



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان / كلية التربية
قسم اللغة العربية

تمظهرات النسق الأيديولوجي في الخطاب السردى مجموعة (دنيا الله) لنجيب محفوظ اختياراً

رسالة تقدمت بها الطالبة

براء عبد الحسين مكلف

إلى مجلس كلية التربية / جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.د. مـولـود محمد زايد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبِّ أَوْزِرْ عَنِّي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ
وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ
فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾

صدق الله العظيم

(سورة النمل: الآية ١٩)

الإهداء...

إلى قدوتي الأولى ، ونبراسي الذي ينير دربي ، إلى من إعطاني ولم يزل يعطيني بلا حدود ، إلى من رفعت رأسي عالياً افتخاراً به أبي العزيز
إلى من كلّنتني دعواتها بالتوفيق ، إلى إيد الطاهرة التي ازلت من أمامي أشواك الطريق ، إلى التي لا تفيها الكلمات بالشكر ، إلى من ركع كل العطاء أمام قدميها ، إلى التي لا نرى الأمل إلا من عينيها أمي الحبيبة
إلى الشموع التي تنير لي الطريق ، إلى قوتي وسندي وملاذي إخوتي
إلى الجوهرة المضيئة والدررة المصونة والؤلؤة المكنونة أختي ...
لهم جميعاً أهدي ثمرة جهدي

براء عبد الحسين

شكر و عرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، الحمد لله الذي انعم عليّ بفضله ونعمه،
الحمد لله الذي وفقني إلى إتمام هذه الدراسة، فله الشكر وله الحمد .

كما أتقدم بعظيم الشكر والامتنان للأستاذ المشرف أ.د. مولود محمد زايد على توجيهاته
ونصائحه التي فتحت لي أفقاً لم اعهد لها، وعلى الثقة التي منحي إيّاها ، وصبره عليّ مدة
إنجاز هذا البحث فقد كان بحق نعم المشرف ونعم الأستاذ . فجاد عليّ بتوجيهاته
وملاحظاته العلمية القيمة، التي قومت الرسالة حتى استوت على سوقها ، فكان شديد
الحرص، وافر العطاء والمحبة، كبير القلب والروح. جزاه الله عني ما يُجزى به محسناً عن
إحسانه.

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى عمادة كلية التربية / جامعة ميسان ، وإلى قسم
اللغة العربية مُمثلاً بالسيد رئيس القسم والمقرر وأعضاء الهيئة التدريسية الأفاضل الذين
تتلمذت على أيديهم وتعهدوني بعلمهم الجم وخُلقهم النبيل .

والشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الكريمة على تفضلهم بمناقشة هذه العمل
وتقويمه..

براء عبدالحسين

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (تمظهرات النسق الأيديولوجي في الخطاب السردي لمجموعة (دنيا الله) لنجيب محفوظ اختياريًا) التي قدمتها طالبة الماجستير (براء عبدالحسين مكلف) قد أعدت بإشرافي في كلية التربية - جامعة ميسان، قسم اللغة العربية، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير اللغة العربية وآدابها.

التوقيع

الاسم : أ.د. مولىود محمد زايد

التاريخ : / / ٢٠٢٠م

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:

الاسم : م.د محمد مهدي حسين

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠٢٢م

إقرار المقوم العلمي

أشهد أنّي قرأتُ الرسالة الموسومة بـ (تمظهرات النسق الأيديولوجي في الخطاب السردي مجموعة (دنيا الله) لنجيب محفوظ اختياراً) التي تقدّمت بها طالبة الماجستير (براء عبد الحسين مكلف) إلى كلية التربية - جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في (اللغة العربية وآدابها)، ووجدتها صالحة من الناحية العلمية.

التوقيع:

الاسم:

التاريخ: / / ٢٠٢٢ م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا ، اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (تمظهرات النسق الأيديولوجي في الخطاب السردي مجموعة (دنيا الله) لنجيب محفوظ اختياريًا) وقد ناقشنا الطالبة (براء عبد الحسين مكلف) في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ووجدنا أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير () .

التوقيع :	التوقيع :
اللقب والاسم : أ.د. مولود محمد زايد	اللقب والاسم : أ.د. خالد محمد صالح
التاريخ : / / ٢٠٢٢	التاريخ : / / ٢٠٢٢
عضواً ومشرفاً	رئيس اللجنة

التوقيع :	التوقيع :
اللقب والاسم : أ.م.د. علي عبدالرحيم كريم	اللقب والاسم : أ.د. رائدة مهدي جابر
التاريخ : / / ٢٠٢٢	التاريخ : / / ٢٠٢٢
عضواً	عضواً

صدقت من مجلس كلية التربية / جامعة ميسان

التوقيع :
أ.د. هاشم داخل حسين
عميد كلية التربية
٢٠٢٢ / /

فهرست المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ-هـ	المقدمة
٨-١	التمهيد: النص السردي ومضمراته الأيديولوجية
٤-٢	أولاً - مفهوم الأيديولوجيا
٦-٥	ثانياً - علاقة الأيديولوجيا بالادب
٨-٧	ثالثاً - علاقة الأيديولوجيا بالرواية
<h3>الفصل الأول</h3> <h4>الأنساق الأيديولوجية في مجموعة (دنيا الله)</h4>	
١١-١٠	مدخل
١٢	النسق في اللغة
١٧-١٢	النسق في الاصطلاح
٣٦-١٨	المبحث الأول: الأنساق الدينية في مجموعة (دنيا الله)
٢٥-١٨	أولاً: البعد الجبري للإنسان
٣٠-٢٥	ثانياً: البعد التفويضي للإنسان.
٣٤-٣٠	ثالثاً: عبثية الاقدار.
٣٦-٣٥	رابعاً: إفراغ القيمة الدينية
٥٢-٣٧	المبحث الثاني: الأنساق الاجتماعية في مجموعة (دنيا الله)
٤٤-٤١	أولاً: البنية الطبقيّة
٤٧-٤٤	ثانياً: بنية الانقطاع
٥٢-٤٧	ثالثاً - المرأة هامشياً
٥٨-٥٢	المبحث الثالث: الأنساق السياسية في مجموعة (دنيا الله)

الصفحة	الموضوع
الفصل الثاني	
الأنساق البنائية في مجموعة (دنيا الله)	
٦٠	مدخل
٩٠-٦١	المبحث الأول : البناء الخارجي (العتبات)
٦١	العتبات في اللغة
٦٣-٦١	العتبات في الاصطلاح
٦٦-٦٣	العتبات في المنظور النقدي العربي
٦٨-٦٦	العتبات في المنظور النقدي الغربي
٩٠-٦٩	اقسام العتبات
٧٦-٦٩	أولا : العتبات الخارجية
٧٢-٦٩	أ- عتبة الغلاف
٧٦-٧٢	ب- عتبة العنوان
٩٠-٧٧	ثانياً- العتبات الداخلية
٨٣-٧٧	أ-العناوين الداخلية (الفرعية)
٩٠-٨٤	ب- عتبة الاستهلال
١١٣-٩١	المبحث الثاني : البناء الداخلي (التضاد)
٩١	التضاد في اللغة
٩٢-٩١	التضاد في الاصطلاح
٩٤-٩٢	التضاد في الدراسات النقدية القديمة
٩٨-٩٤	التضاد في الدراسات النقدية الحديثة

الصفحة	الموضوع
١١٣-٩٨	اهم هذه الثنائيات
١٠٥-٩٨	أولاً - ثنائية الحياة والموت
١٠٨-١٠٥	ثانياً - ثنائية الفرد والجماعة
١١١-١٠٨	ثالثاً - ثنائية الفرد والسلطة
١١٣-١١١	رابعاً - ثنائية الحلم والواقع
الفصل الثالث	
العنف الرمزي وتمثلاته الأيديولوجية في مجموعة (دنيا الله)	
١٢٦-١١٥	المبحث الأول : أيديولوجيا العنف الرمزي :إطار نظري
١١٥	العنف في اللغة
١١٧-١١٦	العنف في الاصطلاح
١١٧	الرمز في اللغة
١٢١-١١٧	الرمز في الاصطلاح
١٢٦-١٢١	العنف الرمزي
١٣٨-١٢٧	المبحث الثاني : تجليات العنف الرمزي في فرض الإنموذج
١٣٢-١٣٠	أولاً - البعد السياسي
١٣٥-١٣٢	ثانياً - البعد الاجتماعي
١٣٦-١٣٥	ثالثاً - البعد الديني
١٣٨-١٣٧	رابعاً - البعد السلطوي
١٥١-١٣٩	المبحث الثالث : أيديولوجيا العنف اللغوي
١٤٣-١٤٠	أولاً - العنف الرمزي اللغوي والأيهام بالاحتمية الاقطاعية . في قصة (الجبار)
١٤٦-١٤٣	ثانياً - العنف الرمزي اللغوي وتهويل الادارة المتسلطة . في قصة (كلمة في الليل)
١٤٨-١٤٧	ثالثاً - العنف الرمزي اللغوي والخضوع لسلطة الدولة في قصة (مندوب فوق العادة)
١٥١-١٤٨	رابعاً - العنف الرمزي اللغوي وتلميح صورة الثراء في قصة (صورة قديمة)

الصفحة	الموضوع
١٥٦-١٥٢	الخاتمة والنتائج
١٧٣-١٥٧	المصادر والمراجع
A-B	الملخص الانكليزي

المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمدُ لله رب العالمين . وصلاته وسلامه على أشرف الانبياء والمرسلين . محمد وآله الطيبين الطاهرين .

إما بعد..

لا شك أنّ لنجيب محفوظ مكانة كبيرة بين الأدباء العرب في العصر الحديث. بل ادباء العالم أيضاً خاصة بعد نيله لجائزة نوبل للأدب عن ثلاثيته المعروفة. بما امتاز به من غزارة الإنتاج وعمق الرؤيا وحرفية عالية في بناء نصوصه السردية سواء على مستوى رواياته أم على مستوى قصصه القصيرة وعلى امتداد مراحل نضجه الفني ابتداء من المرحلة التاريخية ومروراً بالمرحلة الواقعية وانتهاء بالمرحلة الرمزية الصوفية، وهي المراحل التي شملت جميع رواياته و مجاميعه القصيرة التي استطاع من خلالها ان يرسم نماذج حقيقية ودقيقة للمجتمع المصري بمختلف تفاصيله وحيثياته من أمكنة وشخصيات سردية وأحداث تكاد تكون صورة الواقع المصري وهو في رسمه لحركية هذه النماذج داخل تفاصيل البنية السردية للنص الروائي والقصصي لا يكتفي بصياغة الجانب الدلالي من هذه النماذج ودورها في تشكيل الدلالة الكلية للنص، وانما نجده يضع القارئ أمام البعد الأيديولوجي الذي يختفي وراء تمثلات شخصية ما أو حدث ما أو ذكر لتفصيل من تفاصيل نصه، ذلك ان العلاقة بين البعد الأيديولوجي وبين النص السردى علاقة وطيدة و متشابكة نابعة من طبيعة النص السردى وحرية الحركية العالية وقدرته الدقيقة على نقل الواقع ووصف حركة الشخصيات داخل الحبكة الروائية القصصية.

ومن خلال هذه الحركة وما تنبثه الشخصيات وما يصدر عنها من افعال واقتوال يستطيع المؤلف ان يطرح الجانب الأيديولوجي من الحبكة سواء كان طرحاً مباشراً يتبناه المؤلف نفسه أم كان طرحاً مستوحى إشارياً من حركة الشخصيات وسير الاحداث ووصف الأمكنة وغير ذلك داخل العمل السردى.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة في الأنساق الأيديولوجية وآليات تمظهرها داخل النص السردي عبر انتقاء نموذجٍ سرديٍّ للتطبيق يتمثل في مجموعة (دنيا الله) لنجيب محفوظ والتي تعد من أهم مجاميعه القصصية لما اشتملت عليه من معالجات فكرية واجتماعية وسياسية وغير ذلك استطاع نجيب محفوظ ان يجسدها فنياً من خلال ما يتمظهر من أنساق ايديولوجية تبوح بها حركة الشخصيات ونمو الاحداث داخل قصص هذه المجموعة.

وهذا ما ذكرته المجلة الاكاديمية السويدية التي منحت جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨م لنجيب محفوظ، إذ اكدت أن هذه المجموعة القصصية تتطوي على معالجة فنية بالغة القوة للقضايا الوجودية.

وفي ضوء ذلك تشكلت أهمية هذه الدراسة التي ترمي الى رصد هذه الأنساق الأيديولوجية وتمظهراتها داخل البنية السردية في قصص هذه المجموعة ومحاولة كشفها وتحليلها وبيان دورها وتأثيرها في بنية النص القصصي نفسه.

وقد جاءت الدراسة مقسمة على ثلاثة فصول يسبقها تمهيد تناولت فيه الباحثة (النص السردي ومضمراته الأيديولوجية) و تضمن مفهوم الأيديولوجيا وكذلك بيان العلاقة بين الأيديولوجيا والأدب والأيديولوجيا والرواية. ومحاولة بيان العلاقات المتداخلة بين الأيديولوجيا وبين الرواية في مسارها التشكلي ومدى تأثير البعد الأيديولوجي في ملامح العناصر السردية للنص الروائي.

وجاء الفصل الأول يحمل عنوان (الأنساق الأيديولوجية في مجموعة دنيا الله)، مقسماً على ثلاثة مباحث تناول الأول منها (الأنساق الدينية في مجموعة دنيا الله)، واهتم المبحث الثاني بـ (الأنساق الاجتماعية في مجموعة دنيا الله) اما المبحث الثالث فحمل عنوان (الأنساق السياسية في مجموعة دنيا الله).

وكان الفصل الثاني بعنوان (الأنساق البنائية في مجموعة دنيا الله) عبر مبحثين حمل الأول عنوان (البناء الخارجي/ العتبات). وحمل المبحث الثاني عنوان (البناء الداخلي/ التضاد).

اما الفصل الثالث فقد تخصص في متابعة موضوعة(العنف الرمزي وتمثلاته الأيديولوجية في مجموعة دنيا الله). فجاء على ثلاثة مباحث الأول منها تناول الاطار النظري لموضوعة العنف الرمزي وتناول المبحث الثاني(تجليات العنف الرمزي في فرض الإنموذج). اما المبحث الثالث فقد اختص بمتابعة(أيديولوجيا العنف اللغوي).

ثم حُتِمَت الدراسة بسرد لأهم النتائج التي توصلت اليها الباحثة مع قائمة للمصادر والمراجع المستعان بها في البحث والدراسة لهذا الموضوع.

ولعل من أهم الصعوبات التي واجهت الباحثة في إتمام هذه الدراسة، كون الدراسة تتناول مجموعة قصصية واحدة ومحاولة تطبيق مفردات خطة البحث على قصص هذه المجموعة مما يوقع البحث في ضائقة تكرر النماذج المدروسة وهو ما حاولت الباحثة تجنبه قدر الأمكان إلا في المواطن التي تختلف فيها زوايا النظر ومداخل التحليل للنموذج المدروس.

وفيما يخص المنهج المتبع في الدراسة فقد استعانت الباحثة بالمنهج الوصفي التحليلي عبر وصف الظاهرة السردية وتحليلها، مع الاتكاء على موجهات المنهج البنيوي في الفصل الثاني خاصة عبر تحليل البنية ببعديها الخارجي والداخلي. فضلاً عن ما منحه المنهج السيميائي من معالجات قرائية اضاءت بعض فقرات الرسالة.

وقد رافقت الباحثة في مسارب دراستها بعض المصادر المهمة التي استعانت بها في اتمام بحثها. لعل أهمها :

- الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد هدوقة، عمرو عيلان، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م.
- النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية الى النص السردى ، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م.
- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،لبنان ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٨م.

- مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، عبد الرزاق بلال ، تقديم: ادريس نقوري، مكتبة الأدب المغربي، أفريقيا الشرق، المغرب ، ٢٠٠٠م.
- عتبات جيران جينيت(من النص الى المناص) عبد الحق بلعباد ، تقديم : سعيد علوش ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
- من الرمز الى ممارسة العنف الرمزي قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية ، أ.د. علي أسعد وطفة ، بحوث ودراسات كلية التربية، جامعة الكويت، العدد ١٠٤ ، شتاء ٢٠٠٩م.

وان كان لابد من كلمة شكر وامتنان فإني أتوجه بالشكر كله لاستاذي المشرف الاستاذ الدكتور(مولود محمد زايد) الذي كان لملاحظاته القيمة ومتابعته الكريمة الأثر الكبير في اتمام هذه الدراسة منذ أن اقترح علي العنوان والى أن قامت الدراسة على سوقها فله مني كل الشكر والثناء وجزاه الله عني أفضل الجزاء.

ختاماً أسأل الله ان يتقبل مني هذا الجهد المتواضع الذي لا يخلو قطعاً من النقص الذي جبلت عليه الطبيعة الإنسانية حيث استأثر الله جل وعلا بالكمال لنفسه، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على محمد وآله الطيبين الطاهرين.

الباحثة

التمهيد

النص السردي ومضمراته

الأيدولوجية

التمهيد

النص السردى ومضمراته الأيديولوجية

أولاً - مفهوم الأيديولوجيا :

تعد الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم تعقيداً في الساحة الفكرية ، فالمصطلح " ظل محفوفاً بالغموض وعدم الاستقرار ، في صيغة مفهومية واحدة ، تحدد وتضبط إطاره المعرفي ، وتصنفه ضمن مستوى ثابت " (١).

وقد ظهر مصطلح الأيديولوجية " لأول مرة في مذكرة قدمها الباحث الفرنسي (ديستوت دي تراسي) Destut de Tracy. وكان قصده من ذلك ، حسب مدلولية اللفظ في اللغة اللاتينية - ideo وتعني الفكر وlogie وتعني علم- إيجاد مبحث يهتم بالافكار ، ويدرسها وفق قوانين علمية تجريبية غير تجريدية ، إنطلاقاً من مقولة الفلسفة الحسية عند (كوندياك) Condillac التي ترى بأن الافكار أساسها المحسوسات ، وأن العقل وعاء الحس " (٢).

إن " الأيديولوجيا كلمة دخيلة على جميع اللغات الحية ، تعني لغوياً ، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار ، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي ، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر ، ثم رجعت إلى الفرنسية ، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية " (٣). وقد جاء تعريف الأيديولوجيا في المنجد الأبجدي بأنها " فن البحث في التصورات والأفكار " (٤). وذهب بعض الدارسين إلى ربط مفهوم الأيديولوجيا بمفهوم العقائدية وهي " نظام فكري ، أو نسق من الافكار التي تعتنقها مجموعة من البشر ، وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره ، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة، قد تتضمن النسق بعض التناقضات، ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضاتها عن معتقونها " (٥).

(١) الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، عمرو عيلان، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الطبعة الاولى، ٢٠٠١م: ١١.

(٢) م.ن: ١١.

(٣) مفهوم الأيديولوجيا، عبدالله العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢م: ٩.

(٤) المنجد الأبجدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دار الشروق، الطبعة الثامنة، ١٩٦٧م: ١٨٤.

(٥) المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انكليزي- عربي، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣م: ٤٢.

فالأيديولوجيا تعني "الخطابات الشاملة حول الإنسان والمجتمع والعالم ، والتي تسعى باستنادها مبدئياً إلى العلوم والمعارف الوضعية تسعى إلى مضاربة حقائق الدين القديمة ، بل الحلول مكانها، انها انظمة تفكير دنيوية تحاول أن تكون في آن واحد تفسيرية وتأليفية ، مع الاعتراف بغموض العلاقة بينها وبين العلوم: انها أنظمة تضم العلم وتتخطاه إذ تجعل منه فضاء معنى بين فضاءات أخرى، مستفيدة من وضعيته لتأكيد مصداقيتها، فالأيديولوجيا هي مزيج بين السياسي والثقافي والتاريخي والطوبي" (١).

ويرى عبدالله العروي ان مفهوم الأدلوجة دائماً " مزدوج ، فهو في نفس الوقت وصفي ونقدي ...، ان الظاهرة النقدية هي التي تميز مفهوم الأدلوجة عن المفاهيم الأخرى مثل : فكر، ذهنية ، دين ، فلسفة ... فلا يجب طمسها أو عدم الوعي بها ، وإلا اصبحت كلمة أدلوجة كلمة فارغة غير ضرورية" (٢).

وقد ورد مفهوم الأيديولوجيا عند الماركسيين، بمعنى (الوعي الزائف). وان (ماركس) هو الذي اعطى لمفهوم الأيديولوجيا الأهمية التي يكتسبها اليوم في ميادين الدراسات . فالأيديولوجيا عنده تعني: "التفكير غير العقلاني، غير النقدي، الموروث عن عهد الاستبداد" (٣). ثم يقدم (ماركس) مع (انجلس) تعريفاً آخر للأيديولوجيا في كتابها (الأيديولوجيا الألمانية) وهي "إن الأيديولوجية عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واعٍ ، إلا ان وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره ايديولوجيا" (٤).

وهذا ما يتبناه الإتجاه الماركسي الأيديولوجي . "ومن هنا يتكون الوعي الزائف بالواقع الذي يتسم بالفساد والانحياز والاستغلال بعيداً عن رؤية العلاقات الإنسانية في شكلها الحقيقي والطبقي؛ فتعتق الطبقة المسحوقة أفكار غيرها دون وعي فعلي بذلك" (٥).

(١) سوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكرك، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا، الطبعة الاولى،

٢٠٠٨ م: ١١٥-١١٦ .

(٢) مفهوم الأيديولوجيا : ١٢ .

(٣) م. ن : ٣٤ .

(٤) م. ن : ٤٠-٤١ .

(٥) الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي : ١٦ .

