الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة محمد الصديق بن يحيي –جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

العنوان:

المسكوت عنه في رواية "سقوط الإمام"

لـ"نوال السعداوي"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

– بشرى بوداموس

إشراف الأستاذة:

د. ليلى بوعكاز

لجنة المناقشة:

الاسم	الجامعة	الصفة
د. محمدزكور	جامعة جيجل	رئيســـــــــا
د. ليلى بوعكاز	جامعة جيجل	مشرفا ومناقشا
أ.د. عبد الله عيسى لحيلح	جامعة جيجل	مناقشـــــــا

السنة الجامعية: 2021–2022م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

قبل كل شيء نحمد الله سبحانه وتعالى ونشكره جزيل الشكر وعظيم الامتنان على نعمه الجمّة وعطائه الممدود، نحمده أن وفقنا لإتمام هذا العمل، ونصلي ونسلم أزكى الصلاة والتسليم على الحبيب الأمين.

أتقدّم بخالص عبارات الشكر والتقدير إلى من كان سندا وعونا لي، وعلى رأسهم أستاذتي المشرفة الدكتورة "ليلى بوعكاز" لها مني أسمى كلمات الشكر والامتنان.

الشكر الجزيل للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة

وكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد الصديق بن يحيي –جيجل–

إهداء

هان التعب عند الوصول عزما وإيمانا، وما كنت أفعل هذا لولا أنّ الله مكنّني، فالحمد لله قولا وفعلا، والحمد لله الذي أوجد في حياتي أناسا كانوا العون والسند لي طوال مسيرتي الدراسية، ولهم أهدي هذا النجاح وعلى رأسهم جدّي وقّرة عيني وعزائي في مشقتي، وسبب ضحكتي، وقوّتي حين ضعفي، والداعم في كل قراراتي، لا أستطيع أن أعدّ فضله علي، ولا يسعني الورق ولا الحبر كي أشكر دعمه لي، لكني أقول جعلك الله نورا أضاء به طريق حياتي.

أهدي العمل كذلك لحبيبتي الغالية وصديقتي الوفية، وأمي الحنون التي جاهدت وكابدت وحاربت من أجل أن تجعل مني ابنة مطيعة وفتاة صالحة وزوجة طاهرة بارة، شكرا لمن تخلت عن حياتها لتدعمني في تكوين حياتي، والحمد لله الذي لم يذهب جهدها هباء منثورا.

أتقدم بالشكر الجزيل لزوجي الغالي الذي صبر علي طوال فترة إنجازي لهذه المذكرة فلم يشتك من قلّة اهتمام ولا من تقصير واجب، بل وفّر لي كل الظروف المناسبة لعملي، وأطال الله في عمرك وأدام المودة والرحمة التي جمعنا عليها إنشاء الله.

﴿بشرى﴾

مقـــــدّمة

مقدمة

شهدت الرواية العربية اهتماما كبيرا من طرف النقاد الأكاديميين، ولعلّ الأمر مرتبط بخصوصية الكتابة الروائية ومتغيراتها التي رافقت عصري الحداثة وما بعدها، فقد ظهرت عدّة مصطلحات مثل الرواية الجديدة والتجريبية، والاستعجالية وغيرها من المصطلحات التي كانت تصنع الفارق مع الرواية التقليدية أو الكلاسيكية ويرجع السبب لهذه التسميات الجديدة إلى أسباب عديدة تتعلّق بتطوّر الدراسات النقدية من جهة، وتطور المجتمعات والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية من جهة أخرى، وغيرها من المتغيرات المتعلقة بوعي الفرد المبدع داخل المنظومة المعاصرة التي رافقها تطوّر على مستوى التقنية وحياة التمدّن، وكل هذا أنتج نمطاً جديدا من الكتابة الروائية العربية، والتي لا يمكن فصل هذا التجديد عن نمط الكتابة الروائية الغربية وتحولاتها حيث أثّرت هذه الأخيرة في الروائيين العرب فأنتجت لنا روايات تتسم بروح الحداثة على مستوى الشكل والمضمون ومن بين هؤلاء الروائيين نجد الروائية العربية "نوال السعداوي" إحدى الروائيات التي عُرفت بالجرأة وكسر المألوف والخوض في مسائل لم يسبق أن طُرحت في المجتمعات العربية والمجتمع المصري بشكل خاص، ولم تكن تجربتها النقدية نابعة من ردود أفعال ذاتية أو انطباعات خاصة، بل كانت تكتب بقناعات قابلتها تحركاتها السياسية في عدّة منظمات مصرية ودولية، فكانت من أبرز الناشطات في الحركة النسوية العربية، وقد أحدثت جدلا واسعا في لموضوعات التي كانت تطرحها في أعمالها الأدبية والنقدية وخاصة بعد وفاتها.

من هذا المنطلق حاولنا الولوج إلى أغوار الكتابة الروائية لدى "نوال السعداوي" والمكاشفة عن خصوصية كتابتها المتفردة دون الخوض في خصوصية الكاتبة وآرائها المتطرفة، والنظر إلى عملها الروائي كعمل إبداعي وبِنْية دالّة ومفسّرة للواقع الاجتماعي والثقافي الذين تعيشهما الكاتبة، وقد كانت دراستنا حول تجربتها الروائية الموسومة بـ" **المسكوت عنه في رواية سقوط الإمام لنوال السعدواي**"، هذا العنوان الذي تبرز من خلاله أهمية هذه الدراسة كونها تدرس الواقع الثقافي للمجتمع المصري ومن خلاله المجتمعات العربية، وهي دراسة تتجّه نحو نقد المجتمع السلبي أكثر مما هي دراسة في الجوانب الفنية والجمالية التي غالبا ما يتناولها النقاد والطلاب في الجامعات

بالإضافة إلى محاولتنا كشف الغطاء ونفض الغبار عن بعض الملابسات حول الجدل القائم حول الكتابة الروائية عند "نوال السعداوي"، الأمر الذي جعلنا نختار مدوّنتها للدّراسة والتّحليل، والإشكالية الجوهرية التي يمكن طرحها هنا: **ما هي تجليات المسكوت عنه في رواية سقوط الإمام لنوال السعدواي؟**، ولمحاولة الإجابة عن هذه الإشكالية الرئيسة، لا بأس بطرح بعض التّساؤلات الفرعية التي تخدم موضوع هذه الدراسة: ما مفهوم الرواية الجديدة وما هي خصائصها الفنية والموضوعاتية؟، ما المقصود بالمسكوت عنه في الدراسات النقدية والثقافية؟، إلى أي مدى استطاعت الروائية أن تكشف عن المحظور في تجربتها الإبداعية، وما هي ملامح التجريب في روايتها سقوط الإمام؟.

وللإجابة عمّا سبق ولإضاءة هذه التّجربة الروائية ارتأينا تقسيم هذا البحث إلى مقدّمة وفصلين ، حيث يعالج الفصل الأول الجوانب النظرية من موضوع الدراسة، وضحنا من خلاله بعض المفاهيم حول الرواية والمصطلحات المتعلقة بالمسكوت عنه، كما تعرفنا على الأضلع الثلاثة للثالوث المحرّم، وكيف غزت هذه المحظورات الرواية الجديدة، وكانت لنا وقفة أمام أبرز مظاهر التجديد في الرواية، أمّا الفصل الثاني فيمثل الجانب التطبيقي وجاء بعنوان "تجليات المسكوت عنه في رواية سقوط الإمام"، تضمن أربع عناصر، عرضنا فيها اختراق رواية سقوط الإمام للمحظورات الثلاث (الدين، السياسة والجنس)، أمآ العنصر الأخير فقد وضحنا فيه كيف جسّدت "نوال السعداوي" تقنيات التجديد في الرواية المذكورة، واختتمنا كل هذا بخاتمة جمعت أهم النقاط التي توصلنا إليها.

وككل دراسة علمية أكاديمية لابدّ من اعتماد منهجية نقدية في تحليل وتفسير الظاهرة الأدبية فقد رأينا نجاعة التحليل الوصفي، لمعالجة موضوع الدراسة لما يمتلكه من أدوات وإجراءات تحليلية تتناسب مع طبيعة موضوع الدراسة، كما اعتمدنا أيضا على بعض إجراءات التحليل البنيوي وخاصة ما يتعلق ببنية النص السردي، كما استعنا بتحصصات أخرى كالتحليل النفسي والتحليل الاجتماعي، وبطبيعة الحال فإنّ لكل دراسة دوافع وغايات

فأما الدافع الذاتي فلم يكن سوى محاولة منا معرفة طبيعة هذا الجدل القائم حول الموضوعات التي تطرحها الروائية "نوال السعداوي" وخاصة أننا وجدنا فيها نوعا من العدول والاختلاف عن الآخر، فكان حبّ الاكتشاف والفضول غالبا على اختيارنا في بداية الأمر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهذه الدراسة لها دوافع موضوعية تتعلّق بمحاولتنا فهم طبيعة الكتابة الروائية التجريبية وخصوصيتها الفنية والمضمونية، بالإضافة إلى محاولتنا الوصول إلى المضمرات والأنساق الثقافية التي تزخر بها رواية "سقوط الإمام" كإحدى الروايات التي لقت رواجا كبيرا لدى القراء العرب والغرب.

وقد اعتمدت هذه الدّراسة على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوّعة، في مقدّمتها رواية" سقوط الإمام" لـ"نوال السعداوي" والتي تعدّ المصدر الرّئيسي لدراساتنا، بالإضافة إلى مراجع كثيرة نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر: "إشكالية الدين والسياسة والجنس في الرواية المغاربية" لـ"عبد الوهاب بوشليحة"، بالإضافة إلى كتاب "عبد الملك مرتاض" الموسوم بـ"في نظرية الرواية" ، وكذلك الكتاب المترجم لـ"آلان روب جرييه" "نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، وغيرها من الأطروحات وكذا المقالات التي ساهمت في خدمة موضوع بحثنا.

ومن البديهي أن تعترض أيّ دراسة بعض الصّعوبات والعراقيل التي واجهت إنجاز هذا البحث، ولعلّ أهمّها صعوبة الوصول إلى بعض المراجع المتعلقة بالدراسات الثقافية وخاصة كتب الهامش والمسكوت عنه، وكذلك عدم توفّر بعضها في مكتبات الجامعة، وذلك ضيق الوقت وبعض الظروف الصحية التي رافقتني أثناء إنجاز هذه الدراسة.

وفي الختام نشكر الله عزّوجل على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل، كما نتقدّم بخالص الشّكر والامتنان والتّقدير للأستاذة المشرفة "ليلى بوعكاز" على نصائحها وتوجيهاتها القيمة، وكذا تحمّلها مسؤولية الإشراف على هذه الدراسة، ثمّ نتقدّم بالشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرّموا بقبول قراءة هذه المذكرة وتقييمها.

الفصل الأول

I- لمحة عن تاريخ الرواية الجديدة.

1- مفهوم الرواية.

2- مفهوم الرواية الجديدة.

3- نشأة الرواية الجديدة.

4- ملامح التجديد في الرواية الجديدة.

II- فوضى المصطلحات وكسر خطية الكتابات الروائية.

1- مفهوم المحظور.

2- مفهوم الطابو (التابو).

3- معنى المسكوت عنه.

4- التعدّي على المحظور الديني.

5- اختراق السلطة السياسية وكشف الفساد.

6- تخطي هاجس الجنس وطرح المكبوت.

I– لمحة عن تاريخ الرّواية الحديثة:

1– مفهوم الرواية:

طالما عبّرت الرواية وستظل تعبّر عن المجتمع الإنساني، هي نوع من الأنواع أو فنّ من الفنون الأدبية النثرية التي أثارت جدلاً كبيرًا، إذ أنّها تحكي قصة طويلة عن واقع الإنسان أو عن حياة كاتبها بأسلوب مثير، ظهرت عند الغرب ثم انتقلت إلينا عن طريق الترجمة والصحافة.

نجد **"ميشال بوتور"** يعرّفها بأنّها: «بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي سردي دال»[1]، أمّا **"عبد الملك مرتاض"** فيقول: «إنّ الرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، إنّها جنس سردي منثور لأنّها ابنة الملحمة والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا»[2]. وقد اشتهرت الرواية بشيئين «أوّلهما ساذج نسبيا وهي أنّها وسيلة التعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الاجتماعي بلغة أدبية نتكلّمها ونكتبها، والثاني بكونها ابتكارا لفظيا معقدا يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب، وتجربة صنع قواعد للتجربة وحيرة خلق إحساس بالحقيقة من الزيف»[3].

فكل رواية مثل «حياة كل أسرة بائسة لها تميزاتها واختلافاتها»[4]، ولكل رواية خصوصية لا تتكرّر في رواية أخرى، فهي مختلفة بذاتها عن كل الأجناس الأدبية الأخرى وثرية بالأعمال اللّغوية.

في حين نجد **"فتحي إبراهيم"** يعرّف الرواية أنّها «سرد قصصي نثري طويل يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية، نشأ مع

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: أنطنيوس فريد، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط3، 1986، ص5.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص25.

(3) مكلوم برادبري: الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة العربية العامة للكتاب، دط، 1996، ص8.

(4) محمد شاهين: آفاق الرواية البنية والمؤثرات، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص7.

البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها من تحرّر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية»[1]. فهو يشير إلى أنّ الرواية فنّ حديث النشأة برز مع بروز الطبقة البورجوازية، كما نجد أيضا **"هيغل"** يعرّفها على أنّها «ملحمة بورجوازية، تعبّر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية»[2]، وهنا يتبين أنّ رأي "هيغل" يشترك مع رأي "فتحي إبراهيم" في ظهور الرواية مع ظهور الطبقة البورجوازية، إذن فالرواية وليدة الطبقة البورجوازية.

كما أنّ الرواية أدب جميل متداخل الأسس «فاللّغة هي مادته الأولى والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تغدو كونها أدوات لعجن هذه اللّغة المشبعة بالخيال تمّ تشكيلها على نحو معيّن، إضافة إلى عنصر السرد بأشكاله، والحوار والحبكة والأحداث والحيّز المكاني والزماني»[3].

فالرواية من خلال هذه الأقوال هي عمل فنّي نثري يتضمن إبداعا سرديا طويلا، يكون أحيانا خياليا، أي من نسيج خيال الكاتب، كما يكون أحيانا أخرى قصصا واقعية حقيقية ترتبط بالمجتمع، فقد تكون معبّرة عن الفرد وعن الجماعة أو عن الظواهر السائدة في المجتمع.

وقد جاءت الرواية بمفهوم الملحمة والقّص والحكي والمسرحية، تتخذ لغة سهلة الفهم بالنسبة للمتلقي هدفها هو التسلية بالدرجة الأولى من خلال تتبع أحداث الرواية، وما يحدث بعد كل حدث، لكن «لا ينبغي أن يعتقد معتقد أنّنا نريد الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم إليه، فقد كان تحوّلها من الوضع البسيط الساذج، بل الغامض الشكل، إلى وضع الجنس الأدبي الراقي، وذلك على الرغم من تعـدّد المظاهـر الجديـدة التي

(1) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، دط، 1986، ص12.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص26.

(3) المرجع نفسه، ص27.

طرأت على هذا الجنس الأدبي»[1].

وبهذا يمكننا أن نعتبر الرواية جنسا أدبيا معاصرا بكل ما لهذا التعبير من معنى، وذلك أنّ هذا الفنّ الأدبي الجميل الفريد بتناوله لقضايا الإنسان ومصاعبه الحياتية، حاول أن يقربنا من تاريخنا الاجتماعي ويجعلنا على مسافة قريبة من خصوصياتنا النفسية.

2- الرواية الجديدة، مفهومها:

عرفت الرواية طوال مسيرتها تغيرات وتذبذبات، كل فترة بما يناسبها لتستقبل فيما بعد القرن العشرين مرتدية حلّة جديدة بعد أن تخلّت عن ثوبها البالي، الذي لطالما ارتدته لعدّة عقود، وبتغير هيأتها، تغيّر اسمها ليطلق عليها مصطلح "الرواية الجديدة"، فما المقصود بهذا المصطلح؟.

مصطلح "الرواية الجديدة" مصطلح عبّر عن الكتابة الروائية الجديدة، وقد أثار هذا المصطلح تساؤلات عديدة تتعلق بالمفهوم الجديد، فالرواية الجديدة هي: «فرع من الرواية الحديثة وهي حركة حاولت التميّز عن سواها السائد، والتفرد بطرائق سردية، فعارضته وخالفت القاعدة، ولهذا سميت أيضا ضد الرواية أو اللارواية، ولهذا فضلنا اعتماد مصطلح الرواية الجديدة، لأنّه يحيل مباشرة إلى نوع من الروايات ذات خصائص متميزة»[2]، إنّ الرواية الجديدة هي طريقة جديدة في الكتابة، اتخذت كل الطرق والوسائل لتبتعد بالحقيقة من البناء المتصنع الذي اعتمدته الرواية التقليدية واعتبرت تابعة لشعور الجماعة لا للشعور الفردي.

جاءت الرواية الجديدة مغايرة تماما للرواية التقليدية، وذلك من حيث مواضيعها التي اتسمت بالحداثة والواقعية أكثر من ما سبقها، فأغلب المواضيع التي تتناولها تحكي عن واقع المجتمع المعيش، وقد تغيّرت الرؤية

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص25.

(2) رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي دراسة مقارنة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، كلية الآداب واللغات، إشراف عز الدين بوبيش، 2003، ص40.

والمفهوم للعمل الروائي في منظور أدباء الرواية الجديدة، الذين «على أيديهم تكسرت التقنيات الفنّية المعروفة (الحدث، البناء الفنّي، الشخصيات، الزمان، المكان)»[1]، كما يقول "عبد الملك مرتاض" أنّ أهم ما تتميز به الرواية الجديدة عن التقليدية أنّها «تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية ولا الحدث حدثا، ولا المكان مكانا، ولا الزمان زمانا، ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متآلفا، اعتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[2].

لذلك نقول بأنّ الرواية الجديدة عمل سردي وجنس من الأجناس الأدبية النثرية أخذها العرب من الغرب وهي تطرح ما يجري في المجتمعات لأنّها ارتبطت بالأوضاع الاجتماعية والسياسية «وظلت محتفظة بشيء واحد بل منحته كل أهمية وعناية، وهو اللّغة التي اتخذت منها المشكّل الأول لكل عمل سردي»[3].

عند الحديث عن شكل الرواية الجديدة نجد أنّه يعني لكل روائي أسلوب مختلف وطريقة جديدة في الكتابة، وهذا ما تبين لنا من خلال المفاهيم المقدمة للرواية الجديدة التي تعلن رفضها الشكل الثابت والبحث عن ما هو جديد، فهي في حالة تشكُّل وتجدّد مستمرّين من خلال عدم تقبل ما سبق في الرواية التقليدية، وبناء عالمها الروائي الجديد.

3- نشأة الرواية الجديدة:

كان على الفنّ الروائي أن يواكب زخما من التغيرات المادية والفكرية والثقافية والإيديولوجية والاجتماعية، كما واكبها في الأزمنة السالفـــة، من خـــلال اعتنـاقه للمذاهب والتيارات الفكرية التي تعاقبت، رغبة منه في أن

(1) شعبان عبد الحميد محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصيّة، الورّاق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص17.
(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص48.
(3) المرجع نفسه، ص28.

يستجيب لذوق العصر ومتطلباته الفنّية والفكرية والجمالية آنذاك.

ودون شك أنّه كان للحرب العالمية الثانية أهمية في تغيير الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة، وبعد ما أزهقته من أرواح وزرعت من دمار للمصانع والمباني، وما ألحقته بالإنسان من خراب نفسي وفكري وجسدي، بعث فيه روح الاشمئزاز وزرع بداخله بذور الخوف من المستقبل والماضي، ومن غيره وحتى من نفسه وذاته، فنما بداخله كالطفل الصغير الذي كلما كبر كبُر طغيانه وتسلطه، حتى أصبح هذا الإنسان مجرّد شيءٍ ما، وُجد عبثا لا لشيء، وصار يبحث عن ذاته وسط كل هذا الركام ويسعى للخروج من هذه القوقعة التي حصر بداخلها.

وعلى غرار هذا العامل الأساسي لا شك أن هناك عوامل أخرى، أسهمت في خلق أفكار ومفاهيم جديدة، شملت عدّة ميادين كان للرواية نصيب منها، مع بداية الخمسينيات من القرن العشرين شنّ مجموعة من الروائيين ثورة على الرواية التقليدية، التي لم تعد تعكس الواقع ولا تسايره، بل تقف عائقا في وجه كل تحوّل وتجديد.

«خلال فترة الخمسينيات ظهر عدد من المؤلفات الروائية يحمل خصائص متشابهة آثار جدلا على صفحات الجرائد والمجلات، كما أثار مناقشات نظرية ونقدية عن قضايا الرواية»[1]، أفضت إلى ظهور مصطلح جديد هو "**ضد الرواية**"، وذهب أعداء هذا الفنّ الجديد من النقاد إلى القول بـ"**موت الرواية**"، وذلك لضربهم عرض الحائط بالمعايير المقدّسة في الفنّ الروائي.

لكن الرواية الجديدة لا تسعى لموت الفنّ الروائي وبالتالي زواله كما ادعى هؤلاء النقاد، بل أرادت الخلود لهذا الجنس الأدبي وذلك من خلال تكيفها وتأقلمها مع كل العصور لكي لا يكون مصيرها الفناء، كباقي الأجناس من مثل الملحمة، والمقامة والأسطورة... التي حافظت على عاداتها وتقاليدها، فلقيت السخرية والرفض

(1) RAYMON (Michel) "Le roman depuis la révolution", p217.

من قبل كتّاب وقرّاء كان عصرهم مخالفا للعصر الذي نشأت فيه وترعرعت، ولذلك نجدها (الرواية الجديدة) تقترح نوعا جديدا من التخييل والقّص لأنّ الرواية لم تبلغ بعد نهاية تطورها كما يقول "باختين" «هي نوع للمستقبل»[1]، وبهذا بدأ نوع جديد من الروايات يغزو المكتبات والمجالات والعالم الأدبي ككل، بداية «بالممحاوات لآلان روب غرييه 1953م، والغيرة 1957، وفي المتاهة عام 1959، كما أصدر ميشال بوتور ممّر إلى ميلانو 1954، واستعمال الزمن 1956، والتعديل بالإضافة إلى نتالي ساروت التي تعدّ من أبرز رواد الرواية الجديدة التي نشرت مارتورد 1953، وبلانيتيريوم 1959، وكانت قد تميزت بصدور رواية الانتحاءات سنة 1947م»[2].

لعلّ الرواية الجديدة كانت ضيفا غير مرحب به عند قدر من المشتغلين عليها، فقد اتفق العديد من الأعداد على رفضها وعرقلة مسيرتها ومن بينهم الإيديولوجيا المسيطرة على عقل وفكر القارئ من خلال ما غرسته في ذهنه من أنماط القراءة والأشكال والمواضيع التي تخدم مصالحها، وهذا ما جعلها مرفوضة في الدوائر الرسمية، لكن سرعان ما حطمت هذا الحاجز وتجاوزته بعد أن بدأ روادها في حصر الجوائز كما كان الأمر مع «غرييه الذي حاز على جائزة النقد في روايته "الرائي" وجائزة فنيون عن روايته الممحاورات»[3].

ليتم عقد أوّل ملتقى ضمّ مجموعة الروائيين ممن يؤمنون بضرورة مواصلة المسيرة التي بدأت في الخمسينيات، وكان تحت إشراف "جان ريكاردو" بعنوان "الرواية الجديدة بين الأمس واليوم"، ليتم من خلاله تحديد قائمة الروائيين الجدد، «وإن كانت الدعوة قد وُجهت إلى كل روائي جديد للحضور فقد غاب عن هذا الملتقى كل من ساموبل بيكن، ومارغريت دوراس، وقد سمح هذا الملتقى بتحديد قائمة الروائيين الجدد في سبع روائيين هم: بوتور،

(1) Goldestein (j.p) pour le roman p.pucolot, paris, 1983, p.88.

(2) ricadou jean, le nouveau roman, points rédition du senit, 1973/1990, p.30.

(3) ricadou jean le nouveau roman, p.32.

بانفت، ريكاردو، روب غرييه، ساروت، سيمون»[1].

لكن كانت أعمال "ريكاردو" النظرية عن الرواية الجديدة طريقا يقود القراء والنقاد للتعرف على هذا النوع من الفنّ الروائي والتي كانت بدايتها منذ 1973 بكتاب تحت عنوان "مشاكل الرواية الجديدة" و"من أجل نظرية للرواية الجديدة" 1971، و "الرواية الجديدة" 1973، ثم "مشاكل جديدة للرواية الجديدة" 1978، بالإضافة إلى أنّه عمل على نشر أعمال الروائيين بفضل ملتقى سيرزي 1971، يضاف إلى كل هذه الأعمال عملا آخر لا يقل أهمية عما سبقه يتمثل في مجموعة من المقالات كتبها "آلان روب غرييه" على امتداد سنوات جمعت فيما بعد في كتاب بعنوان "الرواية الجديدة" سنة 1969، كما لا يمكن أن نتجاهل بالذكر كتاب "بوتور" المعنون بـ"بحث في الرواية الجديدة" سنة 1960. وقد سمحت هذه الأعمال وغيرها للرواية الجديدة أن تخترق الموسوعة العالمية سنة 1982، بعنوان «ماتت الرواية الجديدة فليحيا الروائيون الجدد»[2].

