّ هذه الشخصية متقمصة شخصية "فاطمة الزهراء" التي توفت إثر مرض مفاجئ وأدرك أنّه تزوّج جنّية ووجد نفسه مشدودًا لمعرفة الجنّية وأحرق الورقة التي أعطته إياها، وإذا بشاب يقف أمامه وأنّه موكل بأمر خالته الجنّية التي اشتهرت بلقب "عائشة قندشية" وأنّه يعرف مكان إقامتها، وتستطيع أن تظهر أمامه بالشكل الذي يريده «**تظهر في صورة امرأة فائقة الجمال تسدل عليها ثوبًا أبيض ناصع، وذات قوام رشيق جميل، وزينة تجلب الألباب...**»[1]، غير أنّ هذه الجنّية غريبة فهي غير مؤدية؛ بل هي فتاة مغربية عاشقة محبّة لزوجها مخلصة تعيش معه حياة مثالية تخلو من المشاحنات، عاشت معه بضع سنين وهو في مرحلة الدراسة وتقمصت دور فتاة مغربية تدرس الأدب الإنجليزي «**وترتدي الزي الشائع بين الطالبات: البنطلون الجينز والقميص المشجر وتتحدث الإنجليزية بطلاقة ودخلت مع زوجها في شبكة علاقات اجتماعية واسعة، ومن كثرة تقمصها**

[1]- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: الجنّية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 56.

للواقع، كان زوجها ينسى معظم الوقت أنّها جنّية ويتعامل معها كما لو كانت بالفعل فاطمة الزهراء الحقيقية»[1]، ولكن الملل بدأ يتسلّل إلى حياة البطل، فهو لم يألف هذه الحياة الزوجية المثالية، وأحست الجنّية بذلك وانسحبت من حياته، ولم يلبث "ضاري" أن تزوّج من فتاة بشرية أجنبية تدرس معه وسرعان ما انفصل عنها بسبب اللاتفاهم بينهما، ويبقى قلبه متعلقًا بالجنّية، ويقرّر العودة إليها وبدأ من جديد، وتحصل على شهادة الدكتوراه، وتستمر الفانتازيا ممارسة وظيفتها، وتتحوّل الجنّية إلى امرأة شفافة غير ملموسة يختفي في جسد البطل وتقمصه من شدة الحب.

يستيقظ "ضاري" من غفوته ليجد نفسه أمام شيخ تفوح منه روائح الطيب، وقد جلست بجانبه الجنية وصرفها عنه بآيات من القرآن الكريم، وتنتهي الحكاية بزواجه من فتاة مغربية اسمها "غزلان"، هكذا تنتهي الحكاية الغرابية التي يتداخل ويتزاوج فيها الواقع مع الخيال، ويتحقّق التداخل من خلال الشخصيات والأحداث، فشخصية البطل "ضاري" شخصية واقعية تعيش حياة طبيعية وحقيقية من حيث الدراسة والعمل والاجتهاد، وحبّه لقراءة الكتب والرّوايات ومشاهدة الأفلام، وظلّ الواقع خاضع بقوة في الرّواية بالرّغم من التداخل، والرّواية جسّدت كثيرًا من سلبيات الواقع الاجتماعي في المجتمع العربي كانغماس الناس في بئر الغيبيات والسّحر والجن.

وختامًا لما ذكر يمكن القول أنّ الرّواية استطاعت القيام بنقل العالم الغرائبي المدهش وربطه بالعالم الحقيقي، وهي لا تخلو من الجوانب التوثيقية والمعلوماتية المتصلة بعالم الجن، وقد استعان الكاتب في تقديمه لكل فصل بأبيات من شعر "إبراهيم ناجي" وأعدها مدخلا ليضيء الفصل وتناصًا مع الأحداث الرّوائية، كما أنّ هذه الرّواية تضرب بأسلوبها في عمق الفكر بالنسبة للقارئ المهتم بالأحداث الخيالية.

[1]- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: الجنّية، ص 140.

تجليات الواقعية السّحرية في رواية "أبي اسمه إبراهيم"

المبحث الأول: حول الرّواية

أولا: التعريف بالكاتب

«أحمد خيري العمري كاتب وطبيب أسنان عراقي من مواليد بغداد في عام 1970، مهتم بقضايا الفكر المعاصر والدّعوة»[1]

يعتمد "أحمد العمري" في أفكاره على استنباط المفاهيم من القرآن الكريم، والده مؤرخ وقاض عراقي، اختير عام 2010 ليكون الشخصية الفكرية التي تكرمها "دار الفكر" في تكريمها السنوي، وكان العمري أصغر المكرمين سنًا، حيث أختير قبل أن يبلغ الأربعين.

من مؤلفاته:

«البوصلة القرآنية، ألواح ودسر.

الفردوس المستعار والفردوس المستعاذ.

سلة ضوء في المجرّة صدر منها كش ملك، أدرينالين (يوم شهر سنة)، الذين لم يولدوا بعد، تسعة من عشرة، غريب في المجرّة»[2]

ثانيا: ملخص الرواية

رواية "أبي اسمه إبراهيم" للكاتب العراقي "أحمد خيري العمري"، مستوحاة من قصة "سيدنا إبراهيم عليه السلام"، فقد كانت بعض المشاهد الأساسية من المناخ العام للقصة الأصلية، مع إضافة بعض المشاهد والشخصيات الأخرى من أجل الضرورة السردية وسيرورة الأحداث

البطل في الرّواية هو "الطفل إبراهيم" صاحب الشخصية المحاربة المتمردة على القوالب والمؤسسات التقليدية كوالده وجدّته وقومه التي تعمي البصيرة وتضمر العقل وتلغي دوره في اكتشاف الحقائق، يتصاعد الموقف بين

---

[1]- أحمد خيري العمري: ألواح ودسر، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2009، ص 3.

[2]- المصدر نفسه، ص 3.

"إبراهيم" وتلك المؤسسات، حيث الفتى الصغير يحرجهم بأسئلته المنطقية ونقاشاته الحادّة، ففي بداية الأمر كانوا يحاولون ترويضه وإسكاته بالأجوبة المسكتة وبطرق تقليدية، لكن ذلك لا ينفع معه لأنّه يُعْمل عقله في تبرير الأمور، يحاولوا بطرق أخرى مثل استقدام كاهنة خاصة لعلاجه ليكشف "إبراهيم" حقيقة الكاهنة وزيفها للناس، فهي رجل متنكر يخدع الجميع ويتحوّل الأمر ضدها، ويزداد بحث الفتى تعمقًا ويقترب من الوصول إلى الحقيقة، حقيقة وجود إله واحد إلاه حق. ولا وجود لفكرة تعدّد الآلهة، وقد أراد للناس أن يبصروا هذا الأمر ويطردوا الجهل من عقولهم، لكن الأمر ليس بتلك البساطة، وبعد تفكير وتأمل أدرك "إبراهيم" أنّ مشكلة قومه ليست تلك الأصنام المنحوتة وإنّما المشكلة تكمن في طاعتهم لأجدادهم طاعة عمياء حرفية، فقد التمس "إبراهيم" الشبه بين التماثيل وجدّه الأكبر، وحاول أن ينقل هذه الفكرة لوالده الذي ثار غضبًا وصرّح بأنّه لا يقبل في بيته من لا يقدّس الأجداد ويسير على نهجهم، هنا علم "إبراهيم" أنّه لا يمكنهم البقاء طويلاً، فقرّر الرّحيل لكن قبل كل ذلك أراد أن يزرع بذرة فيهم لعلّ وعسى أن تنموا وتثمر نفسًا صالحة، فخطط دخول المعبد يوم العيد وغياب الكهنة ومن حولهم ويهدم بالفأس كل التماثيل الموجودة بالمعبد، وكان ذلك بتحطيمها جميعًا وأبقى على التمثال الذي يمثل كبير الآلهة وعلّق الفأس عليه وخرج قبل أن يلاحظه أحد.

عندما عاد الناس ورأوا ذلك المشهد، علموا أنّ لـ "إبراهيم" يد في كل ذلك وأنّه سبب الفعلة المشينة المسيئة، فأرادوا محاكمته على أعين الملأ، واستغل الموقف لمحاججتهم وأنكر فعلته وطلب منهم أن يسألوا كبير آلهتهم الغير قادر على الكلام، كما حال الآلة التي لم تقدر على حماية نفسها، لم يستطع القوم أن يجيبوه وجهّزوا كل ما يلزم لأجل إحراقه، لكنّه نجى وكانت بردًا وسلامًا على "إبراهيم"، وهذا بسبب إيمانه الكبير بالآلهة الواحدة الحق.

هناك مكان واحد تحاول هذه الرّواية أن تكون محفورة فيه لتحفيزه وتنشيطه والمكان هو: "رأس القارئ" هو عقله.

المبحث الثاني: تجليات الواقعية السحرية في رواية "أبي اسمه إبراهيم"

تمّ تخصيص هذا المبحث من الفصل التطبيقي لدراسة تجليات الواقعية السّحرية، وذلك قصد تقصّي أثرها وإبراز ملامحها في رواية "أبي اسمه إبراهيم" لـ "أحمد خيري العمري"، وكيف جسّدها في هذه الرّواية، انطلاقًا من شخصيات الرّواية وصولا إلى باقي العناصر التي تكمل بعضها البعض منسجمة في ذلك في توافقها في بناء أحداث الرّواية.

أولا: سحرية العنوان

يكتسب العنوان أهمية كبيرة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر، إذ يعدّ البوابة الأولى التي يمكن من خلالها الوّلوج إلى عالم النّص، وانطلاقًا من أهميته هذه، واستنادًا إليها فإنّ المبدع وهو ينتقي عنوان عمله الإبداعي يوليه عناية كبيرة حتى يتمكّن من استمالة القارئ والتأثير عليه بوصفه الهدف الذي يروم إليه.

وعنوان هذا الخطاب الرّوائي الموسوم بـ "أبي اسمه إبراهيم" ينطوي على العديد من الدّلالات والمعاني التي تتداعى في ذهن المتلقّي بمجرّد أن تقع عليه عينيه، وتثير في داخله العديد من التساؤلات عن سرّ اختيار المبدع لهذا الاسم بالذات، فلماذا "اسم أبي إبراهيم"؟ ومن يكون "إبراهيم" هذا الذي قصده الكاتب؟ هل "إبراهيم" هذا هو الأب البيولوجي للكاتب؟ ولماذا يريد ان يترجم قصّته مع أبيه سرديًا؟ أم أنّ "إبراهيم" المقصود هاهنا لا علاقة له بكل ما سبق ذكره؟ !!.

إنّ قراءتنا لهذا العنوان قد كشفت لنا عن علاقته بالمتن الرّوائي الذي حاول الكاتب إيصاله للقارئ، فـ "إبراهيم" هنا هو رمز للنّبي "إبراهيم الخليل" عليه السلام، أو ليس إليه ينسب جميع المسلمين، فلا غرابة إذن أن يكون لي أبًا وللقارئ على حدّ السواء.

كما أنّ المتن الرّوائي الذي حاول من خلاله الكاتب أن يتحدث عن طفل صغير متفطّن لكل ما حوله اسمه "إبراهيم" يكتشف حقيقة الزّيف السائد، وكأنّ الكاتب يريد من هذا الإبراهيم أن يكون قدوة لكل عقل منيرًا

وكل من تجسّد فيه ميزة إعمال العقل هو "إبراهيم" بحدّ ذاته، فهذا الفتى تمرّد عن جلباب أبيه الذي ضاق عليه، فالعالم قد تغيّر ولم يعدّ يحتمل الكذب والخرافات، وهذا الخروج ليس مراده التمرّد من أجل التمرّد بلا هدف وألاّ يكون مجرّد مراهقة طائشة أو سبب عقدة وإنّما لأجل إحداث التغيير.