أما (غرامشي) فيرى ان الأيديولوجيا هي التي "تنظم الجماهير البشرية ، وتشكل الميدان الذي يتحرك فيه الناس، والذين يكتسبون فيه وعيهم بموقعهم ، والذي يصارعونه فيه" (١).

فهو ضد ما جاء به الاتجاه الماركسي الأيديولوجي، حيث يقول : "يعود الخطأ في النظر إلى قيمة الأيديولوجيا إلى كوننا نعطي اسم الأيديولوجيا إما إلى البنية الفوقية الضرورية لبنية محددة واما إلى الإنشادات الاعتبارية لأفراد معينين ، لقد أصبح المعنى السيء للكلمة شائعاً" (٢).

أما مفهوم الأيديولوجيا عند (كارل مانهايم) وهو أحد المنظرين في ميدان علم الاجتماع ، فتمثل في " أن الأيديولوجية مرتبطة بطبقة اجتماعية حينما تكون في الحكم وتقابلها الطوباوية التي هي فكر الطبقات المحكومة " (٣). وقد قسم (مانهايم) الأفكار الاجتماعية إلى قسمين : " فإما إن تكون طوباوية وإما ان تكون ايديولوجية . فالأيديولوجية هي نظام من الأفكار والتصورات ، المرتبطة اساساً بطبقة مهيمنة ، تعمل وفق مسار يخدم الطبقة الحاكمة ، ليبرر هيمنتها ونزاعاتها الحقيقية ، وهذا بغية الإبقاء على النظام في صورة من العقلانية والمنطقية " (٤). وان "الأيديولوجية الطبقيّة في نظر مانهايم ، ويحكم أنها طبقيّة لابد من أن تكون ملطخة بالنزعة الذاتية وبالميل إلى تزوير الوقائع حفاظاً منها على المصالح الانانية لهذه الطبقة أو تلك " (٥).

يؤكد (مانهايم) على دور الفرد " مادام الفرد لا يضع المكانة الاجتماعية التي يشغلها على طاولة التشريع ولا يستفسر عن الأسس المادية لتلك المكانة ، وإنما يعتبرها مكانة مطلقة ويفسر أفكار وآراء المعارضين له بكونها مجرد وظيفة للمكانات والمراكز الاجتماعية

(١) الأيديولوجيا، دفاثر فلسفية، نصوص مختارة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م : ٣٦ .

(٢) م. ن : ٣٦ .

(٣) الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي : ١٩ .

(٤) م. ن : ١٩ .

(٥) النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الراوية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٠م : ٢١ .

التي يحتلونها ، فإن الخطوة الحاسمة التي يجب أن يخطوها إلى الامام لم يتم القيام بها بعد" (١). وبهذا اختلف مفهوم الأيديولوجيا باختلاف الاتجاهات التي درسته.

ثانياً - علاقة الأيديولوجيا بالأدب :

يُعدّ الأدب أحد أهم أشكال التعبير الإنساني، فهو عبارة عن بناء دلالي تحمل في طياته انعكاساً لحياة الأديب والمجتمع. أما الأيديولوجيا فهي نسق فكري تحمل ابعاداً اجتماعية وسياسية ودينية ، وتعبّر كذلك عن افكار الأديب وموقفه من المجتمع. أما من حيث العلاقة بين الأيديولوجيا والأدب ف" يعتبر الأدب شكلاً ايديولوجياً وتكون الأيديولوجيا هي البنية الفوقية للنسق الفكري وللوعي الاجتماعي تلك البنية التي تعبر عن علاقات اجتماعية محددة وهنا يكون الأدب تابعاً لوجود سابق وهو وجود الأيديولوجيات" (٢).

فمن بديهيات القول وجود صلة وثيقة بين الأيديولوجيا والأدب وان " الواقع يكتشف باستمرار عن العلاقة الكائنة بين الفن بكل أبعاده وأشكاله، وبين الأيديولوجية. إلا ان هذه العلاقة تحكمها ضوابط معينة ، تتمثل في كون الفن يمتلك خصوصيات جمالية ، وأفاقاً تشمل الواقع وتتجاوزه بعد ان تتغذى منه . في حين ترتبط الأيديولوجية بمصالح سياسية أو برغماتية نفعية مباشرة " (٣).

فالادب ما هو إلا " إنتاج أيديولوجي، يتواجد في علاقة مع اللغة ومختلف اشكال استعمالها، فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ، ومع التاريخ ، تاريخ التشكيلات الاجتماعية وتاريخ الإنتاج الأدبي وتطور أدواته وتقنياته الاساسية ومواد عمله" (٤).

فلا يوجد نص أدبي يخلو من الأيديولوجيا. وقد تناول (تيري إيجلتون) علاقة الأيديولوجية بالأدب أو الفن بشكل عام . وأشار إلى رأي الفيلسوف الفرنسي (لوي ألتوسير) الذي يرى " ان الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد ايديولوجية، ان له علاقة بالأيديولوجية

(١) الإيديولوجية والطوبائية، مقدمة في علم اجتماع المعرفة، كارل مانهايم، ترجمة، د. عبدالجليل الطاهر، مطبعة الرشاد، بغداد ١٩٦٨م: ١٤٥ - ١٥٥.

(٢) الادب والأيديولوجيا، عمار بلحسن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩١م: ٤٢.

(٣) الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي : ٣١-٣٢.

(٤) الأدب والأيديولوجيا : ٥٠.

ولكنه ليس مجرد انعكاس لها. ان الأيديولوجية تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بواسطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرونا بأننا نعيش ظروفًا معينة بدلاً من أن يقدم لنا تحليلاً مفهوماً لهذه الظروف^(١) و"يركز إيجلتون في كتابه الماركسية والنقد الأدبي على عمل (ما شريه) ويَمَحُضُه اهتماماً خاصاً ويتبنى، دون ان يشير إلى ذلك صراحة تصويره للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية فيقول: "أما بالنسبة لماشريه فالعمل مُقيدٌ إلى الأيديولوجية لا بما يقوله بالأساس بل بما لا يقوله. يمكن أن نحس بحضور الأيديولوجية في لحظات صمت النص الدالة وفي فجواته وغياياته. وينبغي على الناقد أن يجعل لحظات الصمت هذه (تتكلم)"^(٢).

ويرى (ماشريه) إن "النص يظهر رغماً عنه ورغم نوايا الكاتب، التناقضات الأيديولوجية التي يمكن حلها في الواقع الاجتماعي. فهو لا يمثل الأيديولوجية ولكنه يعرض لها مع إظهار تناقضاتها وفجواتها: من هنا كانت فكرة ان النص الأدبي ليس تعبيراً عن الأيديولوجية (صياغتها في الكلمات) بقدر ما هو إخراج لها mise en scene وعرض لها في عملية تنقلب فيها الأيديولوجية بشكل ما ضد نفسها"^(٣).

وان هذه العلاقة بين النص الأدبي والأيديولوجيا تتمثل في كون " أن النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجية ، وتعطيها بنية وشكلاً ينتج دلالات متميزة، في كل نص عن الآخر باختلاف التجربة الخاصة. ويقوم النص بتحويل الأيديولوجية وتصويرها ، مما يسمح باكتشافها وإعادة تشكيلها، كأيديولوجية عامة في عصر أو مجتمع معين"^(٤). فلا يمكن النظر إلى النص الأدبي بمعزل عن الأيديولوجيات التي تختفي وراءه " ان النص يكشف ، في إنتاجه تمثيلات ايديولوجية وبشكل متميز حاد ومحكم ومتماسك المقولات التي أنتجتها هذه التمثيلات . ولربما يكون تعبير الكشف مضللاً هنا، إذ لا يعرض كل نص مقولاته على سطح : إن وضوح هذه المقولات وظهورها يعتمد على صيغ النص الدقيقة التي يعمل عليها وعلى طبيعة هذه المقولات نفسها كذلك"^(٥). ومن ذلك نجد الصلة الوثيقة بين الأيديولوجيا

(١) النقد والأيديولوجيا، تيري إيجلتون، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ١٩٩٢م: ١١.

(٢) م. ن: ١٣.

(٣) النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ببير زيمبا ترجمة: عائدة لطفي، مراجعة: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م: ٥٨ - ٥٩.

(٤) الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي: ٣٨.

(٥) النقد والأيديولوجيا: ١٠٦.

والأدب، فلا يمكن للنص الأدبي - الواقعي تحديداً - ان يطرح قضاياها بعيداً عن الأبعاد الأفكار الأيديولوجية، المحملة بأبعاد سياسية أو اجتماعية أو دينية عقائدية. لكن هذه الأفكار تظهر بشكل غير مباشر (مخاتل) في النص.

ثالثاً - علاقة الأيديولوجيا بالرواية:

بعد بيان علاقة الأيديولوجيا بالأدب بصورة عامة، نتطرق لبيان علاقة الأيديولوجيا بالنص السردى سواء أكان رواية أم قصة. فالرواية / القصة شكل من اشكال السرد التي تحمل في طياتها ابعاداً ايديولوجية. ومن هذا فإن " شأن الأيديولوجيا التي تهيمن على السرد الروائي، شأن اللغة التي تنتج صوتاً واحداً فهي تخترق هذا السرد وتنتهك منطقته الديمقراطي، بوصفه يقدم رؤية للعالم تتميز بأمانتها وصدقها مع حقيقة الواقع لا مع رغبة ذات المبدع في صياغة الواقع المناسب لنزعتة الأيديولوجية" ^(١). ونجد أن (باختين) " يقيم تصوراً نظرياً لعلاقة الرواية بالأيديولوجية يختلف عن انجازات النقد السوسيولوجي المعاصر له، والذي يجعل النص الأدبي ، انعكاساً ألياً لبنية اجتماعية، ويحمل بصورة نسبية موقف مبدعه ويطالبه بأن يكون طرفاً في معادلة الصراع الأيديولوجي بشكل مباشر وصريح" ^(٢).

وان الأيديولوجيا " تدخل الرواية بوصفها مكوناً جمالياً لأنها هي التي تتحول على يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص... وكثيراً ما اخطأ النقاد العرب مثلاً في التعامل مع هذه الأيديولوجيات المكونة لبنية الرواية، فتفاعلوا معها أو على الأصح مع بعضها على أنها تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، مع ان كتاب الرواية غالباً ما يقومون بعرض هذه الإيديولوجيات والمواجهة بينهما من أجل أن يقولوا ضمناً شيئاً آخر ربما يكون مخالفاً لمجموع تلك الأيديولوجيات نفسها" ^(٣). وفي هذا المضمرة دعا (جورج لوكاتش) إلى التفريق بين ايديولوجية الكاتب بوصفه مواطناً وانساناً، وايديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلا لمنطق الكتابة ونسيج الدلالات" ^(٤). فالنص السردى يحمل بين دفتيه العديد من الإرغامات الأيديولوجية. "فالأيديولوجيات تقتحم النص بوصفها من مكوناته الأولية، كما انها حين تدخل

(١) في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة، جهاد عطا نعيصة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق - سوريا ٢٠٠٢م: ٣٢١.

(٢) الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي: ٦٣-٦٤ .

(٣) النقد الروائي والأيديولوجيا : ٣٣.

(٤) الواقعية في الادب، بوردباله الطيب، باب الله السعيد، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد بسكرة، عدد ٧، ٢٠٠٥م: ٥٥.

النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض وعند قراءة النص من طرف اصناف متعددة من القراء، فإن كل جماعة تعزل النص عما تراه مناسباً لتصورها الخاص وتلغي الباقي مما يجعلها تقدم تأويلاً خاطئاً للنص ذاته، لأن الكاتب لا يضمن بالضرورة ايديولوجية خفيفة أي تتحرك بسرية بين الايديولوجيات المعروضة^(١). وبهذا يكون النص السردى حاملاً لل ايديولوجيات المختلفة وأن " المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة، منتج ايديولوجيا وكلماته هي دائماً، وبدرجات مختلفة، (Ideologmo) واللغة الخاصة برواية ما وجهة ما تقدم وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية"^(٢). وان " الرواية لا تعكس ايديولوجيات الواقع ولكنها على الأصح تندرج هي نفسها في الحقل الايديولوجي أو البحث المعرفي"^(٣). ومن هذا فإن الايديولوجية عبارة عن مجموعة من الأنساق ذات الابعاد المتعددة كالبعد الاجتماعى أو السياسى أو الدينى التي تظهر في النص السردى. وان الايديولوجيا ترتبط بالأدب والرواية/ القصة ارتباطاً وثيقاً من خلال حضورها في الاعمال الأدبية بشكل مباشر أو غير مباشر، مما يعطي بعداً جمالياً للنص الأدبى.

(١) النقد الروائى والايديولوجيا : ٢٦-٢٧.

(٢) الخطاب الروائى، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧: ١٠٢.

(٣) النقد الروائى والايديولوجيا : ٤٣.

الفصل الأول

الأنساق الأيديولوجية في مجموعة (دنيا الله)

المبحث الأول: الأنساق الدينية في مجموعة (دنيا الله)

المبحث الثاني: الأنساق الاجتماعية في مجموعة (دنيا الله)

المبحث الثالث: الأنساق السياسية في مجموعة (دنيا الله)

مُدْخُل:

يُعد النص إعادة إنتاج للأنساق الأيديولوجية، فلا يوجد نص يخلو من الأيديولوجيا أو دون نسق فكري يرمي إليه. فالأيديولوجيا لا تغيب عن النصوص، لأنها الشحنة التي تبعث الحياة فيها وتوجهها. فالعديد من النصوص الثقافية عند انطلاقتها الأولى لم تكن عبثية بل تنطوي على أنساق معينة يحاول الكاتب تمريرها للمتلقي. لذلك فإن الأيديولوجيا تتنوع في الرواية وتتعدد، فتتمثل في أنساق فكرية مختلفة، تظهر أو تختفي في الرواية، فهذه الأنساق تكون ظاهرة أو خفية وتتعدد مضامينها وأفكارها" فالأيديولوجية ليست خلقاً فردياً، وحكماً ذاتياً منعزلاً، ينهجه الإنسان منفرداً عن كل مشاركة عن الأطراف الأخرى، أو تصوراً تحدده ظروف تحيط بالفرد وفق ميوله وتأملاته الفردانية"^(١).

وإن النسق الأيديولوجي " المتمثل في دور الأيديولوجيا كنسق فكري مضمّر يحيل ويكشف مآزق العصر من خلال اتخاذه للتاريخ كإطار يمرر من خلاله رؤية الكاتب التي يلجأ عادة إلى تبطينها واخفائها في الرواية"^(٢).

فالأيديولوجيا " قد تخص فرداً أو جماعة أو حزباً أو دولة على اعتبار انها تشير الى مفهوم محدد يتمثل في علم الأفكار، وبما أن النسق هو التوجه، فإن هذا التوجه سواء أكان عقائدياً دينياً أم غير ذلك من ميادين الفكر، ستتباين تجلياته من عصر الى عصر ومن زمن الى زمن فكل عصر ايديولوجياته، وقناعاته وفكره وما تحمله النصوص الأدبية بشكل عام والرواية بشكل خاص من أفكار وتوجهات قد ترتبط برؤية الكاتب، أو قد تعبر عن فكر عصر ما أو جماعة ما، بل قد تتحرك مفاصل البنية السردية للنص الروائي عبر توجه

(١) الأنساق الإيديولوجية والثقافية في رواية "كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح، إعداد مليكة سعود، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م: ٧٣.

(٢) النسق التاريخي المؤدلج في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، خولة بوبصلة، أ. م. د. السعيد بوسقطة. مجلة دراسات وابحاث المجلة العربية في العلوم الانسانية والاجتماعية، مجلد ١١، عدد مارس ٢٠١٩م: ٣١٠.

ومسرى يتمظهر من خلاله الوجه الخفي لملامح نسق مضمرة يحاول ان يطفو الى السطح بصورة لا واعية من الكاتب. فليس شرطاً أن تخضع الرواية لفكر صاحبها وقناعاته الخاصة الشخصية^(١). إلى جانب ذلك فأنا قد نجد بعض النصوص محملة بمرجعيات الأديب الثقافية يحاول بثها في النص. وهذه الحوامل (المرجعيات الثقافية) تكونت من التوجه الفكري للأديب ومن مجموع قراءاته الواعية.

ومن هنا فليست الحوامل وحدها هي التي تبرز علاقة الرواية، فعلاقة المبدع ذاته بنصه تُعدّ واحدة من هذه الحوامل المنشئة لتلك العلاقة، فالأديب المبدع لا يكتب نصه وهو خال من أي توجه ايديولوجي، فهو ليس بريئاً تمام البراءة لأن توجهه يشكل جزءاً من شخصيته وثقافته وفكره، وأدواته اللغوية ومضمون النص مستمد من بيئة الروائي ومحيطه^(٢). فالأيديولوجيا تمارس دوراً فاعلاً ومهماً في طرح القضايا والأحداث الخاصة بكل عصر وحقبة من خلال توحيدها مع بقية المفاهيم كالدين والعقيدة والفلسفة وغيرها^(٣).

ومجموعة دنيا الله تحمل في طياتها العديد من الأفكار الهامة والحساسة ذات الطابع الأيديولوجي، التي تظهر من خلال أنساق مضمرة داخل النص تخص الأفكار والمعتقدات والعقائد، والسياسية، والتيارات الدينية، والاجتماعية، والثقافية المختلفة التي تسود في مجتمع معين. فما هو النسق؟

(١) الأنساق الإيديولوجية والثقافية في رواية "كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلج: ٧٣.

(٢) الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، د. عباس إبراهيم، دار الرائد للكتاب، الطبعة الأولى، الجزائر، ٢٠٠٥م: ٥٧.

(٣) ينظر: الأنساق الإيديولوجية والثقافية في رواية "كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلج: ٣٤.

- النسق في اللغة:

لقد وردت لفظة (النسق) في أكثر المعاجم العربية ، فقد ذكر ابن فارس (ت ٣٩٥هـ):
"النون والسين والقاف أصلٌ صحيحٌ يدل على تتابع في الشيء وكلامٌ نَسَقٌ جاء على نظام
واحد، قد عطف على بَعْضِهِ على بَعْضٍ، وأصله قولهم: ثَغَرَ نَسَقٌ: إذا كانت الأسنانُ
متناسقة متساوية، وخرَّزُ نَسَقٌ: مُنْظَمٌ"^(١).

أما ابن منظور (ت ٧١١) يرى أن " النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام
واحد عام في الأشياء ويقال: ناسق بين الأمرين أي تابع بينهما وتنسيق/ التنظيم والنسق،
بالتسكين: مصدر نسقت الكلام إذا عطفت بعضه على بعض ويقال نسقت بين الشيئين
وناسقت"^(٢). ويستنتج من الأصل اللغوي أن النسق هو النظام.

- النسق في الاصطلاح:

يعد النسق من المفاهيم التي شغلت محورا أساسياً في النقد الثقافي . ولا يبتعد مفهوم
النسق في الاصطلاح كثيراً عما ورد في المعاجم اللغوية . التي انطوى النسق فيها على
معانٍ متعددة منها النظام والترتيب. ويختلف مفهوم النسق تبعاً لاختلاف المناهج والمدارس
النقدية التي ينتمي إليها . وننطلق مما جاء به (دي سوسير) رائد المدرسة البنوية والاتجاه
اللساني إذ يقول : " اللغة ، في كل لحظة تقتضي أمرين متلازمين : نسقا أو نظاماً قاراً ثابتاً
ومتطوراً معاً"^(٣) فاللغة عند دي سوسير " نسق سيميائي يقوم على اعتبارية العلامات ، ولا
قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل"^(٤).

وهي أيضاً نسق من العلامات تعبر عن أفكار^(٥). ومن ذلك "فالنسق يعادل اللغة
عنده"^(٦). أما (فوكو) يرى ان النسق " علاقات، تستمر وتتحول ، بمعزل عن الأشياء التي

(١) معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، مادة:
نسق.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، دار الصادر، بيروت، مادة: نسق.

(٣) محاضرات في علم اللسان العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٨
م: ٢٢.

(٤) القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايشة، احمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الاولى، ٢٠٠٧
م: ١١٧.

(٥) ينظر: علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: بوثيل يوسف عزيز، دار افاق بغداد م: ٣٤.

(٦) العلاماتية (السيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، منذر عياش، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الاولى،
٢٠١٣م: ١٤٢.

ترتبط بينها" (١). أما (بارسونز) صاحب النظرية الاجتماعية ، حدد وجود النسق بوجود أفراد فاعلين ترتبط فيما بينهم عناصر مشتركة اذ يقول: " إن النسق يرتكز على معايير وقيم ، تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين، وهدف كل فاعل هو الحصول على أقصى درجة من الإشباع، وإذا ما دخل الفاعل في تفاعل مع آخرين وحصل في ذلك الإشباع فذلك مدعاة لتكرار التفاعل" (٢). أما فيما يخص الشكلايين الروس فهم يرون أن " النسق الأدبي مقابل النسق التاريخي يتميز باستقلالية معينة : لأنها إرث الأشكال ، والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض ، وتسمح هذه الاستقلالية في التفكير في مسألة أدبية" (٣) أما (ليفي شتراوس) الذي يرى ان مفهوم النسق يتداخل مع مفهوم البنية على اعتبار ان البنية " نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها ؛ ان يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى" (٤) . فقد تعدد مفهوم النسق بتعدد المذاهب أو المدارس النقدية الغربية التي انتمى لها.