لم يكن ظهور الرواية الجديدة –في وقتها– ترفا، وإنّما كان استجابة للمتغيرات التي حلّت على الواقع بحلول الآلة محل الإنسان، والأهم فقدان العالم لقوى التوازن الذي حدث بعد حربين كونيتين، فنتج عن هذا تضاؤل ذات الإنسان ليلازمه الشعور بعبثية الوجود بعد فقدانه لإنسانيته، فالواقع لم يعد واقعا بتعبير "نتالي ساروت" نفسها.

فجاءت الرواية الجديدة تعبيرا لهذه المتغيرات، وقد صار يقينا أنّ الرواية التقليدية التي سادت في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين لم تعد ملبية لحاجات العصر الجديد، فأصبح «ينظر إلى هذه الرواية على أنها إحدى المنتجات الأكثر تميز التي جاء بها عصر الحداثة مع بداية القرن العشرين، القرن الذي شهد ثورات عظيمة

(1) ricardou jean: le nouveau roman, p.25.

(2) voir : T.PBEAUMAR: chalsi DANIEL conty, alanire x dictionnaires de sli hérateurs de langue française. T2.

ساهمت في إعادة رسم المشهد الروائي»[1]، ولذلك كان لابد لها أن تنتقل إلى مرحلة التحوّل من الفنّية وإلى ثورة الشكل أيضا، حيث جرى العمل على «تثبيت فكرة الرواية فنّا رفيعا وتخليصها من شوائب الوعظ والترفيه التي علقت بها في القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر وعلى تأكيد أهمية الشكل في الرواية وما يقتضيه ذلك من اهتمام بالتكوين أو التنظيم واستخدام لجميع الإمكانيات الفنّية للرواية...»[2].

وهذا ما عجزت عنه الرواية التقليدية التي لم تكن طريقها معبّدة إلى ما لا نهاية بل سرعان ما بدأت تتقطع لكثرة متطلباتها وأخطائها التي يترصّدها كثيرون ممن لم يرضوا بها، وكان لها نصيبها من النقد اللاذع الذي تولاه أعلام تيار الرواية الجديدة فيما بعد، يقول "ميشال بوتور" رافضا لها: «أمّا فيما يتعلق بالواقعية الاشتراكية، فمن المؤسف أن الروائي يبقى على مستوى تكدّسات بسيطة لتحركات الجمهور ومغامرات الأشخاص الفردية دون التوصل إلى إقامة صلة حقيقية بين هذين القطبين (...) ويبقى روائي الواقعية الاشتراكية شخصا ضائعا في خضم جمهور غريب يحذر من القادة على الرغم من نواياه الحسنة ولا غرو أن قبوله بهذه المراقبة يشير إلى أنّه يعي تماما ما أنّه يتقهقر وينحط»[3].

كانت البداية الفعلية للرواية الجديدة ترتبط بالالتفاف نحو الواقع والعكوف عليه، وهو التفاف فرضته التحديات الحضارية والحركات السياسية، والخيبات والتطورات الإيديولوجية، إذا فقد «انطلقت الرواية من أعمال الواقعيين الذين أولوا الواقع الاجتماعي الدرجة الأولى من الأهمية، ثم المثاليين الذي أغنوا الرواية ببعد فكري يتجلى في رصد التطور الروحي للأبطال»[4].

(1) أحمد العدواني: بداية النّص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص89.

(2) جيمس وترنراد وفرجينيا وولف، ولورنس دلبوك: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1971، ص8.

(3) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص89.

(4) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص207.

ولعلّ هذا السبب الرئيسي الذي أدى بالرواية العربية هي الأخرى إلى أخذ منعرج جديد في مسيرتها غيّر من مسارها الذي كانت تتّبعه تغييرا جذريا، وقد ظهر هذا المنعطف في أعقاب حرب النكسة (هزيمة 1967)، مما أحدث خللا في العلاقة بين الأدب والسياسة، وبذلك استطاعت الرواية العربية أن تتحرّر من التبويق لإيديولوجيا أو نظام، وتثور على المواضيع الباهتة وتحطم ذلك البناء العتيق المتآكل الذي طالما احتمت تحته الرواية.

من الممكن الحديث عن بداية الرواية الجديدة العربية «من منتصف الستينات من القرن العشرين إلى يومنا هذا، ارتكزت على إعادة تقييم دور الأدب وعلاقته بالإيديولوجيا وبالسياسة مباشرة، وراحت الرواية العربية في هذه المرحلة تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي... وكانت الحصيلة على جانب كبير من الأهمية، وقد التقى الروائيون العرب على اختلاف انتماءاتهم الفطرية حول مفهوم التجديد الروائي والبحث عن أشكال وفضاءات جديدة، واستبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز»[1]. ومع إقبال الأدباء والكتاب على هذا الجنس الهجين بحلته الجديدة زاد الإنتاج وزاد الطلب من قبل القراء، بعد ما صارت موضة الكتابة في الأدب المعاصر.

بعد ما كان الشعر ديوان العرب صارت الرواية تزاحمه على هذا اللقب، لتنال منه في الأخير، وهذا ما جعل الشعراء يكفون البكاء على الأطلال، ويشدُّون الرحال كعادتهم نحو وجهة جديدة، آلا وهي الرواية، كيف لا؟ وهي التي تربّعت على عرش الأنواع الأدبية المختلفة، بعد أن قامت بترميم ذاتها وتجديد أركانها، وكأنها ترفض أن تنقرض، بعد ما شعرت أنّ القارئ بدأ يسأم من أسلوبها المعروف، وبدأت بنياتها التقليدية تتآكل، لتفاجئ الجميع بميلاد جديد وأسلوب جديد انبثق عن الانفجارات العلمية المعرفية الأخيرة، وكذا نظرة الإنسان الجديدة للحياة والواقع ولذاته أيضا.

(1) عبد السلام صحراوي: نظرية الأدب المضاد للخطاب الروائي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، ؟؟؟؟؟، ص ص423، 424.

4- ملامح التجديد في الرواية الجديدة:

أ- تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجدية:

وكما أشرنا الذكر سالفا عن أسباب ظهور الرواية الجديدة والتي كانت أبرزها الحرب العالمية الثانية واحتلال الآلة لمكانة الإنسان، فها نحن نجدها (الأسباب) تمثل عاملا آخر لظهور نمط سردي جديد يمثل مظهرا من مظاهر التجديد الذي لجأ إليه الكاتب المأزوم، للإنتقال من الرواية الاجتماعية التي تعنى بالوصف السلوكي الظاهري إلى الرواية النفسية التي تهتم بالتجربة الشخصية للفرد.

ويرجع ظهور مصطلح "تيار الوعي" إلى علم النفس مع عالم النفس الأمريكي "ويليام جيمس" من خلال سلسلة مقالاته (حول بعض إسقاطات علم النفس الاستنباطي)، التي نشرت في مجلة مانيد عام 1884م، وأعيد طبعها فيما بعد في كتابه "مبادئ علم النفس" عام 1890م، ثم انتقل إلى ميدان النقد الأدبي مع الناقد "ماري سنكر" في مقالة لها عام 1918 عن روايات "دوروثي رتشارسون"، حيث تقول فيها: «ما من دراما في هذه السلسلة أو موقف أو مشهد مرسوم، لا شيء يحدث، إنّها الحياة فحسب تمضي وتمضي، إنّه تيار وعي مريام هندرسون يمضي ويمضي»[1]. وهذا يجعلنا لا ننكر أنّ الغرب كان سبّاقا في ابتداع هذا النمط الروائي الجديد الذي جاء كتعبير عن الفوضى والبعثرة، وحالة التشتت والأسى التي ذابت فيها ذات الإنسان واضمحلّت، فكان لابد من إيجاد إبداع جديد يعيد النظر إلى العمل الأدبي ويعطي نظرة جديدة للحياة أو لحقيقة الوجود، ولذلك نجد أنّ رواية تيار الوعي لا تحاكي العالم الخارجي الموضوعي، إنّما تجعل من عالمها مسرحا لالتقاء الذوات، ذات الكاتب

(1) أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة –قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية–، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004م، ص33.

مع ذات المتلقي وباختصار هي تحاكي الروح وتتجاهل الجسد «إنها انكفاء على الذات الداخلية المتكئة على مخزونها الثقافي والفكري وحالتها النفسية»[1].

وبما أنّ الجذور الأولى التي أنبتت هذا التيار (تيار الوعي) هو علم النفس، فلابد أن يكون متأثرا به، ويطرح القضايا ويناقشها من منظوره، ولعلّ هذا ما جعل الرواية الجديدة تلجأ إليه، وتوظفه كعنصر أساسي فيها، باعتبار أنّها تخلّت عن الإنسان كشخص واهتمت به كذات، وهذا هو التيار الأنسب للغوص في النفس الإنسانية وفضح مكبوتاتها والتعبير عن معاناتها، ولما كان التغيير هو شعار الرواية الجديدة فإنّ هذا ما سعت إليه الرواية التيارية التي «تقف مؤشرا حقيقيا على تدمير البنيات الشكلية للرواية وعناصرها الفنية وتفجير اللغة والخروج على الأنماط الروائية السائدة، وبذلك تجاوز الكتّاب في رواياتهم الواقعية الوظيفية الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفية الابتكارية»[2]. وسنعرج على ذكر أهم العناصر التي تميز تكنيك الرواية التيارية والتي يمكن أن نلخصها في أربعة أنواع أساسية هي: «المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ومناجاة النفس»[3]، بالإضافة إلى تكنيكات أخرى توظف في رواية تيار الوعي كـ: «الفلاش باك والاسترجاع الحدثي والمكاني والزماني، واستحضار الموقف أو الشخصية أو اللفظة وتداعيات الصورة والأخيلة وكذلك الشعرية والإسقاط التاريخي ووجهة النظر النسبية للحادثة أو اللقطة أو الفكرة من زوايا متعدّدة»[4].

لقد بات واضحا أنّ الهدف من كتابة رواية تيار الوعي هو الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات وهي لا تنفرد بميزة واحدة فحسب، بل تعتمد على عدّة أساليب تتباين تباينا كبيرا عن الأساليب التقليدية، ونحن هنا في هذا المقام سنتعرض لبعض هذه الخصائص بشكل موجز نظرا لاتساع مجال هذا الموضوع.

(1) حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد2، 2007، ص89.

(2) روبرت هنري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص58.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

(4) حسن عليان: الرواية والتجريب، ص84.

المونولوج الداخلي:

يعدّ من أهم التقنيات المستعملة في الرواية التيارية، وقد تعرّض هذا المصطلح لخلط كبير مع مصطلح تيار الوعي، وهذا ما وقع فيه الكثير من النقاد، يقول "ربرت همفري": «لقد أعطانا إدوارد دوجاي وهو الذي رغم أنه استخدم تكنيك المونولوج الداخلي لأول مرّة في روايته "تهاوت أشجار الغار" تعريفا لهذا التكنيك "كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص وذلك من خلال الشروح والتعليقات"»[1] لكنه تعري بحسب "همفري" فيه اضطراب كبير والحقيقة التي يجب أن تؤكد هنا هي أن «المونولوج الداخلي قديم كقدم الرواية، وقد استعمل هذا التكنيك للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها»[2]. والملاحظ أنّ أهم ميزة يختص بها المونولوج الداخلي هي أنّه لا يفترض وجود سامع، فالشخصية لا تتحدّث إلى أي أحد حتى إلى القارئ، هكذا مجرد حوار بيني تقوم به الشخصية وبذلك «فإنّ المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماما»[3]، وبهذا نجد أنّ العشوائية وغياب مستمع هو جوهر الاختلاف بين المونولوج الداخلي ومناجاة النفس.

نجد الناقد الأمريكي "روبرت همفري" يفرّق بين نوعين من المونولوج الداخلي هما: المونولوج الداخلي المباشر، والمونولوج الداخلي غير المباشر، والفرق بينهما أنّ الأول «هو ذلك الذي يهتم بتدخل المؤلف كما لا يفترض أن هناك سامعا ويقدم للقارئ بشكل مباشر دون أن يكون للمؤلف أي تدخل في عملية التداعي (...) والمونولوج الداخلي المباشر يتم باستخدام ضمير المتكلم، فإذا استخدم المونولوج ضمير الغائب أو المخاطب أطلق عليه المونولوج الداخلي غير المباشر»[4]. إذا فغياب المستمع واستخدام ضمير المتكلم بدل ضمير المخاطب والغائب هو ابرز سمة تميّز بين المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، أمّا المونولوج الداخلي غير المباشر فإنّه

(1) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص59.

(2) محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، ط2، 1993، ص14.

(3) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الجديدة، ص60.

(4) عبد البديع عبد الله: الرواية الآن –دراسة في الرواية العربية المعاصرة–، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990م، ص94.

«يكشف ثقافة المؤلف من خلال ما يدور في وعي شخصيات الرواية دون تدخل من المؤلف، فالمعروف أنّ المؤلف يتوارى خلف شخصياته في هذا الاتجاه من اتجاهات الرواية ويقدم ما يتصور أنّه وعي شخصياته من خلال تصويره لهذه الشخصيات ومن خلال مقدرته الذهنية الخاصة ومقدرته التحليلية»[1].

وبما أنّ رواية تيار الوعي لم تبق حكرا على الكتّاب الغربيين، فإنّنا نجد الكثير من كتاب الرواية العربية قد استعانوا بتيار الوعي في كتاباتهم، ووظفوا بكثرة تكنيكاته، إذ نجد أن رواية «اللص والكلاب هي أول رواية تنحو نحو بعض سمات تيار الوعي، وقد استعان الكاتب بتكنيك جديد قام على أساس التعبير عن العالم الداخلي للبطل عن طريق استخدام المونولوج الداخلي غير المباشر، واستخدام التشبيه للربط بين الحالة الذهنية والواقع عن الشخصية»[2].

وبهذا يعدّ المونولوج الداخلي بنوعيه أهم تكنيك تتبناه الرواية التيارية، فمن ميزة هذا الأخير أنّه يقدم الاستبطان دون تلخيص فلا يشعر القارئ بتصرف الراوي.

مناجاة النفس:

من التكنيكات التي يستخدمها الروائي لتقديم المحتوى النفسي للشخصية، ويعرّف "روبرت همفري" هذا التكنيك بقوله: «تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من لشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا»[3]. إنّ مناجاة النفس هي أهم أسس البناء الروائي، وهي طريقة جديدة لرواية التيار تتحدّث فيها الشخصية الروائية وذاتها عن أحاسيسها وأفكارها مباشرة وبأعلى صوتها لتخبر القارئ عن عملياتها الذهنية، كما تكشف عن ملامح الراوي النفسية والشخصية الروائية في

(1) عبد البديع عبد الله: الرواية الآن –دراسة في الرواية العربية المعاصرة–، ص94.

(2) المرجع نفسه، ص103.

(3) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص74.

لحظة مناجاتها النفسية، تتجاهل وجود أي مستمع قد يكون موجودا، وما يثير انتباهنا هنا هو أنّه «هناك جانب هام من اللقاء بين طريقة مناجاة النفس وبين المونولوج الداخلي المباشر وذلك أن الحديث يجري في كلتيهما بين الشخصية الروائية وذاتها، وهناك جوانب الخلاف بينهما أيضا وأهمها هو أن مناجاة النفس تتسم بنظام وتماسك أكثر مما هو في المونولوج الداخلي»[1].

وأمّا الجانب الآخر من الخلاف بينهما يبرز في أصوات الشخصيات الروائية، حيث أنّ « الشخصية الروائية تحاور نفسها مباشرة، بأعلى صوتها في مناجاة النفس، ومع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا، بينما يجري حديث الشخصية وذاتها في المونولوج الداخلي في منطقة وعيها وفي عوالم ذهنها»[2].

فهذه التقنية تقوم على إبراز ما يدور في نفس الشخصية وبالتالي تشترك مع المونولوج الداخلي في الحديث الفردي الذي يكون بين الشخصية وذاتها، كما تتميز بعدم حضور المؤلف، حيث توجّه الشخصية خطابها مباشرة للجمهور الذي تفترض وجوده فتبث مشاعرها وأفكارها التي تعيشها، ومناجاة النفس في الأصل: «تقنية مسرحية قديمة نشأت مع المسرح الإغريقي، وفيها تقوم الشخصية على المسرح بمناجاة نفسها في حديث انفرادي مسموع من قبل الجمهور مرتبط وثيق الارتباط بالحبكة الفنية»[3]. فجذور هذه التقنية عميقة ممتدة إلى ما قبل ظهور الرواية، وقد استعان بها تيار الوعي وأدرجها ضمن عناصره التي أسقطها على فنّ الرواية، وذلك لأهميتها في التعبير عن وجدان الشخصية وما يعتريها من أحوال نفسية، ولذلك نجد "عبد الملك مرتاض" يقول بأنّها «حديث النفس

(1) صبيحة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2006، ص162.

(2) المرجع نفسه، ص165.

(3)أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية 1970-1995، ص54.

للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمية تندس ضمن اللغة العامة المتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح»[1].

فالشخصيات تناجي ذواتها، وهي تضيف في النصوص الروائية جمالية خاصة، وتؤدي وظائف مختلفة على مستوى السرد الروائي، إذ تسهم في بعث الحدث إلى الأمام.

ب– التجريب:

وكما اعتدنا قبل الخوض في أي موضوع التعرض لإشكالية المصطلح، ولذلك وجب علينا إزالة الإبهام عن هذا المصطلح الذي يبدو دخيلا على المجال الأدبي والروائي بصفة خاصة، وأول ما استوقفنا هنا رأي "لطيف زيتوني" الذي يرى «أنّ هناك فرق بين الرواية التجريبية والتجريب الروائي، فالرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب، ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية، أمّا التجريب الروائي فهو فعل محدود داخل مفهوم الرواية السائد يعبّر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف أو التصوير أو اختيار الموضوع ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب فاصلة خارج بيئته»[2]. من خلال هذه الفروقات التي طرحها "لطيف زيتوني" يتضح أنّ المقصود به في بحثنا هذا هو التجريب الروائي، الذي قذفه التيار ليكون ملمحا من ملامح الرواية الجديدة التي أتت بكل ما هو جديد، ومتمرد على الرواية التقليدية، وللاقتراب أكثر من هذا المصطلح لجأنا إلى معجم المصطلحات الأدبية الذي أمدّنا بمفهوم واضح لهذا الدخيل إذ يقول فيه بأنّه «مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية، وهو يعني في الأدب مجموعة الكتّاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفنّ تجريب وثورة على التقليد والفنّانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول "إزرباوند" لذلك فإنّ عليهم واجب أن

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص182.

(2) ينظر: لطيف زيتوني: صلاح فضل، إشكالية التجريب في الإبداع الروائي، ضمن ندوة "الرواية العربية ممكنات السرد"، مهرجان القرين الثقافي 11.

يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول، وفي الأدب العربي موجات متعاقبة من أدباء الطليعة»[1].

فمادامت الظروف تتغير والرواية تتماشى مع هذا التغير ومحافظة على صيرورة دورتها الحياتية، فسيبقى التجريب كآلية اشتغال يسعى إلى التجاوز واستحداث وسائل كتابية جديدة تتطوع وتمدّد الفعل الكتابي من جهة، ويعمل على استيعاب تأزم وفوضى الذات المبدعة من جهة أخرى، كمادة نظرية من ثم تتدخل الذات المبدعة بإعطاء الصفة والهوية لفعل التجريب، كممارسة والتطبيق خلال نظرته الخاصة ورؤاه.

إن اعتماد الأساليب الحداثية في الكتابة يعدّ شكلا من أشكال التمرد على المألوف والثورة على السائد بصفة خاصة، وباعتبار أنّ التجريب هو أحد أبرز ملامح التجديد في الرواية فإنّه «كإستراتيجية لم يكن محض اختيار شخصي أو فئوي بل جاء ليعري واقعا هشا وكيانا مهتزا، ذلك أن التجريب في الرواية، كان جزءا من تحول طبع جميع القيم بميسم انتقادي ولم يكن التجريب غاية تقصد ولكنه كان دعوة إلى التعدّد إلى الانفتاح على نصوص مشظاة مشبّعة بالمحتمل والفوضى والتغيير، فكان استدعاء طرائق سردية وخطابية جديدة لتشييد بنى دلالية واكسيولوجية مغايرة»[2].

عمل التجريب على فتح مجالات اشتغاله على الشخصيات كأهم عنصر من عناصر السرد، قبل أن تسقط من المكانة المرموقة التي كانت تحظى بها في الرواية التقليدية لتصير عبارة عن شيء يرمز له بحرف أو صفة في الرواية الجديدة التي عملت على تحطيم هذا العنصر، كما لم يتجاهل هذا الأخير (التجريب) إحداث تغيير على نوع الخطاب السائد في الرواية التقليدية، ليحوله من خطاب منمق يحمل معاني سطحية لا تخلوا من البساطة والتلاعب

(1) فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ص159.

(2) جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية –أسئلة الحداثة–، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم إنسانية بنمسيك، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص14.

بالألفاظ من أجل جذب القارئ، ليس إلاّ إلى خطاب فلسفي عميق، يحمل دلالات بالغة تصب داخل الكيان الإنساني وتحاور ذاته، من ملامح التجريب كذلك: «التلاعب بالضمائر، وإعطاء الأولوية لضمير المتكلم بعدما كانت السلطة كلها لضمير الغائب، فتداخل الروائي بالسيري منح الفرصة لضمير "الأنا" لاسترجاع قيمته للتعبير عن الذات ومكنوناتها دون الخوف من رقابة السارد، أو ضمير الغائب، وقد فتح ذلك مجالا أمام المبدع الروائي ليفصح عن المسكوت عنه الذي ظل لعقود طويلة محظورا بل وممنوعا وطي الكتمان وكأن النطق به كفر»[1].

إنّ التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس صفات وأشكال وُظفت في سياق آخر، بل هو تكنيك متحول يقتضي الوعي بالتجريب، ليوهم المتلقي بأنّها حالة فردية خاصة بكل تجربة إبداعية على حدة.

ج- التشظي:

مسّ التفتت والتشظي الواقع المعاصر ونفذ إليه، وتغلغل فيه فأتت الكتابة الراهنة التي تخلّت عن كل ما هو أصيل، باحثة عن وجه جديد تتجمل به لمستجدات ومستحدثات الواقع المحيط، معلنة بذلك عن ميلاد جنس جديد يواكب التحول والتطور الحاصل في هذا العصر، لتخلق لنا نوعا من الإبداع الخالص المتمخض عن الكتابة الجديدة «فإذا كانت الذات الإنسانية تعيش في عالم غامض متشظّى وبلا معنى ومناخ تلفه الحيرة والشك، ومن الطبيعي أن تفقد هذه الذات توازنها ووحدتها وتماسكها، فالذات الواحدة لم تعد ذاتا بل تحولت إلى ذوات، وهذا يعني أنها أصبحت هامشية، أو بعبارة أخرى لم يبق منها إلاّ الظل»[2]. وبهذا تجد الذات نفسها وهي تواجه العالم غير قادرة على تقبل العديد من الأمور مما يجعلها في حيرة واضطراب وشك، ولهذا فهي إمّا أن تقبل الوضع وتتعايش معه سلميا، وإمّا أن تدخل في فوضى فتجد نفسها متشظية تحاول إدراك كينونتها وتحديد مفهوم لها

(1) جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية -أسئلة الحداثة-، ص119.

(2) شكري عبد العزيز ماضي: أنماط الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008م، ص124.

وقبل الخوض في البحث عن بقايا الذات المتشظية والتي آلت بدورها إلى تشظي الأعمال الأدبية، ومحاولة لملمة بقايا فتاتها، لابد لنا أن نقف أمام هذا المصطلح ونتقرب من معناه، وكيف آلت الأوضاع بالبنية الروائية إلى هذه الحالة من التفتت والتبعثر.

التشظي لغة:

يشير معجم "لسان العرب" إلى دلالة لفظة التشظي من خلال مادة (ش،ظ،ى) وهي تعني: «والشظي من الناس: الموالي والتباع، وشظي القوم: خلاف صميمهم، وهم الأتباع والدخلاء عليهم بالحلف، وتشظى الشيء: تفرّق وتشقّق وتطاير شظايا، قال:

يا من أحسّ بنيتي اللذين هما وكالدّرتين تشظى عنهما الصدف

وشظاه هو، وتشظى القوم: تفرّقوا: قال:

فصدّه عن لعلع وبارق، ضرب يشظيهم على الخنادق

أي يفرقّهم ويشق جمعهم، وشظيت القوم أي فرّقتهم فتشظوا أي تفرّقوا وشظي القوم إذا تفرقوا»[1].