ثانيا: سحرية الشخصيات:

تعرف الشخصية بأنّها أوّل ركيزة تعتمد عليها الرّواية في بنيتها، بحيث لا يمكن تصوّر رواية بدون شخصيات، ومن تم كان التشخيص هو محور التجربة الرّوائية حتى وإن اختلفت المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية، فهي «**كل مشارك في أحداث الحكاية سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزء من الوصف، والشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها ويثقل أفكارها وأقوالها**»[1]، بناءًا على ذلك نستطيع القول بأنّ الشخصية من خلال هذا المفهوم عنصر هام في بناء الحكاية أو الرّواية، فلا تقوم أحداث الحكاية إلاّ بها، وهي من صنع الكاتب أو السّارد، وذلك من خلال تصوّره أو تخيله لمجموعة من المشاهد تقوم الشخصية بتأديتها، وتتمثل شخصيات رواية "أبي اسمه إبراهيم" في:

- **الفتى إبراهيم:**

هو بطل الرّواية، المحرّك لأحداثها، يصفه الكاتب بقوله: «**هذا الفتى لا يفرق شيئًا عن كل الفتيان في عصره ولا الفتيان في عصر آخر...**»[2]، فالفتى "إبراهيم" يحمل نفس الصفات التي يمتلكها أقرانه سواء في عصره أو في عصور أخرى، وقد ركّز السّارد على ميزة "إبراهيم" في استخدامه لحواسه بطريقة مغايرة «**وجعله ذلك يكتشف أنّ لديه شيئًا عظيمًا في داخله...**»[3]، فهو ينتمي لعائلة متديّنة عابدة للآله والأوثان الموزعة في كل

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 113، 114.

[2]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، عصير الكتب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 11.

[3]- المصدر نفسه،، ص 19.

أرجاء البيت، فرغم ذلك فالفتى "إبراهيم" يتخذ من تلك الآلهة هزؤا «**كان يحب اللعب بالتمثيل التي يعبدها قومه كان يعبث بها كدمى صغيرة، كما يفعل صغار اليوم مع ألعاب الرجل الخارق أو الرجل الوطواط...**»[1]، وبيدا اعتراض عائلته على عبثه بالآلهة إلاّ أنّه يستمر في فعل هذا فتارة «**يضع الإله "آن" إله الشمس في غرفة مظلمة ويتحداه في معرفة الطريق، ويضع إله منع الفيضان في قعر دلو مليء بالماء، ويطلب منه إنقاذ نفسه**»[2]، هذه الصفات الخارقة للعادة التي تتوفر في "إبراهيم" غير متوارثة من عائلته، فبالرّغم من ترهيب جدّته بأنّ الآلهة تمسخه قردًا، وهذا أمر غير طبيعي فهو خيالي إلاّ أنّه لا يتأثر بذلك ولا يبدي أية ردّة فعل، ويكمل في عناده. وهذا ما يجعل منه شخصية مختلفة مغايرة للمألوف والمعتاد داخل أسرته ومجتمعه، ويتسم بصفات أخرى كتعايشه مع الحدث الغريب المتمثل في الطقوس الغريبة الممارسة داخل أسرته، فـ «**مع الوقت اقتنع أنّ جدّته إنّما تقول هذا الكلام لتخوّفه وتمنعه من اللّعب بالآلهة**»[3]، فهو يتعامل مع هذه الطقوس كأمر طبيعي اعتاد عليه، وهذا ما يجعل منه شخصية غريبة.

الفتى "إبراهيم" انتقل من مرحلة اللّهو واللّعب بالتماثيل إلى متاهة من الأسئلة بعيدة عن الواقع المعاش جعلته يسرح بخياله، فيطرح أسئلة لا يتلقى أجوبة عنها فـ «**كيف يمكن لهذه الآلهة أن تفعل أي شيء أو تدبر أي أمر من أمور العالم وهي تبدو عاجزة مستسلمة بين يديه...**»[4]

وعليه فإن الكاتب بذلك يمزج بين السّحري الغير مألوف والواقعي المألوف المعتاد عليه في الحياة في قالب وصورة تسحر وتستهوي القارئ والمتلقّي، ولا تخلوا هذه التساؤلات التي تدور في ذهنه من الغرابة والدّهشة، فهو يشك في حقيقة تلك التماثيل وعن كونها صانعة لهذا الكون، ويطرح جملة من الاستفسارات لأبيه «**كيف يمكن**

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 19.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 22.

[4]- المصدر نفسه، ص 23.

لآلهة تصنعها أنت، أن تكون قد صنعتك أنت: أو صنعتني أنا، أو صنعت هذا الكون كله»[1]، رغم اختلاف المعتقد لدى الطفل الصغير إلاّ أنّه كان مهذّبًا مطيعًا لوالده وهذا دليل على تخلقه، حيث صوّرها السّارد بأنّها شخصية ذات صفات حميدة و"إبراهيم" يمثل دور الطفل البار بوالديه.

لم تكن هذه الشخصية كباقي الشخصيات منذ البداية، فهي شخصية ذكية، فطنة لكل ما يجري حولها حتى في الكلام العادي بمقولة جدّته: «**فسدت الطبخة من كثرة طباخيها**»[2]، ايقضت فيه روح التفكير وبقي وقعها في أذنه، وقلّب في رأسه أنّ كل ما تكثر حوله الأيدي يفشل، فالعالم دائمًا يحتاج إلى وحد، طباخ واحد، ربان واحد، نحات واحد، واستمر في تفكيره إلى أن وصل بأنّ الكون أيضًا يحتاج إلى إله واحد، وإذا كانت العديد من الآلهة لحدث الصراع والخصام كما يحدث بين أمه وعمّته وبين أمه وجدّته، وبعد تأمل ومد وجزر في عقله تأكّد "إبراهيم" من فرضيته وأيقن بوجود الإله الواحد، وهذا ما جعله يشعر بالسعادة والرّاحة النفسية التي تجسّدت في قوله صارخًت: «**إله واحد**»[3]، تغيرت رؤى "إبراهيم" بعد هذا الاكتشاف.

أسند السّارد لشخصية "إبراهيم" صفة فانتاستيكية على غرار الآخرين، فبعقلانيته ورؤيته المختلفة يرى أنّ قومه في ظلام ورؤيتهم مضببة بسبب "خرقه القماش" المزيفة، التي صارت جزءا من حياتهم فيصفها قائلا: «**كانوا يتصورونها جزءًا من عيونهم، من رؤوسهم، من جلودهم ... ولذلك لم يفكّروا مرّة أن ينزعوها**»[4]، فالكاتب قد أعطى لشخصية "إبراهيم" بعدًا سحريًا من خلال وصفه الدّقيق لأفكاره التي اخترقت المألوف وكل ما يجول حوله.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 33.

[2]- المصدر نفسه ،ص 52.

[3]- المصدر نفسه ،ص 55.

[4]- المصدر نفسه ص 59.

ومن الصفات السّحرية التي أعطاها "أحمد خيري العمري" لشخصية "إبراهيم" أنّه كلّم القمر سائلاً إيّاه، فقال: «**هل أنت الإله الواحد أيّها القمر؟...**»[1]، كما نجد هذه الشخصية من خلال الرّواية في تواصل مع النجم السّاطع فيسأله مباشرة: «**إنّك لاشكّ مهم جدًا أيّها النجم لكن هل أنت الإله الواحد؟**»[2]، ومن الصفات السّحرية المسنودة لـ "إبراهيم" أيضًا تكلّمه مع الشمس قائلاً: «**هل يمكن أن تكون أنت الإله الواحد؟**»[3]، إنّ هذه التساؤلات الواردة في الرّواية توحي دلاليًا إلى قصة سيدنا "إبراهيم عليه السلام" المذكورة في سورة الأنعام الآيات (75، 76، 77، 78)، فبهذا الوصف يجعل الكاتب شخصية "إبراهيم" سحرية في صفتها وممّا تقوم به من تصرفات مع غيرها أو مع نفسها.

وظّف "أحمد خيري العمري" شخصية "إبراهيم" لجعل الأحداث مشوّقة ومثيرة للقارئ، لما تحمله من دلالات دينية، ودلالات سياسية، فقد استخدم ما تعرّض له "إبراهيم" مع قومه عند تحطيمه للأصنام وكأنّ التاريخ يعيد نفسه للحديث عن الأمة العربية وما تشهده، وما يتعرّض له المثقف، حيث استطاع "أحمد خيري العمري" التلاعب باللّغة من خلال شخصية "إبراهيم" كشخصية دينية وإعطائها أبعاد سياسية تحكي الرّاهن الذي يعيشه الواقع والأمّة العربية عامة، والواقع العراقي خاصة، ولربّما أراد الكاتب التلميح بشخصية "إبراهيم" إلى الشخصية السياسية العراقية "صدام حسين"، حيث استخدم نفس الاستراتيجية المتمثلة في أسلوب "إيقاظ العقول" كل مع قومه، وجعل السّارد من يوم العيد إشارة إيحائية للرّبط بين "إبراهيم" و"صدام حسين" فالأوّل اختار يوم العيد وأقدم على هدم الأصنام والثاني أصدر قرار نحره يوم العيد.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 119.

[2]- المصدر نفسه، ص 120.

[3]- المصدر نفسه، ص 120.

الصفات التي أسندت إلى "إبراهيم" مكنته من السيطرة والتحكم في الأحداث مهما كانت صعوبتها، جعلته يحقّق أهدافه بالوصول إلى حقيقة الإله الواحد وتدبّره بعقله أنّ الإله الذي يعبد يجب أن يكون كاملاً وجبارًا ولا شريك له وليس بحاجة لمن يخدمه.

شخصية "إبراهيم" شخصية واعية، تتمتع بعقل مستنير، بالرّغم من نشأتها وسط قوم يقدّسون الأوثان ويعبدون الأصنام، غير أنّ فطرتها السليمة قادتها إلى معرفة الحقيقة، حقيقة الإله الواحد، مستنكرًا على قومه عبادتهم لهذه الأصنام مقيمًا عليهم الحجة والدليل، ومخاطبًا لعقولهم بأنّها لا تنفع نفسها ولا تضرّها، فكيف لها أن تنفعهم؟ !، كما وظّف الكاتب شخصية "إبراهيم" كتناص ديني مع شخصية "النبي إبراهيم" الذي حمل لواء التغيير، وصراعه المرير مع أهله وقومه وما كابده من محن وأوزار كدلالة على ما يمكن أن يحمل مشعل التغيير، وكدلالة واضحة على أنّ المشكلة في الماضي كما في الرّاهن والمستقبل هي مشكلة الوعي واستخدام العقل في فهم الظواهر والوقائع، فالكاتب يثمن دور العقل في تهديم ما رسخ في النفوس، واستقر في العقول من خرافات وأساطير، هذه الخرافات هي وسيلة من وسائل التحذير والتنويم التي يلجأ إليها الساسة ورجال الدّين من أجل استمرار هيمنتهم وسلطتهم على الضعفاء والبسطاء من النّاس، لأنّ استخدام الدّين والمعتقد يعدّ من أنجع الوسائل التي يمكن من خلالها السيطرة على النّاس وتجميد عقولهم؛ بل والتحكّم في مصائرهم، فالدّين هو نقطة الضعف التي يراهن عليها الساسة والسياسيون.