أما النقاد العرب الذين تناولوا مفهوم النسق فهم كثيرون منهم د. محمد مفتاح الذي يعرف النسق أنه " مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يرتبط بعضها ببعض ، مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر ... " (٥). في حين يذهب د. نادر كاظم إلى أن النسق " مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات" (٦). أما الدكتورة يمنى العيد التي ترى ان مفهوم النسق في نظرتنا إلى البنية ككل ، وليس في نظرتنا إلى العناصر، التي تتكون منها وبها البنية. ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر

(١) معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م: ٢١١.

(٢) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تأليف: إيان كريب، ترجمة محمد حسين غلوم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دار المعرفة، الكويت، ١٩٩٩م: ٦٦.

(٣) جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، يوسف عليمات، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، الطبعة الاولى، ٢٠٠٤م: ٤٠-٤١.

(٤) نظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الاولى، ١٩٩٨م: ١٥٠.

(٥) التشابه والأختلاف (نحو منهجية شمولية)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الطبعة الاولى، ١٩٩٦م: ١٥٨-١٥٩.

(٦) الهوية والسرود، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، د. نادر كاظم، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد ال خليفة، البحرين، الطبعة الاولى، ٢٠٠٦م: ٩.

خارج البنية غيره داخلها . وهو يكتسب قيمته داخل البنية، وفي علاقة ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات...^(١). وهذا ما تؤكدته نظرية الأنساق بوجود الترابط البنوي " وهو عبارة عن قنوات تربط النسق بالبنية وبالتالي من تأثيراتها الممكنة على النسق "^(٢)، ويرى د. يوسف عليّات النسق " نظاماً علائقياً فوقياً متعالياً محملاً بمرجعيات ثقافية وايديولوجية وأطر معرفية جمعية "^(٣). ويرى د. عبدالله الغدامي ان النسق هو " دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف ، ولكنها منكبّة ومنغرسّة في الخطاب ، مؤلفتها الثقافة ، ومستهلكوها جماهيراللغة من كتاب وقرأء يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المسود "^(٤). ومن ذلك يمكن تحديد النسق من خلال مجموعة من العناصر مترابطة ومتفاعلة داخل النص.

فالنسق " بكل بساطة مواضعة (اجتماعية ، دينية ، أخلاقية ، استيتقية..) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية ، والتي يقبلها ضمناً المؤلف وجمهوره "^(٥). وأشار د . عبدالفتاح احمد يوسف بأن " النسق الثقافي يظهر في صورة جملة من السلوكيات الاجتماعية والثقافية والشفاهية " ^(٦) .

وان النسق الثقافي يحمل جملة من المعتقدات والأفكار المثيرة للجدل الفكري لتناقضها مع المنطق في أغلب الاحيان، وكذلك يمكن اعتباره صورة مغايرة في ثوب مختلف(كتابي) تستمد قيمتها المعرفية والأيديولوجية من النسق الأول وتعد علامة عليه ، ومن الصعب إدراك المعارف التي تتورأى خلف الأنساق، فالنسق لم يعد بالنسبة للنقد السيميائي كتلك المادة الخام التي تستعيد عن قراءتها ما صدر عن الجماعة أو الشعراء من أقوال وأفعال، أو

(١) في معرفة النص، يمنى العيد، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م : ٣٢ .

(٢) مدخل إلى نظرية الأنساق، نيكلاس لومان، ترجمة: يوسف حجازي، مراجعة وتدقيق: رامز ملا، منشورات الجمل، كولونيا، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م : ٨.

(٣) جماليات التحليل الثقافي : ٤٤ .

(٤) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥م : ٧٩.

(٥) المقامات السرد والأنساق الثقافية، عبدالفتاح كليطو، ترجمة: عبدالكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م : ٨.

(٦) لسانيات الخطاب وانساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبدالفتاح احمد يوسف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م : ١٤٨.

الانشغال بما تضره هذه الأنساق من إيجابيات أو سلبيات ، ولكنه علامة على أشكال حياتية أو أقوال تلقائية أو منظمة من البقاء والاستمرار (١) .

فالنسق الثقافي هو تركيب لمفهومي النسق والثقافة . " وهو نسق معرفي اجتماعي فكري يحمل كل ما تفرزه الثقافة في النص أو الخطاب وله حضور إما المضمرة فيحيل عليه شيء في النص" (٢) . ومن هذا فإن معرفة النسق المضمرة تكمن في القراءة النسقية . وترتكز هذه القراءة منذ البداية على رصد مرتكزات النص وتعيد المستويات التي لها صلة وثيقة بالمعنى العميق لهذا النص" (٣) .

إن القراءة النسقية / الأفقية تعني المرحلة الفعلية لبدء العمل النقدي، وهي تشبه عملية التعرف على المكونات الأساسية للنص الأدبي ، سواء المضمونية منها أم الشكلية وقد تعني القراءة النسقية رصد الظواهر البارزة في النص إضافة إلى تحديد مستويات القراءة وفك المغاليق التي تحول دون اتصالها بالمتلقي ومن خلال هذه القراءة يتضح إن للعمل الأدبي معنى خفياً أو مستتراً لا ينكشف ضرورة لمجرد ازالة العقبات أو إن مهمات الناقد إن يؤول هذا المعنى المستتر الذي قصد إليه الكاتب عامداً أم بقصده (٤) .

وقد أشار الغدامي عبر تحديد الوظيفة النسقية بأن النسق المضمرة يكون ناقضاً وناسخاً للظاهر . حيث قال: "يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمرة، ويكون المضمرة ناقضاً وناسخاً للظاهر ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد" (٥) .

والأيديولوجيا بوصفها نسقاً ومظهراً من مظاهر الثقافة "تمتلك قيمة سيميولوجية، كما أن معظم الظواهر المفترضة على الرغم من أنها مستعارة يمكن أن توظف كإشارات: أي

(١) ينظر: لسانيات الخطاب وانساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة : ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم المتداولة، تأليف: د. سمير الخليل، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ١٩٧١م: ٢٩٤ .

(٣) سرديات النقد، في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، حسين خمري، منشورات الاختلاف، دار الامان، الرباط، الطبعة الاولى، ٢٠١١م: ٧٦ .

(٤) سرديات النقد، في تحليل الخطاب النقدي المعاصر: ٧٦-٧٧ .

(٥) النقد الثقافي: ٧٧ .

بوصفها عناصر في أنظمة الاتصال محكومة بوساطة قوانين دلالية، وشيفرات لا تكون مدركة بشكل مباشر في التجربة^(١). ولا شك أن هذه الإشارات عادة ما تكون مبهمة بسبب الروابط الاجتماعية التي تصورها من خلال جمل وعبارات متميزة أو متغايرة؛ إذ إن هناك بعداً أيديولوجياً للدلالات كلها. ومن وجهة نظر أيديولوجياته، فإن النص ينزع إلى إنتاج خطاب أيديولوجي، بل إنه يتجاوز هذا الحد ليسهم في إعادة بناء أو إنتاج أنساقه الأيديولوجية من حيث هي تمثيلات^(٢). و" أن الأهمية التي حظيت بها الأيديولوجيا من حيث هي رؤية فكرية للواقع تتطوي على أنساق"^(٣).

فإن النسق هو نظام قار في المجتمع نجده يتجسد في العمل الأدبي من خلال الأقوال أو الأفعال. وذهب (د. نادر كاظم) إلى الاعتقاد بأن مفهوم " النسق الثقافي يقع في منطقة وسطى بين (البناء الاجتماعي) و(البنية الكامنة) في العقل الإنساني؛ وذلك لجمعه بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة، وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى. فهذا النسق يفسر التجربة الإنسانية ويمنح ما هو فاقد للمعنى من حيث الأصل معنى. كما انه، بعد أن يكون كذلك، ينقلب نسقاً مهيمناً يتحكم في تصورات الأفراد وسلوكياتهم"^(٤).

ثم عاد الغدامي ليؤكد بأن النسق هنا " ذو طبيعة سردية ، يتحرك في حبكة متقنة ، لذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً ويستخدم أقنعة كثيرة... تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة " ^(٥).

أما الأيديولوجيا فهي "نسق معرفي غرضه تكييف الفرد لعالمه، بغض النظر عما تتطوي عليه من زيف أو حقيقة وانها علاقة غير واعيه بين الفرد وعالمه، بعكس العلم ايضاً"^(٦).

(١) النقد النسقي، تمثلات النسق في الشعر الجاهلي، يوسف محمود عليمات، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، الطبعة الاولى، ٢٠١٥م: ١٥.

(٢) ينظر: النقد النسقي، تمثلات النسق في الشعر الجاهلي: ١٥-١٦.

(٣) مرجعيات الفكر السردى الحديث، الدكتور: هادي شعلان البطحاوي، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان ، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م: ٧٦.

(٤) تمثلات الأخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د.نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الاولى ن ٢٠٠٤م: ٩٥.

(٥) النقد الثقافي: ٧٩.

(٦) مرجعيات الفكر السردى الحديث : ٧٩.

وبناءً على هذا فإن مجموعة (دنيا الله) تحمل العديد من الأنساق المؤدلجة، المضمرة داخل النصوص لتؤكد انها أنساق قارة في مجتمع القصة. حاول (نجيب محفوظ) ايصالها إلينا بشكل رمزي وخفي لأنه أراد أن ينقل لنا واقع المجتمع عبر هذه الأنساق. "وإذا كانت الرواية مكوناً جمالياً بامتياز فهي بالمقابل مكون - ايديولوجي في واقعنا العربي - انطلاقاً من نقل صوت الذات إلى الآخر، فيما ترمي إليه تطورات الكاتب، بواسطة جملة من الأفكار المشروعة بجملة من العناصر الجمالية، لعل أهمها آليات السرد بوصفها نتاج المجتمع المدني"^(١).

مما سبق ذكره ويمكننا ان نقسم الأنساق في مجموعة (دنيا الله) إلى كل من:

١ - الأنساق الدينية.

٢ - الأنساق الاجتماعية.

٣ - الأنساق السياسية.

(١) تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية، عبد القادر فيدوح، صفحات الدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، ٢٠١٩م، سوريا- دمشق: ٢٦٥ .

المبحث الأول

الأنساق الدينية في مجموعة (دنيا الله)

يُمثل النسق الديني أهم المرتكزات التي تدور حولها الثوابت الفكرية والاجتماعية حيث تمثل التوجهات الدينية المحور الأساس لأغلب سلوكيات أفراد المجتمع، لذا نجد أن معظم نشاطات الأفراد تقوم على مرتكزات الدين، وأن المجتمعات الإنسانية تمر بمراحل تاريخية يكون فيها الدين والأيديولوجية شيئاً واحداً فيتوحد النسق الديني والأيديولوجي ويكون الفكر الموجه للفعل والسلوك ذا طابع ديني فلا نكاد نفصل بين ما هو من صميم المعتقد الديني وبين الأفكار والمعتقدات والمبادئ الأيديولوجية في مجتمع معين.

وقد ظل الدين بكل جوانبه مبحثاً يثير انشغالات الباحثين والمفكرين منذ القدم، حيث عكفوا على محاولة تفسيره وفهم عناصره وكشف بداياته ونشأته، ورصد ابعاده وحدوده، وبالرغم من ان المجتمعات الحديثة قد وقفت من الدين مواقف شتى، فإنه ظل يمتلك بقاءه ودوامه على هرم القضايا الهامة والمسائل البارزة المطروحة في كل المجالات السياسية منها والعلمية والاقتصادية... وغيرها. وقد كان الدين في السابق المصدر الأساس للقانون، والذي هو وسيلة ضبط مهمة للمجتمع. فالقانون المصري وكذلك البابلي والهندي واليوناني كان ينظر إليها على أنها من صنع الآلهة، كان وما يزال يستشار رجل الدين في أمور المجتمع السياسية والاجتماعية^(١).

وان الدين "نظام من الرموز يُفعل لإقامة حالات نفسية وحوافز قوية شاملة ودائمة في الناس بواسطة صياغة مفهومات تعبر عن نظام عام للوجود واضفاء هالة من الواقعية على هذه المفهومات بحيث تبدو هذه الحالات النفسية والحوافز واقعية بشكل فريد"^(٢).

(١) ينظر: دراسة في الأنساق الثقافية في رواية نجيب محفوظ - أولاد حارتنا- إعداد: سمية بوقرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة العربي التبسي- تبسة - الجزائر، ٢٠١٦- ٢٠١٧ م: ٦١.

(٢) تأويل الثقافات، مقالات مختارة، كليفورد غيرتز، ترجمة: د. محمد بدوي، مراجعة الأب بولس وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٩ م: ٢٢٧.

لذلك فالدين "هو قاعدة تشد أزر المجتمع، يوحي بقوة الاعتقاد وجود مجموعة من القيم المتعالية اجتماعياً، فقها بتأسيس نظام الموجودات. ومن هنا تكمن أهمية الطقوس ودورها في بث اليقظة الدائمة في هذا الوعي الجماعي الأصيل" (١).

فيختلف مفهوم الدين من أمة إلى أخرى باختلاف ثقافتها ومرجعياتها المعرفية حول الدين "فهو ظاهرة بشرية هي الأعمق في حياة الإنسان، والأشد غموضاً، في الوقت الذي تبدو فيه الأشد وضوحاً، ولولا غموضها لما لبثت منذ فجر التاريخ حتى اليوم لا تكف عن الحضور في الجدالات والنقاشات والكتابات والنزاعات والصراعات الحروب" (٢).

وان الفكر الديني ليس "إلا الصعيد العلوي الواعي لكتلة هلامية شاملة غير محددة الجوانب من الأفكار والتصورات والمعتقدات والغايات والعادات التي نطلق عليها أسماء عديدة منها (الذهنية الدينية) أو (الأيديولوجية الغيبية) أو (العقلية الروحية)... الخ بهذا المعنى تتصف (الذهنية الدينية) بطغيان التقبل العضوي والانتظام اللاشعوري للإنسان ضمن إطار (الأيديولوجية الغيبية) الضمنية والسائدة. ومن الوظائف الرئيسة للإنتاج الفكري الديني الواعي والمعتمد شرح مضمون الأيديولوجية الغيبية الضمنية والتنظير لها والدفاع عنها وتبرير محتواها بعرضه عرضاً يبدو عليه مظهر الانتظام والتناسق والعقلانية. أي أن وظيفته هي نقل الأيديولوجية الدينية بقدر الامكان من حالتها الضمنية العفوية اللاشعورية إلى حالة تتشبه بالعرض الصريح والتنظيم الفكري والوعي المنطقي. وبمقابل الوظيفة التي يقوم بها الفكر الديني على هذا الصعيد بوجه الفكر العلمي التحليلي الذي يفترض فيه أن يمارس، من ضمن ما يمارسه، النقد المستمر للأيديولوجية الغيبية السائدة على كافة المستويات" (٣).

والرواية العربية المعاصرة أهتمت بالاشتغال على النص الديني بمختلف مصادره ومشاربه وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة، وجعلها آلية من آلياتها الإفهامية والاتصالية التي من شأنها الارتقاء إلى المتلقي كالنصوص القرآنية والتوراتية، والأنجيلية، فضلاً عن توظيف الحديث الشريف والتراتيل الدينية، والفكر الديني، ولا سيما فكرة المخلص،

(١) علم الاجتماع الديني، الإشكالات السياقات د. ساينيو اكوايفيا، د. إنزو باتشي، ترجمة د. عز الدين عناية، هيئة ابوظبي للثقافة والتراث، كلمة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م: ٣٨.

(٢) التجربة الدينية والظما الأنطولوجي، د. عبد الجبار الرفاعي، مجلة قضايا إسلاميه معاصرة، بغداد، مركز دراسات فلسفة الدين، السنة التاسعة عشر، عدد (٦١-٦٢) شتاء وربيع ٢٠١٥م: ٣٦٣.

(٣) نقد الفكر الديني، د. صادق جلال العظم، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٣م: ٦.

والفكر الصوفي وغيرها من الأفكار الدينية التي حظيت بأهتمام الروائيين المعاصرين^(١).
 "وان الرابط بين الدين وبقية الأنساق والمظاهر الثقافية الأخرى كاللغة واللباس والتنظيم
 السياسي والتبادل التجاري والإنسان ربط شائع في أغلب الثقافات التي بلغت درجة مضخمة
 من الشعور بالذات والتمركز حولها، والتي تمتعت بمركزية دينية، حيث يتم تنصيب القيم
 الخاصة بمجتمع ما بوصفها قيماً كونية شاملة"^(٢).

وبفضل ما يتمتع به الدين من أفكار مركزية هامة فإن "الأيديولوجيا لا تتفصل عن
 فضاء العمل الديني؛ ذلك أن كل واحد منهما ينهل من الآخر في حقل كبير من التفاعل
 وعلاقات التأثير والتأثر، إذ إنّه وعند خطوط التماس الأولى بين الدين والأيديولوجيا تزول
 العلامات الفارقة بينهما، فتطفو على السطح عناوين إدماجيه من قبيل (أيديولوجية دينية)
 حيناً أو (تدين إيديولوجي) وقد تتباين رؤى الفواعل الأيديولوجية؛ أي المتدينون أثناء ممارسة
 زمنهم الديني"^(٣).

ولقد حاول بعض الباحثين استخدام مصطلح النسق الثقافي Cultural System أو
 النسق السوسيوثقافي Sociocultural System مرادفاً لمصطلح (الدين) ويأتي على رأس
 هؤلاء (كليفوردي غيرتس) فهو يعالج الدين بوصفه نسقاً ثقافياً ويتناول الأيديولوجيا بوصفها
 نسقاً ثقافياً^(٤).

وبناءً على ما ذهب إليه (كليفوردي غيرتس) فإن كلا من الدين والأيديولوجيا أنساق
 ثقافية. "وقد شمل التوظيف للنص الديني مستويات عديدة ومختلفة كتوظيف البنية الفنية
 واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية
 في ضوء أحداث القصة الدينية فضلاً عن التنوع في إدخال النص الديني في الرواية"^(٥).

(١) ينظر: مظهرات الخطاب الديني في الرواية المغربية المعاصرة، رواية مدنية الريح للكاتب الموريتاني موسى ولد
 إينو (نموذجاً) أ. مفيدة بنوناس، مجلة الأثر، المركز الجامعي، الطارف- الجزائر، العدد (١٣) مارس، ٢٠١٢م: ٢٥٧ -
 ٢٥٨.

(٢) تمثيلات الآخر: ١٠٧.

(٣) سيمياء الأيديولوجيا في روايات محمد ساري، كمال راجعي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر،
 باتنة-الجزائر، ٢٠١٣-٢٠١٤م: ٧٩.

(٤) ينظر، تمثيلات الآخر: ٩٤-٩٥.

(٥) مظهرات الخطاب الديني في الرواية المغربية المعاصرة، رواية مدينة الريح للكاتب موسى ولد إينو نموذجاً: ٢٥٨.

وإذا أردنا الحديث عن توظيف الشخصية الدينية في أعمال (نجيب محفوظ) فإن "محفوظ يستلهم التاريخ والتراث الثقافي والديني وهو أحد مكونات وعيه الجمعي، الممثل لطبقته والمشكل لفردانيته الذاتية، وقد كانت الفلسفة الإسلامية في ذلك الوقت مخرجا للأزمة"^(١).

ومن هنا فإن الدراسة تسعى إلى الوقوف على أهم مظاهر النسق الديني الكامنة خلف حركية الشخصيات القصصية في هذه المجموعة، وما يتجلى من أفعالها وأقوالها وحوارياتها التي يتمظهر عبرها الأساس الأيديولوجي والديني الذي يشكل نسقاً قاراً في لا وعي الشخصيات ولا وعي المجتمع بشكل عام، والذي لم يكن سوى مظهر لما رسخته الثقافة العامة للمجتمع في أعماق شخصيات قصص هذه المجموعة، والتي هي - بالتأكيد - صورة مرآوية للأنساق الثقافية العامة التي يحملها الكاتب والتي يرصدها في حركة المجتمع حوله. وهذا ما يظهر لنا عبر المحاور التالية:

١ - البعد الجبري للإنسان.

٢ - البعد التفويضي للإنسان.

٣ - عبثية الاقدار.

٤ - إفراغ القيمة الدينية.

أولاً - البعد الجبري للإنسان:

وذلك حين يكون الإنسان مجبراً على فعل معين من قبل قوة عظمى هي الله، حيث يظهر الإنسان في هذه القصص عاجزاً تماماً أمام إرادة الله، وإن المتمعن في أدب (نجيب محفوظ) يجد أن دراسة الفكري والفلسفي في أدب (نجيب محفوظ) يتجاوز بكثير ما تم عرضه في هذه الدراسة من شذرات، وبخاصة ما يتعلق منه بالفكر الديني، الذي لا يكاد يخلو منه عمل من أعماله، منطلقاً في ذلك من احترام العقل وانتقاد الخرافة والفصل بين المادة والروح تأثراً بفلسفة (برجسون)، ومعالجة الحرية الشخصية في إطارها الديني والكشف عن حقيقة من يدينون بالدين شكلاً ومن يحيا الدين في قلوبهم على بساطتهم، هكذا يجد المتلقي نفسه

(١) نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ، د. محمد علي سلامة، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م: ١١.

مع روايات وقصص (نجيب محفوظ) منساقاً لاتخاذ موقف ما، فكرياً وفلسفياً، مدفوعاً بالتعاطف مع الشخصيات الروائية التي يطالع مصيرها كما هي، وفي سياق وعيها هي بالكون والحياة والقضايا الكبرى والصغرى ومذهبه الوجودي عموماً^(١).

إن تناول قضايا الحياة والمصير الإنساني في القصص يفصح فيها كتابها عن رؤيه فكرية أو موقف شمولي من قضايا الوجود ومشكلاته. ويمثل التعبير الرمزي عن قضايا الفكر والوجود وقيمه وسيله من وسائل التعبير غير المباشر عنها بغية تحقيق الاستثارة الذهنية والمتعة والنفسية المتأتيتين من الإحساس بلذة الاكتشاف الجزئي لما يرمز له الكاتب من قضايا ويوحى به من معان ودلالات خفية^(٢).