أمّا معجم "الوسيط" وردت دلالة لفظة التشظي من خلال مادة (ش-ظ-ى) وهي تعني: «تشظى العود تطاير قطعا وشظى الشيء شققه فلقا، وقالوا تشظى الصدف عن اللؤلؤ تشقق عنه، وتشظى القوم: تفرقوا»[2].

التشظي اصطلاحا:

يقال أنّه بالتمرد يولد الوعي، فلو لم يكن التمرد لما كان التغيير، ولو نظرنا لحولنا لوجدنا أن كل ما يحيط

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش.ظ.ى)، ج14، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، 1994، ص434.

(2) إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مادة (ش.ظ.ى)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص483.

بنا قابل للتغيير وكل شيء سيأتي اليوم الذي يتمرد فيه على عاداته وعلى ما هو عليه، وقبل أن يتمرد الإنسان على الطبيعة، قرّرت الطبيعة بدورها أن تتمرّد على نفسها، كيف لا؟ وقد أعلنت الشمس أنه سيأتي يوم تشرق فيه من مغيبها، ألا يعدّ هذا تمردًا على قانون الطبيعة؟، وبما أن حياة الإنسان عرضة لهذا التغيير المستمر فقد قرّر هذا الأخير مسايرتها والتأقلم معها في كل حالاتها، ليجد نفسه في الأخير في عالم عبثي يحاصر هذه الذات الهشة التي حكم عليها بالوجود، لكن حالة الفوضى هذه والتشتت جعلتها تعاني من الضياع والتبعثر والتشظي، وكل هذا دفعها للتخلي عن كل ما هو موجود لتبحث عن اللاموجود، وتتجاهل المرئي وتنقب عن اللامرئي، إنّه عالم اللامعقول وكل ما فيه ممكنا، وكان أبرز ما عبثت به يد هذا العالم الغريب فكر الإنسان الذي بات ينتج أعمالا مولودة من رحم العبث ومن صلب التشاؤم، وكان أبرز هذه الأعمال الرواية التي عانت من التشظي الذي خلخل تماسك بنيتها، فأصبح القارئ بذلك يشعر وكأنّه داخل حلم لا يقرأ رواية فقد غاب التسلسل المنطقي، وطغت التحولات الفجائية والنقلات المباغتة، فالا وجود للزمان ولا تحديدا دقيقا للمكان، وكل ما يقرأ تصوير لأحاسيس الضياع والقلق في عالم متحجر تسوده الفوضى وتعمه الأوهام.

ولو عدنا لمصطلح التشظي في الرواية لوجدناه لا يخرج عن هذه المفاهيم: "فالتشظي والانفتاح يفضي إلى لعبة يبدءها الكاتب أولا ويمارسها القارئ ثانيا وقد تحدّث جاك دريدا عن نظرية اللعب، إذ مجّد اللعب الحر اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماما عن الإكراهات المغيبة للحقيقة، حيث يحيل الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمد للمدلول وهذا يقتضي مراوغة المدلول للدال بحيث تتحول العلامة اللغوية إلى علامة عائمة يحاول القارئ تثبيتها للوصول إلى المعنى"[1]. فالكتابة المتشظية تتجلى في الرواية من خلال هندستها وبنائها المضطرب، فالروائي

(1) ينظر: محمد سالم سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا، كلية الآداب، جامعة الموصل، ص60، الموقع الإلكتروني:
www.Mohamedrabeea.com/books/book.

المعاصر يحاول تقديم نموذج جديد يعيد النظر من خلاله إلى الشكل الروائي، حيث يصبح النص حاملا أصداء دلالية إضافية غير تلك التي يمكن أن تفهم بطريقة مباشرة.

وبالتالي فمصطلح التشظي (تشظي الشكل الروائي) يشير إلى "اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي، والتزام منظور أحادي وطموح في القبض على الواقع في تجلياته التفصيلية ومنطقة المرئي"[1] لتخرج الرواية الجديدة رافضة كل الأشكال القديمة للرواية الكلاسيكية، لتأسس لوعي جمالي جديد تشظى فيه السرد واضمحلت فيه أدوار الشخصيات وتفتتت فيه الأزمنة والأمكنة وتشظت الحبكة القائمة على مبدأ التسلسل والترابط والمنطق، وبهذا نخلص للقول بأن: "مفهوم التشظي أو التفكك من آثار الحداثة في الأدب من كون الحركة منطلقة من رفض كل ما هو تقليدي ورفض النظر إلى الفن على أنّه محاكاة للواقع مع التخصيب المتبادل للفنون"[2]. وما يجب التنويه له هو أنّ التشظي في الرواية لم يقتصر على مستوى الشكل بل تعداها إلى المضمون والدلالات، وأصبحت الكتابة السردية تعكس فوضى الواقع وتفككه.

د- تشيؤ الشخصية:

لا تزال الرواية الجديدة تطارد الشخصية وتلحق بها الأذى إلى أن فقدت هدفها وهويتها وذاتها، وأصبحت بلا معنى وبلا أسماء وبلا أبعاد أو ملامح، ليست سوى ضمائر أو أرقام، أو رموز، مجرّد شيء ما وهذه أسهل طريقة لتحطيم الإنسان، ليتمخض عن كل هذه الثورة التي نشبت ضد الشخصية ما يعرف بتشيؤ الشخصية، وقد ظهر هذا المصطلح (التشيؤ) في كتابات الناقد الفرنسي المعاصر "لوسيان غولدمان" "في الستينيات للدلالة على اختفاء الشخصية في الرواية الجديدة التي حلّت محلّها الأشياء التي تقضي على كل مبادرة إنسانية، أي حلّ مكان

(1) محمد برادة: الرواية العربية ورهانات التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدّة، ط1، 2011، ص51.

(2) دانيال تشاندلز: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية الفنون، 2002، ص123.

الشخصية واقع مادي مستقل عن العالم حيث تتحوّل الشخصية نفسها إلى موضوع تبادل إلى شيء مستقل عن نشاطها وإرادتها»[1]. لتتحوّل الشخصية الحكائية إلى مجرد كائن ورقي أو رقم رياضي، أو حرف معزول يشار إليها ثم بدأت بالتلاشي شيئا فشيئا، وصارت وجوها بلا ملامح، وقد عمدت الرواية الجديدة على طمس الشخصية تعبيرا عما تعرض له الإنسان في الواقع المعيش من طمس جعل دوره وفاعليته يتقلصان مجرّد كائنات مهدرة، بل روّضته منتجات الحضارة العالية حيث أصبح رقما ليس إلاّ.

إنّ شخصيات الرواية التقليدية يعرفون دوما بأسمائهم، وكانت لهم هوية وشكل جسدي وقوام معنوي وكانوا يشبهون إلى حد كبير الأشخاص الواقعيين، حيث يمكن للقارئ أن يضع لهذه الشخصية الروائية صورة في ذهنه وقد كان "بلزاك" مثلا يثبت لشخصياته حالة مدنية، اسم، تاريخ ومحل ولادة، ثم شيئا فشيئا أصبحت الشخصية مجرّد شيء ما.

إنّ الرواية الجديدة لا ترفض الشخصية في حدّ ذاتها، وإنّما ترفض الأبراج العاجية التي وضعتها فيها الرواية التقليدية بمفاهيم بالية، فأضحت عاجزة عن مواكبة المفاهيم الجديدة للعصر الجديد، وهو رأي "آلان روب غرييه": «إن مفتاح الرواية الجديدة هو الشخصية نفسها تلك التي لها ماضٍ وأعماق، ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف لا يتكون إلاّ في رأس القارئ الذي يحياه بوصفه الشخصية الوحيدة الحية في الكتاب»[2].

إنّ الرواية الجديدة ترجمة حرفية لرؤية مغايرة للواقع ولتداعيات الحدث اليومي، قامت بقتل كل ما هو تقليدي في الرواية الكلاسيكية، وتمردت على البنى السردية التقليدية والحديثة في الوقت نفسه، فتفتت الذات الإنسانية، وسلطة الأشياء، وظلال الأشياء، كل هذه النصوص هي كتابة من نوع جديد، وبهذا أصبحت الرواية الجديدة تعرف بأدب الأشياء، فهي لا تعتمد على أحداث تسرد في شكل متواصل، ولا على شخصيات واضحة

(1) سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م، ص115.

(2) فتحي العشري: لقاء مع نتالي ساروت، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض-السعودية، ع4، 1977، ص26.

المعالم، إنّها عبارة عن عالم تلفه الفوضى والتبعثر، فبعد أن قضى الإنسان على إنسانيته وفسح المجال للأشياء كي تملأ فراغه، وجد نفسه يعيش حالة من الانشطار والتشظي، فأراد ربط علاقته بالأشياء، لكنها تخلت عنه لأنها ليست بحاجة إلى ظل، والإنسان بعد أن فقد نفسه أصبح عبارة عن ظلال لا يسمع لها صوت ولا يدرك لها وجود، إنّ الأشياء في نظر "غرييه" تتمتع بوجود مستقل تماما عن الإنسان، وفي هذا يقول: «إنّ الإنسان ينظر إلى العالم لكن العالم لا يجيب على نظراته، وليس هذا لأنّ العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبثية، والتي كان على رأسها ألبير كامي، وإنّما لأنّ العالم يتمتع بصفة واحدة ليس لها غيرها وهي الحضور، على هذا الأساس فإنّ واجب الروائي هو إنكار تلك الشركة المزيفة التي يصرّ المثاليون على وجودها بين الشيء والإنسان»[1].

إنّ التشيؤ هو موضة العصر في الكتابة الأدبية، وقد عدّته الرواية الجديدة حجر الأساس الذي بنت عليه دعائمها، ولا يكون وجود للأشياء في السياق الروائي إلاّ بالوصف، وصف يخلق الأشياء إذ يصفها، ولكنه يهدمها بتجريدها من المعنى، كما لو كان الحديث عن الشيء لا يهدف إلى طمس معالمه، وجعله ينمحي تماما وكل هذا العبث عبارة عن تجسيد لأفكار الشخصيات.

تشظي البنية الزمكانية:

من المكان تروى القصة وتعاش التجارب الإنسانية، هو ليس صامتا كما يبدو ولا جامدا إنّه يحمل بين أحضانه ذكريات وأحداث لأشخاص معينين، وقد يكون هذا محفزا لبقاء بعض الأشخاص الآخرين على قيد الحياة، وقد شهد المكان تطورا كبيرا وأخذ عدّة تعريفات من بينها الحيز والفضاء وهو مصطلح أشمل من المكان الذي يتحدّد بالموقع الجغرافي سواء كان حقيقيا أم خياليا، ويرى بعض النقاد أنّ تسمية المكان تعدّ قاصرة أمام إطلاقات أخرى أشمل وأوسع... لأنّ المكان لدينا ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، حيث نطلق كلمة الحيز في حدّ

(1) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص14.

ذاتها على كل فضاء جغرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأشياء المجسمة[1]. فالفضاء الروائي يخلقه الخيال وتبدعه اللغة إذ يقال أنّ «الفضاء الروائي هو فضاء لفظي بامتياز»[2] فهناك من يربط الزمان بالفضاء أو يربطه بالمكان أو بكليهما معا، فضلا عن وجود من يجعل الفضاء والمكان مترادفين، ونحن لسنا هنا لمعالجة هذه القضايا النقدية، لكن ما يمكن قوله هو: «أنّ الفضاء هو السند الأساس للعمل السردي وهوية من هويات النص لا تختزل، بل يتصل بعلاقات متشعبة مع اللغة والزمن والوصف وسائر عناصر السرد الأخرى، فهو يعلو على أن تدركه الحواس إدراكا ماديا لأنّ تلقيه لا يكون إلاّ نفسيا وانطباعيا وهو حدس ومعرفة تلقائية لا تخضع للرقابة الذهنية الواعية»[3]، إذن فالفضاء يحدّد ملامح الرواية ويمكننا من خلاله رؤية الأحداث والشخصيات وهذا ما يؤكده الناقد "حميد لحميداني" الذي يرى أن المكان يرتبط بشكل رئيس بلحظات وصفه داخل منظومة النص السردي وهو دائما رهين توقف سيرورة زمن الأحداث، فحين يبدأ وصف المكان يتوقف زمن الرواية فيلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في النص السردي[4].

«إنّ الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية»[5]، فالفضاء في الرواية الجديدة قد اتسع، وصارت الأماكن التي تتواجد فيها الشخصيات موحشة وعدوانية تثير الاشمئزاز، مهما كانت تحمل من قبل من حب وجمال وأمل، لكن كل شيء تبدى وتلاشى مع تلاشي روح الإنسان.

يتشظى الفضاء في الرواية الجديدة ليجسد عبر هذا التشظي الخراب النفسي المتراكم في ذات الإنسان، إنّ الإحساس بعدم الانتماء لأي مكان يخلق الضياع والتيه، وهذا الضياع والفوضى في وعي الكاتب الروائي هو الذي

(1) ينظر: منصور بوراس: الفضاء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية "الطموح، البحث عن الوجه الآخر، زمن القلب"مقاربة بنيوية، رسالة ماجستير، تحت إشراف: د.محمد العيد تاورتة، سطيف، 2010/2009، ص130.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمان، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص27.

(3) هديل عبد الرزاق أحمد: مسرحة الفضاء الروائي والتشظي، كلية الحكمة الجامعة، 2021، ص6.

(4) حميد الحميداني: بنية النّص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص7.

(5) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص44.

يجعله ينتقل من فضاء لآخر في خرق متعمد للزمن باحثا عن ذاته لعلّها تكون مختفية في تلك الزاوية المظلمة من ذلك الفضاء الشاسع، حين يتخلى المكان عن صاحبه لا تبقى سوى الذكريات التي تجمعه به، حينها يتدخل الزمن باسترجاعه واستذكاراته التي يمنحها للذاكرة، لتلتقط بقايا وجودها من تلك البقعة التي كانت تسمى يوما منزلا، أو شارعا أو مدرسة، ذلك المكان الذي احتضنها يوما ما، فالمكان هو فضاء العلاقات الاجتماعية في اتساقها وانسجامها وأيضا النقيض، فالمكان يعدّ «حيز النشاط الاجتماعي لأنّه يمثل جزءا من مكونات التجربة الإنسانية»[1]. والمكان في كلام النقاد فضاء متكامل إنّه «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار وعي ساكنه»[2]. إنّه مهما حاولنا الفصل بين الزمان والمكان سواء في الواقع أو الخيال (النص السردي) لا يمكننا ذلك، إنهما مرتبطان ببعضهما ارتباط الجسد بالروح، فالمكان يعيش بداخلنا وكلما أعادتنا ذاكرتنا للوراء لتذكر بعض اللحظات أو المواقف تذكرنا المكان، والعكس صحيح فكلما رأينا مكان ما أعادتنا ذاكرتنا تلقائيا للزمن الماضي لتذكرنا بالحدث الذي يربطنا بذلك المكان، فالإنسان لا يعيش حاضره إنّه يقتات من ماضيه ليستمر بالعيش.

إنّ الماضي يتراكم في داخلنا وفي داخل الكاتب وفي أعماق شخصيات الرواية، ولا أحد يستطيع التخلص منه، إن الجميع يعيشه مجدّدا على شكل حاضر، إنّ الجميع يسقط في الزمن، فأن تعيش يعني أن تخضع لسلطة الزمن وهو وحده من له الحق في التنقل بك بين ضفافه متى شاء وكيفما شاء، إنّ بوابة الزمن محكمة الإغلاق ولا أحد يستطيع تجاوزها ومن يفعل ذلك يعني أنّه لم يعد في الزمن، فهنيئا لمن كان في الزمن ولم يعد فيه.

(1) عز الدين نوراوريا: اللامتناهي والمحدود–مقاربة المكان في روايات فاضل العزاوي، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2016، ص78.

(2) النصير ياسين: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلّة الآداب، دار الآداب، بيروت، ع1ن يناير1986م، ص210.

ينكسر الزمن ويتشقق، ثم ينكسر ويتشظى وحين نرى أن نهاية البداية قد اقتربت نسبق الزمن ونتركه هكذا مبعثرا متناثرا ونسرع نحوها خوفا من أن يدركنا ويقبض علينا مجدّدا ونعود تحت رحمته، فكلما قبض علينا الماضي تكونت لدينا صورة مرعبة عن المستقبل.

يتصدع الزمن في الرواية الجديدة وينتقل من الزمن الواقعي إلى الزمن الرمزي، ومن الزمن إلى اللازمن، وفي لحظة ما ينفلت السرد من أسر الزمن، فزمن الرواية الجديدة هلامي يصعب الإمساك به أو تقفي أثره، إنّه يتلاعب بذاكرة المتلقي ويدخلها في متاهات زمنية تتأرجح بين هذه الأزمنة بشكل فوضوي عبثي إلى أن ينتهي من الرواية دون أن يشعر بذلك، وهذا ما يعرف بالبناء المتشظي للزمن حيث «يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة وإنّما يحتاج إلى قراءة ثانية تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها»[1]، فرواية القرن العشرين تتخذ من الزمن موضوعا لها لا مجرّد دليل على نمو الحدث وبذلك يدخل القارئ في معركة ضد الزمن مع شخصيات الرواية، زمن يرفض أن يستقر أو يثبت، مشدود إلى الماضي بحثا عن هويته أو منطلقا للمستقبل هروبا من اللحظة الهشة المدمرة للحياة، وهذا ما عبّر عنه "جان شينو" في كتابه "سكن الزمن" بقوله «إننا نعيش الآن في نهاية القرن زمن أزمة، وربما أزمة زمن»[2]، أي نعيش إلحاح الزمن واللحظة في المجتمعات الحديثة كما نعيش هيمنة الوقت الماضي والآتي، الذي يفقدنا الشعور بالاستمرارية والوجود.

لقد كانت الرواية عند الكثيرين مجموعة من الأحداث تدور بواسطة عدّة أشخاص في تسلسل زمني معيّن فالزمن هو البطل في الرواية منذ نشأتها أمّا في الرواية الجديدة فالأمر يختلف تماما، لقد أصبح لكل شخصية زمانها ولكل حدث زمانه الخاص. تلك الثورة التي جاءت بها الرواية الفرنسية الجديدة، فحلّ الزمن السيكولوجي

(1) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، ص111.

(2) أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص248، نقلا عن:

Jean.cheneaux. tabiter le temps.ed, Bayard, 1996

بتدخلاته محل الزمن القائم على الترتيب والتتابع «بشكل مختلف اعتدنا عليه في الروايات التقليدية، زمن يصعب الإمساك به وتحديده بدقة»[1]، فسادت البعثرة والفوضى محل السكونية والنمطية، وتلاشت الحبكة وشكلت الرواية الجديدة لنفسها بنية خاصة وعالما جديدا «عالم تفرض الأشياء فيه والحركات نفسها بحضورها أولا، هذه الشروخ السطحية هي التي تفسد الفكر الإنساني والرواية التقليدية»[2].

ويرى "روب غرييه" أنّ الزمن أصبح مند أعمال "بروست وكافكا" هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وهكذا اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فإنّه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي أو القراءة، ذلك أنّ تماهيا قد حدث بين زمن المغامرة أو القصة المحكية، وزمن الكتابة أو السرد، وزمن القراءة... وأصبح الزمن موضوعا خصبا لبحوث وأطروحات غاية في التخّصص والدقة[3].

إنّ الزمن يتشظى بسبب المفارقات التي تطغى عليه بـ"الاسترجاع" الذي يقوم على تقنية العودة إلى الماضي و"الاستباق" الذي يعبّر عن رغبة الكاتب في التطلع للمستقبل، ويقر الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" أنّه «حين يبدأ مقطع سردي في رواية ما بإشارة كهذه "قبل ثلاثة أشهر" يجب أن ندرك أن هذا المقطع قد أتى متأخرا في نقل الخبر، وقد كان يجب أن يحل مقدما في الرواية»[4]؛ أي أنّ السرد أورده متأخرا لذلك فإنّ المفارقة الزمنية

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص149.

(2) نتالي ساروت، عصر الشك، دراسات عن الرواية، ترجمة وتقديم: فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م، ص6.محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص149.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص69.

(4) Gerard Genette : Figures III collection poétique. Ed. Seuil. Paris, 1972, p.79.

أسلوبان، الأول يسير باتجاه خط الزمن، أي حالة سبق الأحداث، والثاني يسير في الاتجاه المعاكس، أي حالة الرجوع إلى الوراء، وذلك قياسا بالنقطة التي بلغها السرد ويصطلح على هذين الأسلوبين بـ"الاستباق والاسترجاع".

إنّ طبيعة النص الروائي لا تسمح بالظهور المتزامن للشخصيات وللأحداث كما جرت في الواقع، مما يطلق مفارقات زمنية بين زمن السرد وزمن الرواية، وإذا ما تتبع الكاتب في سرده للأحداث تسلسلا خطيا، فإنّه لن يضيف جديدا لأفق المتلقي، وبهذا يختفي عنصر التشويق، وتفاديا لهذا يلجأ الروائي إلى التلاعب بالمواضيع الزمنية للأحداث، وذلك وفق أدوات وتقنيات تعرف بالاسترجاعات والاستباقات، إذ يستعمل مفهوم الاستباق «للدلالة على مقاطع روائية تروي أو تشير لأحداث مسبقة على أوانها يمكن توقع حدوثها، وهذه التقنية تقضي بقلب نظام الأحداث في الرواية وذلك بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب من أجل استشراف المستقبل»[1]. هذا التشظي في الزمن يلعب دورا كبيرا في خلق عنصر التشويق، كما يعتبر من جماليات الفن الروائي الحديث، فالقفز من زمن لزمن آخر داخل النص الروائي من مميزات وأساليب الرواية الجديدة، وإذا كان الاستباق من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب لخلق حالة الانتظار لدى القارئ، فإنّ تحققه غير إلزامي وغير مشروط لأنّ التوقعات التي تتطلع إليها الشخصيات يمكن أن تتحقق أو لا، ولاسيما حين يتعمد الكاتب تظليل وتشويش المتلقي، أمّا الفارقة الزمنية الثانية هي الاسترجاع «تتم الاسترجاعات عن طريق الذاكرة التي تنفتح على كل الماضي، مما لا يترك مسافة بين زمن السرد وزمن الرواية، هذه المسافة تذوب في منظور الشخصية ومعها يذوب الزمنان في بعضهما ويلتحمان إلى درجة التماثل، فيمتد الماضي بعد في الحاضر»[2]، ويمكننا تحديد نوعين من الاسترجاعات هي الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي، أمّا الاسترجاع الخارجي فهو «الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية، وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير على خط زمني

(1) نجاة صادق الجشعمي، التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجا، الجزء الأول، ط1، دار حورس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص24.

مستقل وخاص به، ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية»[1]، وعن طريق هذه المفارقات الزمنية يتطور الحدث الروائي، وفق تولد استرجاع عن استرجاع، وفق منطق سردي تحكمه الذاكرة التي تسكنها أحداث متشظية يقوم السارد بجمعها في بنية زمنية واحدة.

وهكذا يقوم الروائي الجديد بالمزاوجة بين هاتين التقنيتين (الاسترجاع والاستباق)، قصد سدّ الثغرات الحكائية والقضاء على التسلسل السردي للأحداث الذي يشبه إلى حدّ كبير سرد الأحداث التاريخية والتي تبعث الملل في نفس القارئ لأنّه اعتاد على مثل هذه الروايات.

II- فوضى المصطلحات وكسر خطيّة الكتابات الرّوائية:

1- مفهوم المحظور:

أ- في القرآن الكريم:

غالبا ما يخطر على أذهاننا عند سماع لفظة المحظور أنها تنتمي إلى الحقل الديني، وذلك لكثرة ورودها في القرآن الكريم، وفي إصدار الأحكام الشرعية مثل، لمحظور والمباح، المكروه، والحرام والحلال وغيرها من الألفاظ التي تنتمي لهذا الميدان،وقد وردت هذه اللفظة في عدة مواضع من القرآن الكريم لقوله تعلى ﴿وما كان عطاء ربك محظورا﴾ سورة الإسراء الآية20. ويقصد بها في هذا الموضع أن عطاء الله لم يكن ممنوعا،فالممنوع إذا هو أحد مرادفات المحظور،كما ورد في موضع آخر بمعنى الحجر أي الحرام، في قوله تعالى﴿ويقولون حجرا محجورا﴾سورة الفرقان الآية22؛ أي حراما محرما، لتتسع بذلك دائرة هذا المصطلح في القرآن الكريم لتشمل عدّة معاني هي: الحجر، المنع،الحرام، وكلها ترتبط ارتباطا وثيقا بالدين.

(1) عمر عاشور: المفارقات الزمنية في ظل هيمنة الذاكرة، المجلد13، العدد م، الجزائر، تاريخ النشر: 2022/01/31، تاريخ الاطلاع: 2022/08/29، الساعة: 00:42.