- **الآلهة:**

تعدّ الآلهة في رواية "أبي اسمه إبراهيم" ضمن الشخصيات السّحرية في ذلك القوم، لها ميزات وأوصاف تنفرد بها كل آلهة، هذه الأوصاف رسمها أهل "اور" في أذهانهم ومعتقداتهم، حيث صنّفوها إلى قسمين آلهة رئيسية كبيرة نازلة من السماء إلى الأرض وعلى حساب معتقدهم هي صانعة هذا الكون، وآلهة أقل شئنًا منها لكن لها نصيب في العبادة.

فالإله "آن" كبير الآلهة، وهو إله الشمس نزل من السماء إلى الأرض بسبب المشاكل التي كانت تحدث هناك، وهذا غير معقول ولا يصدّقه العقل، فكيف لجماد أن يتحكّم في زمام أمور البشر.

الغريب أيضًا في هذه الآلهة أنّها تتزاوج وتطلق وتنجب «**وقد تزوجت هي الاخرى عدّة مرات...وأنجبت منه إله البحيرات...**»[1]

أسند السّارد صفات من بني البشر للآلهة فمن غير المنطقي أن يحدث تزاوج بين آلهة وأخرى كما أسند لها وظائف ومهمات فنجد:

الآلهة نين: «**آلهة الطب والشفاء والتعافي من الأوجاع والأمراض**»[2]

أنكي: «**الإله المسؤول عن الحياة والموت**»[3]، حسب تصوّر السومريون هو من أقوى الآلهة.

أنليل: ابن "آن" المفضل: إله الزراعة دوما يجلس جانب والده في اللوحات التذكارية التي تجمع عائلة الآلهة.

أنشار: إله خاص بالأولاد الذكور فقط.

كيشنو: أخت أنشار خاصة بالبنات فقط.

أرشال: مسؤول عن أوضاع الموتى.

إينان: آلهة الرعاة أو نجمة الصبح.

كينغو: إله القمر.

نان: آلهة القمر.

نابو: إله الكتابة والأدب.

ترغال: إله الأوبئة والكوارث الطبيعية.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- المصدر نفسه، ص 14.

وظّف السّارد شخصيات الآلهة كشخصيات عجائبية في سياقات عديدة.

والغريب في الأمر أنّ هذه الآلهة تبدل أدوارًا حسب مزاج الملوك، فقد يرتقي إلاه من الفئة الأقل شئنًا إلى القائمة الرئيسية، كما حدث مع آلهة القمر "نانا"، كل هذا يمكن أن يقبله الواقع أو يهضمه المنطق لكن العقول كانت غلف، فهذه الشخصيات الإلهية السّحرية تحمل أبعادًا دينية في معتقدات السومريون، إذ يقدسونها ويجلّونها وأعطوها أعلى المراتب في حياتهم، كما تحمل أبعادًا سياسية يريد "أحمد خيري العمري" تعريتها من خلال هذه الشخصيات، كتقديس الأمة العربية لكل ما هو غربي، فاختياره لآلهة القمر لم يكن عبثًا أو من فراغ، فالقمر رمزٌ لليل والظلام، وكلنّا نعلم الذي يحدث في ظلمة الليالي من سرقة واختلاس وقتل واجتماعات سرّية، وهذه تعدّ إشارة من الكاتب للوضع العربي وللحكام العرب وما حدث من تصدّع وشتات داخل الأمّة العربيّة.

- **الكهنة:**

شخصية مساهمة في تسلسل وسيرورة الأحداث، تعدّ الخيط الرّابط بين الآلهة والبشر والمتحدث الرّسمي لهم، يملكون مكانة رفيعة بين النّاس، ممّا جعلت علاقتهم جيّدة بهم وعلى وجه الخصوص والد "إبراهيم"، ولهم تأثيرات على عقول الناس «**فالناس بسطاء يطيعون ما يقوله الكهنة، لأنّهم يخافون أن تحل عليهم لعنة الآلهة فتمسخهم قردة أو حشرات...**»[1]، وقضية المسخ هذه لا أساس لها من الوجود، فهي موجودة في خيالاتهم فقط ونشروها في عقول قوم "أور".

وصف السّارد الكهنة عدّة مرات بقوله: «**رجال الدين تسبقهم كروشهم أمامهم كما لو كانوا نسوة حوامل في الأشهر الأخيرة من حملهن**»[2]، وبهذا يرمز بالكروش الكبيرة إلى الجشع والطمع وسلب الأرزاق من الضعفاء.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 41.

ربّما يشير بطريقة غير مباشرة إلى ما يحدث من سلب وانتهاك في حق الشعوب البسيطة من قبل الرؤساء، إذ يملئون الخزينة ويتنعمون بها من جيوب القوم الضعفاء، وتؤكّد هذه الفكرة في قول السّارد على لسان "أبراهيم": «**لماذا تزداد بطون هؤلاء امتلاء بينما الناس يزدادون هُزالاً وجوعًا**»[1]

شخصية الكهنة حالها كحال شخصية "إبراهيم" لها أبعاد دينية، إذ جعل الكهان من أنفسهم أقرباء للآلهة ولهم مكانة خاصة عندهم ويوهمون الناس بذلك للسيطرة على عقولهم والتحكم بها لكسب مصالحهم الشخصية، كما فعلوا مع المرأة «**المرأة التي أوهموها باقتناء الإله "أنشار" لكي يؤمن لها إنجاب طفل ذكر هذه المرة ... وأن يكون أصلي باهظ الثمن**»[2]، وإلى جانب الأبعاد الدينية توجد دلالات يختبئ ورائها كتعرية الواقع الذي نعيشه منساقين وراء ما نؤمر به قبل الأطراف المتعالية حتى دون تفكير، فقد تم إيهامنا أنّنا شعب لا نتقدّم ولا نستطيع النهوض بأنفسنا وأنّنا أتباع لهم لا غير، زرع الكهنة في نفوس القوم فكرة التبعية والتقوقع حول الذات، كما زرعت الغرب فكرة أنّها ملكة العالم وأنّ العرب حاشيتها وتحت تصرّفها، كما نجد أيضًا في ثنايا الرّواية فكرة طاعة الناس لرجال الدّين في إثناء الآلهة، خوفًا أن تحلّ عليهم اللّعنة فيمسخوا إلى قردة وحشرات وهذا يشبه خوف الحكام العرب من رؤساء الغرب في قطع وارداتهم عنهم.

- **الجدة، الأب، الأم:**

حصرنا هذه الشخصيات مع بعض لاشتراكها في بعض الصفات وتقديسها للمعتقد السّائد، فهم يمثلون عائلة "إبراهيم"، ويوجد قاسم مشترك بينهم وهو تمجيدهم للأصنام وتصديقهم للكهنة، فالجدّة لها إيمان قوي بالآلهة وبقدرتها على الشفاء من الأسقام، يؤكّد السّارد ذلك بقوله: «**قدمت جدته ذبيحة أخرى لعلّ الآلهة تشفيها من أوجاع الظهر والبطن التي تشكو منها**»[3]، هنا شيء من الغرابة في كون حجر منحوت عاجز تمامًا

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 29.
[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 28.
[3]- المصدر نفسه، ص 29.

عن خدمة نفسه أن يكون سببًا في شفاء المرضى هذا تناقض ولا معقول، أمّا عن الأب رغم أنّ عقيدته قويّة وتقديسه للآلهة لا تتناهى إلاّ أنّ هناك دوافع خفية وراء كل ذلك التشبث واكتشف ذلك "إبراهيم" بسبب حديث دار بينه وبين والده انتهى بخلاصة فحواها «**هناك من يغمض عينيه، من يفضل ألا يرى الحقيقة، حتى لا تتهدّد مصالحه وأمواله**»[1]، إذن الأب له مصالح فردية من تلك التقوى وذلك الإيمان بالأصنام، ممّا يجعل الناس يقتنون منه بسبب علاقته الوطيدة برجال الدّين أولا، وعبوديته للأحجار التي يصنعها ثانيا، ويحقّق القاعدة المادية لينعم بها.

إنّ الكاتب من خلال هذه الرّواية يحاول أن يوضح لنا كيف يزداد الغني غنى والضعيف ضعفا، وأنّ المشكلة بالنسبة له لا تكمن في قوة القوي، وإنّما راجع كركون الضعيف إلى ضعفه، وعدم استخدامه لعقله لفهم أسباب تخلفه وضعفه، وإذا أردنا الذهاب بعيدًا في تحليلنا، فإنّنا نرى بأنّ الكاتب يروم من خلال هذا الخطاب الرّوائي إلى القول بأنّ الغرب لم يتفوق علينا إلاّ لأنّه يعرف كيف يستخدم عقله ويتحكّم في مصائرنا بمساعدة الخونة والعملاء من أبناء الوطن، فالأب في الرّواية هو رمز لكل رئيس عربي، وكهنة المعبد هم بطانته وحاشيته، والجدّة هي رمز لكل طاغية في الماضي والرّاهن، ولعلّ الكاتب يرمي بهذه الشخصية أيضًا إلى أن المشكلة في الوطن العربي هي مشكلة قديمة متجدّدة، وأمّا الام والعمّة ووو...، فهم المسؤولون. إنّ ما يعزّز قولنا هذا هو تصوير الكاتب لمختلف الصراعات التي تحتدم بين أهل البيت عشية كل احتفال أو وليمة أو ليس في ذلك دلالة على ما تكاد تعانيه كل دولة عربية من فرقة وصراع وانقسامات بين أبنائها والتحالفات التي يعقدونها بين هذا أو ذاك، عشية كل انتخاب، فكما أنّ المستفيد من قصة "إبراهيم" من صراع آل بيته هم الكهنة، فإنّ المستفيد في الرّاهن هو الغرب المتربص بهم.

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 34.

ثالثا: سحرية الأحداث

يعدّ الحدث من المحركات الأساسية للرّواية، ولا تخلوا أي رواية من الحدث، فهو من العناصر الفعّالة في البناء السّردي والحدث في الرّواية هو «**مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبًا سببيًا، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطًا وثيقًا**»[1]، فيكون بذلك الحدث مجموع الوقائع التي ترتبط بجميع عناصر العمل الرّوائي ارتباطًا وثيقًا خاصة عنصر الشخصية الذي يُعدّ المحرّك الأساسي والقوّة المولّدة له إذ تؤثر فيها وتتأثر بها.

يفتتح "أحمد خيري العمري" سرد الحدث في روايته "أب اسمه إبراهيم" بالحديث" بالحديث عن المكان الذي وقعت فيه أحداث الرّواية بالتفصيل، كما ذكر أهميتها، ومكانتها في زمن بعيد وأنّ دخولها يعتبر أغلى من دخول البلدان الغربية اليوم ويتأكد ذلك من قول السّارد: «**كانت "أور" عاصمة السومريين وكانت واحدة من أغنى مدن العالم وأكثرها رفاهية وترفًا وكان الناس يقصدونها من كل مكان ويزورون معالمها الشهيرة، كما يزور السياح اليوم "برج إيفل" مثلاً في مدينة "باريس"، أو كما يزرون ساعة "بيج بن" في "لندن"** ...»[2]

إلى حدّ الآن تبدو عادية ومقبولة من جهة العقل.