ونستطيع استنباط البعد الجبري للإنسان في أعمال محفوظ من خلال الشخصيات التي تحمل أنساقاً خفية ذات دلالات وجودية ودينية وأبعادها الواقعية. "المؤمن المتشدد في إيمانه ينسب قواه الذاتية إلى قوى خارج نفسه ويسلمها مصيره باستقلالها عنه"^(٣).

ونستشف البعد الجبري للإنسان في المجموعة القصصية من خلال القصة الأولى (دنيا الله) التي ناقش فيها محفوظ واقع الموظف الحكومي المصري في الفترة التي كتب عنها. والتي تتمحور أحداثها حول (العم إبراهيم) ذلك الموظف البسيط المعدم الذي يتعلق بمتسولة حسناء صغيرة، فيسرق مرتبات دائرته ويهرب معها لينفق تلك المرتبات على ملذاته المؤقتة ريثما يفلس ويلقى القبض عليه. ولو نظرنا إلى الحوار الدارج بين الموظفين نجد من اللافت ان أحد الموظفين يتحدث عن نهاية العالم وهذا يضمن نسقاً دينياً يتمحور حول إيمان الناس بنهاية العالم.

" قال لطفي وهو يتابع الأخبار بعينه:

- ستكون السنة نهاية العالم.

(١) الفكري والفلسفي في أدب نجيب محفوظ، محمود الضبع، دورية نجيب محفوظ والتراث الإنساني، المجلس الأعلى للثقافة مركز نجيب محفوظ، العدد الثاني، ديسمبر، ٢٠٠٩م: ٣٣١.

(٢) ينظر: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، دراسة نقدية، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م: ٢٠٥.

(٣) الأعتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م: ١٢٥.

وعلى صوت المدير وهو يقول متهللاً في التلفون:

وهل يخفى القمر؟

وتسائل سمير

- لماذا نشقى بالزواج والأبناء، ها هو شاب يقتل أباه تحت بصر أمه!

كذلك تساءل أحمد بصوت متحشرج:

ما فائدة كتابة روثته اذا كان الدواء غير موجود بالسوق!

ولبث الجندي يرمي ببصره من مجلسه إلى عيادة الدكتور في العمارة المواجهة يرصد

ظهور ممرضة المانية شقراء في النافذة ثم عاد لطفي يقول مؤكداً:

- صدقوني، نهاية العالم أقرب مما تتصورون...^(١).

وإن ما قاله (لطفي) يعد نسقاً قاراً في المجتمع وهو إيمان أساس قائم على فكرة ذات

مصدر ديني تشير إلى ان أنتشار الظلم والفساد يعد سبباً رئيسياً في قرب نهاية العالم. وهي

فكره أقرها في أعماق شخصيات القصة طبيعية الثقافة الدينية السائدة في بيئة الأحداث. وهذا

ما توحى بها الالتقاطات الوامضة التي رصدتها القصة في حوار الموظفين في هذه القصة

وهم يتابعون أحداث العالم، وكذلك أحداث مجتمعهم. بل وما يجري حولهم أيضاً. وعلى

الرغم من الصفة الدينية الغالبة على حديث الموظفين فإننا نجد أن موظفاً مثل (سمير)

يتحرك في داخله حسه الديني المتوارث عبر أنساق ثقافية تقع مضمره في أعماقه ليذكره

بتناقض ذلك مع طبيعة أفعاله الواقعية المتمثلة بقبوله المشين للرشوة، محاولاً تبرير ذلك

بسوء وضعه المادي: (لولا الرشوة لوجدت نفسي في مآزق لا مخرج منه!)^(٢).

وهنا نجد نسقاً مضمرًا يمثل الحالة الدينية الحاكمة للشخص الذي يبدو بصورة محترمة

أمام الناس ويتحدث في مسائل مصدرها الدين وهو يعرف بداخله أنه متناقض لذلك. وكذلك

يمكننا ان نلتقط النسق الديني الخفي في النص عندما دخل (العم إبراهيم) للمسجد وناجى ربه

هامساً: "لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل في كل مكان، صغيرة وجميلة

(١) دنيا الله، نجيب محفوظ، الناشر مكتبة مصر للطباعة، ١٩٦٢م : ٧.

(٢) م. ن : ١٤.

وشريرة أيرضيك هذا؟! وابنائي أين هم؟ أيرضيك هذا؟! وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة.. أيرضيك هذا؟! (١).

قال هذا (العم إبراهيم) أثناء صلاته، وهو بهذا كأغلب البسطاء يلقي بكل ما يحصل في حياته على عدم تدخل الرب في تغيير ما يكابده من مكابدات، تبدو له وكأنها مقدرة ومكتوبة، مفروضة من الله تعالى عليه، ولا يمكنه أن يغير مسار أحداث حياته إلا في حدود هذه المقدرات المفروضة جبراً خارج إرادته. هذا الرجل دفعه اليأس من تدخل الرب وتغيير حالته المادية أو الأسرية إلى المعصية وهو رجل ذو مرجعيات ثقافية دينية كما يظهر ذلك في لجوئه إلى المسجد طلباً للسلام الروحي، لكنه ينسب مصائب هذه الدنيا التي تعب بها وشقي وأدت به إلى الجريمة إلى الرب الذي كتب عليه مسبقاً كل ما سيجري في حياته - بحسب اعتقاده - وإلى هذا يشير (العم إبراهيم) عندما تم القبض عليه من قبل المخبر وهو يقول: "أعتبتنا في البحث عنك... الله يتعبك ولما وجده - وهو يسوقه أمامه - مستلسماً محمر العينين قال:

- تقدر تقول لي ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت في هذا العمر؟!!

- الله ..

ندت عنه كالتنهيذة.. (٢).

إنَّ هذا المقطع من القصة يتمظهر في نسق مضمر يختفي خلف معظم أفعال شخصيات القصة. وخاصة (العم إبراهيم) الشخصية المحورية فيها. حيث تظهر الشخصيات مستسلمة منقادة لقدرها.. تتحرك ضمن إرادة كونية خارج إرادتها. ترسم لها خط حياتها وأحداثها برؤية (جبرية) يظهر فيها الإنسان خاضعاً، عاجزاً عن مخالفة ما رسمته له الأقدار. أو ما (دفعته) إرادة الله إلى فعله كما تصرح بذلك إجابة (العم إبراهيم) في نهاية القصة. ويظهر البعد الجبري للإنسان كذلك في قصة (الجبار)، ويتجسد ذلك البعد خلال شخصية (أبو الخير) وهو رجل بسيط يعمل لدى شخص تاجر لديه سلطة ومال فيكون في إحدى

(١) دنيا الله : ٢٤.

(٢) م. ن : ٢٥.

الليالي شاهداً على إحدى جرائم سيده، وكانت هذه الجريمة اعتداءً على طفلة يتيمة وقتلها. حيث أشار إلى ذلك محفوظ في القصة حيث قال:

"وقعت مأساة أبو الخير فيما يشبه المصادفة. غلبه النعاس ذات ليلة في مخزن الغلال بدوار سيده الجبار" (١).

وحين شعر بوجود (أبو الخير) لاحقه، ولما يأس من اللحاق به البسه التهمة. إذ يهيم (أبو الخير) على وجهه هاربا من جريمة كل ذنبه بها أنه كان شاهداً عليها. ويتجسد البعد الجبري في هذه الشخصية حين سأله:

"لم نمت في المخزن؟"

- أمر ربنا" (٢).

هذه الكلمة التي قالها أبو الخير (أمر ربنا) تتجلى فيها أنساق أراد محفوظ إيصالها لنا عن طريق شخصية (أبو الخير). وسماته مجبر من قبل الله على النوم في هذا المكان ليتهم بهذه الجريمة ويجري عليه ما جرى، وهذا نسق فعال في المجتمع. فأغلب الأشخاص يرمون بأمورهم التي لا تفسير لها إلى قوه عظمى جبرتهم عليها وهي الله.

ثانياً - البعد التفويضي للإنسان :

وذلك حين يحاول محفوظ أن يرسم لنا شخصياته السردية وقد تخلت عنها القوة الالهية وابتعدت عنها لتتركها ترسم قدرها وتؤسس حياتها بنفسها. وهنا نلاحظ أن هذا البعد في مجموعة (دنيا الله) غالباً ما يظهر الشخصيات وقد رسمت لها نهاية منحرفة، بعيدة عن ما انطلقت منه - في البدايات - من توجه ديني وحتى انساني.

وتعد قصة (زعبلاوي) الأنموذج الأجلى لهذا البعد.

والتي هي - ايضاً - تمثل القصة الأهم في هذه المجموعة. حيث نجد (نجيب محفوظ) يستميل القارئ في هذه القصة التي تعدّ من أهم القصص لعمق ما تناولته وعالجته. يروي

(١) دنيا الله : ١٧٨.

(٢) م. ن : ١٨٢.

بطل القصة بحثه عن شخص يدعى (زعلابوي) ورد وصفه بأنه "ولي صادق من اولياء الله، وشيال الهموم والمتاعب"^(١).

وهو يشرع بالبحث عنه لإصابته بداء، وصف بأنه داء لا دواء له عند أحد ليتبرك بزعلابوي. هذه القصة تحمل بعداً رمزياً، ويظهر فيها النسق الديني جلياً، يذهب بطل القصة والذي لم يسمه محفوظ، ولعل هذا دلالة على أن بطل القصة هو الإنسان بشكل عام وما داؤه الذي لا دواء له إلا القلق الوجودي والشقاء الإنساني، فالبطل يبحث عن زعلابوي كلما أشد به الألم، وتوحي القصة ان زعلابوي هنا هو فكرة الله ووجوده. "ولكن ما أن تلح عليّ الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل: متى أفوز باللقاء؟"^(٢). إذ إن أكثر الأوقات التي يلجأ فيها البشر لفكرة الله هي أوقات الألم والضياغ، لحاجته لأن يعزو ما يواجهه إلى قوى ذات بعد ميتافيزيقي، لا إرادة له في تسليطها على حياته فالحظ والتوفيق والشقاء الروحي يجد نفسه عاجزاً عن جلبها لحياته. ويذهب بطل القصة للبحث عن زعلابوي لأول شخص يمكنه أن يدلّه عليه إلا وهو رجل الدين أو المتدين فيذهب إلى محامي شرعي يدعى قمر بخان جعفر" وذكرت إن أبي قال انه عرفه في بيت الشيخ قمر بخان جعفر، وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمحاماة الشرعية"^(٣).

فيقال له انتقل إلى الجاردن سيتي وهي منطقة ذات مستوى رفيع، وتخرج من مكتب الشيخ سيدة جميلة مع عطر فواح، وما ان يسأل البطل عن زعلابوي حتى يجيبه بأنه "كان ذلك في الزمان الأول، وما أكاد أذكره اليوم"^(٤). وهذا نقد للمتدين المنتفع والذي أثرى بسبب الضحك على ذقون البسطاء أو موافقة السلطات لتحقيق مصالحه ليسكن أرقى الأحياء ويتخلى عن تدينه وزهده. وان كل هذه الدلائل تشير الى إنه طلق الدين في سبيل الدنيا وقطع كل صلة له بزعلابوي"^(٥)، ثم ينتقل خائباً ليجث عنه عند بائع الكتب بـ(ربع البرجاوي) بالأزهر" أنه رمز مكثف ومباشر للدين، أو على الاقل لذلك الشكل من الدين الذي

(١) دنيا الله: ١٥٨.

(٢) م. ن: ١٧٥.

(٣) م. ن: ١٥٨.

(٤) م. ن: ١٦٠.

(٥) الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، جورج طرابيشي، الطبعة الثالثة، دار الطليعة للطباعة، بيروت - لبنان،

١٩٨٨م: ٣٣.

أبي ان يتطور مع الزمن" (١). وهو مكان متهالك لم يبق منه إلا إطلاله "فوجدته تأكل من القدم حتى لم يبق منه إلا واجهة أثرية، وحوش أستعمل رغم الحراسة الأسمية مزبلة. وكان له مدخل مسقوف اتخذه رجل محلاً لبيع الكتب القديمة من دينية وصوفية" (٢). فيسأل عن زعبلاوي لتتم أجابته بأنه كان يقيم هنا سالفاً. أي إن المكان الذي كانت تقيم في فكره الاله لم يعد كما ويقال بأن زعبلاوي قد نعت بالدجل وهذا ان دل على شيء فانه يدل على ان الإيمان والسلام الداخلي للمقيمين في ذلك المكان أصابه التزعزع، حد وصف زعبلاوي بالدجل أو التشكيك به. ومن خلال حديث الشخصية مع بائع الكتب تتكرر اللازمة المعنوية التي يكاد يتفق عليها جميع شخصيات القصة فيقول: "ولكن أين زعبلاوي اليوم؟! " (٣) وهو السؤال اليائس الذي تحمله تلك الشخصيات جميعاً في إشارة إلى ان زعبلاوي (الرمز المكثف للاله) قد تركها تواجه مصيرها وتختار قدرها بنفسها. ثم ينتقل إلى شيخ الحارة ليمده بمكان زعبلاوي ويعطيه خارطة المنطقة ويقول له عبارة غاية في الأهمية: "كان الله في عونك، لكن لم لا تستعين بالعقل؟! " (٤).

أي إن استعمال العقل قد يوصل الإنسان إلى الاهتداء إلى وجود الله أو الطمأنينة. وذلك من خلال تتبع الدلائل التي تركها (زعبلاوي) خلفه، والتي يمكن ان توصل إليه. بعد ان عاد (شيخ الحارة) اللازمة الفكرية نفسها يقول: "ربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثاً عنه دون جدوى.. " (٥). ثم يأخذ الخريطة ويمضي للقاء رجل يسمى (حسنين الخياط) فيجده يعمل على لوحة يكتب فيها اسم (الله) بخط جميل، وما أن يسأله عن زعبلاوي حتى أتاه الجواب المتوقع "هو حي بلا ريب، وكان له ذوق لا يعلى عليه، وبفضله صنعت أجمل لوحاتي... " (٦).

(١) الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية: ٣٤ .

(٢) م. ن: ١٦٠.

(٣) دنيا الله: ١٦١.

(٤) م. ن: ١٦٢.

(٥) م. ن: ١٦٢.

(٦) م. ن: ١٦٤.

واللوحات تضمنت آيات قرآنية واسم الله. لكنه لا يرجع منه سوى بالحقيقة نفسها التي تتكرر مع كل شخصية من شخصيات القصة. "كان يا ما كان، الرجل اللغز! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك، ويختفي فكأنه ما كان، لكن لا لوم على الأولياء.."^(١).

ثم ينتقل بعدها إلى بيت الملحن، وبدأ الملحن يعزف لحناً لقصيدة صوفية، وهذه إشارة أخرى لهوية زعبلاوي، إلا انه يخبره بأنه زاره قبل فترة، وقد يراه وقد لا يفعل، وقال له بأن يبحث عنه الحاج (ونس الدمهوري).

"ولا مفر من ان يتعذب كل من أراد زعبلاوي، عذاب السعي، وعذاب الشك معاً، ولا سيما في العصر الحديث. العصر الذي قدم الشك على اليقين، ورسم علامة استفهام حول كل ما هو قديم، قدم زعبلاوي"^(٢). وتواجهنا هنا الفكرة نفسها التي تجسد بؤرة الدلالة في رسم الهوية الرمزية لشخصيه (زعبلاوي). "زارني منذ مدة، قد يحضر الآن، وقد لا أراه حتى الموت"^(٣).

فذهب إلى الحانة ليجد (ونس الدمهوري) هناك، وأخبره بأنه لن يتحدث معه إلا اذا كان سكراناً، فسكر وعندما استيقظ قيل له بأن زعبلاوي حضر وحاول ايقاظه فمضى قبل أن يستيقظ. ثم ينهي القصة بعبارة "نعم، عليّ أن أجد زعبلاوي"^(٤).

وهذه الجملة التي بها تنتهي القصة تلخص أكثر تلخيص حصيلة الرحلة، فالباحث عن زعبلاوي لم يصل إليه بل وصل إلى ضرورة البحث عنه. إنّ قصة زعبلاوي هي قصة رحلة معكوسة في مدارج المعرفة. فالباحث عن زعبلاوي قد تم في طريق انحداري. من أعلى أشكال المعرفة إلى أدناها، ومن أحدثها إلى أقدمها من العلم إلى الفن، ومن الفن إلى الحدس الصوفي. ولا يستطيع أحد ان يقول ان ثمة ضمناً قد روي أو جوعاً قد أشبع. كل ما هنالك ان وجود زعبلاوي قد أمسى في خاتمة الرحلة بحكم المؤكد، ولكن لم يتأكد إلا ليتأكد معه تعذّر لقائه والوصول إليه. هذه هي كل حصيلة رحلة الباحث عن زعبلاوي. فهو لم

(١) دنيا الله: ١٦٤.

(٢) الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية: ٣٧ - ٣٨.

(٣) دنيا الله: ١٦٥.

(٤) م. ن: ١٧٥.

بيراً من دائه. ولكنه بات واثقاً من ان هذا الداء قد يشفي في يوم من الأيام إذا تم اللقاء^(١).
 "وهذا الداء، الأقرب ما يكون إلى داء المتصوفة"^(٢).

"ورجال الصوفية عند(نجيب محفوظ) يتمثلون في شخصية الدرويش الهائم في حب أهل البيت.... إلى الصوفي الذي يرفض صراع العقل وقلقه وصخبه؛ لأنه يرى أكثر وأعمق، إلى التصوف حين يصير عزاء و مهرباً، وحين يصير تعلقاً بعالم مثالي غامض، وحلماً تسعى النفس إلى بلوغه فتقطع أشواط الحياة دون تحقيقه"^(٣). وهذا ما وجدناه في البطل الباحث عن زعبلاوي. فإذا"كان زعبلاوي هو الله، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة، هو وجهة النظر التي يصبوب إليها الكاتب عدسته، ويبني منطقة في التفكير، ويعيد صنع العالم أو خلقه، فإن البحث عن هذه المعاني جميعها طريق مليء بالأشواك والأهوال"^(٤).

يريد نجيب محفوظ ان الوصول إلى الاله عن طريق الوجدان فلا الدين ولا العلم ولا الحضارة بقيادة على ان تصل اسباب الانسان بأسباب السماء. فالبطل رأى الجنة في مرحلة السكر.. وكأنما يريد هنا سكرة الطرب الالهي التي تبلغ به قمة التطهر والشفافية والتجرد والصفاء. فموقف نجيب مغرق في الصوفية، فهو يستعيد فكرة العشق الالهي والوجودي اتجاه الخالق والمخلوق مخالفاً بذلك نهاية اولاد حارتنا التي اكد فيها علم الغيبيات.

ومن خلال ذلك حاولت القصة ان تتحرك في حدود فكرة ومغزى يمثل نسقاً قاراً في أعماق جانب كبير من المجتمع الذي تدور فيه أحداث القصة. وهذا النسق يتجلى عبر ما تبثه الشخصيات من شكوى وأفكار توحى بمبدأ التفويض. وان الإنسان منح العقل سلاحاً ليواجه به مجريات أقداره بعد ان تركه الخالق، مثلما أنقطع (زعبلاوي) عن زيارة أصدقائه القدامى. ولم يعد يلهمهم أو يوجههم.

(١) ينظر: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية: ٤١-٤٥.

(٢) م. ن: ٣٣.

(٣) آراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الإسلامية، إعداد: أيمان بنت محمد بن عايض العسيري، إشراف: فضيلة الشيخ د. محمد يسري جعفر، دار الأمة للنشر والتوزيع، جدة، الطبعة الاولى، ٢٠١٠م: ١٨٨.

(٤) م. ن: ٢٨٨.

ثالثاً - عبثية الأقدار:

إن القصص في هذه المجموعة تظهر الإنسان وهو ضحية لقدر عبث. وهناك أقدار عبثية غير محكومة بمنطق. حيث أشار (أدونيس) إلى ما تمنحه قراءة النص الديني المحكومة هذه النظرة التي نحن بصدد الحديث عنها حيث يقول: "تعلمنا قراءة النص الديني هذه أن نعيش في ثقافة القضاء والقدر. كلا، ليس لنا بمقتضى هذه القراءة زمان ولا مكان: زماننا ذائب في القدر والقضاء، ومكاننا ذائب في القرصنة والاستعمار. بل يكاد مكاننا ان يتحول إلى سفينة تائهة، تتقاذفها أهواج القرصنة، من كل نوع، ومن كل صوب" (١).

ثم يؤكد مرة أخرى بأن "قراءة النص الديني السائدة، إنما هي قراءة أيديولوجية. وهي، في ذلك، تحوله إلى مكان للصراع" (٢). ونجد أن (نجيب محفوظ) يوظف دور القدر على تطور الأحداث داخل العمل الأدبي. وإن "كل إنسان يشعر بالعبث على نحو ما، وجربه بطريقة أو بأخرى، لكنه لا يود أن يسلم به، أنه يتغلب عليه ويدعمه ويربط به حياته هرباً من الغول المخيف المنتشر في كل مكان، وما الحضارة كلها إلا جهد متواصل يحارب به الإنسان العبث" (٣).

ويقرر محفوظ "في مواضع عدة من أدبه - بأن المرء في هذه الدنيا يسير بدون إرادة أو فعل اختياري منه وإنما يوجهه القدر، ينفث سمومه فيه، كلما زاغ بصره، أو مال طريقه عنه" (٤).