ب- في التعريف اللغوي:

ورد في "لسان العرب" لابن منظور في مادة (ح.ظ.ر) «الحظر المنع»[1]، وقد انحصر هذا المصطلح في المعاملات الدينية، وحتى الذين لجؤوا إلى تعريف المصطلح بنقيضه لم يخرجوا عن نطاق الدين «فالحظر: الحجر وهو خلاف الإباحة»[2]، ولفظة الإباحة يكثر استعمالها في المسائل الدينية، فمصطلح الحجر بدوره لا يخرج عن دائرة المنع والتحريم كقولهم «والحَجْرُ، والحِجْرُ، والمِحْجِرُ، كل ذلك الحرام»[3]. امّا الممنوع فتتسع دائرته قليلا لتشمل الأمور ذات العلاقة بالمجتمع والأعراف والعادات والتقاليد.

ج- في الاصطلاح:

لطالما كان ينظر إلى هذا المصطلح نظرة دينية باعتبار أنّ «المحظور ما يثاب تاركه ويعاقب فاعله وهو خلاف المباح»[4]، لكن مع مرور الزمن وبفعل التغيرات التي تطرأ على اللغة وعلى المصطلحات باعتبارها غير ثابتة –إذ أنّ هناك مصطلحات تزول مع الوقت وأخرى تظهر، وهناك ما يتغير مدلول استخدامها-، فقد انتقل هذا المصطلح إلى مجالات أخرى ليؤدي أدوارا أخرى كالسياسة والجنس والعرف وغيرها.

ولا يوجد ما هو محظور إلاّ إذا كان هناك ما يمنعه فـ«الشيء محظور إذا نهى عنه ناهٍ»[5]، وقد يكون هذا الناهي هو الله تعالى، فيكون المحظور هنا دينيا، ولذلك لا يجب تعدّي هذا المحظور وإلاّ كان هناك تعدي لحدود الله تعالى، أو تكون سلطة سياسية فيكون خرق هذا المحظور هو خرق للقانون الذي وضعته هذه السلطة على الشعب كافة وبذلك سينتج عنه عقاب، أو يكون صاحب النهي هو المجتمع، ويتمثل المحظور هنا في العادات

(1) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ص229.

(2) العلي الصالح صالح: المعجم الصافي في اللغة العربية، مطابع الشرق الأوسط، الرياض-السعودية، ط1، 1980م، ص125.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ص56.

(4) المجدي البركاتي، محمد عميم الإحسان: التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص80.

(5) العسكري أبو هلال الحسن، الفروق اللغوية، تح: إبراهيم سليم محمد، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص229.

والتقاليد والأعراف التي تسود مجتمعا ما، وبما أنّ العادات والتقاليد مقدّسة عند كل شعب فلابدّ من احترامها والالتزام بها وإلاّ فقد هذا المجتمع هيبته واحترامه.

2- مفهوم الطابو (التابو):

هو مصطلح من لغة "أهل التونغا يفيد التحريم والمحرم، ومعناه الأصلي تحريم استعمال الشيء أو المس به واستعمل بعض الكتّاب تابووات مرادفا للتحريمات"[1]. ومنه فالمصطلح يأخذ معنى التحريم وعدم المساس بالشيء.

ثم اتسعت دائرة استعمال هذا المصطلح ليدخل قاموسا بمعنى "المنع المستند إلى جزء سحري أو ديني يؤدي خرقه بصورة تلقائية إلى إنزال القوى فوق الطبيعية العقوبة بمن يخرقه"[2]. فهنا يتضح لنا أنّ التابو والمحظور يتفقان في نقطة واحدة ألا وهي الجزاء لكل خرق وانتهاك، فالفكرة والمعنى واحد، لكن المصطلحات متعدّدة، ولهذا فقد "درج الناقدون المعاصرون على استخدام كلمة (تابو) وحينا (طابو) تعبيرا عن المحظور... فهم يصفون نصا أدبيا ما بكونه "متجاوزا للطابو" بما يعني كونه متخطيا الخطوط الحمراء التي ينبغي الالتزام بالوقوف عند حدودها وعدم اختراقها"[3].

ولا داعي هنا لشرح أو تحليل هذا القول لأنّه ينطبق تاماما على ما تعج به الساحة الأدبية والنقدية في الوطن العربي، خلال هذه السنوات الأخيرة من تحطيم لطابوهات وغزو لمواضيع كانت محظورة في وقت ما، ولا يمكننا توجيه أصابع الاتهام إلى الغرب كعادتنا وتقليد أدبائنا لهم تحت اسم التأثير والتأثر، بل نجد أنّ العديد من

(1) هادي العلوي: قاموس الدولة والاقتصاد، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1997م، ص161.

(2) شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثربولوجيا: إنجليزي-عربي، جامعة الكويت، ط1، 1981م، ص943.

(3) بلال أحمد كريم: المحظور في الأدب العربي على مستوى التنظير النقدي والفعل الإبداعي، مجلة الأعاريب، ع2، مؤسسة ثورة اللغة للبحوث والتدريب والخدمات اللغوية، القاهرة، فيفري2014، ص24.

المواضيع المحظورة التي تم التطرق إليها من قبيل الأدباء العرب، هي نتيجة للأوضاع والظروف المتواجدة في البلاد العربية، أو عن العقلية السائدة فيها كالكبت الجنسي والقمع السياسي، الذي يدفع بالأديب إلى تفجير هذه المواضيع في أعماله الأدبية، فالقمع السلطوي الذي يجعل من الكاتب يعبّر عن رفضه وغضبه من الحاكم عن طريق رواية تفضح الفساد السياسي والظلم والتسلط، أو ممارسة الضغط من قبل الهيئات الدينية واستغلالها لمناصبها التي أوجدتها لنفسها باسم الدين، لتصدر أحكاما وتشريعات مخالفة تماما للنصوص الدينية، ما يجعل الفرد (الأديب) ينفر بشدّة منها ومن الدين ككل، فنجد الروائي في أعماله ينتقد رجال الدين ويعيب عليهم هذا الاستغلال الذي يمارسونه، إذا فكل هذه المحظورات (الدين، السياسة والجنس) التي أشرنا إليها نجدها عبارة عن عوائق يعاني منها المجتمع العربي فقط، ولا يملك الحق حتى في الجهر بها، أو مواجهة المسؤولين عنها، وإلاّ كان لهم ما يكفي من العقاب، ولهذا كان الحل الوحيد لإطفاء غليانها وإخماد حرائقها الكتابة عنها بالتلميح أو الرمز، وكل من تصدى لها بأسلوب مباشر اعتبر متعدّيا وكاسرا للطابوهات والمحظورات.

3- معنى المسكوت عنه:

أ- في القرآن الكريم:

قال الله عزّوجل: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ ۖ وَفِى نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ ﴿١٥٤﴾﴾سورة الأعراف- الآية 154؛ أي لما سكن عنه الغضب وهدأت نفسه، فلفظة سكت هنا تحمل دلالة السكون والهدوء، لكن في مواضع أخرى قد تعني دلالات مغايرة ومناقضة تماما لذلك، فالمسكوت عنه يحمل بين طياته إشارات ومعاني لمواضيع غير ذلك.

ب- في المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب: «سكْتُ: السّكوت، كالسكات والساكوتة، والكثير السكوت كاسكتيت، والسّكيت والساكوت، والساكوتة، والفصل بين نغمتين بلا تنفس، اسكت انقطع كلامه فلم يتكلم، رجل سكت قليل الكلام، فإذا تكلم أحسن»[1].

أمّا في القاموس المحيط فقد ورد المصطلح كالآتي: «جذر كلمة سكت بمعنى صمت، وسكت قطع الكلام بعد تكلم»[2].

نلاحظ أنّ مصطلح السكوت قد ورد في هذين المعجمين بمعنى واحد ألا وهو قطع الكلام والتوقف عنه.

ج- اصطلاحا:

«المسكوت عنه هو جملة المحظورات الأخلاقية والسياسية التي يأتيها الأدباء في كتاباتهم "الثالوث المحرّم الدين، السياسة والجنس"»[3]. فالمسكوت عنه نقيض النطق وهو ما أن يكون موافقا للمنطوق أو مخالفا له، وقد عهد المعاصرون من أهل الأدب إلى حصر تسميات المسكوت عنه في ثلاث مواضيع (الجنس، السياسة، الدين) وهي الكلمات التي يمكن اختصارها في عبارة [ج.س.د، أو جسد]، التي تناولها الروائيون بأساليب تفاوتت بين المباشرة والإيحاء والتلميح والتصريح، إذ لا يمكن أن تتساوى نسب استعمال هذه التسميات الثلاث في الخطاب

(1) ابن منظور: لسان العرب، ص43.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشروالتوزيع، ط8، بيروت، 1426هـ/2005م.

(3) محمد الأمين بحري: سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة بسكرة، ص7.

الذي عادة ما يميل إلى تكثيف أحدها على البقية ولذلك مصوغات أسلوبية ومتصورات فنية ومقصديات موضوعية وذاتية تحايث الخطاب السردي[1].

الفرق بين الصمت والسكوت:

إذا كان السكوت هو التوقف والامتناع عن الكلام، فإنّ الصمت هو الوجه الآخر للكلام، ويقال: «أنّ السكوت صفة للجمادات والحيوانات والصمت دلالة على معنى في النفس وهو صفة للإنسان يوحي بالباطن»[2]. فلغة الصمت لها حضورها ودلالتها خاصة في الأعمال الأدبية، فهو يشكل حوارا استفزازيا للقارئ يدفعه إلى التفكير والتأويل والبحث عن ذلك الكلام المضمر الذي دسّه الكاتب ما بين السطور المرئية داخل النّص «فالصمت يكسر قيود التعبير لينطلق إلى آفاق المعنى غير المحدود الذي يضيفه المتلقي للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق الأمر صراحة»[3].

إذ يمكن للمتلقي أن يفجّر بنية الصمت ليؤولها لعدّة مناحي، والواضح أنّ للصمت أسبابه ودوافعه، فقد يكون ناتجا عن القمع وقد يكون أسلوبا من أساليب الرفض والتمرد، ولهذا نجد الكاتب المبدع يتخذ من الصمت لغة لطرح قضاياه وانشغالاته، وخاصة المواضيع المسكوت عنها، ومن جهة أخرى يكون هناك تفاعل بين النّص والمتلقي، «فالنّص ميت من دون تنشيط القارئ له من هنا نعتبر النّص وجودا متعلق بوجود آخر هو وجود القارئ»[4]، وبذلك يفتح المجال أمام المتلقي ليحلّ طلاسم هذا النّص من خلال عملية التأويل والتأمل.

(1) محمد الأمين بحري: مداخلة بعنوان: المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة بين التواصل والقطيعة، جامعة بسكرة، 2019، ص1.

(2) كمال يوسف: في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 1978م، ص ص96، 97.

(3) الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، 1987م، ص112.

(4) بوعلام نابي: النّص ودلالات الصمت، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، العدد9، 2014م، ص14.

4- التعدّي على المحظور الديني:

يعدّ الدين أبرز مؤثر على حياة الشعوب ومختلف الأجناس، إذ يفسر كل ما يعجز العقل عن تفسيره ولذلك نجد "فريدريك إنجلز" يعرّفه بأنّه: «انعكاس خيالي في رؤوس الناس لتلك القوى الخارجية التي تتحكم بوجودهم اليومي، هو انعكاس تأخذ فيه القوى الأرضية شكل قوى فوق أرضية»[1]، ولو تأملنا في هذا التعريف بحدّ ذاته لوجدناه تطاول على الحقيقة الدينية وإنكار لوجوده، باعتباره وهم في خيال الناس وتفسير ميثافيزيقي للأحوال الحياتية اليومية.

وكل هاته الاتهامات الموّجهة للديانات جميعها سواء الإسلامية، المسيحية أو اليهودية (...) سببها عدم القدرة على الخوض في أغوارها وتفسير حقيقتها تفسيرا منطقيا، ولذلك قرّر الإنسان عدم الخوض في اللامفكر فيه، ووضع القضية الدينية في خانة الممنوعات والمحظورات التي لا يجب التعدي على حرمتها وقداستها، وظل الوضع على ما هو عليه لمدة طويلة من الزمن، إلى أن جاء من كسر هذه القيود وتحدث في المسكوت عنه طويلا ألا وهي الرواية الجديدة.

صحيح أنّ الأعمال الأدبية والفنية بصفة عامة تطرقت للدين في موضوعات لكن كان تأثرا به كإدراج النصوص القرآنية وسرد بعض القصص التاريخية الدينية وبعض الأحداث الأسطورية التي تناقلتها الأجيال فيما بينها، لكن معارضة النّص الديني ومناقشة الأحكام والقوانين الدينية فهذا دخيل على الكتابات الإبداعية.

إنّ الحياة الإنسانية تتغير، والظروف المعيشية كذلك تتغير، لكن الدين ثابت لا يتغير، وكثير من الأحكام الدينية في مختلف الديانات سقطت وزالت مع الزمن لذلك لا يمكن الأخذ والحكم بها، ولهذا ارتأى الكثير من الأدباء (وحتى رجال الدين) إلى ضرورة إعادة النظر في النص الديني وتأويله من زاوية أخرى «فالتجربة الدينية في

(1) فريديريك إنجلز، أنتي دهرنغ: ثورة الهراوجين دوهرنغ في العلوم، تر: فؤاد أيوب، دار دمشق، 1965م، ص381.

ضوء هذا المعطى ليست إنكارا للنص المقدّس –القرآن– وإنّما هي انغماس كلي في عوالمه، شريطة إدراك أن القرآن مفتوح على القراءة والتأويل وذلك أنّ التأويل لا يحتمل الخطأ، بل هو صائب، لأنّه لا يكون في الحقيقة إلاّ تعبيرا عن باطن المؤوّل، أي أن الروائي يستطيع أن يحوّل الدين إلى إيديولوجيا وبالتالي إلى رؤية للعالم تخضع للشروط التأريخية وتنتج وفقا لحركية في بعدها الاقتصادي والسياسي والثقافي»[1]. وهذا ما جعل العديد من الروائيين المعاصرين خاصة، إقحام القضية الدينية ضمن أعمالهم الأدبية ومناقشتها تارة بطريقة عقلانية منطقية وأخرى بالتمرد عليها والتعدي على قداستها، من خلال التهجم على طقوسها ورفض أحكامها.

ولو بحثنا في هذه الأعمال الأدبية لوجدنا الكثير منها يتناول هذا الموضوع بطرق وأساليب مختلفة، واللافت للنظر أنّ الكتابة النسوية هي من تحتل الصدارة في التطرق إلى المحظور بأقسامه الثلاث (الدين، الجنس والسياسة) ومن بين هاته الكاتبات نذكر "فضيلة الفاروق" في العديد من أعمالها كـ(اكتشاف الشهوة)، (مزاج مراهقة) بالإضافة إلى "مليكة مقدم" في (رجالي) وكذلك "آسيا جبار" (بوابة الذكريات) هذا بغض النظر عن "نوال السعداوي" التي لم تخرج كتاباتها عن دائرة الممنوع.

نجد "فضيلة الفاروق" في (مزاج مراهقة) تناقش قضية الحجاب الذي يمثل علامة الطهر العفة والأخلاق عند المسلمين، لكن مشكلتها لم تكن مع الحجاب الذي يتكون من قطعة قماش تضعها المرأة على جسدها بل مع الأبعاد الخفية التي يحملها مصطلح الحجاب فبطلة الرواية "لويزا" ترفض ارتداء الحجاب خاصة بعد أن اعتبر كشرط لدخولها الجامعة ومزاولة دراستها، لأنّ النسق الذكوري يعتبر المرأة عورة ولابد من إخفائها عن الأنظار وحجبها «إذا كنت أشعر أن السفر إلى الجامعة بذلك الزي التنكري يعني الموت ولهذا رفضت وبكيت»[2]، لم يكن الحجاب وحده الذي لقي القمع والرفض بل الزواج كذلك الذي يعتبر رباطا مقدسا بين الرجل والمرأة والذي

(1) عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص55.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفرابي للنشر، بيروت–لبنان، ط2، 2007م، ص18.

يحافظ بدوره على بناء أسرة سليمة وإنشاء مجتمع طاهر بعيد عن الرذيلة، لكن "فضيلة الفاروق" ترفض هذا العرف الديني وتتمرد عليه وترى أنّ الزواج من شخص لا تعرفه من قبل ولم تقم معه علاقة يمثل بداية لحياة مأساوية بل تجاوزت ذلك لتصف نفسها بالعاهرة، في مقابل أنّ الله عزوجل قد سن الزواج للقضاء على الزنا والعهر والعاهرات «لزمنا أكثر من ساعة لنتبادل بعض الكلمات ثم اقترح أن ننام حين رآني أتثاءب حاولت ليلتها أن أكون عروسة مطيعة لكن شيئا ما في داخلي كان يرفض ذكورته، دخلت الحمام وأغلقت على نفسي الباب فقد تخيلتني عاهرة تتعرّى أمام أول زبون تحمله لها الطريق...»[1]. لقد تطرقت "فضيلة الفاروق" لقضية الزواج وكانت جريئة جدّا في تعمقها لليلة الأولى من الزواج، فهي ترى أنّ هذا الحق الذي منحه الدين للرجل ما هو إلاّ اغتصاب لجسد وانتهاك لقيمته وتعدّ على حريته، وليس هذا وحسب فالدين كذلك يأمر المرأة بطاعة زوجها والرضوخ له، وفي هذا قهر للنفس وتدمير للذات فكيف لجسد أن يعشق جلاّده، لا يمكن الحديث عن التمرد النسوي في الكتابة الروائية دون ذكر "نوال السعداوي" التي تعدّ حاملة لواء التمرد في القافلة النسوية، وقد سخّرت جل إبداعها الأدبي في التصدي وقمع واختراق المحظورات وخاصة المحظور الديني، هذا الأخير الذي تراه ظالما للمرأة «إنّ تدفق تيار الوعي يمنح الملفوظ الروائي القدرة على استجلاء عوالم الباطن، وتفجير الرغائب المكبوتة واختراق سلطة المحظور، بردم المسافة بين الشعور واللاشعور وكشف الذات وإعادة إبرازها تخيليا»[2]، ولعلّ هذا ما حدث مع "نوال السعداوي" حين غاصت في المحظور الديني وأصرّت على نقده ورفضه بشدّة إذ كان قلمها لاذعا على الشعائر الإسلامية كالصلاة والحج والصوم وغيرها، فهي ترى أن الدين الحقيقي يكمن في الأخلاق وحسن معاملة الآخرين كما تقول والضمير الحي، لكن هذا لا يكفي فالأخلاق والمعاملات تتم بين الإنسان والإنسان، أمّا الدين فبين العبد وربّه إنه (الدين) «إيمان وطقوس وتعاليم وأخلاقيات قد تروق للفرد أو لا تروق، وقد تروق له ديانة أخرى أو قد لا

(1) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، 2005م، ص08.

(2) عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين والسياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص105.

تروق له أية ديانة»[1]. فاختيار الديانة حرية شخصية ولكل امرئ حرية اختيار ديانته لكن ليس من حقه أن ينتقد الديانات الأخرى ويتهجم عليها ويصفها بالضعف والتخلف كما تفعل السعداوي حين تقول بأنّ الإسلام سيعيدنا للوراء، ولعلّ بغضها وحقدها للدين الإسلامي ناجم عن كرهها للآخر الذكوري، ولهذا نجدها تقود معارك تمرد على النصوص المقدّسة والتشريع الإلهي، حيث ترفض مبدأ تعدّد الزوجات وقابلته بضرورة تعدّد الأزواج كضرب من المساواة بين الجنسين، فهي ترى في تعدّد الزوجات ظلم وقهر للمرأة وقد تحدثت على ذلك في سيرتها الذاتية "أوراقي حياتي" «كره العمى وتقول إنّه شيطان ابن شيطان... يغيب في الصيف ...وفي الشتاء يرجع يرقد فوق الفرن ويزعق على واحدة من نسوانه كان يتجوز ويطلق على كيفه وما حدش يعرف عدد نساوينه، مكانش يحفظ من القرآن إلاّ (فانكحوا ما طاب لكم من النساء)»[2] (سورة النساء الآية 03)، لتعلق في ذهنها هذه الذكريات ويخزنها لاوعيها في عتبات لاشعورها لتشكل لديها عقدة من الرجال، فتكّن لهم الكره والنفور، وترى أنّ السبب في ذلك هو الدين الذي ميّز بين الرجال والنساء.

لقد عمد الروائيون العرب وخاصة الروائيات إلى استعمال الخطاب الديني كأداة لتغير منطلقاته وتجديد آلياته من خلال مزاودته من أنواع عديدة من الخطابات فنلمس التداخل بين ما هو ديني وما هو إيديوسياسي والذي بهت بمعالجة الأفكار الدينية ومدى تماشيها مع الأفكار السياسية المعاصرة له زمن بينه وبين السوسيوثقافي الذي يهتم أيضا بمعالجة قضايا الدين، وثقافة المجتمع المتغيرة حسب كل وقت، حيث لم تكتف المرأة المبدعة بهذا فقط بل سعت إلى إحداث زلزلة في عالم اللغة، إذ يتكاثف الخطاب الديني العرفي مع السلطة الذكورية لتكبيل المرأة بالكتابة التي تأخذ بعدا سلطويا ضد الدين والموروث والثابت وبالتالي كانت الدعوة إلى القيام بثورة لغوية وتخطي المألوف ونقده[3].

(1) بوعلي بادين: الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1973م، ص82.

(2) نوال السعداوي: أوراقي حياتي، ج1، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 2017م، ص11.

(3) عمار علي حسن: النص والسلطة والمجتمع، القيم السياسية في الرواية العربية، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية، القاهرة، 2002م، ص31.

5- اختراق السلطة السياسية وكشف الفساد:

تعدّ السياسة كموضوع أحد أهم المحاور المتناولة في الأدب على الإطلاق، باعتبارها تلعب دورا هاما في الواقع المعيش، وأن يعبّر المبدع عمّا يرى يعني أنّه كشف وجها جديدا ستر أو أحيط بهالة من الغموض، ولعلّ هذا ما جعل القضية السياسية تصنف في خانة المحظورات أو المحرّم التعدّي عليها وعلى قدسيتها، ولذلك كان الروائيون بحاجة إلى قوة ذهنية وإبداعية تساعدهم على هذا الكشف فلجؤوا إلى «إنجاز الأعمال الإبداعية بما فيها من رموز وإسقاطات للتعبير عما يريدونه»[1]، وذلك لتجنب الوقوع في المصيدة التي تعدّها السلطة السياسية لكل من يجهر برأي يخالف رأيها، ويعدّ الجور والإكراه من القيم السلمية التي انتقدها معظم الروائيين في السلطة السياسية «فالسياسة في المجتمع الطبقي تقتحم القانون والأخلاق والعلم والفن والفلسفة والدين وتظهر كقوة محدّدة لاتجاه التطور في جميع مجالات الحياة، ومنها المجالات الفكرية والإبداعية والإيديولوجية وهي تعبّر عن مصالح هذه الطبقة أو تلك وتضفي على السياسة وعلى نفسها في آن واحد معان طبقية كجزء من الحياة الاجتماعية»[2]، فمعالجة القضايا السياسية في الرواية العربية خاصة، تمثل تحديا من النوع الذي يبرز من خلال القيود المفروضة من قبل السلطات السياسية، فكانت الحرية في الأدب هي حرية مقاومة الممنوع الخارجي، ومن هنا تبرز إشكالية الأدب مقابل السياسة، فالأول عبارة عن إبداع فردي يرفض كل دخيل خارجي يؤثر على آرائه وأفكاره بما في ذلك السلطة، أمّا الثاني فهو متطفل يقحم نفسه في كل ما يدور حوله، بما في ذلك الفن والأدب، ويسعى لفرض آرائه وسلطته وجبروته وهذا ما جعله محلّ انتقاد من مختلف الآداب والفنون بما في ذلك الرواية.

إن القضية السياسية وجدت منذ أن اعتلى أول شخص كرسي الحكم ومنح لنفسه الحق في تسيير شؤون البلاد والعباد، فكان بذلك الآمر الناهي، وكان الشعب المتتبع المطيع، ليزداد مع مرور الوقت طغيان وجبروت

(1) عمار علي حسن: النص والسلطة والمجتمع، القيم السياسية في الرواية العربية، ص31.

(2) عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص123.

الحاكم، وقهر واضطهاد الشعب، وبقي الحال على ما هو عليه إلى يومنا هذا، وكثيرا ما كنا نسمع عن تمرد بعض الأفراد على هذا الحال، وقد وصلنا الكثير من الشعر الذي يعبّر عن ذلك ويروي قصص من ثاروا على الوضع السياسي السائد آنذاك.

نجد أنّ العلاقة التي تربط الأدب بالسياسة علاقة قديمة تعود جذورها إلى بداية الإبداع، وبما أنّ التغيير من طبيعة البشر فإنّ الإنسان المبدع قد تخلى عن الشعر ولجأ إلى الرواية باعتبارها تتماشى وأحداث العصر «فقد استمر تطرقها وارتباطها بالأحداث السياسية يتنامى بتنامي الصدمات الاجتماعية والسياسية، وتراكم الأزمات وكذلك طرح مشاكل التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي والانحراف السياسي»[1].