قدّم السّارد أحداث عادية لا غرابة فيها. حيث اعطى شبها للمجتمع السومري قديمًا لما يعيشه المجتمع الغربي حديثًا، ليعطي دلالة عن المجتمع العربي ومعرفته التقدّم والتطوّر والحضارة قبل أن يتعرّف الغرب عليها وأنّهم استقوا ما وصلوا إليه من حضارة العرب، وانّ هذا الأخير عرف الاكتشافات والاختراعات قبل أن يتعرّف عليها الآخر «**فاكتشاف ابن النفيس للدورة الدموية سبق اختراع أديسون للمصباح وجراهام بل للهاتف**»[3]

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر ، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص 124.

[2]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 11.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 10.

يحاول السّارد خرق افق توقع المتلقّي من خلال التغيير المفاجئ للأحداث حين يمزج بين الواقعي والسّحري في حديثه عن قضية أقل ما يقال عنها أنّها مستحيلة التصديق، ألا وهي "قضية المسخ"، حيث وفي عدّة مقاطع سردية يتحدث عن هذه القضية وكأنّها راسخة في معتقده، فتقول الجدّة: «**إبراهيم ... يا إبراهيم ستمسخك الآلهة قردًا قبيح الشكل إذا ما واصلت العبث بها يا إبراهيم**»[1]

وما يثير الدّهشة والغرابة في هذا الحدث هو تهديد الجدّة لحفيدها بتحوله إلى قرد، جرّاء لعبه بالتماثيل، فسحرية الحدث تكمن في الطريقة العجيبة التي تلح بها الجدّة في كلامها ممّا يزيد "إبراهيم" إلحاحًا في اللّعب، فيردّ على جدّته قائلاً: «**سأصير إذن قردًا يلعب بالآلهة إذا فعلت ذلك وسيكون لعبي عندها أكثر عنفًا**»[2]، وهذا ليس خوفًا من "إبراهيم" وإنّما استهزاء، يتوالى سخط الجدّة على حفيدتها واستهتاره بالآلهة واستفزازه لها، ممّا جعلها تتكلّم وتدعو الأصنام بطريقة فظة أكثر من السّابق فتقول: «**ستمسخك الآلهة إذن إلى حشرة قبيحة ستصحو ذات يوم وستجد أنّ لك أجنحة كالذباب بدلاً من الأيادي...**»[3]

وظّف السّارد هذه الأحداث السّحرية الخيالية ليبث الغرابة والدّهشة لدى المتلقّي، ويجعله يجول بخياله لأبعد الحدود في محاولته لرسم سورة فانتازية لا صحة لها من الوجود، فيكيف يمكن للعقل أن يتناقض مع نفسه ويصدّق من هذه الأساطير.

كان السّارد من خلال هذه الأحداث السّحرية يحاول أن يجسّد دلالات عديدة منها:

طغيان الجدّة على كل من حولها ومحاولة بسط سيطرتها وفرض قراراتها وآرائها وأن تكون الآمرة سيدة الكل، ويؤكّد السّارد ذلك من خلال قولها: «**قل لامّك أن تأتي بالطعام حالاً قبل أن تمسخها الآلهة قطة جرباء جرّاء إهمالها**»[4]، وكأن السّارد يحاول بكل هذا أن يلمّح لأبعاد خفية.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص 20، 22.

[3]- المصدر نفسه، ص 22.

[4]- المصدر نفسه، ص 38.

ويسقط دور "المحافظون" على الجدّة المتمسّكة بالتراث والماضي كحالهم والمتعصبة لإيمانها ومعتقدها، والمعارضة لكل ما هو جديد، هذا التجديد يكمن في ما يقوم به حفيدها الطفل الصغير "إبراهيم" الذي يتمتع بكل مقومات التغيير التي تساعده على كسر المعتقد السائد.

كما تظهر دلالة المحافظون أيضًا على الكهنة الذين يشتركون مع الجدّة في نظرتهم التي تتمثل في دعوتهم إلى بقاء الحال على حاله، والذين برون الآلهة بعين العظمة كما يرى العرب المحافظون الآخر بعين التقديس، فكما ترى الجدّة في قدرة الآلهة على المسخ، يرى الساسة عدم القدرة على مجابهة الآخر الغربي، ومن ورائهم اليهود، ويبدو الكاتب متأثرًا جدًا بقضية المسخ الذي تعرّض لها اليهود، كما جاءت في الخطاب القرآني، حيث يقول الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ ٱلَّذِينَ ٱعْتَدَوْاْ مِنكُمْ فِي ٱلسَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ﴾ سورة البقرة الآية 65،

لقد مسخ الله سبحانه وتعالى اليهود وطردهم من رحمته وهذا لما فعلوه عندما احتالوا على الله بصيدهم السمك، وذلك بوضع شباكهم يوم الجمعة ونزعوها يوم الأحد بسبب تحريم الصيد عليهم يوم السبت، والسرّ في التحريم هذا هو ظهور السمك بكثرة خلال يوم السبت عكس بقية أيام الأسبوع، وهذا اختبارًا لهم على مدى قدرتهم على تحمّل الصبر والإيمان والامتثال لأمر الله، فلمّا فعلوا ذلك مسخهم الله قردة منبوذين وأبعدهم عن كلّ مواقع الإنسانية.

رابعا: سحرية الزمن

يعدّ الزمن بمثابة الخيط الرّابط الذي يجمع بين عناصر العمل السّردي، ويحدّد مسار الأحداث، وتعرّف "مها حسن القصراوي" الزّمن الرّوائي بقولها: «**هو زمن داخلي تخييلي من صنع الخيال الفنّي، يستخدم الكاتب بلورته وتشكيل بنيته آليات فنّية تخدم السّرد وتحقّ شروطها الخطابية والجمالية**»[1]، بمعنى أنّها تواكب

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 57.

التطوّر الحاصل على مستوى النّصوص الأدبية، فالزّمن الذي سارت عليه الرّواية التقليدية ليس نفسه الذي تسير عليه الرّواية الحديثة، والتي يعمد السّارد فيها إلى: «**تقطيع الخيوط السّردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادّة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي عن تشكيل حكاية، بسبب استقلال كل منها وتنحيه إلى جهة مختلفة أيضًا، ولكن الحكاية تتشكّل بواسطة تدخّل القارئ لإيجاد الرّوابط الخفية بين هذه المشاهد واللّوحات والوحدات البدئية**»[1]، أي أنّ الزّمن منفلتا يصعب الإمساك بمعالمه بسهولة، إذ تصطدم الأزمنة في وقت واحد، فتمتزج ذكريات الماضي مع مواقف الحاضر، وتطل أحلام المستقبل البعيد، كل هذا ينتج من خيالي يجمع بين الإثارة والإبهام والتوجس عند القارئ، هذا الأخير يجد الحّرية في التجوّل بين الأزمنة دون قيد ولا حاجز ليتحرّر بذلك من الزمن العادي المعقول إلى الزمن اللامعقول الذي تتضارب فيه الحقيقة مع الوهم والخيال ومع الواقع.

هذا ما نجده في رواية "أبي اسمه إبراهيم" التي لم يسرد فيها الرّاوي الأحداث وفق خط زمني متسلسل، بحيث كان الزمن فيها مبهمًا ضبابيًا يتحرّك بطريقة مختلفة ومشوشة، إذ تتداخل الازمنة مع بعضها البعض.

من المفارقات الزمنية التي وردت في الرّواية اعتماد السّارد على أحداث الماضي لبناء المستقبل والحاضر أي «**الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيًا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائمًا لتلبية بواعث جمالية وفنّية خالصة في النّص الرّوائي**»[2]، وذلك من خلال كسر الزمن الكرونولوجي، وقد لمح "أحمد خيري العمري" في مقدمة الرّواية لهذه النقطة، حيث قال: «**هناك قصص قديمة، بل وقديمة جدًا، لكنّها تظل جديدة بل إنّك قد تشعر إنّك جزء من هذه القصة(...) وستشعر أيضًا أنّها ستدور أيضًا في المستقبل**»، أي عند ولوجنا في تفاصيل الأحداث فتارة نجد تخميننا يعود إلى ماضٍ زائل بقت منه الذكريات (قصة النبي إبراهيم عليه السلام) وتارة نجد فكرنا يقفز إلى حاضرنا المعاش من عبودية للأخر ومستقبلنا المجهول أمام هذا المتفوق علينا،

---

[1]- صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 41.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 124.

وأكّد الكاتب ذلك من خلال قوله في غلاف روايته «**الزمان يتغير في هذه الرّواية (...) فهي مرّة تتحدث عن ماضٍ سحيق ومرّة تتحدّث عن حاضر معاصر، وتشير ضمنًا إلى مستقبل يجب أن يكون**»، إذن الرّواية تتماشى مع كل الأزمان، ففيها من الماضي ما يخدم الحاضر والمستقبل من خلال دلالات ضمن أحشاء الرّواية.

يذكر السّارد أيضًا وهو يتحدّث عن "إبراهيم" فيقول: «**لم يكن هذا الفتى يفرق شيئًا عن كل الفتيان في عصره، ولا الفتيان في عصر آخر**»[1]، بهذا يوضح أنّه لا يقصد بهذه الشخصية "إبراهيم الخليل عليه السلام" الذي يتبادر إلى ذهننا من الدراسة الأولية وإنّما يقصد بها معاني أخرى مفادها أنّ شخصية هذا الفتى متواجدة ي كل زمن وفي كل جيل وغير قابلة للزوال، فالمؤلّف لم يعتمد تقنية واحدة في ذكر الأحداث بل جمع ونوّع بين تقنيات عدّة حسب ما يتطلبه الموقف والحدث فالزّمن شفاف لا يمكن رؤيته بالعين ولا لمسه باليد ولكن أثره يتجلّى في الترابط والانسجام كترابط حبات اللؤلؤ وجمعها مع بعض ولهذا قالت عنه "سيزا قاسم": «**حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر، إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى**»[2]، من مكان وأحداث وشخصيات.

وفي مشهد من مشاهد الرّواية يدخلنا السّارد في متاهة لسرد الزّمن، حيث يقول: «**لم يكن قادمًا من عصر آخر، عبر مركبة فضائية نقلته من عصرنا مثلاً، فلا يؤمن بسخافات الآلهة والأوثان، وجعلته يرى الأمور كما نراها اليوم**»[3]، هنا خلط في الأزمنة نستنتجها من خلال المفردات الموظفة إذ استعمل مفردات تدل على زمن ماضٍ وقديم وأخرى من زمننا الحاضر، فكلمة "مركبة فضائية" تعدّ من الألفاظ المتداولة حاليًا وكلمة "الآلهة والأوثان" من العصور القديمة، وزاوج بين الأزمنة في قالب يخلق المتعة عند القارئ، وهذا إنّما يوحي على صلاحية الأحداث وأنّ هذا الفتى لا يمثل الماضي فقط وإنّما هو موجود في كل زمان وأنّ كل من يستخدم عقله سيكون ممثلاً لـ "إبراهيم".

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 18.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرّواية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1984، ص 24.

[3]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 18.

كما نجد الكاتب يستحضر ألفاظ من عالمنا الآني في مقطع آخر من الرّواية ليقارب ويربط بين الماضي والحاضر إذ يقول: «**عندما كان إبراهيم صغيرًا كان يحب اللّعب بالتماثيل التي يعبدها قومه كان يعبث بها كدمة صغيرة، كما يفعل صغار اليوم مع ألعاب الرجل الخارق، أو الرجل الوطواط وكما تفعل البنات الصغيرات مع دمية باربي أو فلة**»[1]، ربط الكاتب في تشبيهه بين التماثيل التي كانت سائدة في أزمنة غابرة مع ما هو معاصر، فالرّجل الوطواط والخارق ألعاب لأولادنا في هذا الزمن، فهم مولعون بها ولعبة باربي هي المحببة لدى البنات، وجعل هذا الشبه ليربط بين الأزمنة ويمنح الرّواية قالبًا ينم على العصرنة، ولفظة "اليوم" تؤكّد على تماشي الرّواية مع كل زمان.