ويتجسد دور الأقدار العابثة في قصة (موعد) حيث تناقش القصة قضية وجودية إنسانية وهي كيف ان الخوف من المستقبل الآتي قد يُحرم الشخص القلق من عيش الحاضر والاستمتاع بموجوداته ومحاولة العثور على معناه. يعاني بطل هذه القصة (جمعة) من قلق بسبب معرفته بتعرضه لمرض لا شفاء منه مما يجعل كل الملذات حوله تتحول إلى أشياء باهتة فاقدة للمعنى ويحاول السيطرة على مشاعره واستعادة بهجة حياته بطرق مختلفة

(١) المحيط الأسود، أدونيس، دار الساقى، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م: ١٤.

(٢) م.ن: ١٥.

(٣) آراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الإسلامية: ١٩٢- ١٩٣.

(٤) دنيا الله: ٤١٨.

حدّ ان يلتزم كتب الروحانيات أو شرب الخمر والاستغراق فيها لمحاولة النسيان ونرى ذلك من خلال كلامه مع زوجته حيث قالت له:

"- يا عزيزي لماذا تشرب هكذا؟

ليته أن يفعل أو حتى يغضب في سبيل ان يبوح بمكنونه:

- لا ضرر في ذلك..

- لكنه ضار بلا شك!

- لا تصدقي ما يقال..

ولم يمهلها لتتكلم فقال باسمًا:

- مللت التسكع في الخارج، وانا سعيد هكذا بين زوجتي وابنتي!

- لكنك تبقى معنا لتشرب!

- بل استكمل هنائي بشيء من الشراب يبعث الراحة في القلب.."^(١).

وفي حوار آخر مع أخيه الذي التقى معه في المقهى حيث

" وعاد يتفحصه مليا ثم قال بقلق:

- جمعة.. أنت لست على ما يرام!

فصمت جمعة. فعاد الأخ يقول بجزع:

- خبّر اخاك عما بك..

رفع إليه عينيه الذابلتين وقال:

- أخي، أنا في مسيس الحاجة إليك، سأعترف لك بكل شيء ويجب ان تصدقني، الحق اني

سأموت في خلال أشهر قلائل!"^(٢).

إذ لا يمكن للإنسان ان يتكهن بنهايته أو ما ينتظره في المستقبل ويحاول محفوظ قول

هذا من خلال خاتمة القصة إذ يباغت الموت (جمعة) فيأخذ منه أخاه على مرأى منه وهو

قد استدعاه ليوصيه على بناته وزوجته لأنه أفترض بأنه سيسبقه إلى الموت، كان موعداً لها

أفضى إلى موت الرجل الآمن... كما لو كان موعداً مع الموت. فهناك عبث في الأقدار

(١) دنيا الله : ٨١-٨٢ .

(٢) م. ن : ٩١ .

لأن الشخص الخائف من الموت لا يموت ويحدث الموت لأخيه وهذا نسق ديني يحمل في طياته الحديث عن القدر ودوره العايب في حياة الإنسان.

ومن القصص الأخرى التي تناولت موضوع عبثية الأقدار قصة (ضد مجهول) التي تناولت الموضوع الوجودي والذي شغل الإنسان منذ بدء الخليقة إلا وهو (الموت) تبدو الحياة هنا في هذه القصة مسارح عديدة أبطالها متباينون في المراكز الاجتماعية فمنهم الغني والفقير والمعافى والعليل والشاب والكبير في السن، كلهم يتعرضون لحادثة واحدة جريمة لا يعرف لها فاعل مهما حاول ضابط المباحث التحري والتحقيق كانت هذه الجريمة العبثية رمزاً للموت بشكل عام وما الضابط الباحث عن هذا المجرم إلا الإنسان الذي يؤرقه البحث الدائم عن ماهية الموت وأسبابه. نلاحظ ان الضابط بعد ان يتعبه كل بحث عن المجرم في ظروف الجريمة المتشابهة في كل مرة، ويعود صفر اليدين من اي حقيقه يلجأ لأشعار الصوفية أي أشعار الحب الالهي إذ إنَّ الإنسان وسط قلقه يبحث عن قوى خفية ما وراء الموت أو مسؤولة عنه، ويلجأ للدين لتفسير ما يجهله ليطمئن ويهدئ من تساؤلات البشري القلق، وهنا تحديداً النسق الديني الظاهر بشكل جلي وواضح: " ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة في الهرب الى عالم شعره الصوفي، حيث الهدوء والحقيقة الأبدية... حيث تذوب الأضواء في وحدة الوجود العليا حيث العزاء من متاعب الحياة وفشلها وعبثها" (١). ففي حديث الشخصية هنا، يتجلى القلق المائل من (عبثية) الحياة ومفاجأتها غير المتوقعة، والتي لا تخضع لأي تصور منطقي كما ترى ذلك شخصيات القصة وأحداثها.

ثم عاد محفوظ في قصة أخرى يناقش مسألة الموت في قصة (حادثة) التي تدور حول مسألة عبثية الموت وكونه حدثاً لا يمكن ان يخمنه أحدنا بل لا يمكن ان تخمنه وصفة طبيب ولا صحة جسد قد يفقد الإنسان حياته في حادثة سير غير متوقعة. هذه الميتة العبثية التي تسرق عمراً في لحظة سهو أو عجلة ليست داءً ولا عجزاً يغادر بها الإنسان الحياة وهو في قمة حيويته. "فان القلق الأسمى الذي يخيم على الحياة كلها إنما هو ما نسميه باسم (الموت)! وليس قلق الموت مجرد قلق بعيد ينتظرنا في آخر الطريق، بل هو قلق دفين

(١) دنيا الله: ١٢٩.

يندس في خبايا الشعور" (١). وتجسد ذلك في شخصية (عبد الله) بطل القصة من خلال رسالة يجدها الضابط في جيبه فتصدمه عبارة "اليوم تحقق أكبر أمل لي في الحياة" (٢). ففي لحظة تحقيق الأمل يحضر الموت، فهذا الرجل بحسب ما كاتب اخاه به شغله أمر المعيشة طويلاً، واعمل فكره فيها، وهو يفكر في أولاده وما ان زوج جميع بناته وحصل ابنه على عمل حتى ختمت همومه، وكان يفكر ان يعود للبلد بعد ان شعر بتحقيق آماله، لكن حادثة مباغته آلت دون تحقيق آماله وسلبته حياته. وقد ورد ذلك في نص رسالته: (فقد انزاحت عن صدري الأعباء المريرة، انزاحت جميعاً والحمدُ لله ، أمينة وبهية وزينب في بيوتهن وها هو علي يتوظف، وكلما ذكرت الماضي بمتاعبه وكدحه وقلقه وشقائه حمدتُ الله المنان، وهذا هو النصر المبين" (٣).

وهكذا يحضر القدر بعبثيته ولا منطقيته ليضع الإنسان أمام حقيقته وعجزه وضآلته في قبال ما يمكن أن يصدر عن القدر والحياة من أحداث غير متوقعة وغير معد لها... ف(نجيب محفوظ) استطاع ان يجلو لنا هذا النسق الفكري والاعتقادي القار في أعماق أفراد المجتمع والذي يشكل جزءاً مهماً من الأيديولوجية التي يحملونها، ويؤمنون بها، ويعلقون عليها أحداث حياتهم. تتجسد في هذه العبثية المربكة للمنطق، والتي تتحرك الأقدار أحياناً في ضوئها. نقف كذلك على دور الأقدار العابثة في قصة (قاتل) حيث تعرض هذه القصة كيفية وصول الانسان إلى ان يصبح قاتلاً ويزهق روحاً بطل هذه القصة هو (بيومي) رجل في الاربعينيات من عمره، معدم لا يملك ما يسد به رمقه يخرج من السجن بعد انقضاء مدة عقوبته على خروقات اضطرته لها حياة الفاقة وعدم الرعاية الأسرية في الطفولة، فقد كان طفلها يركض شبه عارٍ في الطرقات. وعندما كبر تلقفته العصابات لتضمه إليها ويمارس معها ما تمارسه من خروقات ليتسنى له العيش وسط ما يعانيه من فقر وفاقه، يموت ابنه وهو في السجن وتهرب زوجته حتى انه لا يعرف لها أرضاً. يحلم ان تكون له اسرة ومال ومنزل يأوي إليه. إذ أنه يسكن في حجرة ضيقة جداً مع أم عمياء وشبه مشلولة. يصل به الحال أن يستخدم كقاتل مأجور مقابل جنيتها لينفذ المهمة بهلع حتى أنه يهرب

(١) مشكلة الحياة، مشكلات فلسفية، تأليف الدكتور زكريا ابراهيم، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة: ١٦٠.

(٢) دنيا الله : ٢١٤.

(٣) م.ن: ٢١٤.

ناسياً أداة القتل وملطخ الثياب بدماء الضحية. وكل هذا نجده من خلال الوصف الذي أستهل به محفوظ القصة. "منذ خروجه من السجن وهو يعيش متسولاً، قرش من هنا وقرش من هناك، بلا عمل، وبلا أمل. وهو ليس بأول سجن له، ولا آخر سجن فيما يبدو، ولكن الدنيا مصممة هذه المرة على مقاطعتها، رفضه كل دكان عرض نفسه عليه، وأعرض عنه كل رجل مأمول، حتى تجار المخدرات أبو إن يمنحوه ثقتهم. وتمضي الأيام يوماً بعد يوم وهو يتدهور ويجن. ويجلس في القهوة إذا هدّه إعياء، طمعاً في معرفة قديمة، لكنه ينسى حيث جلس، لا يكلمه أحد ولا يقترب منه نادل، وتلاحقه نظرات المعلم الممتعضة، حتى يرق له قلب الصبي فيجيئه خلسة بشيء من نفايات المعسل المحروق، وغرق في الأحلام كما لم يغرق من قبل" (١).

بيومي كان يأمل عند خروجه من السجن ان يعيش حياة خالية من آلام الاغتراب والقسوة والمعاناة التي كان يعانيتها داخل السجن، ولكن أمله يتحول إلى يأس بعد ان وجد مجتمعه يريد الخلاص من أشخاص مثل (بيومي) ليدرك بنفسه بأنه منبوذ ولا مكان له فيه حيث ان المجتمع بأسره تضى عنه. وأدت الأقدار دورها في حياة (بيومي) واستجاره لقتل شخص مقابل مبلغ من المال، وبعد ان درس (بيومي) العملية ونفذها.

"واندفع بيومي هارباً وهو ينتفض، ناسياً السكين في صدر الرجل، ملوث العنق والجلباب - وهو لا يدري - بالدم" (٢).

وهكذا وبعد كل ذلك التخطيط والدراسة لعملية القتل هذه وما وضعت من خطوات محكمة، يتدخل القدر العابت بلا منطقية غير متوقعة فيفسد كل ذلك التخطيط بأن جعله يهرب ملطخاً بدم الضحية. تاركاً أداة الجريمة في صدر الجثة.

(١) دنيا الله: ٩٦.

(٢) م. ن: ١١٢.

رابعاً - إفراغ القيمة الدينية :

وذلك عندما يتحول الدين إلى شعار وعلو، تصرف ممارسة ليس لها علاقة بالدين وإنما مجرد تصرف اجتماعي وسياسي أو شخصي مخفوف بايديولوجيته الخاصة، يستغله الإنسان للوصول إلى غايات أخرى. "وما أن تترسخ الأديان وتصبح مرتبطة بالسلطة السائدة في المجتمع حتى تسود الطقوسية في العبادة، وتفقد القدرة على التمييز بين الوسائل والغايات، والظاهر والمعنى الجوهرى والتفصيلي، فتصبح كل هذه متساوية في قيمتها ومدلولاتها وظائفها"^(١).

ونجد ذلك في شخصيه (الحاج مصطفى) في قصة (جوار الله) وهو سمسار قريب من عائلة البطل (عبد العظيم) وعمته التي تدور القصة حولها. فهو يحمل صفة (الحاج) ويتعامل بالدين ظاهراً لكن وراء تصرفه هذا غايات أخرى. ونقف على ذلك من خلال حوار مع (عبد العظيم) حيث قال: "أنا رجل صريح لا أخفي عنك أن البيع مفيد لي، كل بيع أو شراء في حينا مفيد لي، ولكن هذه الصفقة مفيدة أكثر لك أنت، هذا هو المهم، أنا لا أكذب عليك فأقول أنني أراعي مصلحتك، الحق أنني أجري وراء مصلحتي، ولكنها في هذه الحياة مصلحتك أيضاً، ستأخذ ألفاً أو ألفاً وخمسمائة، إن شاء الله ألفين، وستستغلها استغلالاً أحسن وبعيدا عن وجع الدماغ"^(٢).

وجدنا في شخصية (الحاج مصطفى) إفراغاً للقيمة الدينية. حيث أن غايته مادية وليست القرب من الله. حيث نجد أن الإنسان يغترب في الدين كلما يفرض عليه ويمارس في الحياة اليومية"^(٣).

فالتوجه الكامن وراء بروز شخصية (الحاج مصطفى) يمثل نسقاً دينياً واضحاً من السهولة رصده في أي مجتمع، من خلال إفراغ الدين من قيمته السامية المتعالية، وتوظيفه وسيلة وحجة للوصول إلى غايات مادية أو نفعية ذاتية. ففي كل مجتمع يمكن أن يوجد (حاج مصطفى) آخر يعكس صفاته وأسلوبه.

(١) الأعتراب في الثقافة العربية : ١٤١.

(٢) دنيا الله : ٥٨-٥٩.

(٣) الأعتراب في الثقافة العربية : ١٢٦.

ثم يقف محفوظ في قصة أخرى وهي (الجامع في الدرب) على شخصية (عبد ربه) التي تحمل الأبعاد ذاتها التي تحملها شخصية (الحاج مصطفى)، لكن بصورة أخرى، حيث نجد شخصية (الشيخ عبد ربه) وهو إمام الجامع وخطيبه الذي يتصف بالدين ظاهراً لكنه يحمل ايديولوجيات سياسية باطناً حيث يحاول ضبط الناس تحت لواء السلطة باستخدام التعاليم الدينية ففي هذا الواقع المرير نجده قد استوطن تحت لواء السلطة المستبدة، بدل محاربتها والوقوف في وجهها وبث الأمن والوعي بين الناس فهو إمام جامعهم والمؤثر فيهم، لكنه واقعاً عكس ذلك. ونرى ذلك من خلال القصة حيث "صمم الشيخ عبد ربه على استغلال ما وقع له في الجامع لصالحه فحرر شكوى إلى الوزارة ضمنها ما وجه من إعتداء عليه بسبب خطبته (الوطنية) وسعى إلى نشر الحادث في بعض الصحف بصورة مبالغ فيها وبخاصة ان تدخل رجال البوليس للدفاع عنه والقبض على المعتدين. وبات عظيم الأمل في ان تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين الاهتمام" (١).

فالشيخ عبد ربه كغيره من رجال الدين يزعم أنه يحمل الروح الإسلامية، لكن في حقيقة الأمر هو يحمل ايديولوجية يستغل الدين من خلالها لأغراضه الشخصية، أو غاية لتمير أفكاره السياسية وتعزيز علاقته مع السلطة، فهو جعل الدين غطاء في قضاء حوائجه الشخصية.

فهو نمط نسقي وجد منذ وجود الأديان، عبر السير في ركب السلطة ومنحها لواء القدسية والشرعية، فهو تجسيد سردي لبعد ايديولوجي كثيراً ما يظهر مرافقاً للسلطات المستبدة أو البعيدة عن الهوية الدينية، من أجل استغلال سلطة الدين وأثره الفاعل بين أفراد المجتمعات. وهكذا يتمثل أماننا التجسيد السردي عبر شخصيات المجموعة للأنساق الأيديولوجية ذات البعد الديني وتمظهراتها الواقعية عبر أفعال وأقوال وحركية تلك الشخصيات داخل البنية السردية للقصص الواردة في هذا المبحث.

(١) دنيا الله: ٧٤.

المبحث الثاني

الأنساق الاجتماعية في مجموعة (دنيا الله)

يُعد النسق الاجتماعي جوهرًا أساسياً تتدرج تحته أوجه السلوك الإنساني كافة، ويتضمن مجموعة من النظم الاجتماعية التي تمثل مرآة وصورة تعكس الواقع الخفي للمجتمع. ويعكس تأثير البيئة الاجتماعية المحيطة على الكاتب وبيان أثرها في كتاباته. وأنه يشمل الدوافع والأفكار والمؤثرات الفردية كافة. ويعد النسق الاجتماعي أداة أساسية في فهم حياة الشعوب وواقعها ومن ثم الحكم عليها وتصنيفها. إن الإنسان يعيش في هذه الحياة ضمن نسيج اجتماعي يشترك به مع أفراد آخرين ممن اشترك معهم بالعرق والدين واللغة والأرض، وهذه الرابطة تنشأ منها عادات وتقاليد وتصورات وضوابط تلزم الفرد الالتزام بها، وهذه المنظومة التي يعيشها الفرد تنعكس على حياته وتبلور له مسيرته وتطلعاته، ولهذا يكون أثر العلاقات الاجتماعية جلية وواضحة وجزءاً من حياة الفرد.

ومن هذا فإن النسق الثقافي الاجتماعي من الأنساق التاريخية الأزلية والراسخة، وله الغلبة غالباً، وآية ذلك اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتج الثقافي المنضوي تحته، والاستجابة السريعة الواسعة له، وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال، مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت، فكل هذا عبارة عن وسائل وحيل بلاغية/جمالية تعتمد المجاز والتورية، ينضوي تحتها نسق ثقافي مضمّر، يستقبله المتلقي لتوافقه السري مع نسق قديم منغرس فيه ^(١). وإن النسق الثقافي تكونه الجماعة من خلال ممارسات ارتبطت بالفعل الجماعي للسلوك، وأنه يفسر أشياء الحياة من خلال معتقدات جماعية تشكل مرتكزاً مهماً لطقوس حياة هذه الجماعة ^(٢). "وإن قراءة النص الأدبي في ضوء مفاهيم علم الاجتماع فيما يمكن تسميته بـ(منهج سوسيونصي) تهدف إلى تحقيق

(١) ينظر: الأنساق الثقافية في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (٢١٣هـ - ٢٧٦هـ) دراسة تحليلية، إعداد: عبد الله مطلق نهار الحربي، جامعة اليرموك، ٢٠١٣م: ٥٢.

(٢) ينظر: النسق مفهومه وأقسامه، أ. جمعة برجوح، أ. د. بلقاسم مالكية، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد (١٣) ديسمبر ٢٠١٧م: ٥٦ - ٥٧.

التوافق بين الاتجاهات الشكلانية من جهة والسوسيولوجية من جهة أخرى، ومحاولة إيجاد مفاهيم دقيقة وموضوعية تفسر العلاقة التي تربط بين النص الأدبي بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية التي يبرز فيها النص، فقد دعا المذهب الشكلاني إلى ضرورة تجاهل النقد الأدبي للأسباب والنتائج والاجتماعية، كما دعا إلى عزل النقد الأدبي عن الاهتمامات التاريخية والفلسفية والاجتماعية، ومن جهة أخرى حرف السوسيولوجيون التقليديون على ضرورة اعتبار النص الأدبي مجرد وعاء يعكس مختلف الصراعات الاجتماعية والطبقية" (١) وإن الأدب كان وما زال عاكساً لمرآة المجتمع وان النصوص الأدبية تدخل في بنية أكبر هي البنية الاجتماعية والنفسية، التي تدخل في بنية أكبر هي البنية الثقافية بكل تنوعاتها، أي تدخل في سياق البناء الفوقي بكل محتوياته الثقافية والروحية والفكرية والفلسفية والفنية وهنا يقدم علم الاجتماع النص مع علم اجتماع الثقافة والمعرفة دوراً مهماً في تفتح جوانب الشرح والتفسير والتأويل للعلاقة بين النص وداخله والنص وخارجه. ويقول (تالكوت بارسونز) في كتابه "النسق الاجتماعي: لا بناء بدون وظائف اجتماعية ولا وظائف بدون بناء اجتماعي وهذا يدل على وجود علاقة متفاعلة بين البناء والوظيفة، وان هناك درجة عالية من التكامل بينهما، اذ لا نستطيع الفصل مطلقاً بين البناء والوظيفة" (٢).

وهناك دعاوى أساسية أدت إلى ظهور الإتجاه البنوي الوظيفي وهي مختلفة بين دعاوى ايديولوجية وسياسية. لقد ظهر هذا الإتجاه استجابة لحاجة عدد من الباحثين في علمي الاجتماع والانثروبولوجيا نحو تطوير أدوات وأساليب نظرية ومنهجية تتواءم ودراسة الصور المختلفة الترابطات الاجتماعية والتفاعل بين السمات والجماعات النظم داخل النسق الاجتماعي الكبير الذي يكتنف الأنساق الفرعية (٣). ومن هذا فإن الافتراض الأساسي للنظرية البنائية يدور حول ان المجتمع أو الواقع الاجتماعي له أبنية وأنساق فرعية، وهذه الابنية والأنساق الفرعية تحلل إلى أجزاء أو وحدات وعناصر تكوينية وهذه الوحدات والعناصر التكوينية تترابط وتتكامل وتتساند فيما بينها وذلك لأداء وظائفها وهذه الوظائف

(١) الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، د. هويدا صالح، رؤيه للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى ٢٠١٥م: ٧٢.

(٢) النظريات الاجتماعية المتقدمة، دراسة تحليلية في النظريات الاجتماعية المعاصرة، الأستاذ د. إحسان محمد الحسن، دار وائل للنشر، عمان، الطبعة الثالثة ٢٠١٥م: ٤٨.

(٣) ينظر: م. ن: ٤٨-٤٩.