فالإبداع عبارة عن رد فعل وانعكاس لما يحدث حول المبدع، إنّه يروي لنا عن خذلان السياسة للواقع، إنّه يتحدث عن المنع والقمع ومطاردة الكلمات، ينقل لنا كيف تم اصطياد من رفض الذل والانقياد، فأن تدخل السجن من أجل رواية فهذا قمّة الظلم، ولهذا كان لابد للمبدع أن يكون أكثر دهاء وتحايلا لتوصيل المعنى دون أن يمسك عليه دليل.

إنّ مواجهة السلطة السياسية عن طريق الكتابة أو التمرد على القوانين ومخالفتها لا يغير من نظامها، ولكن يحدث شيئا من الوعي في ذهنيات الشعب ليثور ضد هذا النظام الفاسد، ليكون بذلك التمرد محفزا على الهدم وإسقاط كل ما هو سائد لتأتي الثورة بعد التمرد لإعادة البناء، وهذا ما تجسد في العديد من الدول العربية من ثورات وانتفاضات ضد السلطة الحاكمة، والواجب في الثورة والتمرد أن تكون نابعة من أفراد الشعب فقط وليس لها أي أيادي خارجية، وإلاّ سمي ذلك استعمارا وتدخلا في الشؤون الداخلية.

(1) عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس، في الرواية المغاربية، ص125.

إنّ معظم السلطات السياسية تتبع سياسة فاسدة منحطة قائمة على الاستغلال وأبرز ما استغلته ووظفته لصالحها هو الدين، باعتباره قيمة مقدّسة لدى جميع الشعوب، ولهذا لجأت السلطة السياسية لوضع هذا الأخير تحت خدمتها وفي حالة مخالفته لها نجدها تدعو إلى فصل الدين عن الدولة، وبالإضافة إلى هذا نجد عنصرا آخر يدخل تحت خدمتها ألا وهو الجنس، «فالسياسة تبيح الجنس في حال خدمته مصالحها وتوفيره حالة استثنائية من ترويض الشعب وستره وسكوته عن الفساد، فعلاقتها هي علاقة خدمة ومصلحة أحيانا وعلاقة رفض ونفور أحيانا أخرى (حسب المنفعة المحققة)»[1].

لقد بقي الضلع الثاني للثالوث المحرم محظورا، لا يمكن التعدي على حرمته، أو التقليل من قيمته ومكانة أعمدته وقادته، فمجرد الهمس بين شخصين عن القضايا السياسة، فإن ذلك سيؤثر على استقرار البلاد، وقد تنهدم حضارات، وقد تسقط حكومة لتعلوا مكانها حكومة أخرى أسوء منها، والتاريخ يروي الكثير عن ذلك، إنّ الأدب بفنياته كسر هذا التابو وتجرأ على فضحه ليستمر الصراع الأزلي بين المثقف والقارئ والأديب في مقابل السياسي والحاكم والجاهل، ليشتد الصدام بينهم في العصور الأخيرة التي عاش فيها الإنسان من وجوده «ففي عصر الآلة والدول الصناعية الحديثة أصبح الإنسان يعيش تشيؤ الذات مع قصر الأجهزة السياسية واهتزاز الأنظمة الاقتصادية ودمار الحروب العالمية واستبداد الدول الاستعمارية فكل هذه العوامل وأخرى غيرها قد ساهمت في صنع إنسان غير متوازن، إنسان يعاني القهر والاستلاب والضياع، يظل يبحث عن مخرج ليتخلص من براثن السياسة ومتاهاتها، ومن زيف ونفاق أسياد السياسة الذين يحاولون بكدّ وجدّ القضاء على الفئة المنتفعة وتعميم ثقافة الجهل والسكوت وعدم الخوض في أمور لا تخدم الشعب كله، إنما تخدم مصلحة أسياد القبيلة لا عبيدها»[2].

(1) جورش لوكاش: الرواية كمصلحة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979م، ص72.

(2) جورج لوكاتش: الرواية كمصلحة بورجوازية، ص14.

إنّ بقاء السلطة السياسية واستمرارها مرهون بزوال الطبقة الضعيفة، إنّها ترياق الخلود الذي استنزفته الطبقة الحاكمة، إنّها تعمل على إخضاع الرعية لسطوتها وسلبها بمختلف الوسائل والأدوات، فالسياسيون «يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية... ويغامرون بعيون أطفالنا... وبأعناق الفقراء... ونحن ندفع الثمن من لحمنا»[1]، كما أنّهم «يخطّطون للسوق ويموتون، ويأتون من تحت الخراب ويجدون كل شيء جاهزا، فيقتطعون الحنين من قلوب أصحابه ويسقطون على المدينة في الصباح... النساء يلعنون أنفسهم حكاما وطنيين»[2].

إنّ هذه النماذج عبارة عن مقتطفات من بعض أعمال "واسيني الأعرج"، وهذا ما يثبت تمرد الأعمال الأدبية واختراقها للمحظور السياسي، وإعلان الكاتب من خلالها على الرفض، والسخط من الوضع السياسي القائم في بلده، وهذا ما يثبت أيضا تخلص الكتاب والروائيين من قيود الخوف من السلطة وخوضهم في مواضيع كانت تعدّ محرمة وانتهاك للممنوعات.

6- تخطي هاجس الجنس وطرح المكبوت:

يمثل الجنس الضلع الثالث لمثلث المحظورات (الدين، السياسة والجنس)، ويشغل حيزا واسعا من مساحة الرواية الجديدة، فإذا كان اختراق هذا المحظور بطريقة واعية وبلغة راقية لهدف ما كنشر الثقافة الجنسية أو التوعية الاجتماعية، فلا مشكل في ذلك، أمّا إذا كان حديث الكاتب عن الجنس من أجل الجنس فقط، فهذا لا يصنف ضمن الأدب، لأنّه (الأدب) بريء من اللغة المبتذلة والأسلوب المنفر، ومن المواضيع الفارغة، فمعظم الكتاب الروائيين وخاصة النساء منهم يتطرقون لموضوع الجنس في أعمالهم الإبداعية، بهدف مهاجمة العادات والتقاليد الفاسدة التي سادت المجتمعات وخاصة العربية منها، إنّ عدم الحديث عن الأمور الجنسية، والمشاكل الجنسية يؤدي إلى خلق عقد نفسية كالكبت خاصة عند المرأة واحتقار الذات، وعدم التعرف على الجسد بطريقة صحيحة

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز تغريدة صالح بن عامر النفري، دار الحداثة، بيروت، 1983م، ص14.

(2) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2015م، ص348.

سواء عند الرجل أو المرأة، ولهذا نجد «أنّ الخطاب الجنسي في إنتاج الكتاب ينطلق من الظروف التي عايشها ويعيشها الروائي بقيمها وعلاقتها ويتم من خلال تعامله الذاتي والاجتماعي مع تجلياتها ومنعكساتها عليه، فهو على هذا الأساس يعيد صياغة الحياة الاجتماعية لوجوده العام في اللغة، كما أنّ الطرح الفكري للجنس في إبداعه يرتبط بذهنيته الطبقية»[1].

إنّ الجنس كمشروع كتابي ليس وليد اللحظة بل نجده متجذّرا في الموروث العربي حتى وإن كان تلميحات ورموز أو ظهور طفيف له، فقد كانت الرواية التقليدية ترفض التطرق لهذا الموضوع (الجنس)، ولهذا نجد الروائيون يتحاشون التعبير عنه مباشرة، وكان يطرح بشيء من التلميح والحشمة، ولا يتعدّى الحدود الشرعية كالإشارة للعلاقة بين الزوجين، ومع ظهور الثورة التي جاء بها التجريب الروائي والتي قلبت الموازين رأسا على عقب، أصبح الكتاب أكثر تحررا وانفتاحا على مختلف المواضيع وحتى الجنسية الشرعية منها وغير الشرعية، فكسر المألوف والتمرد على التقليد هو الذي طبع الحداثة على الأعمال الروائية، وفي هذا المجال نجد العديد من الروائيين وخاصة الروائيات اللواتي تخلصن من قيود التقليد، وخرجن عن القيم المألوفة وبُحن بالمسكوت عنه ومن بينهن نذكر "أحلام مستغانمي"، "فضيلة الفاروق"، "نوال السعداوي" (...) والقائمة طويلة، فـ"فضيلة الفاروق" تعدّت حدود الجرأة في تناولها لهذا المحظور، وتعمقت فيه بطريقة مبالغ فيها، فهي ترى «أنّ الجنس رحمة ربانية (...) من حق المرأة أن تشعر بالمتعة والسعادة»[2]، وقد أقرت بهذا بشكل مباشر مكشوف في روايتها "أقاليم الخوف" التي اتسعت فيها دوال البوح بالمسكوت عنه إلى أن انحطت جميع القيم الأخلاقية، غير مبالية بالأعراف الاجتماعية.

يشغل الجنس حيزا واسعا من مساحة العالم الروائي، وما نلاحظه بشكل عام أن النتاج الروائي النسائي يتفرد فيه الجنس بخصوصية تميزه عما ينتجه الرجل المبدع، وهذا ما خلق تذبذبا واضطرابا في حضور هذه التيمة

(1) عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص198.

(2) فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط1، 2010م، ص32.

لكل من إبداع الرجل والمرأة، أمّا بالنسبة للمرأة فنجدها قد عبّرت من خلاله عن «إدانات واحتجاجات تكشف تعسف الآخر، كما كشفت عن الاضطهاد الذي يمارس ضد المرأة، فضلا عن إبقاء اللوم والتثريب عليها، بل والأهم من ذلك فإن الكتابة الروائية النسوية قد عرضت على المجتمع أسئلتها، كما أوضحت كتاباتها بأنّها تسير في فضاء المعرفة، وهي تدفع إلى الكثير من التفكير الذي يفسح المجال للإنتاج المعرفي الذي ينتجه الرجل/المرأة، حتى يشغل مساحة جديدة في المشهد الفكري والثقافي، وبهذا الوعي المتحرر من التأثيرات الذاتية ستكون الرؤية موضوعية»[1].

إنّ علاقة الجنس بالجسد علاقة وطيدة، فلا يمكن الحديث عن الجنس دون حضور الجسد، ولولا الجسد لما كان هناك جنس، والمرأة/الأنثى في كتاباتها للنصوص تلجأ لعرض جسدها من أجل إثبات ذاتها والبوح بحقها في ممارسة حريتها التي فقدتها في المجتمع، «وقد اهتمت الثقافة المعاصرة بموضوع الجسد اهتماما خاصا يتباين كليا عما حفلت به الثقافة التقليدية من نظرة الريبة والأساطير والخرافات ومن أوهام وتصورات جعلت منه سجنا للروح وجثة فانية وبؤرة للشهوات، فقد غدا الجسد اليوم رمزية عامة للعالم ومصدر كل الرموز الإنسانية القائمة أو المحتملة، فالموقف من الجسد يعكس موقفا من المجتمع والكون»[2]. فالمرأة المبدعة تنطلق من جسدها لتبحرفي ذاتها وتنتقل إلى العالم الخارجي عن طريق مجموعة من الشفرات التي تكون النّص النسائي، إنّ الجسد عبارة عن منظومة لغوية متكاملة، وهي الأكثر بساطة، والأبلغ تعبيرا عن الأفكار والأحاسيس، وقد أصبح يمثل بتكويناته المختلفة ركيزة أساسية في بناء عوالم النّص الروائي، فنجد الرواية تتحرك ضمن جغرافية هذا الجسد وتعطيه الحرية للبوح بما يريد ليعبّر عن هذه الذات الأنثوية ويستنطق مكبوتاتها، ويفجر آلامها ومعاناتها، ويطرح آمالها ورغباتها التي ظلت

(1) سعيد حامد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، منشورات دار تموز، ط1، دمشق، 2016م، ص320.

(2) بشرى البستاني: ملامح النسوية في الرواية العربية، رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا، ص112.

طي الكتمان خوفا من القمع والردع. لقد اندمج الجسد مع اللغة ليكونا المادة الخام للنّص الروائي ليعبرا بصدق عن الطابع الخاص بالأنثى في معزل عن تلك النظرة الدونية التي بقي الرجل يتبناها اتجاهها.

هكذا خلخلت المرأة الكاتبة بنية الصمت الأنثوي، ببعديه اللغوي والجسدي، فدخلت عالم اللغة الذي كان حكرا على الرجل لتمتهن فعل الكتابة، بعد زمن طويل من الصمت، كما فكت قيود جسدها الأخرس ليقول بدوره هويته المكبلة بلغته الخاصة، لغة الجسد.

الفصل الثاني

تجليات المسكوت عنه في رواية سقوط الإمام

1- سقوط السلطة السياسية.

2- الجنس و كشف المستور في رواية سقوط الإمام.

3-التمرد على السلطة الدينية.

4-ملامح التجديد في رواية سقوط الإمام.

يبدو أنّ الرواية الجديدة قد اتخذت لنفسها أسلوبا جديدا يتلاءم وتطورات العصر، فقد مسّت من خلاله كل الجوانب الحياتية للإنسان الاجتماعية منها والاقتصادية والسياسية وحتّى الدينيّة، لذلك نجد الكاتبة قد جابهت الأفكار المتفرّدة والأحكام المتطرّفة، وقد كان هذا صلب موضوع رواية "سقوط الإمام"، لكن ما يثير تساؤلنا في هذه الرواية هو لماذا اختارت الكاتبة مصطلح السقوط بدل الانهيار؟ وهل يقصد بالسقوط النهوض مجدّدا؟ وهل النهوض في نظر الكاتبة يكون من خلال سقوط الإمام الفاسد، بما أنّ الإمام يعتبر قائد الأمة؟.

1- سقوط السلطة السياسية:

حين يصبح الروائي كاتب منشور سياسي ومؤرّخًا ومحرّضًا، وهو يوثق ويجمع أخبار السلطة الدّالة والمفسرة لهذا التدني والسقوط، حينها تصبح الرواية بمثابة التاريخ السري الأخلاقي للعصر[1]. فالروائي المعاصر تنبه أخيرا لضرورة تخليه عن سرد قصص الحبّ والغرام، ووصف أشكال الوحوش العفاريت ومغامراتهم الخيالية والعجائبية وتوجّه للحديث عن نفسه باعتباره فردًا من هذا المجتمع الذي يعاني من تصدعات وتشققات تكاد تنفلت لتؤدي به في النهاية إلى السقوط.

ونبدأ الحديث حيث توقفنا مفردة "السقوط"، وبكل ما توحي إليه من معانٍ، فسقوط الإمام أدى إلى سقوط مكانته، وإلى سقوط السلطة السياسية، ليسقط المجتمع وفي النهاية سقوط الذات وانهيارها، سقطت السلطة السياسية حين طغى عليها الاستبداد، وسرت في عروقها البيروقراطية، وتربع على كرسيها التسلط والقهر والقمع، فكان لابد على نوال السعداوي أن تهاجم كل هذا عن طريق الصمت، ونحن نعرف أنّ الصمت أبلغ من السكوت، ويؤدي رسالته أكثر من الكلام، صمتت عن الكلام ولكن قلمها ظل ينفث سمّه على شخصية الإمام

(1) عبد الرحمن أبو عوف: الذات والرواية التاريخية، مجلة القاهرة، ع117، أغسطس 1992، ص189.

الذي وظفته بالنيابة عن شخصية السادات رئيس مصر السابق، بل وزيادة على ذلك فقد كان دورها بالغ الأهمية، إذ لعب عدّة أدوار، فبالإضافة إلى أنّه تلك الشخصية الطاغية التي تكلم باسم الله، فقد كان أيضا الأب القاهر والزوج العاهر، وكل هذه الشخصيات ترمز إلى السلطة التي تتحد معا في قبضة واحدة لتضرب بها وجه الأنثى المضطهدة والفاقدة الشرعية لا لشيء، فقط لأنّها وُلدت أنثى.

لقد كانت روح نوال السعداوي تلتهب غضبًا من السادات الذي كرّس كل سلطته وسخّر كل إمكانياته فقط ليحارب نوال السعداوي، فقرّرت هي الأخرى أن ترّد له الصاع صاعين فقط بصمتها وقلمها إذ نجدها من خلال روايتها تطرح همّا واحدا وهو فضح وتفجير حقيقة هذا الإمام، وربما هذا ما جعلها تضع له نهاية مخيفة مكشوفة أمام الجميع رغبة منها في كشف حقيقته المتخفية وراء قناع الإمام في رواية نجد فيها مشهد سقوط الإمام يتكرر في مقاطع عدّة تارة على لسان "بنت الله" وأخرى على لسان صديق طفولته الذي كان ذو مستوى أفضل منه في الدراسة، تقول: «سمعت طلقات بأذني ورأيت الإمام يسقط وجهه كان معلقا في السماء يعكس شعاع الشمس، دوّى الصوت كالرعد وتحوّل الضوء إلى شعاع نووي (...) فوق المنصة كان وجهه مضيئا كوجه الله، انقلب عند السقوط وأصبح داكن اللون كوجه الشيطان»[1].

تصف الكاتبة وجه الإمام بعد موته بوجه الشيطان، وذلك إشارة إلى سقوط القناع الذي كان يرتديه حين كان حيًّا، ألا وهو وجه الله، فمع سقوط الإمام سقط القناع أيضا، لاتزال الكاتبة ترمي سهامها على السلطة السياسية وذلك عن طريق الإمام الذي يمثل هذه الأخيرة، وكما هو معروف عند الجميع أنّه كي تستطيع السلطة الاستبدادية أن تسمو فوق الجميع عليها أن تعمل بكل جهودها المدروسة والمنظمة على إبقاء شعوبها جاهلة، لأنّها ترى في الجهل واحدا من الشروط الأساسية التي تمثل قوتها، ولم تغفل نوال هذه النقطة أيضا، «ورأيتهم يشيرون بأصابعهم إلى وجهي، عورتك هي هذا، وارتج جسدي رغم الموت، قلت من قال لكم هذا، قالوا إنّها

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، دار الساقي، ط2، دب، دت، ص26.

كلمة الله، قلت لكنها مكتوبة وأنتم لا تعرفون القراءة، سكتوا طويلا نظر بعضهم إلى بعض رفعوا عيونهم نحو السماء، قالوا سيدنا الإمام رأى الله وعرف كلمته، قلت وأين رأى الإمام الله؟، قالوا زاره في المنام»[1].

لقد كانت حيلة الإمام (الحاكم) بسيطة جدًا، فقد زعم أنّه رأى الله في المنام وأعطاه الحق أن يحكم باسمه وقد استغّل جهل وسذاجة شعبه ليحقّق مراده.

لم تتوقف السعداوي عن محاربة الإمام (الحاكم) بل سعت إلى التشهير به، وإسقاط سمعته هي الأخرى بوصفه أنّه شخص شهواني بهيمي عابد لجسد المرأة لا يهمه وطن ولا مواطنين «هو يملك قلوب الجماهير عن طريقي وأنا أملك قلب زوجته عن طريقه، وكان يدرك وهو جالس بيننا أن قلبها وعقلها معي، ولم يكن يهمه من المرأة القلب والعقل، ويقول لي المرأة الجسد ولا شيء بعد ذلك يهم»[2]، ربما هي عادة وصفة متوارثة بين الحكّام والسلاطين، وربما هي تفاخر بينهم أن تكون محاطا بالجواري ونساء يُكرِّسن جلّ وقتهن لإرضاء الحاكم وإشباع غرائزه، هي ميزة لا تحق إلاّ لأصحاب الطبقة العليا من أجل الترفيه والانشغال عن أمور الوطن والمواطن، فمن حقهم أيضا الاستمتاع بحياتهم وأموالهم الطائلة التي جنوها من آخر قطرات دم المواطن المغلوب على أمره.

لم تتوقف السعداوي هنا بل انتقلت إلى جانب آخر تبرز من خلاله حقيقة الإمام (أو السلطة السياسية) ففضلا عن وصفه بالحيوانية والبهيمية إلاّ أنّ هناك وصفا آخرًا ومشهدًا آخرًا في الرواية لا يرفع قيمته من ذلك المستوى المنحط، ألا وهو إدمانه الخمر، «ويدخل الإمام تفوح منه رائحة الخمر وعرق المرأة الأخرى، ولا أقول شيئا فأنا لست المرأة الوحيدة في حياته»[3]. بعد أن كنا نظن أنّ السقوط الوحيد للسلطة السياسية هو سوء التدبير والتسيير، إذ نجد نوال السعداوي تفاجئنا بالكشف عن حقيقة الحياة التي يعيشها من يحكم باسم الله.

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص83.

(3) المصدر نفسه، ص99.

لتثير سخط السلطة مرّة أخرى، بكتاباتها وتفضح جشع واستغلال أموال البلاد والشعب في الشؤون الخاصة «ويقول رئيس الأمن لكن هذه الجارية يا سيدي الإمام لا يقل ثمنها عن تسعين ألف دينار وخزانة الدولة خاوية والديون الخارجية... وقاطعه الإمام مناديا على حارس الخزانة، وقال الحارس إنّ الخزانة عامرة بإذن الله»[1]. إنّه الحاكم (الإمام) ومن سيدري بأنّه أنفق أموال الدولة لمصالحه الشخصية، إنّه قادر على إقناع الشعب بأنّه أنفق المال في الأعمال الخيرية، أو أنفقه في بناء مدرسة أو مشفى، ومن له القدرة على المعارضة وتقفي آثار السلطة السياسية، ونحن نعلم أنّه «في دولة القمع، تقدم السلطة مقالها الفكري كمقال قمعي ونظيرا للحقيقة، وتعدم كل مقال آخر لا يلتقي معه، فهي تنشر أفكار بوسائل قمعية وفي إطار اجتماعي خاضع للممارسات نفسها، وتقدم هذه الأفكار على أنّها الحقيقة المطلقة الشاملة، ثم ترفع هذه الحقيقة إلى مستوى التقديس، فالسلطة القامعة في وحدانيتها السياسية تنزع باستمرار إلى وحدانية الفكر أي تجعل من ذاتها مثالا، وتكره الفرد والمجتمع على قبول هذا المثال والامتثال له»[2]. وحتى تستطيع السلطة السياسية الجائرة أن تقود النّاس قطيعًا وراءها، لابد أن تحصّن نفسها بمجموعة من القادة الاستبداديين، الذي يعززون خطاباتها الفكرية وخططها السياسية والعسكرية، إذ يساعدها هذا التعزيز على أن تصبح مطلقة شاملة في كل البنيات الإنسانية العامة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وبسيف هؤلاء القادة تتوج نفسها تاجا مقدّسا فوق رؤوس أولئك المغلوبين على أمرهم وبالتالي يمكنها أن تمارس عليهم القهر والاستغلال، وقد أشارت السعداوي لذلك بقولها: «ونظر الإمام متحيرا إلى الأعمدة الأربعة، يقوم عليهم حكمه لا يملك إغضاب واحد منهم، وفي يد رئيس الأمن حياته، والخزانة في يد الحارس والديمقراطية في يد المعارض الشرعي، والتراث في يد الكاتب الكبير، وانتهى الأمر بأن تنازل الأربعة عن نصيبهم للإمام، فهو يستحق زينة الحياة الدنيا، وله من الجواري ما يشاء في الآخرة، له سبع وسبعون حورية وليس لأحد

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص104.

(2) فيصل دراج وآخرون: الثقافة والديمقراطية، ط1، صامد للنشر، 1990، ص47، 48.

أن يتساوى معه في الحقوق، وفيما عدا الإمام فنحن جميعا أمام القانون سواء، ومن حدث في أمرنا ما ليس فيه فهو بدعة وتلبيس إبليس»[1].

وتوقفت شهرزاد عن الكلام المباح لكن نوال لم تتوقف بل أعادت إحياء التراث من جديد، وألبست روح شهريار على جسد كل إمام (حاكم) ولم تكتف بالتلميح والإشارة إليه فقط بل استحضرت شخصيته في الرواية لتثير انتباه القارئ الذي يخشى من السلطة السياسية القمعية أن يبحث وينقب عن الكلام المضمر المتخفي بين السطور "وقال هذه هي روح الملك شهريار تركب جسد الإمام أو روح الإمام تركب جسد شهريار»[2]. من الواضح أنّه لكل زمان هناك شهريار خاص به، لكن المختلف فيه هو في أي زمان سيتم التصدي لهذا الشهريار.

لقد بدت شخصية الإمام الحاكم بأمر الله ممثلة في أدق صورة ممكنة لنظام حكم متنكر لعدالة الحكم فهو زعيم جهاز حكم صدأ، لا همّ له إلاّ تثبيت أركان عرشه بأقذر الأساليب وأكثرها همجية في تعامل السلطة مع الشعب.

2- الجنس وكشف المستور في رواية سقوط الإمام:

ليس الجسد في العمل الفني مجرّد مادة تشغل حيزا من الفراغ المكاني وتقيم علاقات بمن حولها، وتعبّر عن خلجات النفس وقراراتها من خلال سلوكياتها، إنّ الجسد أسلوب وسخرية وثورة، الجسد في العمل الأدبي هو تقنية وآلية فنّية تعبّر عن الرؤية الكلية للعمل الفنّي، فيكون بذلك وسيلة تعبير وآلية للرفض وأيضا صورة للعجز، إنّه يجمع متناقضات في آن واحد، إنّ الجسد يحمل في طيّاته كل ما هو مكبوت، سواء من الناحية الدينية أو السياسية وخاصة الاجتماعية، لكن لماذا عند ذكر مصطلح الجسد يتبادر إلى ذهننا أنّ هذا الجسد هو جسد

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص49.