ختم الكاتب روايته بطرحه لسؤال يتماشى والزمن الذي تقرأ فيه، فيقول مخاطبًا الجمهور القارئ قائلاً: «**فماذا تقولون أنتم؟**»[2]، ويجيب بعد ذلك بلهجة تدلّ على زمن حاضر وعلى المستقبل لأنّها صياغة دائمة السيرورة وصالحة في كل وقت فيقول: «(...) **لو كان إبراهيم قد احترق، لما كنتم تقرؤون الآن هذه القصة، ولما كنت كتبتها** (...)»[3]، وآخر عبارة أنهى بها عمله الكاتب كان تساؤل.

وهذا لجعل القارئ يخمن في صدق النهاية وربّما يضع فرضيات لنهاية أخرى، فالنهاية المفتوحة تخول للمتلقي صلاحية وضع خاتمة حسب منظوره الخالص ونظرًا للدلالات والانطباعات التي رسمتها الرّواية في نفس القارئ، وبذلك عمد "العمري" في روايته إلى إخلال التوازن الزمني وكسر نمطيته المعتادة وإعادة بنائه نفسيًا وفقًا لما تعيشه الشخصيات، وحسابًا لما يختلجه القارئ، ممّا تجعله يعبّر ويسافر عبر الأزمنة من خلال الأفكار التي تراوده والمشاعر التي تعتريه، وهذا ما يضفي على الرّواية الحلّة السحرية من خلال إثارة الدّهشة والحيرة والتعجّب لدى القارئ الذي

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 146.

[3]- المصدر نفسه، ص 146.

تشوش في ذهنه الأفكار، ممّا يحفزّه لإعمال عقله لفهم المجريات وفك الرّموز والدلالات والوصول إلى الرّسالة المشفّرة التي يريد المؤلّف أن يبعث بها ويوصلها.

خامسا: سحرية الفضاء

1- الفضاء:

يعدّ الفضاء من المصطلحات الهامة في الساحة الأدبية وعلى وجه الخّصوص في البنية السّردية، باعتباره أحد مكونات هذه البنية، وقد اشتمل هذا المصطلح على تعريفات عديدة، قدّمها النّقاد والأدباء تبعًا لاختلافهم حول تسمية هذا المصطلح، فهناك من يطلق عليه مصطلح الحيز، وهناك من يطلق عليه مصطلح المكان، وهناك من يصطلح عليه الفراغ أو الموقع.

يعرّفه "لطيف زيتوني" في كتابه "معجم نقد الرّواية" بقوله: «**الفضاء في الرّواية هو شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرقة، جغرافية أو نفسية، أو اجتماعية، وثقافية**»[1]، وبالتالي فالفضاء حسب "لطيف زيتوني" هو البوثقة الرئيسة لمجرى التقاء كل العناصر السردية، بصفة خاصة، وباقي المكونات الوجودية (جغرافية، ثقافية، اجتماعية، نفسية...) بصفة عامة، فمصطلح الفضاء ذو أهمية كبيرة في العمل الرّوائي، كما أنّه الحاوي للأشياء المتعلّقة بالوجود، فلا يمكن تصوّر عمل إبداعي دون فضاء ولا يمكن تصوّر وجود إنساني من دونه.

تعدّدت أنواع الفضاءات واختلفت في العمل الرّوائي، فكل واحد منها له دور يختلف عن الآخر، فمنه من يدرس الشكل ومنه من يدرس الدّلالة، وينقسم إلى:

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 101..

1-1- الفضاء الجغرافي:L'espace Géographique:

هو ما يسميه "حميد لحميداني": بالفضاء كمعادل للمكان، ويعرّفه بأنّه « **الحيّز المكاني في الرّواية أو الحكي عامة**»[1]، أي أنّ الفضاء الجغرافي هو مجرى الأحداث وتحرّك الشخصيات، فالفضاء الجغرافي هو عكس الفضاء النّصي الطباعي، الذي يمثل الكتابة فقط؛ بل هو الفضاء الذي يحتوي الشخصيات والأحداث، وعليه «**فالفضاء الجغرافي هو مقابل لمفهوم المكان ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه المساحة التي يتحرّك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحركون فيها**»[2]، ومن ثمة فالفضاء الجغرافي مطابق للفضاء المكاني، الذي يعدّ محور تحرّك الشخصيات ومجرى التقاء الأحداث، ومبدأ قيام الحضارات والثقافات.

وينقسم إلى فضاءات مغلقة ومفتوحة:

أ- الفضاءات المغلقة:

معظم الرّوايات تتضمن فضاءات مغلقة، وهي أماكن يقلى فيها الإنسان نفسه يعاني الهموم، والآلام، أو مشاعر الحب والحنان...إلخ.

تعتبر الفضاءات المغلقة «**أماكن محدّدة بواسطة أبعاد معلومة، هي ترمز للنفي والعزلة والكبث، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، وهي تحوي بالعزلة والخصوصية، إذ يحتضن المكان المغلق عدد من البشر ونوعا من العلاقات البشرية**»[3]، فهذه الأماكن تتميّز بالمحدودية وتختلف باختلاف المكان، وقد تنوعت الأماكن المغلقة داخل الرّواية التي هي بين أيدينا من صورة المنزل، والمعبد، والغرفة...إلخ.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 53.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 73.

[3]- عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، ط1، 2009، ص 146- 147.

فضاء البيت:

يمثل الحيّز الهام في حياة كل فرد، فهو مكان الآلفة والاستقرار والرّاحة والأمان، كما يحمل داخله الذكريات، ومن أبرز البيوت التي وظّفها السّارد في الرّواية هو بيت "الفتى إبراهيم" قدّم السّارد وصفًا له «**كانت الآلهة في كل مكان في البيت: واحد قرب عتبة الدار يستقبل الزوّار أو يحرس البيت من اللّصوص، وآخر قرب المطبخ يساعد في إعداد الطعام، وآخر قرب غرفة النّوم، ربّما ليقلّل صوت الشخير، وآخر زعيم يتوسّط باحة الدّار...**»[1]، قدّم السّارد مواصفات غريبة لهذا المنزل في شكله، وفيما يحتويه هذا البيت من آله جمة، إله مسؤول عن استقبال الزوّار وآخر يحرس البيت من اللّصوص وآخر يساعد في إعداد الطعام.

كما تتجلّى سحرية هذا الفضاء في ضمّه لمجموعة من الآلهة يصوّرها لنا الكاتب كهيئة بشر تمرض وتفرح وتلهو ... «**لم تشأ أن تزعج الآلهة بغبار التنظيف فربّما كانت الآلهة تعاني من الرّبو أو الحساسية، فقد جمعتها في ركن ما، ووضعت عليها غطاء سميكًا يحميها من أثر الغبار...**»[2]، إنّ توظيف السّارد لهذا المكان الممتلئ بمجموعة من الأشياء الغريبة (الآلهة) يجعل القارئ يجول بخياله وأفكاره نحو تصورات وأفكار غير منتهية.

- **المعبد (معبد الزقورة):**

يعتبر المعبد من الفضاءات المغلقة، ومعبد "الزقورة" من المباني الضخمة العالية الكبيرة في مدينة "أور" التي بنيت قبل آلاف السنين «**لو أنّنا دخلنا مدينة (أور) في ذلك الوقت، للفت أنظارنا من بعيد بناء كبير جدًا، وضخم جدًا، استغرق بنائه وقتا طويلاً، أكثر من عشرين عامًا ... كان بناءً ضخمًا جدًا كما لو كان منصة لإطلاق الصواريخ، أو ناطحة سحاب عالية**»[3]

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 30.

[3]- المصدر نفسه، ص 13.

سجّل معبد "الزقورة" حُضورًا قويًا في رواية "أبني اسمه إبراهيم" لـ "أحمد خيري العمري"، فهو المكان المخصّص لعبادة الآلهة، ويقصده أصحاب المدينة _مدينة أور_ لعبادة آلهتهم «**كان ذلك إله القمر، وكان يسمونه (نانا)، كان أهل أور يعبدون آلهة كثيرة جدًا وكانت هناك آلهة رئيسية كبيرة**»[1]

تكمن سحرية هذا المكان وفقًا للأساطير السومرية التي جاءت على لسان السّارد «**آلهة كبيرة جاءت من السماء إلى الأرض، وهي التي صنعت هذا العالم...**»[2]، هذه الآلهة التي تتوزع في كل أرجاء المعبد، فتوظيف السّارد لمثل هذه الأشياء داخل هذا المكان تزيد من سحريته.

كما تتجلّى سحرية هذا الفضاء في قول أكبر رجال الدنيا لـ "إبراهيم": «– **إبراهيم إنّني اشتم رائحة السخرية في كلامك، إيّاك أن تهزأ بالآلهة وأنت في معبدها.**

أجاب إبراهيم: "هل تقصد أنّني يمكن أن أهزأ بها إذ لم أكن في المعبد»[3]، فضاء المعبد يمثل رمز انتقالا وتحوّل الأشياء المادية الصلبة إلى آلهة يعبدها الإنسان في عالم الأرض، ففي هذا الفضاء مبتغاة عجائبية غريبة أرادوا رجال الدّين وأهل المدينة أن يجعلوه مكانًا مقدّسًا يرفضوا تدنيسه.

- **الغرفة المظلمة:**

المكان الخاص الذي كان الفتى "إبراهيم" يضع فيها الآلهة ويتحدّاهم في معرفة الطريق في الظلام، وقد تحدّث السّارد عنها: «**كان يضع الإله آن، إله الشمس في صندوق مظلم في داخل غرفة مظلمة، ويتحدّاه أن يعرف طريقه في الظلام**»[4]، فالغرفة في البيت تمثل المكان الذي يفترض أن تقع فيه أحداث معيّنة لطبيعة المكان وظيفته السّردية، فوضع تلك الآلة داخل هذه الغرفة المظلمة من طرف الفتى إبراهيم هي رمز لتحدي الآلهة

[1]– أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 13-14.
[2]– المصدر نفسه، ص 14.
[3]– المصدر نفسه، ص 64.
[4]– المصدر نفسه، ص 20.

العجيبة التّي صوّرها لنا السّارد أنّها تتحرّك و...، حيث يكمن مبتغى "إبراهيم" في إثبات عجز هذه الآلهة السحرية.

- **غرفة الكهنة:**

هي المكان الخاص بالكهنة والذي تمّ تحديده في بيت "إبراهيم"، قدّم السّارد مواصفات غريبة لهذه الغرفة في شكلها، وفيما تحتويه داخلها يقول: «**جعل الغرفة نصف مظلمة إلاّ من شموع خاصة وضعت في ركن الغرفة التي كانت تغرق في غيمة من البخور مع معطر نفاذ...**»[1]، إنّ توظيف السّارد لهذا المكان الغريب العجيب يجعل القارئ يجول بخياله وأفكاره إلى تصورات سحرية لا محدودة.

تتوالى تجلّيات السحرية داخل هذه الغرفة المظلمة في محاولة الكهنة إخراج العفريت الذي في رأس الفتى "إبراهيم": «**اسمع أنت أيّها الملعون، حركة واحدة أخرى وأقسم بكل الآلهة التي تُعد ولا تحصى إنّي سأخرج من هنا دون أن أخرج العفريت من رأسك...**»[2]، الكهنة بين الحين والآخر توجه بعض التهديدات لـ "إبراهيم" وإلاّ لن تخرج من رأسه إلى ذلك العفريت.