مكملة لبعضها البعض في الانسجام والتكامل بين اجزاء ووحدات النسق إلى الاستقرار واستمراره النسق ككل^(١). وان نظرية (بارسونز) كما يقول (جي روشر): "تشبه الصناديق الصينية، حينما تفتح صندوقاً منها تجد أنه يحتوي صندوقاً آخر بداخله، وهذا صندوق بداخله صندوق أصغر وهكذا"^(٢). وهذه ملاحظة في محلها إن مفهومات بارسونز - كالوحدة والفعل وأدوار المكانة والنسق الاجتماعي، الخ- كلها تجريدات، وهناك مستويات مختلفة من التجريد^(٣).

وان التركيب الاجتماعي ليس جانباً من جوانب الثقافة بل هي الثقافة برمتها لدى شعب من الشعوب منظوراً إليه ضمن إطار نظري خاص^(٤). وإن النسق الاجتماعي يشكل في النص مساراً واضح المعالم نستشفه من خلال:

١. الإهتمام بقضايا الحاجات الإنسانية وأبعادها الاجتماعية.
٢. إيقاعات الذات وشقاء الوعي الجمعي^(٥).

وإذا أردنا الوقوف على النسق الاجتماعي في قصص (نجيب محفوظ) الواقعية نجد "أن الكاتب استطاع استيعاب المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي واجهت الطبقة الوسطى الصغيرة في مصر. والعوامل المختلفة التي كانت تتفاعل داخل المجتمع المصري آنذاك جاعلة أبناء جيل محفوظ وبعضاً من أبطال قصصه يعانون أزمة نفسية غريبة جدا طابعها التشاؤم الشديد والاحساس بعدم قيمة اي شيء في الدنيا والعبث. أو يتحولون إلى انتهازيين قصيري النظر. ولعل من أبرز هذه العوامل التصادم بين الشرق والغرب وحيرة المثقفين بينهم والمرحلة الانتقالية التي كان يمر بها المجتمع المصري، ما يعنيه ذلك من اهتزاز في القيم ونشوء فجوة حضارية بين الأجيال، وفوق ذلك كله أزمات اقتصادية عنيفة وفساد سياسي شامل، وتحديد شديد للتحرك الاجتماعي وفوارق طبقية حادة بحيث ان ذلك

(١) ينظر: دور الكجور في حياة الدينكا (دراسة حالة دينكا نبيل)، إعداد: عبد الله دينق شول، جامعة الخرطوم، ٢٠١١م: ١٣.

(٢) النظرية الاجتماعية في بارسونز إلي هابرماس: ٦٧.

(٣) ينظر: م.ن: ٦٧.

(٤) ينظر: تأويل الثقافات، مقالات مختارة: ٣٢٠.

(٥) ينظر: البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م: ١٤٥-١٥٣.

الجيل نشأ، كما يقول محفوظ مكبوتاً يكس في نفسه العقد والانطوائية والحرمان والطبقية والفقير وقلة الكرامة والخوف من ضياع لقمة العيش ولا يمكن أن يفسر التشاؤم الذي يميز هذه القصص بمنأى عن هذه الأوضاع"^(١).

ولا أحد ينكر ما ل(نجيب محفوظ) من دور في تحديث الوعي العربي عبر الخطاب الفني والرواية على وجه التحديد، بوصفها ديوان الفنون، ودعاماته، في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين مكوناً من مكونات الخطاب الاجتماعي. وقد كرس محفوظ أكثر من خمسين رواية ومجموعة قصصية لبناء مجد الرواية العربية، وبثبات رغبة في إمكانية تحقيق التطلعات المنفلت في وجودنا، والطموح الذي لم يتحقق في واقعنا"^(٢).

وقد أشار (تالكوت بارسونز) في المعنى الذي قصد إليه بأن النسق الاجتماعي "نظام ينطوي على أفراد (فاعلين) تتحدد علاقاتهم بمواقفهم أدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق الاجتماعي أوسع من مفهوم (البناء الاجتماعي)"^(٣).

وأن قصص (نجيب محفوظ) ما هي إلا ثمرة تفاعل مع الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي كانت تمر بها الطبقة الوسطى المصرية في فترة ما بين الحربين، وقدرة الكاتب على استيعاب تلك الأوضاع وعيشه تحت وطأتها من جهة، وثقافته الواسعة وتمرسه بكتابة القصة اللذين جعلاه قادر على نقل هذه الأوضاع في شكل فني ناضج يجاري القصة العالمية من ناحيتي الشكل والمضمون"^(٤).

وإذا نظرنا إلى مجموعة (دنيا الله) فأنا نجدُ هناك أنساقاً تظهر من خلالها تبين لنا المجتمع المصري محكوماً ببناء خاص له تجليات وأشكال يمكن أن نرصد منها:

- (١) مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصة نجيب محفوظ من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية، إعداد: عاطف فضول، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٧٠م: ١٣-١٤.
- (٢) ينظر: تأويل المتخيل، السرد والأنساق الثقافية: ٢٦٥.
- (٣) عصر البنيوية، تأليف: أدِيث كريسويل، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م: ٤١١.
- (٤) ينظر: مشكلات الطبقة الوسطى في قصص نجيب محفوظ من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية: ١٤.

أولاً- البنية الطبقيّة:

الطبقة تشير إلى المقولات المعتمدة على المصادر الاقتصادية للمجموعات المختلفة من الناس في مجتمع بعينه، وإلى التنظيمات الثقافية والاجتماعية التي تنبثق من هذا التقسيم. أيّ أنّ لتقسيمات الطبقة الاقتصادية نتائج ثقافية ؛ فأعضاء طبقات بعينها تميل إلى ان يكون لها مستويات تعليمية ومناصب، وأساليب حياة، وقيم، وحساسية جمالية متشابهة.. الخ، ويختلفون من هذه الجوانب عن أعضاء من شرائح اجتماعية اقتصادية أخرى^(١).

نجد القصص تتحدث دوماً عن البنية الطبقيّة كالأغنياء والفقراء وتصف الغني وسطوته وبالمقابل المعدم البائس الذي يُستغل بسبب الفقر ويستخدم كأداة بيد الأغنياء المتنفذين.

ونلتمس ذلك في قصص (نجيب محفوظ) بوصفه " أحد ابناء الطبقة المتوسطة الصغيرة التي بزغت - تبعاً لتطور الرأسمال الوطني المصري- قبيل الثورة الوطنية عام ١٩١٩م. لذلك استوطنت هذه (القضايا) بين تلاقيف ذهنه، وتسرب كيائها المادي والمعنوي إلى وجدانه، فظلت قضاياها اطاراً اجتماعياً ثابتاً لجميع مؤلفاته"^(٢).

وان (نجيب محفوظ) حين يعبر عن هذه الطبقة لأنه يريد يكون صادقاً قبل كل شيء، وليس لأنه يُعدّ (كاتب البرجوازية الصغيرة) كما يظن البعض. إن الموضوعية التي يأخذ بها نجيب لا تطلب إليه أن يلتمس أدبه بين العمال أو الطبقة الأرستقراطية إلا في حدود ارتباطه الاجتماعي بهما- لأن المسافة بينه وبين هذه أو تلك، تبعد به بالمقدار نفسه عن الموضوعية. لذلك يكون أكثر إخلاصاً وصدقاً إذا عبر عن البيئة التاريخية التي عاشها بالفعل^(٣).

(١) النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تأليف: آرثر ايزابجر، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الاولى، ٢٠٠٣م: ٨٨-٨٩.

(٢) أزمة الجنس في القصة العربية: ٨٢.

(٣) ينظر: م. ن. ٨٢- ٨٣.

حيث كان ناقلاً بارعاً لمشكلات مجتمعه مصوراً لمعاناة الطبقة الوسطى حيث "نراه يدخل إلى حارات المجتمع، مؤمناً بأن مصر تكمن في الحارة بل تكمن في الأسرة"^(١). وان "الشخصية عند (نجيب محفوظ) قد تدرس تحت محاور شتى، منها التفاوت الطبقي، إذ إن كثيراً ما يضع المؤلف الانقسامات الطبقيّة نصب عينيه وهو يكتب. كما أنها تسيطر على تلافيف ذهنه، ولهذا يحس أنه صادق ويتحدث عنها ليس مع نفسه فقط بل مع نفسه والآخرين على حد سواء، ومنها الحوار الذي يكشف عن ملامح الشخصية الروائية سواء أكانت ملامح نفسية أم ذاتية أم فكرية أم غير ذلك، هذا فضلاً عن أغراضه الأخرى التي يؤديها لخدمة البناء الروائي"^(٢).

ونجد أن (نجيب محفوظ) "التحم مع الحياة اليومية وعامة الشعب والبسطاء والمهمشين، واستطاع في ذلك صياغه نماذج بشرية تنتمي إلى الواقع وإن لم تكن موجودة بالفعل، حيث استطاع الارتقاء بها من مجرد كونها شخصية في رواية إلى كونها نموذجاً ممثلاً لنمط من أنماط الشخصية المصرية، والشخصية الإنسانية في صراعها الفكري عموماً"^(٣).

وهو بهذا خلق شخصيات تحاكي الواقع عبر كلماته. "فتوظيف الواقع في النص توظيفاً رؤيويّاً هادفاً، لا مصوراً فقط وتصوير الشيء على حقيقته أمر مسلم به عند الواقعيين الهادفين كما هو غرض مهم عند الواقعيين المصورين، ولكن رؤية الشيء تختلف، فأصحاب التصوير يرون الأشياء بطريقه حسية ويسجلونها تسجيلاً قد يكون بارع التصوير ممتعاً، هذا فقط، ولكن ذوي الأهداف يرونها رؤية حسية فكرية ثقافية، ويؤلفون من ألوانها المختلفة ما يعطي دلالة ويؤدي رسالة"^(٤).

(١) تطور الفكر الاجتماعي في الرواية، فتحي سلامة: ٧٥، نقلاً عن: (دراسة تحليلية اجتماعية لرواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ، إعداد: علال رشيدة، سبتي نوال، مذكرة ليسانس، الجمهورية الجزائرية، المركز الجامعي الكلي محند أو لحاج، ٢٠١٠م: ٢٧.

(٢) الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، د. إبراهيم عبد الرحمن: ١٧٠-١٧١، نقلاً عن الاتجاهات الرمزية في أدب نجيب محفوظ، د. محمد نجم الحق الندوي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية في شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر، ٢٠٠٦م: ٤٦.

(٣) الفكري والفلسفي في أدب نجيب محفوظ، محمود الضبع، دورية نجيب محفوظ، نجيب محفوظ والتراث الإنساني: ٣٢١.

(٤) البنية الدلالية ومرجعياتها الواقعية لرواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، د. مولود محمد زايد، كلية التربية- ميسان- جامعة البصرة، مجلة أبحاث ميسان، المجلد (١) العدد (١)، كانون الأول، ٢٠٠٤م: ٤٩.

ونجد البنية الطبقيّة تتجسد في قصة (قاتل) حيث تحمل هذه القصة نسقاً اجتماعياً تصف الحالات التي تجعل فيها الفرد مجبراً على الخضوع لضغوطات المجتمع حيث تصف هذه القصة من خلال بطلها (بيومي) الذي أصبح قاتلاً مأجوراً من قبل أحد المتنفذين الاغنياء الذي استغل خروجه من السجن معدماً. تحمل هذه القصة نسقاً اجتماعياً قاراً في المجتمع حيث يستعبد الغني الفقير ويتحكم في مصيره مقابل المال وهذا نسق متفشٍ في المجتمع حيث تتحكم الطبقة العليا بمصير من هم أدنى منها. ونحن نقرأ هذه القصة كما لو أننا نطالع بحثاً في علم الاجتماع عن كيفية وصول الفرد إلى الأجرام- وهذا ديدن محفوظ الكاتب الاجتماعي في المقام الأول- (بيومي) يعاني ما يعانيه من الفقر الذي يولد المرارة والحقد مع كل موجودات الحياة التي ما فتئت تغلق أبوابها في وجهه، كما أنه حاقد على المجتمع الذي لا يستطيع أن يجد لنفسه مكاناً فيه، بل ان أفراد المجتمع يريدون الفكاك من أشخاص مثل (بيومي) دون إيجاد حلول لكفالة مثل هؤلاء كي لا يتفشى الأجرام ويتفاقم حدّ ان يعود ضرره على المجتمع نفسه في المقام الأول. ولا أحد ينكر هذا النسق القار في المجتمع حيث يتم نبذ أشخاص مثل (بيومي) ونجدُ إشارة الى هذا بعد ان أخبر (بيومي) أهل منطقته بأنه ينوي ان يغادر المنطقة ولاحظ أن الجميع سر بهذا، ويتمنون مغادرته للمكان وتأتيه عبارته مثل مع الف سلامة وأعلن في القهوة أنه سيهاجر من الحسينية سعياً وراء الرزق، فقال له كل من سمعه "مع ألف سلامة) في أصوات عالية وشت بارتياحهم للتخلص منه" (١). ليدرك جيداً بأنه منبوذ ولا مكان له بينهم ليصل به الحال أن يقول في نفسه: "لذلك فانتم تستحقون القتل" (٢).

ويتجسد النسق الاجتماعي ببنية الطبقيّة بقصة أخرى وهي (الجبار)، تُعد هذه القصة تصويراً لواقع حال المجتمعات ذات المؤسسات المنهارة كالمجتمع العربي، والتي يتمثل فيها شرع الغابة أكثر من آية قوانين وشرع بشرية إذ يأكل القوي الضعيف ان كان صاحب مال ونفوذ، وهذا نسق اجتماعي مهيم في المجتمعات العربية. وعبارة محفوظ في القصة تدلنا على هذا بقوة "صوت سيده، عبد الجليل، الجبار، السلطة، القانون، الحياة، والموت" (٣).

(١) دنيا الله: ١٠١-١٠٢.

(٢) م. ن: ١٠٢.

(٣) م. ن: ١٧٩.

وتتلخص القصة في ان رجلاً بسيطاً يعمل لدى شخص تاجر لديه سلطة ومال فيكون في إحدى الليالي شاهداً على إحدى جرائم سيده وكانت هذه الجريمة اعتداء بحق طفلة يتيمة وقتلها وما ان غلبته انسانيته ليصرخ في وجه سيده "أتق الله...".^(١) حتى شعر بوجوده ولاحقه ولما يئس من اللحاق به ألبسه التهم'. إذ أن لا أحد سياتهم السيد الغني صاحب السلطة بجريمة ما ولكن ما أسهل ان يُتهم بها فقير ضعيف الحال، يهيم (أبو الخير) على وجهه هارباً من جريمة كل ذنبه بها أنه كان شاهداً عليها، ثم يسجن ظمناً على مرأى من القرية كلها مع علم أهل القرية ببراءته، لكنه لا يجروء على التحدث عن هذا خوفاً على نفسه وعائلته. كان نداء (عبد الجليل) لأبي الخير بعد أن أحس بوجوده بعبارة " ولد يا أبو الخير.. يا مجرم.. قف يا مجرم" ^(٢).

دلالة قوية على ما بيناه أعلاه.. لقد نعته بالإجرام لأنه كان شاهداً على جريمة ارتكبتها وكذا حال الفقير البائس في ظل انهيار المؤسسات كما تدل على ذلك عبارة (أبو الخير) التي تسائل فيها "أين القانون؟" ^(٣).

ثانياً - بنية الانقطاع:

تظهر العلاقات الاجتماعية في هذه المجموعة منقطعة مبنية على الشك والريبة والبغض والانعزالية. "وان عدم الإيمان بالواقع يتجلى من خلال العلاقات الاجتماعية والتي تظهر محتقنة بالرفض وانعدام المصالحة وعدم التوافق، وبالتالي رفض المرجعية الاجتماعية التي تلقي بظلالها على هوية الشخص وتحدد ملامحها، وهي قضية تنطلق من الزقاق الضيق لتتسع دلالتها راسمة لنا صورة مجتمع كامل يعيش حالة الانفصام في داخله والنزوع نحو التغيير والبحث عن البديل المرضي لنوازع الذات" ^(٤).

فبعض أفراد المجتمع محملين بكل مظاهر النفاق الأخلاقي والديني والسياسي وهذا ما جعل القيم مضطربة في المجتمع حتى لو حاول أصحابها الظهور بمظهر حسن. ونقف على النسق الاجتماعي ببنية الانقطاع في قصة (جوار الله) ونستشف ذلك في شخصية

(١) دنيا الله : ١٨٠.

(٢) م. ن : ١٨٠.

(٣) م. ن : ١٨١.

(٤) البنية الدلالية ومرجعياتها الواقعية لرواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ : ٥٤.

(العمة نظيرة) التي قدمتها القصة كإنموذج مائل لطبيعة العلاقات المتوترة التي تربط بين أبناء مجتمع المجموعة. عبر ما طرحته القصة من صورة لهذه الشخصية وقد آثرت الوحدة والانفراد والعيش بعيداً عن منغصات المجتمع، الذي لا يرى منها سوى حسابها المصرفي، وحجم ثروتها. وهو الأمر الذي دفعها إلى الانقطاع حتى عن زيارة أقاربها، لانهم طلبوا منها قرضاً مالياً.

"في الثمانين من عمرها، عانس مثل تقيدة، تعيش وحيدة، وتملك بيتاً مكوناً من أربعة أدوار، عرفت بغرابة الأطوار وحدة الطبع" (١). وتقيدة هذه هي أخت (عبد العظيم) بطل القصة. وهي عانس كعمة أبيها (نظيرة) وفي تردد صورة (العنوسة) بعد انقطاعي آخر يمثل غياب التواصل الحميم عن حياة شخصيات القصة. كما ان دلالة الوحدة والانقطاع قد تغلف البعد المكاني المرتبط بشخصية (نظيرة) الثرية الوحيدة. من خلال ما قدمه (نجيب محفوظ) من وصف لسريرتها الراقدة عليه أثناء إحتضارها. "أما السرير ذو العمدة السوداء والناموسية المربوطة من الوسط كالبالون فقد بدا بالراقدة عليه وحيداً منعزلاً رغم الزحام" (٢).

حيث إجتمع مؤجرو البيت حولها ليتأكدوا من موتها في مشهد يظلمه النفاق. وهم الذين لم يلمسوا فيها سوى الحدة، والطمع، وشدة الطبع. وهذا أحد أسباب القطيعة بين أفراد المجتمع أذن أين البعد الأخلاقي، والإسلامي الديني، هذه المنظومة التي صنعها الإسلام، لماذا لم تصنع مجتمعاً متماسكاً؟ لأن أفراد المجتمع جعلوا المال ذا سلطة عليهم ويتحكم بمصائرهم وهذا من الأنساق المهيمنة في مجتمع المجموعة. والذي يعكس لنا صورة لنماذج اجتماعية تجسد نهجاً فكرياً يتجه نحو الانقطاع عن المجتمع وعن الاندماج في دائرة تقاليده وعاداته مؤثرة الابتعاد عن أفراد مجتمعهم والعيش ضمن حدود عزلة ذاتية مغلقة.

ونجد أنموذجاً آخر يجسد بنية الانقطاع الاجتماعي متجسداً في (بيومي) من قصة (قاتل) فهو منذُ خروجه من السجن وهو يعيش متسولاً، قرش من هنا، وقرش من هناك، بلا عمل، وبلا أمل. وهو ليس بأول سجن، ولا آخر سجن فيما يبدو؛ ولكن الدنيا مصممة هذه المرة على مقاطعته، رفضه كل دكان عرض نفسه عليه، وأعرض عنه كل رجل مأمول،

(١) دنيا الله: ٢٩.

(٢) م. ن: ٣١.

حتى تجار المخدرات أبوا أن يمنحوه ثقتهم. وتمضي الأيام يوماً بعد يوم وهو يتدهور ويجن. ويجلس في القهوة إذا هدهُ إعياء، طمعاً في معرفة قديمة، لكنه ينسى حيث جلس، لا يكلمه احد" (١).

وكذلك تتجلى لنا نسقية الانقطاع كمتبنى سلوكي وایدیولوجي في قصة (كلمة في الليل) عبر شخصية (حسين الضاوي) المراقب العام الذي أحيل إلى المعاش ليكتشف أنه قد امضى أربعين عاماً غارقاً في روتين العمل ومنقطعاً تماماً عن حوله. لا يعيرهم لحظة انتباه. وهو أمر شمل حتى عائلته المقربة (زوجته وابنتيه) التي اهملها اهمالاً كلياً.

"لا حصر لضحاياه، لكنه لم يفكر إلا في شيء واحد وهو مصلحته، وترك الوزارة بلا صديق، وأكد لكم انه لا صديق له في الدنيا.." (٢).

"كان يمر بنا وكأنه لم يعرفنا، لم يمد لأحد يداً، داسنا كأننا حشرات حتى اكتظت ملفات خدمتنا بالعقوبات، ومضى يترقى حتى بلغ القمة ونحن ما زلنا في القاع، عليه اللعنة!" (٣).

ف(حسين الضاوي) هذا يمثل إنموذجاً صارماً لنمطية الموظف الطموح الجشع، الذي تتقطع أواصر الإنسانية بينه وبين من حوله، لا يهتم من وجوده سوى نفسه الطامحة التي ألقَتْ له في النهاية في جب الوحدة والغربة بعد أن لم يترك له صديقاً أو قريباً يشفق عليه بعد معاشه وتقاعده.

"وعاد إلى البيت ذليلاً. وجد ابنتيه المقيمتين في القاهرة في زيارته فجالسهما طويلاً لأول مرة منذ عهد لا يذكره، وأستقر بنفسه أول أحساس بالارتياح في يومه الجهنمي. ثم وجد نفسه منفرداً بزوجه في جلسة مرهقة، الراديو يواصل ضجيجه لا يهتم منه شيء، ولا يهزه شيء، وسأل نفسه: إلا يعد أمراته في معسكر اعدائه المزدهم" (٤).