(2) المصدر نفسه، ص104.

المرأة؟ لقد اعتدنا منذ القديم النظر للمرأة على أنّها جسد فقط، فاضمحلت بذلك صورة المرأة وفقدت حقها في الوجود ككيان يحمل روحًا في داخله، فبما أنّها خلقت من الضلع الأعوج للرجل فإنّه لابد لها أن تكون تابعا له وبذلك أصبح "جسد المرأة يشكل طابو لا يجوز الاقتراب منه، ولا الحديث عنه إلاّ بتقديم ما اتفق عليه الآخرون الذين ينظرون لها"[1]، وبهذا صار الحديث عن الجسد أو المرأة أو الجنس محرّما ويدخل تحت عباءة الطابوهات التي يقمع كل من يتجاوزها، لتأتي نوال السعداوي فتضرب عرض الحائط كل هاته الأعراف والتقاليد لتقول أن هذا الجسد "يكمن بداخله عالم آخر هو عالم الإنسان، عالم مقموع اجتماعيا وعالم مستلب إنسانيا وعقل مصادر عليه، حكم عليه ألاّ يفكر ألاّ يسأل، ألاّ يبحث عن حقيقته، فكل ما يجب القيام به مرسوم سابقا"[2].

إنّها حقيقة لا يمكن للآخر (الذكر) أن ينكرها، ولا يمكن لأي أنثى أن تصرّح بها، فتعايشت معها لأنّها تعلم مسبقا "أنّ الجنس يحدّد بشكل مباشر طبيعة المعاملة التي سيحظى بها المولود، والتي تختلف بين الأنثى والذكر لذلك يحيط المجتمع الذكر بعناية خاصة واهتمام بالغ"[3]. فإذا كان هذا ما اتفق عليه المجتمع فما عساها تفعل، وقد باتت تخاف حتى من جسدها هذا ولا تدري أهو ملك لها أم لغيرها، إنّ سخط نوال السعداوي ورفضها للواقع المرير الذي تعيشه الأنثى جعلها تتخطى كل ما هو محظور، وتكشف الغطاء عن كل مستور، ليس حبا في جلب القرّاء ولا رغبة في إثارة غرائز المتلقين، ولكن طمعا في إسقاط "الفكرة التي شاعت خطأ منذ التاريخ البعيد على أنّ الرجل سيد المرأة وأنّها ليست إلاّ أداة لإمتاعه ووعاء لأطفاله، التي أباحت للمجتمع أن يستأصل من جسد المرأة ما يشاء ويهمل ما يشاء لتصبح المرأة مجرّد الرحم الذي ينجب الأطفال"[4].

(1) عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة، الجنس في الرواية المغاربية، ص203.

(2) المرجع نفسه، ص205.

(3) ربيحة حدّور: إكراهات الجندر وانفلاتات الذاكرة في رواية "قلم مريض نفسي"، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2021، ص51.

(4) نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1990م، ص11.

لقد صوّرت الرواية عدّة مقاطع جنسية، وغالبا ما كانت هذه المقاطع تتجاوز حدّة الجرأة، وكل مقطع كان يصور سقوطا جديدا للإمام (الرجل، الذكر)، تصف الرواية الفتاة الهاربة من مجموعة الرجال تقول: «يرون الجسم يركض جريا (...) يرون أنها امرأة وليست رجل، نهدان بارزان منتصبان فوق الصدر عظامها صغيرة، وبشرتها ناعمة، كبشرة الأطفال سمراء بلون طمي النهر، طويلة الوجه مسحوبة العينين (...) عارية كما ولدتها أمها، عورتها متخفية في الظلمة تحت ليل أسود، أو ورقة داكنة الخضرة»[1]. وصف دقيق يصور الجسد بكل تفاصيله، لم تركز الكاتبة على الحالة النفسية للفتاة الصغيرة الهاربة طلبا للحياة، بل كان أوّل ما عرّفت به الفتاة هو جسدها، عورتها (ذنبها).

كل هذا يدل على أن الجزء المرئي من المرأة هو جسدها فقط، لكن ما كانت تشعر به وهي تركض من خوف وألم وتعب، لم يكن ضمن الصفات التي تعبّر على أنّها أنثى، لتأتي في مشهد آخر لا يخلوا من الاستغلال والعبودية لهذا الجسد الضعيف وكذلك من التعدي على المحظور، «أتحسس كفه الكبير الحاني، بشرته ناعمة كصدر الأم أضع رأسي على صدره وأغمض عيني، يده تربت على وجهي ثم تهبط لتربت على صدري وبطني، رجفة غامضة تهزني وقشعريرة، تهمس بصوت ناعم، لا تخافي أنا الله وسوف تلدين المسيح»[2].

من الطبيعي أن الرغبة الجنسية تعبّر عن نفسها أثناء الطفولة والمراهقة بطريقة مختلفة عنها في مرحلة النضوج، وهذا ما جعل الفتاة تستمتع بهذا الشعور الجديد الذي لم تكن تعرفه من قبل، ولو انتبهنا قليلا لأدركنا أن نوال لم تضع هذا المشهد هكذا صدفة ولو رجعنا قليلا للأحداث السالفة لوجدنا أنّ والدة هاته الفتاة قتلت لسبب واحد هو اغتصابها من طرف رجل، وإنجابها لطفلة غير شرعية، والسبب أيضا الذي جعل الإمام وحاشيته يركضون وراء الفتاة غير الشرعية ومحاولته قتلها هو أنها وُلدت بدون أب فمن كان المعتدي على الأم أولا، ومن كان السبب في

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص24، 25.

ولادة طفلة بدون أب ثانيا، هو المذنب هنا أيضا في التعدي على فتاة صغيرة لم تعرف تفاصيل جسدها بعد وهو الرجل، «إنّ المرأة تتحاشى الرجل لتحافظ على شرفها لكن الرجل يطارد المرأة لأنّه يريدها ولأنّ مطاردتها والاتصال بها لا يعيبه في شيء، ويظل الرجل يطارد الفتاة مستخدما في ذلك شتّى الحيل (...) وحينما تثق به الفتاة وتصدقه يقول عنها المجتمع أنّها ساقطة، وإذا غذر بها الرجل ولم يتزوجها يحكم عليها المجتمع بعدم الشرف ويقضي عليها وعلى مستقبلها ومستقبل طفلها، أمّا الرجل فينطلق سعيدا ناجحا يكرر تجاربه تحت سمع المجتمع وبصره»[1]. وهذا تماما ما كان يفعله الإمام الحاكم باسم الله.

وفي رغبة ملحة من الكاتبة في تحرّر المرأة من قضبان الرجل، وعادات وتقاليد المجتمع ومن كل ما يحول ويحجب ظهورها بشكل أو بآخر، لجأت لخطاب الجنس وتكرير الألفاظ التي تندرج ضمن قاموس الجنس والجسد لأنّها تدرك أنّ الكتابة الروائية لا تصف بعمق معاناة المرأة فقد قرّرت استعمال لغة الجنس والتمرد في حكيه، موظفة بعض المشاهد الجنسية التي تعبّر عن خضوع المرأة واستكانتها وعدم زجرها ورفضها لواقعها المرير «وفي المرآة ذاتها رأيت أبي عاريا بين ذراعي امرأة أخرى ليست أنت، ولمحتي أبي وأنا واقف وراء الستار فنهض وشدّني من أذني وقذفني في سريري (...) وأراك تغسلين ملابسه تدعكين البقعة الصفراء في سرواله دون جدوى، وتظل البقعة تحت عينيك وفوق أنفك تشمين رائحة المرأة الأخرى، أنظر إليك أدرك أنك تعرفين، ترين الخطأ في الكون وتصمتين، لو أنّك نطقت مرّة (...) لو أنّك ذهبت إلى رجل آخر، ربما أصبح الخطأ في الكون أقل»[2].

إنّ مثل هذه الحالات هي التي تجعل المرأة تعيش يائسة مقهورة ومحرومة حتى من أبسط حقوقها، كرفضها لرجل صار يسمى زوجها ولأجل تخطي كل ذلك تعيش حالة من الفقد، والتشتت والضياع والاغتراب سواء كان ذلك خارج بيئتها، أو في الداخل أين ولدت...

(1) نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل، ص27.

(2) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص81.

وفي موضع آخر نجد الكاتبة تسهب في الحكي عن العلاقات الجنسية الشرعية منها وغير الشرعية، لتجعل منه دافعا مرّة للحياة وأخرى للموت «وأقول كنت عند زوجي الإمام، ويقول أتخونني مع زوجك يا "كاتي"؟ وأقول ليست خيانة فأنا أحبك أكثر وأنا معه، وحين أعانقه أغمض عيني وأراك أنت بين ذراعي (...) وفي النوم أنشد الحب لكن الحب لا يأتي، وتأتي مكانه غيبوبة تشبه النوم (...) نوم ثقيل يشبه الموت دون ضياع الذاكرة»[1].

لقد فضحت الكاتبة بأسلوب مباشر لا يخلوا من التجاوزات عن التحرر الجنسي الذي تشعر به المرأة مع رجل وهما على علاقة غير شرعية، وهذا ما لم تعتده الكتابة الروائية خاصة النسائية مما يبرز بعضا من السمات التي تخص الكتابة الإبداعية لنوال السعداوي وجرأتها وتحرّرها في حكي الممنوع.

«ويدخل الإمام تفوح منه رائحة الخمر وعرق المرأة الأخرى، ولا أقول شيئا، فأنا لست المرأة الوحيدة في حياته وهو ليس الرجل الوحيد في حياتي، هربت إليه من الفقر وهو يهرب إليّ من الفشل والهزيمة»[2]، لطالما أرجعت نوال السعداوي ضعف المرأة وخضوعها للآخر (الذكر) إلى حاجتها المادية وعدم استقلاليتها الاقتصادية فهذا سبب كاف لأن تصبح المرأة عبدا تحت وطأة سيّد، وسبب كاف لكي تسلم المرأة جسدها لشخص تنبذه سواء كان عن طريق علاقة شرعية أو غير شرعية، ولهذا دعت السعداوي إلى استقلالية المرأة ماديا كي تتحرّر جسديا «وأن يصبح للإنسان حق في جسده معناه أن الحاضر غدا متاحا أمامه –كفرد– لبناء ذاته، حيث لن يكون هذا البناء سوى التحرر الدائم»[3]. فحرية المرأة تبدأ من لحظة استعادة جسدها.

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص98.

(2) المصدر نفسه، ص99.

(3) عبد العزيز بومسهلي: في تجربة الجسد أو الحق العيني للوجود البيجسداني، أبحاث فلسفية، مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، ط1، 2010، ص41.

في موضع آخر نجد الكاتبة تعرض لنا علاقة مختلفة عن العلاقات السابقة تقول: «أحببتها فرفضتني وتزوجتُ امرأة رفضها غيري تكبرني بعشر سنوات، وصدرها أملس بغير أثداء ردفها نحيل ضامر، ورأسها كبير وعقلها ساخن والرحم بارد (...) وبقيت معها أدفئها في الشتاء وتبردني في الصيف»[1].

علاقة جافة باردة تخلوا من كل عاطفة قائمة على مصالح معينة لكلا الطرفين، فهو ما يسبب الإخفاق في الجنس، فحالة الازدواجية هاته التي يعيشها الشخص غير المبالي بزوجه الآخر يعيش نوعا من النفور والارتباك إزاء الشخص الآخر، وخاصة أنّه ملزم أمامه بواجبات هي من حق كليهما «فالجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا»[2].

إنّ الجنس في واقعنا موجود في دائرة المسكوت عنه، فإنّنا نعتبر القضية فكرا وممارسة من الطابوهات والممنوعات التي لا يمكن النقاش حولها، فلا مرجعية فكرية أو ثقافية تحيل إلى أنّ الثقافة الجنسية أمر واجب، ليس فيه انتقاص لشيء معين.

3- التمرد على السلطة الدينية:

يلجأ الإنسان إلى التمرد عندما تبلغ نفسه قمة الحنق واليأس والقنوط، اتجاه وضع ما، الأمر الذي يدفع أحيانا إلى الثورة على هذا الوضع، ثورة عمياء لا مبصرة، وقد يكون هذا التمرد تجاه وضع سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي، أو حتّى ديني، ويعدّ هذا الأخير من أخطر أنواع التمرد لأنّه يمس المقدسات الدينية الممنوع التمرد عليها منعًا قاطعًا، وبما أنّ نوال السعداوي قد بنت روايتها سقوط الإمام على بعض المواقف واللحظات التي عاشتها في حياتها فإنّ سخطها وتمردها كان على السلطة الدينية (رجال الدين) التي عملت على ضخ المفاهيم الخاطئة للدين.

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص90.

(2) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص82.

لقد كان الاعتقاد السائد عند السعداوي في الكينونة الإلهية بأنّ "الله هو العدل" وهذا ما أقرّت به في العديد من التصريحات واللقاءات التلفزيونية التي كانت تحضرها، كثيرا ما كانت نوال تسترجع بعض المواقف الخائبة من طفولتها وتقول بأنّ جدّتها كانت تخبرها بأنّ الله هو العدل، وكانت تذكر أيضا بأنّها كانت متفوقة جدًا في المدرسة وكانت تقوم بكافة الأعمال في المنزل، وفي المقابل كان أخوها يرسب كثيرًا ولا يقدم أي شيء للعائلة إلاّ أنّه كان يحصل على كل شيء، فهو كان يمتطي الدراجة الهوائية ويجول بها وهي حرمت من ذلك، لا لشيء لأنّه ذكر فقط، فأين العدل من كل هذا؟ وكل ما كانت تفعل عند شعورها بالظلم والإهانة هو أنّها تذهب لغرفتها وتكتب رسالة إلى الله لتقول له بما أنّك خلقتني أنثى فلماذا تعاقبني وتحرمني من الامتيازات التي تمنحها لأخي؟ وظلّت تلك اللحظات القاسية على نوال السعداوي راسخة في ذهنها، لتتغلغل فيما بعد إلى فكرها وتزعزع بكل بساطة ثقتها في الله، وقد استحضرت هذه المواقف من حياتها في أعمالها الأدبية، لتطرحها بصورة أخرى في سقوط الإمام، «ترين الخطأ في الكون وتصمتين، لو أنك نطقت مرّة، لو أنك رفضت أن تغسلي سرواله الملوث بعرق امرأة أخرى، لو أنّك ذهبت إلى رجل آخر ربما أصبح الخطأ في الكون أقل، ربما نما لدي منذ الطفولة إحساس بالعدالة، ربما دخل قلبي الإيمان بالله، فالله في طفولتي كان هو العدل»(1).

وفي موضع تتساءل عن سبب الاختلافات والتمايزات بين النّاس «لو كانت هناك عدالة في الكون لما خلقني الله أتهته وجميعهم لا يتهتهون، وهمس في أذني بصوت خافت الله غير موجود لأنّ العدالة غير موجودة وهمست بدوري: لو كان الله موجودا لما كان الوفاء يقابله الخيانة، والخيانة يقابلها الوفاء»(2).

لقد كانت فكرتها عن الله ثابتة في ذهنها بأنّ الله هو العدل والوفاء والصدق وكل ما هو جميل لتتصادف في الواقع بكل ما هو نقيض لذلك، ولأنّ ثقتها في عدالة الله قوية رفضت أن تنسب هذا الظلم إليه.

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص82.

إنّ كل الخروقات التي وجدتها نوال في مجتمعها تحت اسم الدين جعلها تفكر مرارا وتبحث عن جوهر هذا الدين، فانتفضت بشراسة حين وجدت النّاس قد اتخذوه عبارة عن نصوص، ولكن في أخلاقهم ومعاملاتهم لا توجد آية واحدة، فدعت إلى تغيير الخطاب الديني وتغيير الفكر الديني، فالله عندها ليس نصوصا تُحفظ بغير فهم، والله أسمى من أن يكون كتابا يخرج من مطبعة، ولذلك نادت بتحويل الدين من نصوص وكتب وعبادات نؤديها في اليوم والشهر والعام إلى مفاهيم العدل والحرية والكرامة.

معبّرة عن ذلك بنموذج يمثل حياة العديد من الأسر، أو بالأحرى العديد من النساء التي عانين الظلم والاضطهاد رغم أنّهنّ كنّ ملتزمات في أداء عبادتهنّ «أمي كانت تصلي الفجر قبل أن تذهب إلى الحقل وتعود بعد المغرب لتصلي العشاء، أبي لم أره يركع ركعة واحدة، وفي رمضان يأكل ويشرب ويدخن الشيشة، ويوزع لياليه بين أربع زوجات بغير عدل يعطي الزوجة الأخيرة ثلاث ليال وأمي ليلة واحدة، وأسمعه يقول يغفر الله الذنوب جميعا إلاّ أن يشرك به»[1].

لم تتعرّض نوال السعداوي في سقوط الإمام للدين الإسلامي فقط بل انتقدت المسيحية واليهودية كذلك باعتبارهما ديانتين يفرضان السلطة الأبوية والهيمنة الذكورية، وقد كان اسم "بنت الله" كهجوم على الديانة المسيحية التي تقرّ بوجود ابن الله وترفض وتحرّم "بنت الله" «لكن اسم بنت الله أثار فيّ القلق ليالي طويلة (...) فهو اسم ينتهك المحرمات في حدّ ذاته، فكيف تجرأ بنت أن تحمل اسما محرّما إلى جانب حملها جنينا غير شرعي»[2].

ولكنها تعمّدت رسم شخصية بنت الله رغبة منها في تحقيق بعض المساواة بين الذكر والأنثى وهي التي كانت تتساءل باستمرار لماذا يقبل قول ابن الله ويرفض قول بنت الله؟ ماذا لو ولدت العذراء بنتا فهل كان يطلق

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص39.

(2) المصدر نفسه، ص10، 11.

عليها بنت الله؟ إنّ الأطفال غير الشرعيين يطلق عليهم أطفال الله إذا كان للإله إبنا فلماذا لا يكون له بنت؟ (حسب قولها)، ولكن هذه القضية التي خاضت فيها نوال السعداوي والتي أثارت حفيظة رجال الدين لا جدوى منها بل ومبالغ فيها، ونحن نعلم أنّ المسيح عيسى عليه السلام حسب الدين الإسلامي ليس ابن الله لقوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ عِيسَى ٱبۡنُ مَرۡيَمَۚ قَوۡلَ ٱلۡحَقِّ ٱلَّذِي فِيهِ يَمۡتَرُونَ ٣٤ مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٖۖ سُبۡحَٰنَهُۥٓۚ إِذَا قَضَىٰٓ أَمۡرٗا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ٣٥﴾سورة مريم الآية (34-35)، ولذلك كان لابد لها أن تتجنّب الحديث في الأمور التي وضع لها الإسلام التفسير المنطقي والتي لا تفيد بشيء سواء الحديث عنها أو الإعراض.

لاتزال السعداوي تلقي بالأحجار في المياه الراكدة لتحدث هذه المرّة ثورة ضدّها في العالم الإسلامي بعد معارضتها على أركان الإسلام ونقدها لها بشيء من السخط تارة والسخرية تارة أخرى، وكان حجاب المرأة أهم القضايا التي أرقت السعداوي طوال مسيرتها الفنية وحتى الحياتية، والذي أقحمته في معظم أعمالها الأدبية إن لم نقل كلّها، تقول: "البنات المختفية وراء حجاب أسود أو في احتفالات الأعياد (...) ورش النساء المحجبات بصورة الصليب"[1]، وفي موضع آخر "قلت ألا يمكن الحديث إليهم؟ قالوا نعم إذا عرفت لغتهم، وإذا ارتديت زي رجل أو أخفيت عورتك وراء حجاب، قلت بدهشة أي عورة وأنا أرتدي ملابس كاملة وأشاروا بأصابعهم المدبّبة إلى وجهي"[2].

إنّ الحجاب لا يعبّر عن الأخلاق حسب السعداوي، وهو يكسر ميزان العدالة والمساواة بين الرجل والمرأة ففكرة الحجاب لم ترد في الإسلام بل جاء منذ آدم وحواء، وقصة آدم وحواء ليست لها علاقة بالإسلام، بل جاءت في اليهودية، وحواء اتهمت بالخطيئة لأنّها اكتسبت المعرفة فكانت المشكلة الأساسية في قهر المرأة في

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص17.

التاريخ هي المعرفة والعقل، لأنّها سبقت الرجل في قطف فاكهة المعرفة، وكسب المعرفة فعُوقبت في التوراة بأنّها أصبحت جسد بلا رأس، لكنهم تركوها لأنّهم يحتاجونها للجنس والإنجاب وقاموا بتغطية رأسها عقابا لها على المعرفة، وبعد هذه الحادثة ورثتها الأديان، فالحجاب ليس حرية اختيار بل تقليد لتجنب النقد، فالحجاب لا علاقة له بالأخلاق، فالأخلاق هي الصدق[1]، ولو كان الحجاب دليل على الأخلاق فلماذا تُغطى المرأة ولا يُغطى الرجل؟ وإذا كانت المرأة تثير شهوة الرجل ولذلك وجب عليها الحجاب فالرجل أيضا يثير غريزة المرأة.

وتقرّ نوال بأنّها ضد الحجاب لأنّه ضد الأخلاق، فليست قطعة من القماش هي التي تدخل الجنّة، فالأخلاق هي التي تدخل الجنّة، ولو نظرت المرأة إلى نفسها على أنّها صاحبة عقل وأنّها امرأة وليست جسدًا لما ارتدت الحجاب، فالمرأة التي تلبس الحجاب هي التي تفكر في الجنس وتظن أنّ الرجل ينظر إلى جسدها، والمرأة التي تتعرى كذلك هي التي تجعل من جسدها طعما لجذب الرجال.

لاتزال السعداوي تشن هجوما على الحجاب وتقلّل من شأنه وتعتبره نوعا من العبودية والاستغلال تقول «يتفاخر بها أمام الناس وتجلس إلى جواره في الحفلات، زوجتي كنت أخفيها تحت الحجاب وفي الشارع تمشي ورائي»[2]. فأي عبودية هذه وأيّ دين ينقص من شأن المرأة ونحن نعلم أنّ ديننا الإسلام أعلى من شأن المرأة.

ترى نوال السعداوي أنّ الحجاب كان عبارة عن لباس للتمييز بين الأحرار والجواري، وزمن الجواري قد ولى فلماذا بقي الحجاب؟، أليس في عبارة "في الشارع تمشي ورائي" دليل على الإهانة والخضوع والاستسلام، إنّ معظم النساء غير مقتنعات بالحجاب بل خائفات من المجتمع والأسرة والعادات والتقاليد، ولهذا حسب نوال السعداوي نجد معظم الفتيات والنساء المحجبات يفتقدن للأخلاق، فضغوطات المجتمع تجعلهن يتمردن على الأخلاق حين يفشلن في الحصول على الحرية «لم أر زوجتي قبل الزواج، محجبة طاهرة لا تنكشف على الرجال

(1) ملتقى نوال السعداوي الرابع، قناة يقين الإخبارية، 29 أبريل2015، 21جويلية2022/ 12:22.

(2) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص39.

(...) ظلت ملاءة العرس بيضاء من غير سوء، قلت لنفسي سبقني إليها غيري وعوضي على الله»[1]، فلو كانت الطهارة مرتبطة بالحجاب فإنّ معظم نساء العالم غير طاهرات ولا شريفات، ولو كان غشاء البكارة الذي أشارت إليه في قولها «ظلت ملاءة العرس بيضاء من غير سوء» دليل شرف المرأة، فبماذا يقاس شرف الرجل؟ إذا حسب هذه الحالة الرجل بدون شرف، وهنا نجد السعداوي تنتقل إلى قضية أخرى لا تقل أهمية عن التي قبلها، فالدين الإسلامي يحرّم أية علاقة جنسية خارج الإطار الشرعي لها والذي يتمثل في الزواج، وكل من تقيم علاقة خارج الزواج فهي زانية، وكذلك الرجل يعدّ زانٍ، وعقاب الزنا هو الرجم بالحجارة حتى الموت، لكن السعداوي اعترضت على هذا الحكم الشرعي الذي سنّه الله بين النّاس لحفظ الأنساب وكذلك حفظ حقوق المرأة، وكذلك حماية جسم الإنسان من الأمراض الناتجة عن العلاقات الجنسية المتعدّدة المختلطة، فهي تعتبر أنّه ظلم للمرأة وسحق لكرامتها حين يباح للرجل الزواج من أربع نساء في الدين الإسلامي، بينما لا يحق للمرأة تعدّد الأزواج، فكانت ترى أنّه من حقها أن تمارس العلاقات خارج إطار الزواج ليتحقق نوع من الإنصاف «وإذا صدرت الخيانة من الأنثى فهي تزيد عن الكفر وخيانة الوطن إلى الفاحشة، وفقدان الشرف (...) ولا شيء أثمن عندنا من امتلاك أجساد نسائنا..»[2]، فلطالما كان الشرف يُقاس بعذرية المرأة وسلامة غشاء بكارتها، وخاصة في المجتمعات العربية، ولهذا تصر السعداوي على أن العلاقة الجنسية قبل الزواج تقوم على الصدق فهو الشرف الحقيقي «قال سنكشف عليك لنرى دليل العذرية، فلا براءة بغير دليل مادي»[3].