تستمر في اسكات "إبراهيم": «**أخرس قليلاً ودعني أركّز فقد أفسدت مزاجي**»[3]، ففضاء هذه الغرفة يتميّز بنوع من السّحرية التي جسّدتها الكهنة، وذلك في محاولتها في العديد من المرات في التواصل مع العفريت.

- **المتجر:**

من الأماكن المغلقة في هذا العمل الرّوائي وهو متجر بيع الآلهة مصدر رزق والد "إبراهيم" وممّول الكهنة والمعبد، فقد كان لهم نصيب من الأرباح، والمتجر هو وسيلة التاجر للقيام بنشاطه التجاري وقد ورد ذكره في عدّة

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 85.

[2]- المصدر نفسه، ص 88.

[3]- المصدر نفسه، ص 89.

مقاطع من الرّواية منها: «**وذات يوم كان إبراهيم على عادته مع والده في المتجر يساعده في تنظيف المكان**»[1]

وأيضًا قوله: «**كان الطلب على الآلهة كثيرًا جدًا في متجر والد إبراهيم**»[2]، وقوله أيضًا: «**ولاحظ إبراهيم أيضًا أنّ مستوى مبيعات الآلهة في المتجر يتأثر بالمواسم**»[3]

الملاحظ أنّ المتجر مرتبط نشاطه بالآلهة ومرهون بها، وأنّ "إبراهيم" يزاول الذهاب إليه ويسجّل ملاحظاته.

تكمن سحرية هذا المتجر في إيضاح الأفكار لدى "إبراهيم" إذ تمكنه من التأكد من فرضياته من خلال ما يشاهده ويعانيه بسبب المواقف التي يتعرّض لها يوميًا.

ب- الفضاءات المفتوحة:

كل مكان غير مقيد وغير محدود، ويمتاز بالاتساع الحر هو فضاء يجتمع فيه النّاس، يتواصلون فيما بينهم، هو مكان يمتاز بالحرية والحركة الكاملة، يعرّفه "عبد الحميد بورايو" «**ونقصد هنا بانفتاح الحيّز المكاني المفتوح بفضاءات محدودة وغير محدّدة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحريّة والانطلاق والانسجام مع الذات**»[4]، فهي أماكن تميّزت بالانفتاح، ومن الأماكن المفتوحة التي جرت فيها أحداث الرّواية:

- **مدينة "أور":**

تعدّ مدينة "أور" من المدن العريقة التي تمتد جذورها عبر التاريخ إذ سجّلت حضورها بحروف من ذهب، حيث احتضنت حضارة إنسانية لا تزال آثارها باقية إلى اليوم، وفي هذا الخطاب الرّوائي فإنّ هذه المدينة هي المكان الذي جرت فيه أغلب الأحداث، وقد أولاها الكاتب أهمية كبيرة، حيث قارنها بأرقى المدن العالمية اليوم،

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 31.

[2]- المصدر نفسه، ص 32.

[3]- المصدر نفسه، ص 25.

[4]- عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ص 148.

كعاصمة الجن والملائكة "باريس" ومدينة الضباب "لندن" وغيرها من المدن التي بلغت شأن كبير في التقدّم والتطوّر، تلك هي مدينة "أور" التي قال عنها السّارد: «**واحدة من أغنى مدن العالم وأكثرها رفاهية وترفًا كان الناس يقصدونها من كل مكان، ويزورون معالمها الشهيرة كما يزور السياح اليوم برج (إيفل) مثلا في مدينة (باريس)...**»[1]

وصف السّارد لهذه المدينة يندرج ضمن إطار الشعور بالانتماء إلى ماضي أقل ما يقال عنه أنّه ماضي حافل بالمجد والسؤدد، رغم ذلك فإنّ عبقرية هذا الإنسان الذي استطاع أن يبني هذه المدينة، لم يستطع أن يهتدي إلى حقيقة الإله الواحد الاحد.

مدينة "أور" هي مدينة "إبراهيم": «**ولد إبراهيم في تلك المدينة العظيمة التي تمتلك من الآلهة والأوثان بقدر ما تمتلك اليوم من أعمدة الكهرباء، وكلّها آلهة تتصرّف كما عرفنا...**»[2]، فمدينة "أور" هي المدينة التي ولد فيها الفتى "إبراهيم" والتي تحرز كمًا هائلاً من تلك الآلهة الغريبة.

- **التل (الجبل):**

مكان مفتوح وهو المكان الذي ذهب إليه الفتى "إبراهيم" بعد اعتزاله للناس «**لمح إبراهيم من بعيد تلاً مرتفعًا، فقرّر أن يذهب ويقضي الليل هناك لعلّه يجد مغارة صغيرة تدفئ برده وتحميه من ذئب أو وحش مفترس يهاجمه...**»[3]

الطريق إلى الحقيقة لم يكن سهلاً، ولم يأتِ عبثًا على طبق من ذهب؛ بل بعد معاناة كبيرة كابدها الطفل الصغير "إبراهيم"، كما قد يكون دلالة على أنّ الطريق إلى التغيير لا يزال طويلاً، ويتطلّب الصبر والشجاعة ورباطة الجأش.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

[3]- المصدر نفسه، ص 117.

تتجلّى سحرية الجبل في أنّه كان النقطة الأولى التي مهدّت لطريق التغيير _الواحد الأحد_ الذي مكنّه من اكتشاف الحقيقة الإلهية بعد تكلمه مع القمر في تلك الليلة التي قضاها في الجبل، فسحرية الجبل هنا تكمن في سحرية اكتشاف الطفل "إبراهيم" لحقيقة الجبل كمكان جغرافي له وجود في الواقع، وقد تتجلّى سحرية الطفل "إبراهيم" في أنّ الكاتب حاول أن يجعل منه إمبراطورًا وأسطورة قادرًا على مواجهة قوم بأكمله، ومحاولته اقناعهم بفكرة إعمال العقل، وغرس الوعي فيهم بضرورة تحطيم الأوثان والأصنام التي ظلوا عليها ردحًا طويلاً من الزّمن «**تلفت إبراهيم بوجهه وهو جالس على قمّة التل، كان يبحث عن دليل عن إشارة ... فكّر إبراهيم في نفسه أن الإله الواحد الذي خلق كل هذا العالم ... ظلّ إبراهيم يلفت وجهه بين الجهات الأربع، الإله الواحد لابدّ أن يمدّه بدليل...**»[1]

الجبل كفضاء مفتوح هو رمز للهروب من المشاكل والصراعات الكونية، ويعدّ ملجأ لكل مفكر صالح، فالجبل رابط بين العالم الدنياوي والعالم السماوي (حياة الدنيا والجنة).

- **السوق:**

يعدّ السوق من الأماكن المفتوحة وهو ظاهرة اعتادها النّاس في المناسبات أو بدونها والسوق يمثل النشاطات التجارية، والتي تلبّي حاجيات البشر من شراء أو بيع، وهذا ما يجعله دائم الحركية، أي أنّ "السوق" يمثل الرّمز الأمثل للحركة الاقتصادية الموجودة في المجتمعات على مرّ العصور، وهذا ما نجده خلال هذا المقطع: «**وكان والد إبراهيم يشارك أحيانًا في مواسم الأعياد الكبيرة بالبيع المباشر في السوق، جنبًا إلى جنب مع الخضروات والفواكه...**»[2]، وفي هذا المقطع أيضًا إذ يقول السّارد: «**لكن إبراهيم لم يكن يودّ أن يرجع إلى المتجر وهو يحمل كل تلك الآلهة التي أثقلت ظهره في الطريق إلى السوق**»[3]، هنا السوق أصبح مكانًا للمقايضة

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 118.
[2]- المصدر نفسه، ص 36.
[3]- المصدر نفسه، ص 37.

وللاستهزاء بالآلهة والتخلّص منها، وبالتالي لم تتوقّف دلالته على كونه مكانًا لكسب لقمة العيش وإنّما تجاوزت ذلك.

1-2- سحرية الفضاء النّصي:

يسميه البعض بالفضاء الطباعي، ويعرّفه "حميد لحميداني" بقوله: «**الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطباعية وتشكيل العناوين وغيرها**»[1]

رواية "أبي اسمه إبراهيم" لـ "أحمد خيري العمري" ذات الحجم المتوسط، أوراقها وصفحاتها من الحجم الخشن، يصل عدد صفحات الرّواية 187 صفحة.

صمّم الغلاف الأمامي للرّواية على غلاف كرتوني أخضر فاتح تتوسطه صورة في إطار لمجموعة من الآلهة والأوثان كتب فوقها في أعلى الكتاب بالخط العريض باللّون الأسود عنوان الرّواية "أبي اسمه إبراهيم"، تحت العنوان في الوسط كتب بخط أقل حجم من العنوان اسم الكاتب (د. أحمد خيري العمري)، تحت الإطار مباشرة وضعت صورتين كاريكاتوريتين متجاورتين فوق واحدة علامة تشير إلى التعجب والأخرى إلى الاستفهام، تتوسّط هاتين الصورتين دار النشر والتي تتمثل في (عصير الكتب)، أمّا بالنسبة للواجهة:

[1]- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص 55.

الخلفية من الرّواية فقد قسّمت إلى قسمين، في القسم الأيمن نجد في الأعلى عنوان الرّواية مجدّدًا، ولكن هذه المرّة كتب باللّون الأصفر، تحته وردت نبذة عن هذه الرّواية كتبت باللّون الأسود بخط أقل حجمًا من العنوان، ووردت جدّ مختصرة لكنّها شاملة تحتها دار النشر مجدّدًا، أمّا القسم الثاني من الغلاف فقد شمل على صورة شجرة باللّون الأصفر لربّما تعود دلالتها للبذرة التي زرعها الفتى "إبراهيم" في آخر الرّواية.

أتت الرّواية مقسّمة في شكل فصول، بلغ عددها ستة، تميّزت فصولها بعناوين فرعية لكل فصل، قسّمت على الشخصيات التي نالت كل منها قسط من السّرد، كانت لشخصية "إبراهيم" النصيب الأكبر عن باقي الشخصيات في السّرد.

«**ظل إبراهيم يسير دون أن يعرف إلى اين يذهب...**»[1]

«**لمح إبراهيم من بعيد تلا مرتفعًا...**»[2]

«**ذهب إبراهيم إلى التل...**»[3]

«**فكر إبراهيم في نفسه أن الإله الواحد...**»[4]

«**كان إبراهيم يقول ذلك في نفسه وهو يدور بوجهه...**»[5]

«**تأمل إبراهيم سطوع القمر...**»[6]

كل هذه الفصول شكّلت فيما بينها بنيات صغيرة تتألف وتتعاضد مع بعضها البعض على مستوى الخطاب لتشكّل الجّسد السردي في النص الرّوائي، حيث تقوم بتحريك الأحداث داخل هذه الرّواية وتجعل النّص تفاعلاً مستمرًا من البداية حتى النهاية، هذا ما يتجسّد في هذه الفصول الستة من الرّواية التي هي بين أيدينا "رواية أبي اسمه إبراهيم" لـ "أحمد خيري العمري".

فعملية السّرد في هذه الفصول تكون أحيانًا على لسان الشخصية وأحيانًا أخرى تكون على لسان السّارد، ففي صدد السّرد على لسان الشخصية: «**أجاب إبراهيم: نعم المشكلة هي الآلهة أنتو ترفض ذلك وتقول...**»[7]

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 117.