فمن خلال هذا العرض السارد لهذا الشخصيات، يرصد، لنا محفوظ نسقاً اجتماعياً نجده قاراً ومشكلاً جزءاً من البنية الثقافية للمجتمع الذي تدور فيه أحداث قصص المجموعة

(١) دنيا الله: ٩٦.

(٢) م. ن: ١٩٤.

(٣) م. ن: ١٩١.

(٤) م. ن: ١٩٥.

كلها. إذ يظهر الانقطاع والانعزال والحدة نمطاً حياتياً. تؤسسه نوازع الريبة والتوجس والنفعية المادية والبغيضة التي تخنق الجانب الإنساني والأخلاقي في تعاملات أفراد هذا المجتمع وعلاقاتهم.

ثالثاً - المرأة هامشياً:

القارئ لقصص نجيب محفوظ يجده يسلط الضوء على المرأة ودورها في المجتمع، لكن يظهر هذا الدور بشكل هامشي في المجتمع" لقد اختار نجيب محفوظ لرواياته وقصصه نساء عاديّات من هذه الطبقة المتوسطة لهن مشاكل عادية لكنها حقيقية وواقعية عاشتها كل امرأة في مصر في هذه الفترة، لذا جاءت شخصياته الروائية النسائية صادقة ومطابقة تماماً للواقع الاجتماعي، وقد جعل الكاتب لكل شخصية نسائية وظيفة أو مهمة محددة ودوراً يجب أن تؤديه في كل رواية" (١).

فالتهميش مظهر من مظاهر العنف المعنوي وقد مورس بحق المرأة منذ زمن بعيد، ومن أجل ترسيخ هذا المظهر في المجتمع، فقد استعانت الثقافة الذكورية بالمورثات التاريخية والاجتماعية وحتى السياسية من أجل إخضاع المرأة ومن ثم اللجوء إلى ممارسة العديد من وسائل العنف والاستبداد والهيمنة والتهميش، فغدت المرأة ملكاً للرجل (أباً - أخاً - زوجاً) يحمل في مخيلته أيديولوجيات التحقير والاذلال وفرض الهيمنة القسرية (٢).

فقد صورت لنا هذه القصص الدور الهامشي للمرأة وهي تظهر ضعيفة خاضعة لسلطة الرجل وقوامه عليها ويجاهد النسق الذكوري القائم على قمع الجنس الآخر واذلاله ومصادرته وحجبه تماماً؛ من أجل الاحتجاج والبرهنة على استحالة التطابق والتشاكل بين الرجل والمرأة على مستوى علاقات الإنتاج وقواعد المبادلات الرمزية، فهو عندما يدهم وعي النساء ويستحوذ على حقوقهن ويمتلك أجسادهن يؤكد أن السيطرة ليست تمثيلات عقلية وأيديولوجية متواترة، بل هي نظام من البنى المتجذرة التي تزج بالسيطرة عليهن إلى الاقرار القسري والاعتراف المرغم بامتياز المهيمن وتأسيس اليقين بشرعية هيمنته، ومن هنا يتلخص واجبها

(١) المرأة في أدب نجيب محفوظ، مظاهر تطور المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (١٩٤٥ -

١٩٦٧)، د. فوزية العشماوي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م: ٢٩.

(٢) ينظر: السلطة في الرواية العراقية، د. أحمد رشيد وهاب الدرة، من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية - وزارة الثقافة، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م: ٢٤٣.

الأوحد في مباركة رأس المال الذكوري الثقافي والسعي الحثيث والاصرار الكبير على زيادته ومضاعفته.

وقد كتبت خالدة سعيد قبل أكثر من عشرين عاماً الكلمة التالية التي تؤكد صعوبة أن تجد المرأة لنفسها وجوداً اجتماعياً بمعزل عن علاقتها بالرجل. فقالت أنا لو سألنا عن هوية امرأة معينة فان الجواب لن يكون إلا أنها امرأة فلان أو ابنته أو أمه أو أخته، أو بنت عمه إذا كان العم شخصية مرموقة^(١) وهذه البنى تحمل في طياتها أنساقاً متجذرة في المجتمع العربي بسطوته الذكورية. ونجد ذلك عند د. عبد الله الغدامي في حديثه عن قضية (اختراع فحل) حيث يشير إلى ان الفحل ابتداءً فحلاً شعرياً، غير أنه تحول ليكون فحلاً ثقافياً يتكرر في الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية كافة. إلى درجة أن يصبح هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب إنما للثقافة ككل^(٢).

فنلاحظ من ذلك أن الدكتور عبد الله الغدامي لم يتحدث عن تهميش المرأة بشكل مباشر، وإنما تحدث عن الفحل وعملية اختراعه. أي أنه تطرق للفحولة. فالفحولة تحمل دلالات نسقية ثقافية عدة، لكن من ضمن ما تعنيه تهميش المرأة. "وعادة ما يعكس الإنتاج الأدبي وضعين للمرأة. أما الوضع الصحيح لها داخل المجتمع أو يعكس صورة مشوهة منها. على العموم أغلب النساء اللاتي يصورهن نجيب محفوظ من العاديات أي من الطبقة المتوسطة أو الفقيرة، وللمرأة صورة نمطية لا تتجاوز كونها امرأة سلبية قنوعة، خائفة متداعية مقهورة خاضعة للهيمنة الذكورية المتسلطة وهي مجرد تابع مقموعة من قبل العادات والتقاليد والظروف الاجتماعية"^(٣).

والمرأة في أدب (نجيب محفوظ) تمثل نقطة السقوط التي يسلط عليها الضوء، ويحيطها بهالة من السلوكيات التي تسقط معها كل القيم والمبادئ العليا. ويمكن للقارئ لأدب محفوظ

(١) ينظر: خطاب الجنس، مقاربات في الأدب العربي القديم، هيثم سرحان: ١٣٩. نقلاً عن الانحياز الجنسي (مركزة الرجل وتهميش المرأة) في رسائل الجاحظ (ت ٥٢٥٥هـ)، د. عباس محمد رضا البياتي، الباحث: مثنى حسن عبود، مجلة العلوم الانسانية، جامعة بابل، المجلد (٢٣) العدد الرابع، كانون الاول ٢٠١٦م: ٢.

(٢) المتقف العربي والسلطة، البحث في روايات التجربة الناصرية، د. سماح إدريس، دار الأدب، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٢م: ٢٣٦.

(٣) ينظر: تمثيلات المرأة والدين والسياسة في أدب نجيب محفوظ، هاجر بكارية، مجلة إشكالات، دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن معهد الأدب واللغات بالمركز الجامعي لتامنعت، الجزائر، العدد (٩)، ٢٠١٦م: ٥٦.

ان يلمح بكل وضوح تلك النظرة المشوهة للمرأة وعدّها أصل المفساد، وام المهالك، وزراعة الشرور والأحقاد، كما كانت من قبل سبب إخراج آدم وذريته من الجنة^(١). لعل أول مظهر من مظاهر التهميش للمرأة اجتماعياً وسردياً يتمثل لنا في كون جميع قصص هذه المجموعة تقوم أحداثها على شخصية رئيسية ومحورية هي في الغالب شخصية ذكورية. يستبدها الرجل. في مقابل ظهور شخصية المرأة ظهوراً باهتاً وعاجزاً، أو ثانوياً لا يتعدى حواراً عابراً أو فعلاً ثانوياً أو أن أحداث القصة تظهر لنا المرأة مهملة ومركونة لا يلتفت إليها الرجل (بطل القصة) إلا نادراً.

فكان المجموعة تظهر لنا نسقاً اجتماعياً بارزاً وطاغياً استطاع محفوظ ان يرصده، وان يجسده سرداً عبر قصص هذه المجموعة. ونقف على دور المرأة الهامشي في قصة (الجامع في الدرب)، وفي هذا المضممار أراد محفوظ أن يتناول إحدى القضايا الموجودة في المجتمع وتمثل واقعاً لا شك فيه. إلا وهي ان المرأة السيئة قد تكون أفضل من شيخ الجامع (فسمارة) هنا رغم أنها سيئة وفقدت مبدء من المبادئ إلا أنها متمسكة بالباقي على العكس من الشيخ (عبد ربه) الذي استغنى عن كل مبادئه من أجل السلطة وارضاءها، حيث رفض المكوث في الجامع بسبب وجود الخطاة الذي كان مقتنعاً بأن الله سيعاقبهم وأنه جمعهم كلهم تحت سقف واحد لهذا الغرض.. فكانت النتيجة ان عاشوا هم، ومات هو، فكان دخولهم إلى المسجد نوعاً من التوبة التي تقبلها الله.. وان الله لن يتخلى عنهم عندما يلجأون إليه.. فصدقهم الله بسبب ايمانهم هذا ونجاهم. أما الشيخ فقد هرب من رحمة الله.. مرة حين خالف ضميره ومرة حين ظن نفسه أفضل من الخطاة ومرة ثالثة حين لم يعتقد ان رحمة الله في مسجده تسع الجميع، فترك الجامع فكان مصيره المحتوم. ونستشف النسق الاجتماعي المهمش لدور المرأة من خلال بعض الاشارات ولم يخل الأمر من امرأة تبكي فتحثها المعلمة على التعزي كيلا يضيع الرزق كما ضاع الفقيد^(٢) فبكاء المرأة السيئة ومطالبة السمسارة لها ان تصمت عن البكاء على الفقيد لعدم تنفير الزبائن، وكذلك تعرض هذه النسوة للابتزاز. كما لو ان محفوظ يعني هنا بإبراز هذه الجوانب المهمشة والمتروكة ليشعر القارئ بأن ليس

(١) ينظر: اراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الاسلامية: ٤٣٩.

(٢) دنيا الله : ٦٣ .

هناك براءة مطلقة وليس هناك إجرام وفساد مطلق وعلى من يمتلك الحكمة النظر إلى جميع الجوانب الإنسانية، حيث تطرق إلى هذا الأمر كونه نسقاً قاراً في المجتمع.

واختار محفوظ هذا النوع من النساء " ليكون مثالاً للمرأة الشعبية التي تحولت إلى مومس واضطرت تحت ظروف الحياة الصعبة إلى ممارسة البغاء سرّاً وفي الخفاء، ولقد أبرز محفوظ في الكثير من رواياته جوانب كثيرة من شخصية المرأة المومس، وعمد في كثير من الأحيان إلى إظهارها بمظهر الضحية المغلوبة على أمرها التي اضطرتها الظروف للمتاجرة بجسدها حتى لا تموت جوعاً هي وأسررتها، الكثيرة العدد دائماً^(١). وهذا نسق مهيم في خبايا المجتمع، فقد صور لنا المرأة مهمشة وسيئة ليوضح لنا أنها ترتكب أمراً خطيراً للغاية يتنافى مع القيم والأخلاق، لكن بالمقابل جعل لهذه المرأة السيئة عدة أسباب وذلك رغبة منهن في الانتماء إلى طبقة الاغنياء. وفي ظل الواقع المرير، الذي يعيشه المجتمع العربي، لا تملك المرأة حق درء الظلم عنها والدفاع عن نفسها فهي كائن هامشي، وهذا ما لمسناه في قصص محفوظ. فشخصية (زينب) في (قصة زينة) تمثل إنموذجاً لنسق اجتماعي طاغ. تظهر فيه المرأة دموية جميلة يركنها الرجل في ركن متاعه وملذاته التي يمكن ان يشتريها بماله وبعوده. حتى أنها تتخلى عن حياتها الحقيقية، حياة الشرف، والخطوبة الرسمية وأحلام بيت الزواج لتدخل في عالم الاغنياء كسلعة رخيصة للمتعة والملذات المنحرفة.

ولعلنا نجد هذا التهميش للمرأة في القصة نفسها في دور (عواطف) الممثلة التي تناقش دورها في احد الافلام المعروضة عليها فيقول لها (وديع) كاتب القصة:

"دورك في الأول هو دور امراة عادية، نموذج متكرر من نساءنا في البيت ولكن دورك الحقيقي يبدأ بزواجك من البطل..".^(٢)

ولو تابعنا دورها الحقيقي في قصة الفيلم فلن نجد سوى دور الزوجة الخائنة. وكأن القصة تسعى دائبة إلى إبراز المرأة في صورة مهمشة ومشوهة وسطحية. تقف خلف الرجل وإرادته الحاكمة كأداة لإشباع غرائزه فقط.

(١) المرأة في أدب نجيب محفوظ: ١١٢.

(٢) دنيا الله: ١٥٥.

وشخصية (الزوجة) تتكرر كثيراً في قصص المجموعة. إلا أنها تكاد ترسم لنا صورة نمطية واحدة لدور الزوجة المهمش والمغيب في أحداث كل قصة من قصص (دنيا الله). فهي الزوجة المهملة سينساها الرجل الغارق في تفاصيل طموحاته وعمله. كما في قصة (كلمة في الليل). "هي لم ترض يوماً عن أسلوب حياته، واحتجت المرة بعد المرة على اهمالها وفراغها وجفاف حياتها، ولولا ان وجدت ملاذاً في بيتي ابنتيها لحطمت حياتها بيدها" (١).

وتصادفنا أيضاً زوجة (بيومي) في قصة (قاتل) والتي لا تجسد سوى صورة التهميش والتشويه والضياع: "وحيثما كان في السجن آخر مرة اختفت زوجته، لا يدري أين ذهبت ولا مع من هربت، وقليل من النساء من يسعهن الاخلاص لزوج هوايته السجن" (٢).

وكانت شخصية (الام) خاضعة لهذا الرسم النمطي عبر ابرازها في صورة مشوهة وعاجزة وعابرة على هامش الأحداث الرئيسية لكل قصة. ولعل أبرز أمثلة ذلك التشويه والتهميش يتجلى في صورتين. الأولى هي زوجة (العم إبراهيم) في قصة (دنيا الله) التي نجد فيها زوجه (العم إبراهيم) وكأنها جزء من اثاث البيت المهترئ القديم. "ولم يكن بالحجرة إلا مرتبة مهترئة وحصيرة وكانون وحلة وطبق صاج وامرأة عجوز عوراء تبين أنها زوجته... وقالت المرأة أنها لا تدري شيئاً عن هربه أو عن السرقة المتهم بها" (٣). والصورة الثانية المقاربة لصورة زوجة (عم إبراهيم) نجدها في صورة أم (بيومي) بطل قصة (قاتل) الذي كان يسكن في حجر بدرب دعبس بالحسينية؛ حجرة في حوش ربع قديم حيث ترقد أمه الضريرة نصف مشلولة، وهي عجوز تعيش على صدقات الفقراء من الجيران" (٤).

فمن خلال مجموعة (دنيا الله) نجد ان محفوظ يكشف لنا نسقاً اجتماعياً يُوَطر صورة المرأة في الواقع الذي رصده وبناه سردياً، وهذا النسق يتردد بين التهميش وبين التشويه. فلا نجد لها دوراً مهماً في قصص المجموعة. وانما تظل شخصية ثانوية عابرة في تفاصيل الأحداث، وغائبة تحت ظل الحضور المهيمن للرجل وصورته الفحولية.

(١) دنيا الله : ١٩٥ .

(٢) م. ن : ٩٦ .

(٣) م. ن : ٩٦ .

(٤) م. ن : ٩٦ .

المبحث الثالث

الأنساق السياسية في مجموعة (دنيا الله)

إن السياسة من أكثر المفاهيم التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالعلوم الاجتماعية، والواقع أنها تجسيد لهيكل المجتمع الذي تولد فيه، وتدير أمور الناس بما يصلح أحوالهم، لأنها مجموعة من العلاقات التي تعمل للحفاظ على المجتمع، وحقوق الفرد داخل هذا المجتمع. لذا تعد السياسة تجسيدا لسياق حضاري ما وتجسيدا لتطور الفكر الفلسفي، وأن طبيعة النظام السياسي في كل البلدان هو انعكاس رمزي للثقافة. وإن السياسة هي التي تُعنى بممارسات الأعمال الإنسانية التي تدعم أو تتابع أو تسوي الصراع لمصلحة العامة ومصلحة الجماعات الخاصة والتي تستعمل فيها القوة^(١). وقد عرفها المفكر الفرنسي (ريمون ارون) حيث يرى ان علم السياسة هو دراسة كل ما يتصل بحكومة الجماعات أي العلاقة بين الحاكم والمحكوم^(٢).

ويمكن أن تجسد السياسة في الخطاب السردي من خلال الرواية السياسية. وهي الرواية التي تلعب القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي. وكاتب الرواية السياسية ليس منتمياً - بالضرورة - إلى حزب من الأحزاب السياسية، لكنه (صاحب ايديولوجيا) يريد ان يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني^(٣). ولقد ارتبطت الرواية بالسياسة، ومارست دوراً مهماً في التغيير الاجتماعي والسياسي، بنقدها الواقع الاجتماعي والسياسي، وكشفها لبذور التحول السياسي وتقديمها للشخصيات الايجابية المباشرة بالثورة. ولقد وعى الروائيون الاوروبيون مدى ذلك الارتباط بين الرواية والسياسة، فاطلق الروائي السويسري (جوتفريد كيلر) مقولته الشهيرة بأن (كل شيء سياسة) وعلق (جورج لوكاتش) عليها بأن الكاتب السويسري الكبير لم يقصد لكل شيء تكبله السياسة مباشرة، بل هو يرى العكس من ذلك - كما يرى بلزاك وتولستوي - ان كل فعل وكل فكر، وكل عاطفة

(١) الأبعاد السياسية والاجتماعية في الرواية العربية (موسم الهجرة الى الشمال) للطبيب صالح انموذجاً، إعداد: نجوى طراد، شهرة بوبقيرة، مذكرة لنيل شهادة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧م: ١٢.

(٢) م. ن: ١٢.

(٣) الرواية السياسية، الدكتور: طه وادي، الشركة المصرية العالمية، للنشر - لونجمان، منتدى سور الازبكية: ٦.

من عواطف الإنسان، ترتبط ارتباطاً لا ينفصم بالحياة وبصراعات المجتمع، أي ترتبط بالسياسة. وسواء أكان البشر انفسهم واعين ذلك، أم غير واعين به، أم يحاولون الهروب منه. فأن أفعالهم وأفكارهم وعواطفهم تنبع على الرغم من ذلك موضوعياً من السياسة وتنصب فيها (١).

وان كاتب الرواية السياسة يستطيع ان يطرح رؤيته للعالم من خلال سرد أحداث معاصرة، أو من خلال تصوير (إطار تاريخي) خادع، لكي يطرح أيديولوجيته السياسية بطريقة غير مباشرة. وأنه لا يدخل في مغامرة فنية صعبة مع قارئ، قد يختلف معه- ايديولوجيا فحسب، وانما قد يدخل في مغامرة- غير مأمونة العواقب- مع السلطة السياسية الحاكمة التي قد يعارضها في الرأي أو يختلف عنها في المعتقد (٢). وقد أدانت الرواية العربية أساليب القهر السياسي من خلال تصويرها وبرزها لواقع القمع والاضطهاد والتعذيب السياسي الذي يسيطر على الحياة السياسية العربية، ويحدّ من حرية الإنسان العربي ويعتدي على حقوقه الإنسانية العامة والخاصة، ويمنعه من تناول أمور مجتمعه بحرية وديمقراطية. فالرواية العربية ترفض القهر السياسي والإرهاب الفكري والتعذيب المادي والمعنوي، وتنطلق من هذا الرفض الفني المصور لأزمة الحرية إلى المناداة بالحرية والتطلع إلى تجاوز هذا الواقع المدان إلى مستقبل أفضل، أكثر اشراقاً وحرية وعدالة (٣). وان التعبير الرمزي عن القيم السياسية أسلوب شائع في الأدب القصصي الحديث، إذ يحتل حيزاً واضحاً من مساحة هذا اللون من التعبير لا يكاد أدب قطر من الاقطار أو مجتمع من المجتمعات يخلو منه، سواء في ذلك الأدب المحلي أم الأدب العربي أم الأدب العالمي على حد سواء. ولعلنا نستطيع ان نعد هذا اللون من التعبير أقدم ألوان التعبير الرمزي الأخرى، إذا ما نظرنا إلى ذلك اللون الأدبي الذي اتخذ في تراثنا العربي القديم من الحيوان وسيلة لإدارة الحوار وقول ما لا يمكن قوله بصراحة ومباشرة على لسان هذا الحيوان، تخلصاً من ضغوط الواقع الاجتماعي والسياسي وهرباً من تبعات الموقف الذي يمكن ان يلحق بالأديب من جراء

(١) ينظر: الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمد عطية، الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق، بيروت- لبنان ١٩٨١م: ١٠- ١١.

(٢) ينظر: الرواية السياسية، طه وادي: ٩- ١١.

(٣) ينظر: الرواية السياسية، احمد محمد عطية: ١٧.

تصريحه بأرائه، على الرغم مما في هذا اللون الفني من بساطة وعمومية- في دلالة المصطلح - تقعد به عن بلوغ مستوى التعبير الفني الموحى المعبر، إذ ينكشف المغزى الأساسي وتتضح ما وراءه من معان ودلالات مجرد معرفتنا لما يرمز إليه الحيوان ويمثله، ليصبح أمامنا التعبير الأدبي واضحاً مكشوفاً وذا أفق مفتوح^(١). لإتكشاف الدلالات الخفية الرمزية "وإذا كان لا بد من النظر إلى العلاقة التي تجمع بين الرواية والواقع الجديد، فإن حضور السلطة، بجميع أنساقها ووظائفها المعبرة عن القوة، تعد محورياً مهيمناً على جميع الأصعدة، وفي جميع مفاصل الحياة بعقباتها كأداة. وفي ضوء هذا يصبح من الواضح ان الرواية مع أفكار جيل زمن الـ (ما بعد) تنتج نقداً بحجم ما تقدمها السلطة المتلاعب، أو السلطة في علاقتها بالقوة على حد تعبير (فوكو)، وبجميع أشكالها في الواقع، وبحسب ما تمليه سيرورة الحياة"^(٢).