وإذا كانت العذرية في منديل، فالشرف في العقل والسلوك، وشرف المرأة هو شرف الرجل، وإذا كان لابد من عقاب على ارتكاب الزنا فالأولى عقاب الرجل الذي اعتدى على هذا المخلوق الضعيف فأنجبت من هو أضعف منها ليصير ضحية بغير ذنب «زارها الله في الحلم، وحملت منه مثل مريم العذراء، ارتدت ثوبا واسعا لتخفي

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص32، 33.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص123.

ارتفاع البطن، ولدتها في الليل بعد أن نام النّاس لكن عيون الإمام رأتها، ربطوها بالحبال ورجموها حجرا حجرا، قلت لما وأنا أعانقها، إذا كان الله هو السبب فلماذا يقتلونها»[1].

وفي استحضار لقصة مريم العذراء ليس من باب التعدّي على حرمة المقدّس ولكن لإثبات الظلم الذي تتعرّض له المرأة عن طريق الفهم الخاطئ للدين، فمريم ظلمت رغم براءتها وكذلك المرأة حاليا، فالرجل الذي يتعدّى عليها هو الذي يأمر بعقابها ويسميها بالزانية وينزع منها صفة الشرف، بينما يبقى هو بشرفه وحريته ولا يناله شيء لا من المجتمع ولا من الدين.

بالغت السعداوي في تمرّدها وتعدّيها الخطوط الحمراء إلى أن وصلت للمساس بحرمة الحج، والذي يعدّ ركنًا من أركان الدين الإسلامي، وقد وردت سورة كاملة باسمه في القرآن الكريم يقول فيها الله عزوجل: ﴿وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَٰهِيمَ مَكَانَ ٱلْبَيْتِ أَن لَّا تُشْرِكْ بِى شَيْـًٔا وَطَهِّرْ بَيْتِىَ لِلطَّآئِفِينَ وَٱلْقَآئِمِينَ وَٱلرُّكَّعِ ٱلسُّجُودِ ﴿٢٦﴾ وَأَذِّن فِى ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٧﴾﴾سورة الحج، الآية 26-27.

لكن السعداوي اعتبرته من الطقوس، وما يهم في الدين ليس الطقوس وإنّما الجوهر الذي يتمثل في الأخلاق: "وحين سافرت إلى مكة وقرأت الإعلانات فوق الجدران أهلا بضيوف الرحمن، ومن وراء الجدار أرى الرجل والبنت كالغلام، وثالثهما الشيطان»[2]، فما فائدة تحمل مشقة السفر إلى الحج والقيام بكل تلك الأركان الخاصة به، إذا كانت النفس غير طاهرة والأخلاق وسخة، ثم ما فائدة الحج إذا كان لا يغير من طبائع البشر

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص10.

وأخلاقهم إلى الأحسن، ثم إنّ الدين -كما تقول- لا يأمرنا بدفع تذاكر الحج وعدم الإنفاق على الأطفال وحاجيات البيت.

«قبل أن يموت زار قبر الرسول في مكة ثم عاد يرتدي عباءة بدل الجلباب وسمعته يقول زيارة قبر النبي تمسح الذنوب ولا يبقى منها شيء، ومات أبي طاهرا بغير ذنوب، وقبل أن تموت أمي قلت لها لماذا لا تزورين قبر الرسول لتلتقي بأبي في الجنّة، باع أبوك المحصول ولم يعطني شيئا، ليس معي ثمن التذكرة إلى مكة، ولم تمسح أمي ذنوبها»[1].

فالسعداوي ترى بأنّ الحج وتقبيل الحجر الأسود عادة وثنية لأنّها سابقة على الإسلام وعلى جميع الأديان، فقد كان الإنسان يمارس هذه الطقوس منذ وجد وقبل ظهور الديانات، وقد باتت لا تخدم مصلحة الإنسان، ولذلك وجب إسقاطها مثل أحكام الرّق والجواري والإيماء والعبيد التي سقطت، فإذا تعارض النّص مع المصلحة تغلبت المصلحة على النّص لأنّ المصلحة متغيرة والنّص ثابت، ولذلك دعت إلى اللاّجمود في الدين، كما نجدها مرّة أخرى تعارض أحكام الشريعة وتخالفها، فهي ترفض أيضا حكم القصاص، فالشخص المجرم -حسبها- لا تصحّ عقوبته بنفس الجريمة بل يبحث في أسباب ارتكابه للجريمة وعلاجه، ولهذا نجدها تستنكر بشدّة تطبيق أحكام الشريعة، وقد أوردت بعض النماذج من هاته الأحكام في الرواية منها: «ورأيت ابنها الغلام وزملائه في جمعية مقطوعي الأيدي بعد تطبيق الشريعة»[2]، وفي قول آخر «ما عقاب السرقة؟ ويهتف الأطفال في نفس واحد: قطع الذراع، وما عقاب الزنا؟ ويرن صوتنا في الفناء: الرجم بالحجارة حتى الموت»[3].

لننتقل إلى قضية أخرى لم تتجاهلها نوال السعداوي هي الأخرى ألا وهي الصلاة، والتي تختلف من ديانة لأخرى وتختلف طقوس أدائها، لكن الصلاة عند السعداوي ليست مجرد حركات رياضية كما أصبحت الآن فالصلاة هي الضمير الحي داخل كل واحد «وأنا أصلي أسمع صوت الله غاضبا يلعنني ويهددني بالعقاب أستغفره

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص39.

(2) المصدر نفسه، ص9.

(3) المصدر نفسه، ص27.

وأسجد حتى يلامس الأرض رأسي، أكرّر الركوع والسجود والتوبة لكن صوته يظل غاضبا، خمس مرات في اليوم أصلي وفي كل صلاة أركع وأسجد وهو غاضب وساخط لا يهدأ»[1].

إنّ رضا الله على عبده ينتج عن طهارة القلب وصفاء الروح وصحوة الضمير، في هذا توضح السعداوي أنّه لا فائدة من أخذ النصوص الدينية وتجاهل الجوهر، فمشكلة الأديان هي مشكلة النصوص ولمعرفة جوهر الدين لابد من تعليمه للطفل بالطريقة الصحيحة، وليس عن طريق الترعيب والتخويف بالنّار، فالخوف من النّار يدمر عقل الطفل ويجمّد فكره ويدفعه لأداء هاته الطقوس دون إدراك معناها، والأصعب من ذلك أنّه لا يؤمن بها فإذا خرج الإيمان من القلب انحلت الأخلاق وعمّت الفوضى والتشتت في حياة الفرد، ولذلك كان لابد على الطفل أن يختار عقيدته فلا تفرض عليه عقيدة لأنّ الإيمان بالوراثة شيء خاطئ.

ترى نوال السعداوي أن مسألة الميراث وتعدّد الزوجات من أبرز القضايا التي تهد كيان المرأة وتشعرها بالنقص والظلم بعد أن شرّعتها الديانة الإسلامية وأصدرت فيها أحكام مطلقة «وفي غير ذلك من الحقوق، يكون للبنت نصف حقوق الولد»[2]. فالمرأة حسب –نوال– ليست نصفا لكي ترضى بالنصف، وبما أنّها تنفق مثلما ينفق الرجل، وتعمل مثل الرجل أو أكثر فلابد من المساواة الاقتصادية بينها وبين الرجل، فكما لها الحق في حمل اسم العائلة لها الحق الكامل في ما تملكه العائلة، وعلى غرار هذا التمييز والتفريق بين الرجل والمرأة لايزال شبح الزوجة الثانية يلاحق المرأة «في قمت النشوة قال لها يمكن للرجل أن يجمع في الشريعة بين أربع زوجات في وقت واحد»[3]، وتعدّد الزوجات هي سنة ثابتة عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ولذلك تقول نوال السعداوي بأنّ تعدّد الزوجات في زمن النبي كان لأجل نشر الدعوة الإسلامية، وأمّا الآن فلا حاجة للجمع بين الزوجات، فالكتب الدينية هي كتب تاريخية تخضع للزمان والمكان حسب رأي السعداوي.

(1) نوال السعداوي، سقوط الإمام، ص50، 51.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص87.

4- ملامح التجديد في رواية سقوط الإمام:

كاد يتلاشى الإنسان بين ركام هذا العالم الذي يتصف بالغموض والارتباك والفوضى، والذي آل إلى التفتت القيم وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية، وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، فكان لابدّ للإنسان أن يجد لنفسه وعاء يصب بداخله كل ما يختلج صدره ويؤرقه، ويتلاءم مع هذا التيه الذي يعيشه، ولذلك كانت الرواية هي الوجهة الأولى التي قصدها الفنان الأديب لعلّه يجد فيها مبتغاه، لكن عن أي رواية نتحدّث وقد أحاطت بها قضبان التقليد والجمود والركود، فالزمن تغير ومطالب الإنسان تغيرت، وبقيت الرواية وحدها تجتر نفس القضايا وتحافظ على نفس البنية والأسلوب، وحتى المصطلحات بقيت تنتقل من كاتب لآخر فكان لابدّ على الكاتب المعاصر أن «يتمرّد على التقاليد الجمالية الروائية الراسية والإسهام في ولادة الرواية الجديدة الدالة بكليتها وفلسفتها على الرؤية اللايقينية للعالم»[1]، ومع مجيء هذا المولود الجديد ظهر الكثير ممن اعتنوا به حتى نما واحتل مكانته بين بقية الأعمال الفنية الأدبية ، وكانت "السعداوي" من أبرز أولئك الذين رفضوا وبشدة كل ما هو متداول مألوف ودعت إلى ضرورة إيجاد عمل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، فكانت جل أعمالها «تنضح بالاحتجاج على أوضاع الإنسان العربي المتردية، وتراها جريئة في تجسيد أبنية سردية جديدة، أبنية تصاغ بطرائق فنية حصيفة»[2]، وكانت من أبرز أعمالها التي وظفت من خلالها تقنيات التجديد رواية "سقوط الإمام"، والتي تعدّ مسرحا للتمرد بشتّى مجالاته، تمرّد على العناصر التقليدية للرواية، تمرّد على المواضيع، واختراق صريح للمحظورات وتمرّد على الإنسان وحتى على ذاتها.

إنّ الحديث عن التجديد يحيلنا مباشرة للحديث عن التجريب، الذي كان من أبرز العناصر في الرواية باعتباره خاصية تباين بين النصوص الأدبية، إذ أنّه حالة فردية خاصة بكل تجربة إبداعية على حدة، لقد مارست

(1) شكري عبد العزيز ماضي: أنماط الرواية، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص18.

السعداوي التجريب في روايتها هاته فكانت ملامحه بارزة بوضوح، وقد مسّت "العتبات" التي يبدأ منها الخرق والتجاوز فـ"سقوط الإمام" يحمل في طياته عدّة دلالات، فالسقوط ليس كالوقوع، فهو يكون أشد تأثيرا على الشيء الذي سقط وقد يصعب ترميمه إذا انكسر، سقوط الإمام كان مباغتا وحمل معه نهاية الإمام، فقبل أن يسقط على المنصة سقط من قبل حين اتخذ من الدين وسيلة لتلبية حاجياته وإشباع شهواته، وسقط بعدها حين اعتلى كرسي العرش وحكم فلم يعدل، وأؤتمن فخان، واستشير فلم يحسن التدبير، واستغل واستبد، ليسقط بعدها سقطة كان لها دويا عاليا جدّا حين اغتصب ذلك المخلوق الضعيف الذي يسمى الأنثى.

أمّا لفظة الإمام فهي تخص رجل الدين عند المسلمين، والذي يعتبر قدوة للبقية وهو الذي يفتي لهم في شتّى الأمور الدينية بينهم (كالزواج والميراث والحلال والحرام...)، أمّا في الرواية فقد استعارت الكاتبة هذه التسمية لتطلقها على الرئيس السابق الذي كان يسمي نفسه –كما تقول- بالرئيس المؤمن، وأخذ الدين ستارا للقهر والاستبداد، والإمام هنا هو الزعيم السياسي الذي يستخدم الدين ويوظفه لأغراض سياسية –تسيس الدين- والإدانة تلحق بكل من كان على شاكلته.

لتنتقل بعد ذلك "السعداوي" في رحلتها نحو التجديد فنجدها قد أحدثت تغيرا من حيث اللغة واستخدام الضمائر، فألغت وجود ضمير الغائب لتفتح المجال للمتكلم، يعبّر هو بنفسه عما يريد قوله، فالتلاعب بالضمائر من أبرز تجليات الرواية الجديدة، فيتناوب ضمير المخاطب "أنت" مع ضمير المتكلم "أنا" «فمن هنا الرواية ذاتية المنحنى والاتجاه، تجعل الرواية خطابا طبوغرافيا متعدّد الأصوات أي أنّها رواية بوليفونية قائمة على تعدّد الرواة»[1]. وطورا تتداخل وتتفاعل كل الضمائر ولا تختفي كثيرا بسرد ضمير الغائب، وهذا ما يدعى بعدم المباشرة السردية، أي ترك الشخصيات تعبّر عن أفكارها وإيديولوجياتها بالحوار لكي لا يومئ ذلك إلى رأي الراوي «في طفولتي وأنا

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.

نائمة كان الله يزورني وله صوت حنون كصوت أمي»[1]. أمّا مع ضمير "أنت" فهو يطغى بشكل كبير في الرواية كقولها: «زوجتك القديمة مكسورة الجناح وليس منها خطر، لكن ابنتك تضمر لك السوء (...) أنت تحبها والحب أعمى وأنت واقف تحت الضوء وهي خلف الصفوف تنتهز الفرصة لتصوب الضربة»[2]، ولا يخفى علينا أنّ هذه الرواية تحمل بداخلها جزءا من حياة السعداوي، فهي تقول بأنّ فكرة هذه الرواية راودتها منذ أن كانت طفلة صغيرة وأنّ اللغة خانتها في التعبير، ثم صرّحت بأنّ الجزء الأول منها كتبته خلال تواجدها في السجن أثناء فترة حكم السادات، فكان لابد لها أن تروي جزء من حياتها بأسلوب روائي بعيدا عن الأدب السيري، ولهذا نجدها توظف ضمير المتكلم بكثرة، مما فتح المجال أمامها للتعبير عن ذاتها دون تدخل السارد الذي يضع حاجزا بين الكاتب والمتلقي.

لننتقل إلى نقطة أخرى ألا وهي الحدث «فمفهوم الحدث في الرواية الجديدة تغير عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية شأنه شأن العناصر السردية الأخرى، فلا نلقي مراعاة لذلك التسلسل والتتابع الكرونولوجي المنطقي للأحداث واعتماد مبدأ التطور التدريجي، فقد تبدأ الرواية من النهاية وقد ينطلق السارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك بتبني تقنيات سردية مدمّرة لخطية الزمن»[3]. فتسلسل الحدث في رواية سقوط الإمام لا يخضع لترتيب زمني فإنّ فهم ترتيبها وانتظامها يعتمد على فهم التسلسل المعنوي أو التسلسل الدلالي، فالساردة توظف المفارقات الزمنية الناتجة عن التنافر بين زمن القصة وزمن الخطاب، وجماليات الاسترجاع والاستباق والتسريع والاستبطاء، كل هذا ناجم عن حالة التشظي والفوضى التي تختلج ذات الكاتبة «فهناك انتقال من حدث إلى حدث ومن مكان إلى آخر ومن شخصية إلى ثانية، وهذه الانحرافات المعتمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تفقد

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص41.

(3) ماجدة هاتوهاشم: الرواية العربية ما بعد الحداثية، تقويض المركز تحطيم السرديات الكبرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2013، ص22.

الزمن أهم خصائصه، وتتداخل الأزمنة وأحيانا تختفي، وكذا المكان، وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد، والشخصيات مجرّد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س.ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات»[1]، فكل عناصر الرواية تعاني من الاندثار فلا استطاعت أن تترك الماضي الذي يحمل مآسيها ولا استطاعت أن تلتحق بالمستقبل، لتصبح تائهة حائرة بين هذا وذاك، فتحاول جمع تشتتها هذا في رواية ابتدأتها بنهاية وختمتها ببداية، وبينهما أحداث متفرقة لا يجمعها زمان ولا مكان.

بدأت الرواية بأحداث كانت تحصيل حاصل الكل يجهل تفاصيلها «بعد المطاردة الطويلة وقبل أن يطلع الفجر أصابني أحدهم من الخلف (...) أصابوني بالطعنة في ظهري (...) قبل أن أسقط وأنسى الحروف تساءلت لماذا تتركون الجاني وتقتلون الضحية ولازلت في أول الشباب وأمي ماتت عذراء»[2]، لم تحافظ الكاتبة على تسلسل الأحداث بشكل منطقي، بل أعطت الأولوية لذكر حدث على آخر متجاهلة الترتيب الزمني لها، إذ نجد أنفسنا فجأة في بداية الرواية أمام فتاة تركد هاربة من مجموعة رجال يطاردونها محاولين قتلها، في حين أن القارئ يجهل تماما من تكون هاته الفتاة ولم هي مُطاردَة، وفي لحظة تشويش وتشتت فكر المتلقي من هذا الحدث المباغت في مطلع الرواية والذي يتكرر في عدّة مقاطع من الرواية إذ بالكاتبة تدخل حدثا آخر بشكل فوضوي منسجم، ليكتشف القارئ حدثا آخر هو أنّ والدة هذه الفتاة ماتت أيضا، لكن لما تقول عنها أنّها عذراء؟ في إشارة مسبقة من الكاتبة توحي أكثر عن القضية التي بنيت عليها أحداث الرواية.

انشطر وعي الكاتبة وتشظى السرد حين اعتمدت على الذاكرة في تداخل سردي متزامن، بين مشاهد وأحداث الماضي والحاضر، مما أفضى إلى تهشيم الحبكة السردية وغياب الحدث الممتد، لتستمر السعداوي في تمردها على الزمن من خلال توظيفها لتقنية الاسترجاع أو الاستذكار التي تعمل على إيقاف الزمن وتكسير الحدود

(1) شكري عبد العزيز ماضي: أنماط الرواية، ص15.

(2) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص12.

الزمنية، لتعود بنا فجأة لزمن بعيد جدّا هو زمن ولادة الفتاة بنت الله «منذ ولدتني وهي واقفة تنتظرني عشرون عاما وهي لاتزال منتصبة (...) كانوا يسمونني بنت الله، وكلبي اسمه مرزوق، رافقني منذ ولدتني أمي (...) لكنه الوحيد الذي يعرف الحقيقة، يعرف أنّني بريئة من دم الإمام»[1]. في سرد مشوش للأحداث استوقفت الكاتبة الزمن لتعود إلى الوراء، وتروي بعض التفاصيل عن "بنت الله" التي كان من المفترض أن تقدمها في بداية الرواية كتعريف بسيط بالفتاة، لكن حالة الفوضى التي تعيشها الكاتبة وكثرة الأحداث في الرواية جعلها تخترق الترتيب الزمني الذي وضعته الرواية التقليدية.

لا تستطيع الكاتبة التملص بسهولة من الماضي فهو يشكل لها فترة الأمان والطمأنينة، فترة البراءة والنقاء قبل أن تظهر تفاصيل جسدها لتكون سببا في معاناتها، ولهذا نجدها تعود بنا بكثرة إلى ذلك الزمن لتروي لنا ما عاشته في بيت الأطفال تقول: «كنا نتجمع حولها في الليل قبل جرس النوم، تحكي لنا عن الشياطين وأرواح الجان، كنت لأزال في بيت الأطفال لا أعرف وجه أمي ولا أبي»[2]. وفي موضع آخر نجدها تتحدث على لسان أحد التابعين للإمام لتعود بنا إلى ماضيه "الإمام" قبل أن يرسمه بعض الجاهلين حاكما على قطيعهم «كان زميلي في المدرسة يغمض عينيه ويحلم بصورته منشورة في الصفحة الأولى (...) كان يجلس إلى جواري وسرواله من الصوف الغالي، وسروالي مثقوب من الخلف أخفيه بيدي»[3]، لم تكن الرواية مهتمة بحياة الإمام قبل توليه السلطة ولهذا لم تورد الكاتبة الحديث عنها، بل اكتفت بالإشارة إليها مستخدمة في ذلك استرجاع أحد أعضاء الإمام لذكرياته معه، وفي تلميح من الكاتبة أن مستوى الإمام لم يكن كافيا لمنحه هذا المنصب.

وبعد الحديث عن العنصر الزماني وما لحقه من اضطراب وتشتت مع مجيء رواية تيار الوعي ننتقل إلى الشخصية التي لم تسلم هي الأخرى من التفكك والتشيؤ، فبعد أن كانت الرواية التقليدية تسعى إلى إبراز

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص26.

(3) المصدر نفسه، 37.

الشخصية عن طريق ذكر اسمها وعمرها، وذكر صفاتها الخارجية وتحديد مسكنها وبيان موقعها الاجتماعي نتصادم بأنّ الرواية الجديدة ألغت كل ذلك وصارت تشير إليها برموز أو أرقام أو حروف «وكانوا ينادونني في بيت الأطفال بنت الله»[1]. لقد تعايشنا طوال هذه الرواية مع فتاة نجهل حتى اسمها وما نعرفه عنها أنّها كانت تلقب ببنت الله والمثير حقا أنّها تجهل هي الأخرى اسمها، بالإضافة إلى شخصية الإمام الذي لم نعرف عنه إلاّ هذا اللقب، هاتان الشخصيتان البارزتان في الرواية لم تقدم عنهما الكاتبة أية تعريف لا من حيث الشكل ولا من حيث النسب والانتماء، وهذا ما ألغى وجودها، لقد عملت الرواية الجديدة على طمس الشخصية وزوالها ليحل محلها الفراغ وهذا ما جسّدته "سقوط الإمام" التي أتت بشخصيات دون تقديم وتعريف، شخصيات هلامية يصعب الإمساك بها. ثم فتّتتها بالتدريج حتى لم يبقى منها شيء، ففي البداية سقوط الفتاة "بنت الله"، وفي النهاية سقوط الإمام لتبقى الرواية مسرحا لأحداث تعمها الفوضى والتشتت، أمّا الشخصيات الثانوية فقد حرمت من الحياة أصلا وصارت عبارة عن تابع لجمادات تحاول جمع بقية الشظايا.

عملت الرواية الجديدة على توظيف عنصر آخر ضمن عناصر بنيتها السردية والذي لا يقل أهمية عن العناصر التقليدية، ألا وهو الجسد، هذا الأخير الذي يحمل في طيّاته دلالات مختلفة متعدّدة تحتمل أكثر من تأويل ليشكل خطابا مختلفا عمّا سبقه من خطابات مباشرة.

تبدأ رواية سقوط الإمام بتهشيم إطار الجسد إذ تصور لنا الكاتبة في مطلع الرواية مشهد مطاردة جسد فتاة ضعيفة تركض «يرون الجسم يركض جريا، يدركون من حركة الجري فوق ساقين اثنتين أنّها إنسان وليست من ذوات الأربع، يرون أنّها امرأة وليست رجلا، نهدان بارزان منتصبان فوق الصدر (...) عارية كما ولدتها أمها»[2]. الذات تائهة لا تدري أهي هاربة من الموت أم ذاهبة إليه، وفي قرارتها تدرك أنّه لا مفر من الموت إلاّ إليه، أمّا الجسد فهو

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص12.

(2) المصدر نفسه، ص14.

يركض محاولا الانفلات لضمان البقاء، وفجأة يتحول إلى جسد بلا روح إلى مادة لا تصلح إلاّ للقتل، فبعد أن سقط الجسد في بؤرة التشيؤ استيقظت الذاكرة لتعود من عالم الموت.

الجسد معلق بين الموت والحياة، والذاكرة تتأرجح بين الحاضر والماضي، تشظي ونفور بين الجسد والذات، في تلك اللحظة بعد أن قطع الجسد ذلك الطريق اللانهائي نحو الغياب، تقرر الذاكرة العودة إلى الماضي، الجسد ميت والذات حية، لتتساءل الذاكرة عن سبب مطاردتها ومحاولة قتلها وهي بريئة، ثم تتذكر أمها، فالجسد بحاجة إلى الدفء والحنين بحاجة إلى الأمان والطمأنينة، وعلاقة الجسد تبدأ مع الأم، وفي تعاطف الذات مع الجسد قرّرت الذاكرة استحضار صورة الأم لينام الجسد بين أحضانها.