[2]- المصدر نفسه، ص 117.

[3]- المصدر نفسه، ص 117.

[4]- المصدر نفسه، ص 118.

[5]- المصدر نفسه، ص 118.

[6]- المصدر نفسه، ص 119.

[7]- المصدر نفسه، ص 63.

على لسان السّارد: «**ذات يوم، كانت والدته تنظف المنزل كلّه وتعيد ترتيب أثاثه وفراش السّجاد استعدادا لموسم الشتاء...**»[1]

أمّا من ناحية الحجم فقد جاءت هذه الفصول متفاوتة نوعًا ما بين ستة صفحات، وتسعة عشر صفحة.

أوّل ما يلاحظ في الصفحات عند تصفّح أي كتاب هو توزيع مساحات البياض والسواد، إذ يمثل الفراغ أو الصمت أو التوقف عن الكتابة، أمّا السواد فهو امتلاء أو كتابة أو حتى حركة، حيث يشير "حميد لحميداني" إلى أنّ «**البياض عادة ما يعلن عن نهاية فصل أو نقطة محدّدة من الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللّقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي الزماني كأن توضع في بياض فاصل ختامات ثلاث كالتالي: (***) على إنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر...**»[2]

ننظر إلى هذا التوزيع (توزيع البياض والسواد) ضمن إطار الورقة الواحدة هذا حتى تتحقّق الدّقة في العملية، كل ذلك من خلال الرّصد البصري، وقد استحدوتها هذه الرّواية من البداية حتى النهاية تقريبًا.

ورد ذلك بداية من المقدمة «**أنا لا أحب الحكايات القديمة ولا أعرف لماذا يحب بعض الناس هذه الحكايات، ويدمنون سماعها وتكرارها، إنّما أحب الحكايات التي تقص ما يدور الآن أو ما سيدور في المستقبل... وأنا واثق أنّكم أنتم أيضًا لا تميلون إلى قصص الماضي وتحبون قصصًا مثيرة ستدور في المستقبل...**»[3]

فقد كانت هذه الصفحة نموذج من بعض صفحات الرّواية لما تمثله من بياض أو ما يعرف بالانقطاع، فهو إشارة من الكاتب على عدم الصمت وإثارة كل لحظة من الزّمن مع ما واجهه الفتى الصغير "إبراهيم" مع قومه.

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 30.

[2]- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص 158.

[3]- المصدر نفسه، ص 9.

ترك لنا السّارد فراغًا في العديد من الصفحات ليشاركنا معه الاحساس بالإستفهام والسؤال الذي يحدثه هذا الانقطاع ويجعلنا نأخذ نفسها عميقًا لنستكمل معه الأحداث.

نجد وسط الكتابة علامات ( ) القوسين مثل (انشار)، (كيشو)، وعلامات الاستفهام في العديد من المقاطع في قوله: «**بل كيف يمكن لحضارة أنتجت بناءً شامخًا وعاليًا مثل بناء الزقورة أن تصدّق بهذه السخافات؟**»[1]

وضّف أيضًا السّارد علامات مثل « » في العديد من المرات، ومن الأمثلة «**لأنّه لن يكون إلاها مزيفًا**»[2]، وكذلك في: «**لأنّه سيكون إلاهًا حقيقيًا**»[3]

كما نجد علامات التعجب في العديد من المقاطع في قوله: «**عرض خاص للآلهة !**»[4]، «**ما هذه السخافة !**»[5]

فقد اتضح لنا ضمن هذه الرّواية داخل فضائها النصّي أنّه توجد العديد من العلامات يحتويها النّص الرّوائي الذي هو بين أيدينا، حيث ترك ذلك أثرًا في القارئ أو المتلقّي للغوص أكثر في الأحداث والتأويلات.

أمّا عن الكتابة الأفقية في هذا النّص الرّوائي الذي هو بين أيدينا فقد استخدم الرّوائي "أحمد خيري العمري" هذه التقنية بكثرة في روايته هذه "أبي اسمه إبراهيم"، فمن المعقول أنّ نقر بدور الكتابة الأفقية فتعد من أهم مكونات الفضاء النّصي، حيث يكثر استعمالها في الكتابات الحديثة وعلى وجه الخصوص جنس الرّواية، إذ أنّها تعبّر عن أفكار أحداث النّص الرّوائي، وفيما يخصّ الكتابة العمودية أو الرأسية كما يقال عنها في الفضاء النّصي، إذ أنّها تعتبر من بين الكتابات التي تسجل حضورًا قويًا في النّصوص الأدبيّة، إذ تكون «**باستغلال**

---

[1]- أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

[3]- المصدر نفسه، ص 66.

[4]- المصدر نفسه، ص 36.

[5]- المصدر نفسه، ص 32.

الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض، وعادة ما تستغل لتضمين النّص الرّوائي...، وقد يقدّم الحوار السريع في جمل قصيرة فنحصل على كتابة عمودية»[1]

ضمن هذا النّص الرّوائي الذي هو بين أيدنا نجد أوّل نموذج للكتابة العمودية في قول السّارد:

«– كل هذا كان طبيعيًا جدًا.

ستقولون: ما هذه السخافات؟...

كلّه مبنيًا على هذا...

كل النّاس؟.

نعم كل النّاس»[2]

ضمن هذا النموذج كان المتلقّي يأخذ قسطًا من الرّاحة، إلاّ أنّ استعماله لها لم يكون بالكثير، جاءت معضمها ضمن الحوار سواء داخلي أو خارجي، فتوظيف هذا النوع من الكتابة ضمن هذه الرّواية يحمل دلالات عديدة، إذ يبدو لنا وكأنّ السّارد ينظّم ويرتّب هذه الكلمات تبعًا لتسلسلها التاريخي.

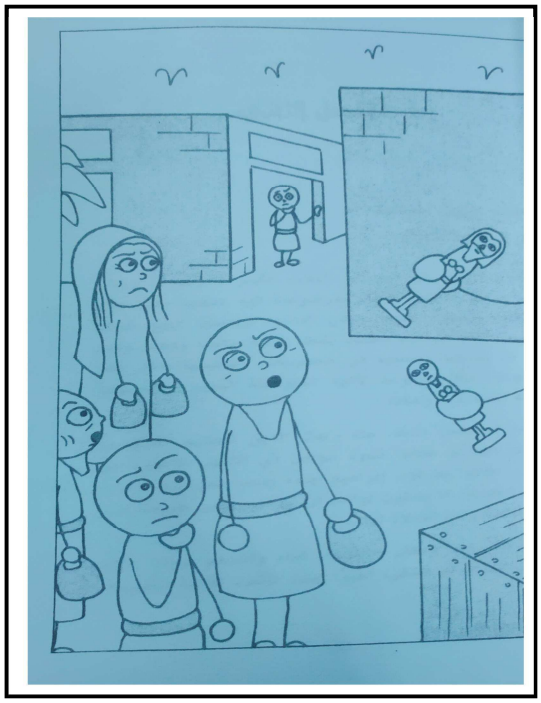
بالإضافة إلى الكتابة العمودية ضمن هذا النّص الرّوائي، هناك الكتابة المتخللة بالصور خاصة وأنّ هذه الرّواية أتت حافلة بالصوّر الواردة داخل النّص الرّوائي، ووظيفة هذا التشكيل مرتبطة بالتحفيز الواقعي، يتفاعل معها القارئ أو المتلقي بردود أفعال مختلفة حسب الرّصيد الثقافي الذي يتميّز به كل قارئ.

صحيح أنّ لغة هذا الخطاب الرّوائي العربية الفصحى، ولكن ما يتخلّلها هو تلك الطريقة المعتمدة في السّرد والتي تمثلت في تقنيتين، حيث تتلخّص الطريقة الأولى في السّرد بواسطة الطريقة المنطوقة ؛ أي السرد بالكلمات على غرار الكثير من الرّوائيين، بينما تتمثل الطريقة الثانية في السّرد بالصّور والرّسومات:

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص 56-57.

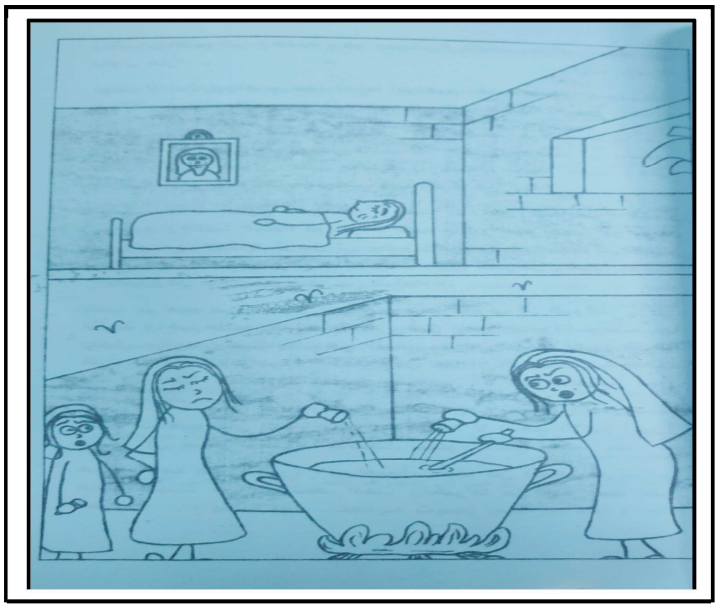
[2]– أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، ص 18.

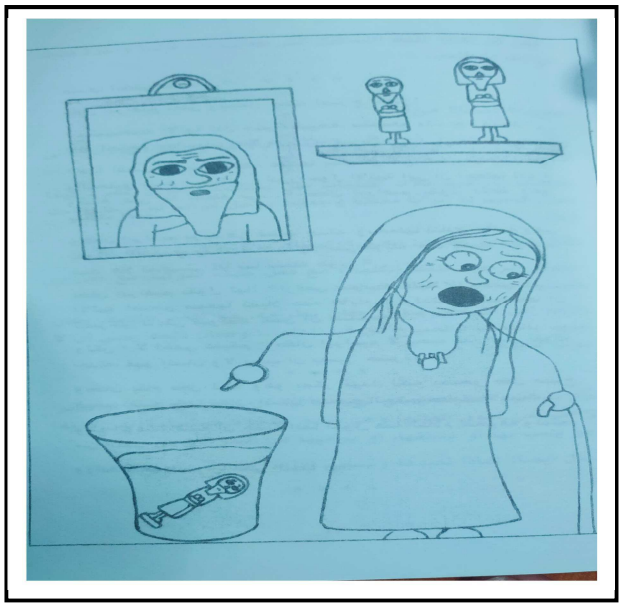


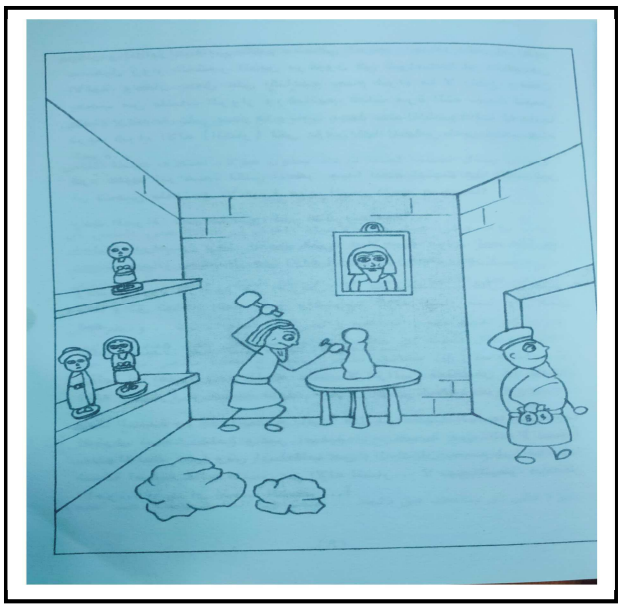
ولعلّ الكاتب قصد إلى ذلك قصدًا ليعطي لنصّه العديد من الدّلالات التي تختلف من قارئ إلى آخر باختلاف مستوياتهم الثقافية ومدى قدرتهم على الغوص في أعماق هذه اللّغة المستعملة سواء المنطوقة أو المرسومة.