يطرح النص السردي اليوم إشكالا محوريا على صعيد القراءة والتأويل حول طبيعة اللغة وعلاقتها بالمتلقي، ومدى إسهامها في تحويل إدراكاته المعرفية اتجاه آفاق جديدة ومدى احتوائها على أبعاد دلالية ومعرفية وأخلاقية لاسيما بعدما كثر الحديث عن لغة الجسد منذ الأسطر الأولى تعرض الرواية وبكثير من الجرأة صرخة الجسد في كل ركن من أركانها، وعبر كل شخصياتها التي تتداخل ضمن لعبة درامية متناقضة تعبث بذواتنا «يربطونني بالحبال داخل حفرة في الأرض، يقذفونني بالحجارة حجرا وراء حجر، يوما وراء يوم، خمسون يوما أو مائة أو ألف، وإن مات لن تستسلم روحي (...) تمتص روحي ذرات التراب ويتحول جسدي إلى صخرة يرتد عنها الحجر»[1].

في حضرة الجسد تولد أسئلة الهوية والانتماء وفي حضرة الجسد ينحت السرد وتتفاعل الكلمات وتتناسل الأفكار وتتهاوى... فداخل جغرافية الجسد تكتب الكلمات وتسافر في أبعادها الدلالية باحثة على كيانها «صدرها تحت الحرير ارتجاج بارز، ثديان سمينان يسبقانها في المشي، ومن الخلف يتأخر في السير ردفان كبيران يهبط الردف الأيمن إذا ارتفع الأيسر، ويرفع الأيسر بهبوط الثاني (...) وذراعاها حين تقف يلتصقان وهي تمشي

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص18.

تحرك ذراعا واحدة وتبقي الثانية ملتصقة بالجسم من الجانب (...) وفي الليل تمشي حافية على أطراف أصابعها بغير صوت، تمر على العنابر في الظلمة كالروح الضائعة بغير جسد»[1]، وصف دقيق للجسد، يومئ بحضوره وبغياب الذات، هكذا بدت الرواية... عالما من الأجساد التي لا تحسن غير لغة الجسد والحركات... أجساد تتآكل من الداخل... تتهاوى نفوسها وتختنق من شدّة الألم والقهر، أجساد ترفض الانكشاف لأنّها اكتشف أنّها بلا هوية... بلا انتماء أجساد عارية لا وجود لها.

في مشهد آخر لا يخلوا من الألم والضعف وفقدان الروح وشعور الجسد بالوحدة والغربة، في لحظة ضعف الجسد وانهياره، أمام هذا العالم الموحش تقدم لنا الكاتبة صورة جسدين ملتحمين ملتصقين، فكل جسد يبحث عن الحب والأمان عند الآخر، فكلما قست الحياة لانت الأجساد «وأغمض عينيه ونام على صدرها كما كان يفعل وهو طفل، ثم استيقظ فجأة وأدرك أنّه لم يعد طفلا وهي أصبحت امرأة مكتملة النضج، وحوّطها بذراعيه في الخندق (...) وحوّطته بذراعيها في الخندق والمكان يضيق وعناقهما يملأ الأرض (...) وفي لحظة العناق توقف العالم يرقب مشهد الحب وهما متعانقان كشخص واحد»[2]. إنّها لحظة وقوع الذوات تحت وطأة الجسد وتلاشي الهويات تحت وطأة الجسد، إنّها انعكاس لقلق وجودي ولحياة عبثية وسجن إنساني داخل بوتقة الجسد.

لقد حاربت نوال السعداوي كل من المجتمع والسلطة السياسية ورجال الدين، من أجل شيء واحد فقط هو إعلاء راية المرأة العربية، وقد سخّرت نفسها للدفاع عن حقوق المرأة، وكانت الناطق الرسمي باسمها، فسقوط الإمام لم تكن سوى عيّنة فقط عن الحرب التي خاضتها نوال السعداوي في هذا المجال لتجد في المقابل الردع والاضطهاد، وحتّى السجن، لكن كما هو معروف إذا حاربك من هو أقوى منك فهذا يعني أنّك تشكل خطر

(1) نوال السعداوي: سقوط الإمام، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص70.

عليه، فقد وصل صدى كلمة نوال السعداوي إلى أقصى أنحاء العالم، ونالت أفكارها وآراءها الكثير من الاهتمام، لساهم ولو بالقليل في تحرير المرأة العربية.

الخـــاتمة

الخاتمة

تمت بحمد الله ونعمته هذه الدراسة المختصرة التي تناولنا فيها "المسكوت عنه في رواية سقوط الإمام لنوال السعداوي"، وقد كنا طرحنا حوله مجموعة من التساؤلات سعينا إلى الإجابة عليها، وتوصلنا في الأخير إلى النقاط التالية:

- إنّ طرح القضايا المسكوت عنها في الأدب العربي ليست بالجديدة عليه، ولكنّها كانت بشيء من الحشمة والتلميح والإضمار ما بين السطور، أمّا الكتابة المعاصرة وخاصة النسوية، نجدها قد فجّرت المحظورات وتخطّت الطابوهات بشكل مباشر ينّم عن التمرد والرفض لمختلف السلطات (الدينية والسياسية) والأوضاع القائمة (العادات والتقاليد والمجتمع).
- تنتمي رواية "سقوط الإمام" إلى الرواية الجديدة المتأثرة بالرواية الفرنسية الجديدة التي نشأت على يد كل من "نتالي ساروت" و"كلود سيمون" و"آلان روب غرييه" و"ميشال بوتور" وغيرهم، ولهذا نجدها تتميّز بالعديد من سمات التجديد كتشظي البنية السردية (تشظي الزمن، فوضى الأمكنة وتشييؤ الشخصية).
- يعدّ التجريب من أبرز سمات التجديد في الوراية وبذلك فهو شكل من أشكال التمرد على السائد والثورة على المألوف، وقد أحدث خلخلة في نظام البنية السردية للرواية التقليدية.
- تعدّ "نوال السعداوي" نموذج المرأة المتمردة من خلال أعمالها تتقدمّها رواية "سقوط الإمام" المثيرة والمتشبّعة بالأفكار المتحرّرة منذ الطفولة، ولعلّ هذا ما جعلها تتعرّض للعديد من المشاكل والمصاعب التي كلّفتها حريّتها.
- لقد كان التمرد على السلطة الدينية أشرس المعارك التي قادتها "نوال السعداوي" ضد مختلف الديانات، وأبرزها الإسلام، الذي ترى فيه ظلم كبير للمرأة وطمس لحقوقها، وإعلاء سلطة الذكورة عليها.
- عملت "السعداوي" على كسر الطابو السياسي الذي كان يعدّ محرما يُعاقَب كل من يتجاوزه، وفضحت الفساد والاستبداد السلطوي الطاغي، خاصة في المجتمع المصري.

- إنّ الملاحظ أنّ الطابو الجنسي قد نال حصة الأسد في جلّ أعمال "نوال السعداوي" وذلك دفاعا منها على المرأة التي تعدّ في نظر الرجل وعاء للجنس، لإشباع غرائزه وجسدًا بلا روح، لنجدها تصرخ صرخة هذا الجسد المضطهد، وتعمل على خلق التوازن بين الرجل والمرأة والقضاء على السلطة البطريركية.

وتبقى رواية سقوط الإمام رواية تبلغ قمّة الجرأة في التعدّي على المحظورات وخرق الطابوهات، ولكن رغم هذا يبقى من حق العمل الإبداعي أن يناقش ولا يُصادر ويحاكم صاحبه.

الملاحق

حياة نوال السعداوي:

ولدت الدكتورة "نوال السعداوي" في 27أكتوبر1930، طبيبة وناقدة وكاتبة وروائية مصرية، ومدافعة عن حقوق الإنسان والمرأة بشكل خاص، ولدت في كفرطحلة بمحافظة القيلوبية، تخرجت من كلية الطب جامعة القاهرة في ديسمبر1954م، وحصلت على بكالوريوس الطب والجراحة وتخصصت في مجال الأمراض الصدرية، وفي عام 1995م عملت كطبيبة بامتياز في القصر العيني، ثم فصلت بسبب آرائها وكتاباتها، وذلك بـ6قرارات من وزارة الصحة، متزوجة من الدكتور "شريف حتاتة" وهو طبيب وروائي ماركسي، اعتقل في عهد الرئيس عبد الناصر.

عام 1972م واجهت صعوبات عديدة، بل وحتى مخاطر في حياتها نتيجة لكتاباتها الأدبية والعلمية، وفقدت وظيفتها في وزارة الصحة المصرية بسبب كتابها المرأة والجنس، الذي نشرته باللغة العربية في القاهرة مع بداية الستينات، ومنع توزيعه من قبل السلطات السياسية والدينية في بعض فصول الكتاب كتبت المحظورات والمحرّمات السائدة ومنها ختان المرأة، كما ربطت المشاكل الجنسية بالقمع السياسي والاقتصادي، وكانت مجلة الصحة التي أسستها نوال، والتي كانت محرّرة لها لأكثر من ثلاث سنوات أغلقت وصودرت من طرف الحكومة في عام 1973م، وفي سبتمبر1981م ألقى بها الرئيس السادات في السجن وأطلق سراحها في نهاية نوفمبر1981م، بعد شهرين من اغتياله، وكتبت كتابها "مذكّراتي في سجن النساء" على لفة من ورق التواليت وقلم حواجب، تم تهريب الورق من التواليت إلى زنزانتها من قبل امرأة شابة سجنت في جناح البغايا من 1988م إلى 1993م، اسمها ظهر في قوائم الإعدام التي تصدرها المنظمات السياسية والدينية المتعصبة.

يوم 15يونيو1991م أصدرت الحكومة مرسوما لإغلاق جمعية تضامن المراة العربية التي كانت ترأسها "نوال السعداوي"، وسلمت أموالها إلى جمعية تسمى المرأة في الإسلام.

خلال صيف 2001م تمّ منع ثلاثة كتب لها في معرض القاهرة الدولي، واتهمت بالرّدة في عام 2002م من قبل محامي الأصوليين الذين رفعوا دعوى قضائية ضدّها لتطلق بالقوة من زوجها الدكتور شريف حتاتة، كسبت هذه القضية بسبب التضامن المصري والعربي والدولي في 28يناير2007م، اتهمت "السعداوي" وابنتها "منى حلمي" وهي شاعرة وكاتبة بالرّدة، وتم استجوابهن من قبل المدّعي العام في القاهرة بسبب كتاباتهن لتكريم اسم الأم.

كسبت القضية عام 2008م، جهودهما أدّت إلى قانون جديد للطفل في مصر عام 2008م، مع إعطاء الأطفال الذين يولدون خارج الزواج الحق في حمل اسم الأم. "نوال السعداوي" الكاتبة والطبيبة حاربت ختان الإناث لأكثر من خمسين عاما.

مسرحيتها "الإله يقدم استقالته في اجتماع القمة" كانت محظورة في مصر وخلال شهر نوفمبر2006م واجهتها قضية جديدة بمحكمة في القاهرة، أثيرت ضدّها من قبل الأزهر في شباط2007م، واتهامها بالرّدة والزندقة بسبب مسرحيتها الجديدة، كسبت القضية من جديد يوم 13مايو2008م، منحت "نوال السعداوي" عدّة جوائز أدبية من المؤتمرات الدولية والوطنية، ففي 3مايو2009م ألقت محاضرة في نيويورك "آرثر ميلر" في مهرجان نادي الفلم الدولي.

أعمال نوال السعداوي:

صدر لها أربعون كتابا أعيد نشرها وترجمت كتاباتها لأكثر من خمسة وثلاثين لغة، وتدور الفكرة الأساسية لكتابات "نوال السعداوي" حول تحرير المرأة والإنسان من ناحية وتحرير الوطن من ناحية أخرى، في نواحي ثقافية واجتماعية وسياسية.

- مذكرات طبيبة 1960م.

- المرأة والجنس 1969م.
- مسرحية الزرقاء.
- معركة جديدة في قضية المرأة.
- تعلمت الحب.
- رحلاتي في العالم.
- رواية جنات وإبليس.
- الأنثى هي الأصل 1971م.
- امرأة عند نقطة الصفر 1973م.
- الرجل والجنس 1973م.
- الوجه العاري للمرأة العربية 1974م.
- المرأة والصراع النفسي 1975م.
- الأغنية الدائرية.
- كسر الحدود.
- الحاكم بأمر الله.
- امرأتان في امرأة.
- سقوط الإمام 1987م، ترجمت إلى 14 لغة منها الانجليزية والألمانية والفرنسية والسويدية والأندونيسية.
- الخيط عين الحياة 1988م.
- المرأة والدين والأخلاق لـ"نوال السعداوي" و"هبة رؤوف عزت" 2000م.

- أوراقي حياتي 2000م.
- مذكراتي في سجن النساء.
- قضايا المرأة المصرية السياسية والجنسية.
- موت الرجل الوحيد على الأرض.
- توأم السلطة والجنس.
- لحظة صدق.
- الصورة الممزقة.
- الغائب.
- الإله يقدم استقالته في اجتماع القمة 2006م.
- زينة2009م. [1]

(1) دبلاوي نادية: سرد الأنا في خطاب السيرة الذاتية – أوراقي حياتي لنوال السعداوي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران-الجزائر، 2017م-2018م، ص241-245.

ملخص الرواية:

تتحدث الراوية عن جريمة القادة الذين يختبئون دائما وراء اسم الدين والله، ويدّعون أنّهم يمثلون الله على الأرض، وتحتوي هذه الرواية على نضال ومقاومة فتاة مولودة بلا أب، تعتبر أمّها زانية، قد ينام معها كل من حراس والإمام، الإمام يضطهد ويخدع شعبه باسم الله، ولكن في الواقع أن الإمام المعبد لشعبه كان له أطفال خارج إطار الزواج، الإمام الذي يملك الشرعية الكاملة في الأمور الدينية يستخدم الاله دائما كأساس له وأساسه في تحديد المشكلات والاهتمامات قراره كان هو قرار الله وكل ما نهي عنه هو نهي الله أيضا.

في الواقع الإمام وبعض حاشيته لديهم حياة سيئة، ولكن الجمهور لا يعرف ذلك، من وجهة نظر المجتمع يعتبر الإمام نموذجا يحتذي به، ويجب الالتزام به دائما في كل أشكال الأوامر دون الاعتراض أو إعادة الفحص، لأن الإمام هو حسب تعبيرهم من مظاهر الله الذي يظهر للعالم من أجل عبده في حياته لم يكن سلوك الإمام وفقا للنصيحة التي نقلها إلى شعبه، يدعو شعبه بإلقاء النبيذ وجميع أنواع المشروبات الكحولية في النهر، ولكن في القصر كان يتغذى على المشروبات كل ليلة ويشرب مع مسؤولي المحكمة، بدأ تسوس الإمام وقبحه في الظهور عندما كانت هناك فتاة ليس لها أب أو أم التي تحاول معرفة مكان وجود والدها، وفقا لقصة أمها والشخص الذي حضنها عندما كانت في دار الأيتام، كانت الصفات التي يمتلكها أبوها هي نفس صفات الإمام. الفتاة تدعى بنت الله، نتيجة فضولها حول نسلها طوردت بنت الله دائما من قبل الشرطة لأنّها متهمة بكونها قاتلة وألقي القبض عليها وحكم عليها بالإعدام في النهاية، توفي الإمام بشكل مأساوي للغاية بعد أنّ أطلق عليه النار على يد ابنته أثناء الاحتفال باستقلال بلاده.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا– المصادر:

1. نوال السعداوي: رواية سقوط الإمام، دار الساقي، ط2، دب، دت.

ثانيا– المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، دط، 1986م.

2. إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مادة (ش.ظ.ى)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004م.

3. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، تح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبري، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط3، بيروت–لبنان، 1999م.

4. سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001م.

5. شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثربولوجيا: إنجليزي–عربي، جامعة الكويت، ط1، الكويت، 1981م.

6. العلي الصالح صالح: المعجم الصافي في اللغة العربية، مطابع الشرق الأوسط، ط1، الرياض–السعودية، 1980م.

7. فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة، 2000م.

8. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، بيروت، 1426هـ/2005م.

9. هادي العلوي: قاموس الدولة والاقتصاد، دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت، 1997م.

ثالثا– المراجع:

1– الكتب باللغة العربية:

1. أحد العدواني: بداية النّص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2011م.

2. أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية 1970–1995، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2004م.

3. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، نقلا عن:

Jean.cheneaux. tabiter le temps.ed, Bayard, 1996

4. بشرى البستاني: ملامح النسوية في الرواية العربية، رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا.

5. بوعلي بادين: الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت–لبنان، 1973م.

6. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، 1987م.

7. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمان، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990م.

8. حميد الحميداني: بنية النّص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.

9. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979م.

10. ربيحة حدّور: إكراهات الجندر وانفلاتات الذاكرة في رواية "قلم مريض نفسي"، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2021م.

11. سعيد حامد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، منشورات دار تموز، ط1، دمشق، 2016م.

12. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997م.

13. شعبان عبد الحميد محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصيّة، الورّاق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014م.

14. شكري عبد العزيز ماضي: أنماط الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008م.

15. صبيحة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان-الأردن، 2006م.

16. عبد البديع عبد الله: الرواية الآن –دراسة في الرواية العربية المعاصرة-، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990م.

17. عبد العزيز بومسهلي: في تجربة الجسد أو الحق العيني للوجود البيجسداني، أبحاث فلسفية، مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، ط1، المغرب، 2010م.

18. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998م.

19. عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة، الجنس في الرواية المغاربية، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر، 2020م.

20. عبد الوهاب بوشليخة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، دار ميم للنشر، ط2، الجزائر، 2020م.

21. عز الدين نوراوريا: اللامتناهي والمحدود-مقاربة المكان في روايات فاضل العزاوي، دار تموز للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 2016م.

22.العسكري أبو هلال الحسن، الفروق اللغوية، تح: إبراهيم سليم محمد، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، مصر، دت.

23.عمار علي حسن: النص والسلطة والمجتمع، القيم السياسية في الرواية العربية، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية، القاهرة، 2002م.

24.فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، لبنان، 2010م.

25.فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، 2005م.

26.فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفرابي للنشر، ط2، بيروت-لبنان، 2007م.

27.فيصل دراج وآخرون: الثقافة والديمقراطية، صامد للنشر، ط1، دب، 1990م.

28.كمال يوسف: في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ط2، بيروت، 1978م.

29.ماجدة هاتوهاشم: الرواية العربية ما بعد الحداثية، تقويض المركز تحطيم السرديات الكبرى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2013م.

30.المجدي البركاتي، محمد عميم الإحسان: التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.

31.محمد برادة: الرواية العربية ورهانات التجديد، دار الصدى، ط1، الإمارات العربية المتحدّة، 2011م.

32.محمد شاهين: آفاق الرواية البنية والمؤثرات، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 2001م.

33.محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

34.محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، ط2، بيروت، 1993م.

35. نجاة صادق الجشعمي: التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجا، الجزء الأول، ط1، دار حورس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017م.

36. نوال السعداوي: أوراقي حياتي، ج1، مؤسسة هنداوي، سي إي سي، 2017م.

37. نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 1990م.

38. هديل عبد الرزاق أحمد: مسرحة الفضاء الروائي والتشظي، كلية الحكمة الجامعة، 2021م.

39. واسيني الأعرج: نوار اللوز تغريدة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، 1983م.

40. واسيني الأعرج: رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2015م.

2- الكتب المترجمة:

1. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

2. جورش لوكاش: الرواية كمصلحة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979م.

3. جيمس وترنراد وفرجينيا وولف، ولورنس دلبوك: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1971م.

4. دانيال تشاندلز: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية الفنون، 2002م.

5. روبرت هنري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، 2000م.

6. فريديريك إنجلز، أنتي دهرنغ: ثورة الهراوجين دوهرنغ في العلوم، تر: فؤاد أيوب، دار دمشق، 1965م.

7. مكلوم برادبري: الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة العربية العامة للكتاب، دط، دب، 1996م.

8. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: أنطنيوس فريد، منشورات عويدات، ط3، بيروت-باريس، 1986م.

9. نتالي ساروت، عصر الشك، دراسات عن الرواية، ترجمة وتقديم: فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م.

3- الكتب باللغة الأجنبية:

1. Gerard Genette : Figures III collection poétique. Ed. Seuil. Paris, 1972.

2. Goldestein (j.p) pour le roman p.pucolot, paris, 1983.

3. RAYMON (Michel) "Le roman depuis la révolution".

4. Ricadou jean, le nouveau roman, points rédition du senit, 1973/1990.

5. T.PBEAUMAR: chalsi DANIEL conty, alanire x dictionnaires de sli hérateurs de langue française. T2.

رابعا- المجلات:

1. بلال أحمد كريم: المحظور في الأدب العربي على مستوى التنظير النقدي والفعل الإبداعي، مجلة الأعاريب، العدد2، مؤسسة ثورة اللغة للبحوث والتدريب والخدمات اللغوية، القاهرة، فيفري2014م.

2. بوعلام نابي: النّص ودلالات الصمت، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، العدد9، 2014م.

3. حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد2، 2007م.

4. عبد الرحمن أبو عوف: الذات والرواية التاريخية، مجلة القاهرة، العدد117، أغسطس 1992م.

5. عمر عاشور: المفارقات الزمنية في ظل هيمنة الذاكرة، المجلد13، العدد م، الجزائر، تاريخ النشر: 2022/01/31، تاريخ الاطلاع: 2022/08/29.

6. فتحي العشري: لقاء مع نتالي ساروت، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض-السعودية، العدد4، 1977م.

7. النصير ياسين: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلّة الآداب، دار الآداب، بيروت، العدد1، يناير1986م.

خامسا- الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. دبلاوي نادية: سرد الأنا في خطاب السيرة الذاتية – أوراقي حياتي لنوال السعداوي أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران-الجزائر، 2017م-2018م.

2. رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي دراسة مقارنة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، كلية الآداب واللغات، إشراف عز الدين بوبيش، 2003م.

3. عبد السلام صحراوي: نظرية الأدب المضاد للخطاب الروائي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه.

4. منصور بوراس: الفضاء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية "الطموح، البحث عن الوجه الآخر، زمن القلب"مقاربة بنيوية، رسالة ماجستير، تحت إشراف: د.محمد العيد تاورتة، سطيف، 2010/2009م.

5. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002م.

سادسا- المداخلات والملتقيات العلمية والندوات:

1. لطيف زيتوني: صلاح فضل، إشكالية التجريب في الإبداع الروائي، ضمن ندوة "الرواية العربية ممكنات السرد"، مهرجان القرين الثقافي 11.

2. جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية –أسئلة الحداثة–، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

3. محمد الأمين بحري: سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة بسكرة.

4. محمد الأمين بحري: مداخلة بعنوان: المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة بين التواصل والقطيعة، جامعة بسكرة، 2019.

5. ملتقى نوال السعداوي الرابع، قناة يقين الإخبارية، 29 أبريل2015، 21جويلية2022.

سابعا– المواقع الإلكترونية:

1. محمد سالم سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا، كلية الآداب، جامعة الموصل، ص60، الموقع الإلكتروني:

www.Mohamedrabeea.com/books/book.

فهرس المحتويـــات

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
شكر	-
إهداء	-
مقدمة	أ- د
الفصل الأول	6-49
I- لمحة عن تاريخ الرواية الجديدة.	6
1- مفهوم الرواية.	6
2- مفهوم الرواية الجديدة.	8
3- نشأة الرواية الجديدة.	9
4- ملامح التجديد في الرواية الجديدة.	15
II- فوضى المصطلحات وكسر خطية الكتابات الروائية.	33
1- مفهوم المحظور.	33
2- مفهوم الطابو (التابو).	35
3- معنى المسكوت عنه.	36
4- التعدّي على المحظور الديني.	39
5- اختراق السلطة السياسية وكشف الفساد.	43
6- تخطي هاجس الجنس وطرح المكبوت.	46
الفصل الثاني: تجليات المسكوت عنه في رواية سقوط الإمام	51-77
1- سقوط السلطة السياسية.	51
2- الجنس و كشف المستور في رواية سقوط الإمام.	55
3-التمرد على السلطة الدينية.	60
4-ملامح التجديد في رواية سقوط الإمام.	69
الخاتمة	79

الملاحق	82
قائمة المصادر والمراجع	88
فهرس المحتويات	97
ملخص	/

الملخـــص

الملخص

الملخص:

يهدف موضوع الدراسة إلى معالجة ظاهرة المسكوت عنه وكسر التابوهات الثلاث (الدين، السياسة، الجنس) في الرواية العربية المعاصرة، وفي خضم تناولنا لهذا الموضوع مررنا على أبرز مظاهر التجديد في الرواية والمتمثلة في: التجريب، تيار الوعي، تشظي البنية السردية، تشيؤ الشخصية، لنصل في النهاية إلى أنّ الهدف من كسر الطابوهات وتخطي الحدود ليس القضاء على القيم والأخلاق بل تدمير الأفكار الرجعية السائدة في المجتمعات العربية والأحكام العرفية المتطرّفة، وفضح السلطة الفاسدة، وكل هذا لمسناه من خلال رواية "سقوط الإمام" لـ"نوال السعداوي" صاحبة القلم الثائر الداعي لتحرير المرأة.

الكلمات المفتاحية: المسكوت عنه، الرواية الجديدة، التجريب، التشظي، الثالوث المحرّم، الطابوهات.