إنّ الكاتب وهو يوازن بين الدّلالة اللّغويّة للكلمات والرّموز الإشارية بواسطة الرّسومات والتي تتطلّب مستوى عالٍ من الإدراك حتى يتمكّن القارئ من فهمها وفكّ شفراتها تتناسب والمتن الرّوائي الذي يعالج قضية ترتبط بضرورة إعمال العقل لإدراك الحقائق والوصول إليها، وهذا ما يمكن استخلاصه من وراء هذه الرّسومات الشبيهة بالرّسومات الكاريكاتورية في ظاهرها، ولكنّها في جوهرها لم تكن من قبل التّرف الفكري أو ما شبهه، بل هي طريقة من طرق التجاوز التي بلغتها الرّ واية العربيّة المعاصرة.

فهذا التشكيل السّردي يعكس مدى المعاناة التي تعرّض لها البطل، ولعلّ هذا يعدّ ذكاءًا من قبل الرّوائي الذي عمل على استفزاز عقل القارئ من جهة، وحواسه من جهة أخرى، حتى يحصل الإقناع والتأثير، وربّما التغيير الذي ينشده بخطابه هذا، ذلك الصورة تكون أبلغ من الكلمة أحيانًا، فماذا لو كانت هذه الصورة تدعيمًا وتفسيرًا لهذه الكلمات أحيانًا؟ !..







إذن تباينت طرق السّرد في هذا الخطاب الرّوائي بين لغة عربيّة فصحى قد يفهمها جميع القرّاء في حرفيتها، وبين السّرد بالصورة والرّسومات التي لا يمكن إدراك كنهها، وفهمها إلاّ إذا كان المتلقّي على قدرٍ من الثقافة والتعلّم...

خاصة وأنّ هذه الرّسومات قد خُطّت باللّونين الأبيض والأسود كدلالة على أنّ الصراع بين الجهل والعقل قضية قديمة قدم الإنسانية ذاتها، وجديدة ومتجدّدة ما بقيت الإنسانية أيضًا.

كانت هذه أهم العلامات والاستراتيجيات المستعملة في الفضاء النّصي لرواية بحثنا هذا والتي تمثلت في رواية "أبي اسمه إبراهيم" لـ "أحمد خيري العمري" التي وظّفها الكاتب، ذلك من أجل لفت انتباه القارئ وشدّه إليه مع تحفيزه على أن يكون عنصرًا مشارك في نصّه الرّوائي، وإعطائه لمحة سحرية عجائبية ضمن هذا النّص.

نستنتج في الأخير أن توظيف الكاتب "أحمد خيري العمري" لهذه العناصر السّحرية من شخصيات، أحداث زمن ومكان، قد منح للرّواية حيوية كما نقل لنا الواقع داخل هذه الرّواية بثوب غرائبي مشوق ومثير.

خاتمة

خاتمة:

من خلال الغوص في غمار هذا البحث وبعد دراستنا للبعد الواقعي والبعد السّحري في رواية "أبي اسمه إبراهيم" تراكمت في أذهاننا مجموعة من الأفكار والمعارف التي يمكن حصرها في النقاط التالية:

- تنوّعت مفاهيم الواقعية السّحرية لكنّها التقت في نقطة أنّها تجمع بين المألوف واللاّ مألوف.

- أصل الواقعيّة السّحرية من أمريكا اللاتينية.

- وظّف الرّوائي أحداث حقيقية صوّر بها واقعًا عربيًا راضخًا للغرب وسعي السّاسة لبسط النفوذ والقوّة وكسب الثروة ولو على حساب الضعفاء.

- الواقعية السّحرية لها خصائصها ومميزاتها ولعلّ أبرزها المزج بين الواقع والخيال فلا تصوّر الواقع كما هو وإنّما يتعايشان معًا جنبًا إلى جنب.

- رواية "أبي اسمه إبراهيم" مادّة أدبية تفيض بما يفيد القارئ المتذوّق وتزيد من ثقافتة بما تحمله من ايحاءات ودلالات.

- أحمد خيري العمري قدّم دلالات خفية متضمنة في الرّواية، فهو لم يسرد قصّة "إبراهيم عليه السّلام" فقط فكلّ مسلم في بقاع الأرض يعرفها؛ بل اعطائها أبعادًا أخرى.

- اعمال العقل ميزة قليل فاعلها فمن علم كيف يعلمه وصل إلى مراده.

- التصميم على التغيير لأجل التغيير وليس لأجل التمرّد والعصيان.

- من يك في يده بذرة ويقدر على زرعها فل يقم بزرعها ربّما تنبث وتنمو ويأتي من يقدرها ويرعاها ويحصد ثمارها.

- الجهاد في سبيل تنوير العقول يحتاج إلى صبر وقوّة وشجاعة وتضحية.

- قوّة الإيمان باللّه الواحد الحق تزرع في القلب نبتة عجيبة تجعل الفّرد يحارب المستحيل بمفرده.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1- المصادر

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ط2، د ت.
2. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.
3. أحمد خيري العمري: أبي اسمه إبراهيم، عصير الكتب للنشر والتوزيع، د ط، د ت.
4. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
5. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.
6. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
7. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

2- المراجع:

أ- المراجع العربية:

1. إحسان عبد القدوس: أنا حرّة، روايات الكتاب الذهبي، د ط، 1954.
2. أحمد خيري العمري: ألواح ودسر، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2009.
3. توفيق الطويل: مذهب المنفعة العامة في فلسفة الأخلاق، دار النهضة المصرية، القاهرة، د طن 1953.
4. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992..

5. حامد أبو أحمد: في الواقعية السّحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2008، ص 56.

6. حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

7. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 2002.

8. حميد لحميداني: بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

9. حنة مينه: المصابيح الزرق، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1969.

10. روبرت ب كامبل: أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي، بيروت، د ط، 1996.

11. زكريا القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000.

12. سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005.

13. السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 2009.

14. السيد إبراهيم: نظرية الرّواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998.

15. سيزا قاسم: بناء الرّواية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1984.

16. شفيق بذاعي، سامي هاشم: المدار والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979.

17. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة للطباعة والنشر، الكويت، د ط، 1993.

18. شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1988.

19. صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر غبر اللّغة السّردية، المركز التفافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

20. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.

21. طه وادي: الرّواية السياسية، الشركة العالمية للنشر لوجمان، ط1، 2003.

22. عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، ط1، 2009.

23. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999.

24. عبد العاطي شلبي: بين الأدب الغربي والأدب العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005.

25. عبد العظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية في مصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1986.

26. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر ، عمان، الأردن، ط4، 2008.

27. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، (المأساة، الجمالية، الرومانسية، المجاز الذهني)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط1، 1983.

28. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.

29. علي الواعي: دراسات في الرّواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1964.

30. عمر سليمان الأشقر: عالم السحر والشعوذة، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 1997.

31. غازي بن عبد الرحمن القصيبي: الجنّية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

32. فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004.

33. فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرّواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د ط، 2001.

34. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.

35. فوزي سعد عيسى: الواقعية السّحرية في الرّواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2012.

36. ماجدة حمود: رحلة في جماليات رواية امريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007، ص 208- 209.

37. مجاني الطلاب: دار المجاني، بيروت، ط5، 2001.

38. محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2006.

39. محمد عزام: شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

40. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للنشر، مصر، ط16، 2014.

41. محمد فريد وجدي: المصحف المفسّر، مطبعة العلوم، القاهرة، ط5، 1948.

42. محمد مصايف: الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1983.

43. محمد منذور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

44. مها حسن القصراوي: الزمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

45. مؤيد الطلال: أدب حنة مينه بين إحباطات الشكل الهندسي وتقدم المنظور الاجتماعي، الأقلام العراقية، العراق، د ط، 1974.

46. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

47. نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.

48. نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، دار مصر للطباعة، د ط، د ت.

49. نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرّواية العربية المعاصر، دار رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001.

50. واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، الحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

51. يوسف إدريس: الحرام، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، د ط، 1965.

ب- المراجع المترجمة:

1. تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1993.

2. جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985.

3. دافيد لودج: الفن الرّوائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

4. ريتشارد دوكنز: سحر الواقعية، تر: عدنان علي الشهاوي، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

5. سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1971.

3- المجلات العلمية:

1. مجلة موارد: في التعامل مع النص التراثي السردي، كلية الآداب، سوسة، تونس، العدد 104، 2002.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل مفاهيمي: الواقعية في الأدب الغربي والأدب العربي	
1- في الأدب الغربي	6
2- الواقعية في الأدب العربي	12
الفصل الأول: الواقعية والواقعية السحرية	
المبحث الأول: حول الواقعية	20
أولا: مفهوم الواقعية	20
أ- لغة	20
ب- اصطلاحا	21
ثانيا: نشأة الواقعية	23
ثالثا: خصائص المذهب الواقعي	25
المبحث الثاني: حول الواقعية السحرية	27
أولا: مفهوم السحرية	27
1- في القرآن الكريم	27
2- في المعاجم	27
أ- لغة	27
ب- اصطلاحا	29
ثالثا: مفهوم الواقعية السحرية	30
رابعا: مقاربة المصطلح	32
1- العجيب	32
2- الأسطورة	33

3- السريالية	34
4- الخيال	34
5- الغريب	35
6- الخارق	35
7- الفانتازيا	36
خامسا: نشأة الواقعية السحرية	36
سادسا: خصائص الواقعية السّحرية	38
المبحث الثالث: الرّواية الواقعية العربية وتطورها	40
أولا: نشأة وتطوّر الرّواية الواقعية العربية	40
1- النشأة والتطوّر	40
أ- الرّواية الواقعية التسجيلية	41
ب- الرّواية الواقعية التحليلية	48
ثانيا: الرّواية الواقعية السّحرية في السّرد العربي	57
الفصل الثاني: تجليات الواقعية السّحرية في رواية "أبي اسمه إبراهيم"	
المبحث الأول: حول الرّواية	66
أولا: التعريف بالكاتب	66
ثانيا: ملخص الرواية	66
المبحث الثاني: تجليات الواقعية السحرية في رواية "أبي اسمه إبراهيم"	68
أولا: سحرية العنوان	68
ثانيا: سحرية الشخصيات	69
ثالثا: سحرية الأحداث	78
رابعا: سحرية الزمن	80
خامسا: سحرية الفضاء	84
1- الفضاء	84

1-1- الفضاء الجغرافي:L’espace Géographique	85
أ- الفضاءات المغلقة	85
ب- الفضاءات المفتوحة	89
1-2- سحرية الفضاء النّصي	92
خاتمة	101
قائمة المصادر والمراجع	103
فهرس المحتويات	110