وان الأديب يتأثر بقضايا مجتمعه السياسية فيصورها لأنه "يشكل مفردات عالمه الروائي بوعي من القضايا السياسية الجادة والملتهبة كما يعكسها الواقع العربي"^(٣). وان الحياة بوصفها نتاجاً من نتاجات السلطة بمفهومها الشامل الذي يتجاوز المعنى السياسي إلى المعنى في سياقه الاجتماعي المفعم بالضغائن، ونتيجة الممارسات السياسية في سلطتها المتطرفة، وهو ما أنتج واقعاً مختلفاً عن الواقع المعهود، وفي ضوء ذلك تعد السلطة كما عبر عنها (هيدجر)، متضمنة القوة المفرطة، و مسهمة في تصدير العنف بوسائل جديدة، تتناسب مع وسائل أفكار العولمة حتى تصل إلى غايتها^(٤).

وان القراءة السردية بطبيعتها جمالية، ويبدو ان العلاقة بين الجمالي والسياسي معقدة إلى درجة كبيرة فلا يكفي ان تقول "ان الخطاب الروائي السياسي يثير في العادة اهتماماً غير جمالي في جوهره، أو ان السياسة تعتمد على المتغيرات التي سرعان ما تنطفئ جذوتها، إذ أن العمل عندما يكون مستوفياً للشروط الفنية فلا بد ان يستثير عند تلقيه اهتماماً غير نفعي ولا موقوت بما يكمن فيه من عناصر شعرية، عندئذ تتصل به دائرة الوعي الجمالي بشكل

(١) ينظر: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، دراسة نقدية: ٤٢.

(٢) تأويل المتخيل السرد والانساق الثقافية: ٧٣-٧٤.

(٣) الرواية السياسية، طه وادي: ٣٥.

(٤) ينظر: تأويل المتخيل السرد والانساق الثقافية: ٧٣-٧٤.

يتجاوز معطياته المباشرة. ومن هنا فإن القراءة السياسية التي تقترب من الأعمال الأدبية كثيراً ما تهدر أبقي وأنضر ما فيها، تهدر خصوصيتها الأدبية ذاتها، ومع أنه قد قيل بأن كل ما يحدث في الحياة بمستوياتها المختلفة، من اجتماعية واقتصادية وثقافية، يصب في مجرى السياسة العميق ويعكس تياراته" (١).

ومن هذا نستشف وجود ثمة علاقة بين السياسة والأيديولوجيا. "وأن الإنسان المعاصر بغض النظر عن انتمائه الأيديولوجي يؤمن إيماناً مطلقاً بأن هناك علاقة متبادلة بين السياسة والأيديولوجيا وهي اشكالية تقتضي الفهم العلمي لها، سواء من أجل التقدم الفني أم من أجل انتصار ايديولوجية عن ايديولوجية مضادة" (٢)، وان "الأيديولوجيا السياسية المفردة لا ينبغي النظر إليها على أنها متماسكة مع نفسها إلى أقصى الحدود، فكل ايديولوجيا لا بد ان تنتج ما هو ضدها في بنيتها ذاتها، وان كان (ثيربورن) يركز في هذا المجال على الأيديولوجيات المتسلطة فهو يرى ان كل ايديولوجية وضعية لا بد أن تنتج بحكم طبيعتها الخاصة ايديولوجية غيرية من خلال عملية توليد الفروق بين الذات والآخر بينهما وبينهم" (٣).

ومن هنا " فإن الأيديولوجيا في المجتمع الطبقي غير منفصلة نهائياً عن السياسة وهي شكل من اشكالها روحاً وجوهراً، إذ أنها تقوم على أسس سياسية تعكس العلاقات الموضوعية ما بين الطبقات، فالسياسة في المجتمع الطبقي تقتحم القانون، والأخلاق والعلم، والفن والفلسفة والدين، وتظهر كقوة محددة لاتجاه التطور في مجالات الحياة، ومنها المجالات الفكرية والابداعية والأيديولوجية وهي تعبر عن مصالح هذه الطبقة أو تلك تضي على السياسة وعلى نفسها في آن واحد معانٍ طبقية كجزء من الحياة الاجتماعية" (٤). ونجد ان هناك علاقة بين الأيديولوجيا والسياسة حتى في المفهوم الماركسي حيث ان " المفهوم الماركسي للايديولوجيا يشمل القانون والسياسة والأفكار ووعي الناس بالأشياء التي تحيط بهم

(١) أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، ٢٠٠٣م: ١٥ - ١٦.

(٢) البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، إعداد: علي منصور، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر - باتنة - الجزائر، ٢٠٠٧/٢٠٠٨م: ٢١.

(٣) النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د. حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٠م: ١٦.

(٤) البطل السجين في الرواية العربية المعاصرة: ٢١.

وتفاعلهم مع خصوصيات مجتمعهم، وبالتالي فإن كل الأشكال القانونية والسياسية والدينية والفلسفية متضمنة في الأيديولوجيا"^(١).

وأما إذا أردنا الوقوف على النسق السياسي في أدب (نجيب محفوظ)، نجد أن الواقع العربي المعاصر شهد سلسلة من الخيبات والانكسارات، وبات المواطن العادي عاجزاً عن استيعابه أو تقبله، قد دفع بالأديب (نجيب محفوظ) إلى الانحياز بفنه وإلى تمثيل واقعه تمثيلاً هدفه إيجاد صيغة واقعية مباشرة لتحليل الأحداث ودراستها، يحتاج إلى أداة جديدة تمثل على الأقل الجانب الخفي المضطرب الذي سماه (غير معقول بعد عام ١٩٦٧)^(٢).

كانت الأسطورة الأداة المرنة والمخزنة بكثير من الغيبات والجدليات والترميزات القادرة على تمثيل واقع وصفه محفوظ بالجنون عندما قال: "إننا نعيش في الوطن العربي الان فترة جنون، فأنا لا أتصور مطلقاً ما يحدث، وخيالي عاجز عن تصور هذا الشقاق والخلاف والتناذب، إننا نعيش بالتأكد فترة جنون"^(٣).

ونجد أن الأدباء انطلقوا يصورون زيف الواقع وصور هذا الفساد من خلال كتاباتهم ففي مجموعة (دنيا الله) نجد ان محفوظ قد صور لنا أشكال الواقع السياسي، وتتجلى مظاهر هذا الفساد السياسي من خلال قصة (الجامع في الدرب) حيث تناقش هذه القصة الوضع السياسي وما تفعله السياسة من كونها تلوي عنق دين بما يلائم مصالحها، فهنا نجد أن المراقب العام للشؤون الدينية يجتمع بأئمة المساجد لتلقينهم ما يجب ان يقال للناس وأن يحاولوا ضبطهم تحت لواء السلطة باستخدام تعاليم دينية. وهي المسألة التي خلقت تضاداً وتصادماً ايديولوجيا في أعماق الشيخ (عبد ربه) بين إخلاصه لمبادئه الدينية الإسلامية وبين بيعه لهذه القيم ووضعها في كف السياسة. "وانجاب القلق عن الشيخ عبد ربه مذ بدأ المراقب حديثه. أدرك لتوه أنهم لم يدعوا لأي نوع من المحاسبة أو التحقيق، بل أن السلطة تسعى إليهم هذه المرة بأسطة يدها، ومن يدري فلعله يعقب ذلك إجراء جدي لتحسين حالهم فيما يتعلق بالمرتبات والمعاشات. غير أنه سرعان ما ارتد إلى القلق كما تردت الموجة

(١) الأنساق الأيديولوجية والثقافية في رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلج : ١٤ .

(٢) ينظر: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، د. سناء شعلان، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي: ٩٨.

(٣) نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، محمد فوزي، الطبعة الاولى، دار الجيل، بيروت ١٩٨٩م: ١٥٢.

المنبسطة على الساحل الرملي الصافي إلى الزبد. أدرك بوضوح ما يراد بهم وما سوف يجد نفسه مضطراً إلى قوله في خطبة الجمعة مما يأباه ضميره ويمقته الناس" (١).

فما نشاهده في القصة يمثل تصويراً سردياً لنسق سياسي متفشٍ في المجتمعات العربية ومجتمع المجموعة بشكل خاص. حيث يكون رجال الدين أنفسهم أدوات طائعة ومنتثلة لتمجيد السلطات السياسية الحاكمة وفرضها لايديولوجيا معينة قد تتعارض تماماً مع الفكر الأيديولوجي والديني للمجتمع.

وقد تمظهر النسق السياسي المتمثل في الظلم والقهر والاستبداد والتهميش الذي يحيط بطبقة على حساب طبقة أخرى، خاصة طبقة الفلاحين المهمشة وهذا ما وجدناه في قصة (الجبار). تُعد هذه القصة تصويراً لواقع حال المجتمعات منهاره المؤسسات كالمجتمع العربي والتي يتمثل فيها شرع الغابة أكثر من أية قوانين وشرائع بشرية إذ يأكل القوي الضعيف إن كان صاحب مال ونفوذ (كالجبار)، وتحمل القصة نسقاً سياسياً نمت وترعرع في المجتمعات العربية، وفيها نقدٌ لاذع للحكومات والأجهزة الأمنية ولأجهزة القضاء غير المكترثة بالبحث وراء الجريمة إذا كان فاعلها (جبار) وعبارة (أبو الخير) تدلنا على ذلك بقوة صوت سيده، عبد الجليل، السلطة، القانون، الحياة، والموت" (٢).

حيث حمل (أبو الخير) وزر جريمة لم يفعلها وتعرض من مجتمعه، للتهديد والأهانة، إلى كشف الستار عن خبايا وجرائم لم يكن يعرف عنها شيئاً سوى صاحبها. وهذا النسق السياسي يمثل حال الشعوب المستضعفة من قبل سياسيتها.

وتحمل كذلك قصة (كلمة في الليل) نسقاً سياسياً مضمراً نتلمسه في شخصية (حسين الضاوي) في كون الوزراء والمتنفذين يفضلون التعامل مع أشخاص مثل (حسين الضاوي) لأنه يساندهم في أعمالهم الإنسانية وبالتالي فالمتنفذين في السلطة يعلون من شأن هؤلاء الأشخاص في المجتمع. وهذا نسق متعارف عليه ومهيمن في المجتمع.

أما قصة (حنظل والعسكري) التي تحكي لنا قصة بطلها (حنظل) وهو مدمن مخدرات يحلم أن تكون حياته أفضل مما هي عليه، وهو على علاقة دائمة بالعسكر والسجون بسبب

(١) دنيا الله: ٦٥-٦٦.

(٢) م.ن: ١٧٩.

سلوكه غير القويم. يحلم حنظل وهو نائم على الرصيف بأن الضابط تكفل بمعالجته من إيمانه على المخدرات، وأن القوانين والمعاملة تغيرت من الاجحاف والقسوة والسوء مع مدمني المخدرات إلى التأهيل وحسن المعاملة بل الكفالة الاجتماعية لئلا يتوجه الفقراء والبؤساء إلى طريق خاطئة. لكن ما يلبث حنظلة الحالم بدكانه وامرأته وصداقة العساكر، أن يقاطع بركلات العسكري ويأخذهُ بقسوة إلى القسم. "عهد المأمور! يا مجنون يا مدمن قم ع القسم" ^(١). أما في قصة (مندوب فوق العادة) فيمكن ان نلمس نقداً غير مباشر للطبقة السياسية والمسؤولين عبر شخصية وهمية تنتحل صفة مستشار في رئاسة مجلس الوزراء يزور وزارة الأوقاف ويزرع الرعب في قلوب موظفيها، لما يرصده من مظاهر الأهمال والاستهتار في حقوق الناس وحوائلهم:

"مكاتب خالية، أين الموظفون؟! حتى السعاة والفراشون كالذبابة الغائم! ما هذه الزكائب المحشوة بالأوراق؟ وهذه الزبالة؟ وتلك الأكداس المكدسة من الملفات كالمقابر، ورائحة الزيت والبصل؟ ما شاء الله.. ما شاء الله.." ^(٢).

ليكتشف الموظفون في النهاية أنه لم يكن سوى رجل في عقله لوثة.. إلا ان محفوظ استطاع من خلال ما كشفه هذا الرجل من سوء إدارة وسياسة عامة ان يظهر لنا نسقاً ايديولوجياً يتجلى في صورة الرعب، والاستعباد التي تمثلها السياسة ورجالها في المجتمعات المغلوبة على أمرها. وان هذا الرعب والجبروت مزيفٌ أحياناً، غير حقيقي مثل شخصية هذا المستشار المزيفة. وهكذا نجد ظهوراً لأنساق التمركز السياسي وهيمنتها على مسار حياة الشعوب والمجتمعات ايديولوجياً مستبدة ومهيمنة تنتجها تلك النظم السياسية في تعاطي سلطتها وسطوتها على المجتمعات المستضعفة والمغلوبة على أمرها.

(١) دنيا الله : ٢٣٠.

(٢) م. ن : ٢٣٤.

الفصل الثاني

الأنساق البنائية في مجموعة (دنيا الله)

المبحث الأول: البناء الخارجي (العتبات)

المبحث الثاني: البناء الداخلي (التضاد)

الفصل الثاني

الأنساق البنائية في مجموعة (دنيا الله)

مدخل:

حاول البحث في فصله الأول ان يجلي ملامح الأنساق الأيديولوجية في مجموعة (دنيا الله) بابعادها الدينية والاجتماعية والسياسية. عبر حركة الشخصيات وأدوارها داخل البنية السردية لقصص المجموعة. وفي هذا الفصل سنحاول ان نتلمس مواطن تمظهر النزعة الأيديولوجية التي تحوك خيوطها قصص هذه المجموعة وعبر مستويين، يتشكل المستوى الأول عبر البناء الخارجي للمجموعة كلها متمثلاً بموضوعة (العتبات) التي تضمها المجموعة. ويمتد المستوى الثاني إلى البناء الداخلي لهذه المجموعة وقصصها من خلال تلمس مواطن (التضاد) التي تعكس بمقابلاتها مختلف وجوه التعارض بين الواقع وبين الأيديولوجيات التي تتحكم به وتتحرك من خلاله.

المبحث الأول

البناء الخارجي (العتبات)

تعد العتبات من أهم الموضوعات في الدراسات الحديثة والتي لقيت إقبالا كبيرا بين النقاد والدارسين، كونها المفتاح الأول الذي يواجهه المتلقي في الكتابة قبل ولوجه في فضاء النص، وترتبط ارتباطاً وثيقاً في النص. لذا قبل اللوج في الحديث عن العتبات علينا أن نقف على مدلولها اللغوي والأصطلاحي.

العتبات في اللغة :

ذكر أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ) أن " العين والتاء والباء أصل صحيح يرجع كله إلى الأمر فيه بعض الصعوبة من كلام أو غيره. ومن ذلك العتبة، أسكفة الباب، وإنما سميت بذلك لأرتفاعها عن المكان المطمئن السهل، وعتبات الدرجة مراقيها"^(١).

أما ابن منظور (ت ٧١١هـ) فقد وردت عنده العتبة بمعنى: "أسكفة الباب التي تُوطأ؛ وقيل إنها: العتبة العليا والجمع منها: عتَبٌ وعتَبَاتٌ والعتبُ: الدرَج، وعتَبٌ وعتبةٌ: اتخذها، وعتبُ الدرَج ومراقيها إذ كانت من الخشب. وكل مرقاةٍ منها عتبةٌ، تقولُ: عتَبَ لي عتبةٌ في هذا الموضع إذا اردت أن ترقى به الى موضعٍ تصعدُ فيه، وقيل: إنَّ العتبة هي العيدان المعروضة على وجه العود ومنها الأوتار إلى طرف العود"^(٢).

العتبات في الاصطلاح :

وقد أثار مصطلح العتبات النصية إستعمالات وتوظيفات مختلفة، وذلك لعدم ضبط ترجمة المصطلح، فأنتج ذلك الحقل المعرفي عدة مصطلحات تناولها الدرس النقدي منها: "خطاب المقدمات.. عتبات النص.. النصوص المصاحبة.. النصوص الموازية.. سياجات النص.. المناص.. إلخ. أسماء عديدة لحقل معرفي واحد"^(٣). وهي "مدخل كل شيء وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة"^(٤). فهي نصوص مصاحبة للنص الرئيسي أو موازية له،

(١) معجم مقاييس اللغة، مادة: عتب .

(٢) لسان العرب، مادة: عتب .

(٣) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم: أدريس نقوري، مكتبة الادب المغربي، افريقيا الشرق - المغرب، ٢٠٠٠م: ٢١.

(٤) عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبدالملك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الاولى، ٢٠٠٩م: ٥٤.

وتعني "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه : حواش وهوامش وعناوين رئيسة واخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة. وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاماً إرشادياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفّره أو يحيط به، بل إنه يلعب دواً مهماً في نوعية القراءة وتوجهها"^(١) وقد ذكر محمد عزام ان العتبات هي ما نجدها في العناوين والمقدمات والخواتم وكلمة الناشر والصورة"^(٢). وان العتبات لها عدّة ألفاظ تحمل المعنى نفسه مثل المناص أو ما يسمى النص الموازي، فالمناص "يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي-عبر هذا النوع من التظير النصي- يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكّنه من قراءة النص وتأويله؛ لأنها تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"^(٣). وهي بمثابة السياج الذي يحيط بالنص ويتمثل عبر "مجموعة من النوافذ والتبهيّات، والخادّات، والمنطلقات والاضاءات والمقدمات التي تفضي إلى نتائج حتمية؛ نتيجة التلاقح بينها وبين النص، وهي أيضاً الرسائل التي تطوف باستمرار حول جسد النص؛ محدثةً به تغييراً. هذا التغيير تحكّمه المقاربات التفسيرية لتلك العتبات، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها"^(٤). ونجد ان يوسف الادريسي قد قسمها الى عتبات ثابتة ومتغيرة. عندما قال "تحدد مكونات محيط في: اسم المؤلف والعنوان والأيقونة والناشر والإهداء كلمات الشكر و المقتبسات والمقدمة والفهرس ويمكن تقسيم هذه العناصر بدورها إلى نوعين: عتبات ثابتة وهي تلك التي تتعالق مع كل نص، ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أي مؤلف سواء كان نقدياً أم ابداعياً، ويندرج ضمنها اسم المؤلف والعنوان والفهرس ومكان النشر أو المؤسسة الناشرة وتاريخ النشر"^(٥). أما الأخرى فهي "اعتبارات متغيرة وهي تلك التي يستغنى عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو الناشر ورؤيتهما وتدخل في هذا الإطار الأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة"^(٦). فالعتبات مداخل أولية للنصوص تتمثل في "مجموع العناصر

(١) مدخل إلى عتبات النص : ١٦ .

(٢) تجليات التناص في الشعر العربي ، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠١٠ م : ٣١ .

(٣) استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الطاهر وطار ، أ. سعدية نعيمة، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، العدد الخامس ، مارس ، ٢٠٠٨ م : ٢٢٥ .

(٤) عتبات النص في الرواية العربية ، دراسة سيمولوجية سردية ، عزوز علي اسماعيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٠ م : ٤٦ .

(٥) عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ، يوسف الادريسي ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٥ م : ٥٦ .

(٦) م. ن : ٥٦ .

النصية وغير النصية التي تتدرج في صلب النص السردى لكنها به متعلقة وفيه تصبّ ولا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النص السردى مادة خاماً، عارياً دون نصوص أو عناصر علامية وخطابات تحيط به"^(١).

- العتبات في المنظور النقدي العربي :

نالت العتبات اهتماماً غير مباشر في الدرس النقدي العربي قديماً إذا تأملنا طبيعة التأليف العربي قديماً نجد أن أول ما وصلنا منه كان عبارة عن مرويات شفوية ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم. وهذه المرويات كثيراً ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب"^(٢). ثم بدأت تظهر بعض الملامح المنهجية في التأليف والكتابة. فقد تحدث (المقريري) في كتابه (المواعظ والاعتبار) عن العتبات واصطلاح عليه مصطلح (الرؤوس الثمانية) "اعلم ان عادة القدماء من العلماء قد جرت ان يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو، وكم فيه من اجزاء واي التعاليم المستعملة فيه"^(٣). وإذا عدنا الى التراث النقدي القديم نجد هذا الاهتمام غير المباشر بالعتبات وخاصة (العنوان) الذي سجل حضوراً في حركة التأليف. ومن بين تلك المؤلفات نجد الإشارة الأولى عند (ابن عبد ربه ت ٣٢٨هـ) حيث يقول: "وأما ختم الكتاب وعنوانه فإن الكتب لم تزل مشهورة، غير معنونة، ولا مختومة، حتى كتبت صحيفة المتلمس، فلما قرأها ختمت الكتب وعنونت ؛ وكان يؤتى بالكتاب فيقال: من عني به ؟ فسمى عنواناً"^(٤). وهذه اشارة الى أن الاهتمام بالعنوان بدأ في مرحلة تصنيف المدونات. حيث بدأ هذا الاهتمام مع ظهور حركة التأليف منذ منتصف القرن الثاني للهجرة حيث تنامت حركة التأليف في الثقافة العربية الإسلامية. وإذا عدنا الى مكتباتنا العربية نجد العديد من المؤلفات التي اهتمت ب(العتبات النصية)، وكان يطلق عليها فواتح النصوص وهي "على سبيل المثال لا الحصر: أدب الكاتب لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) وأدب الكُتَّاب للبطليوسي (٥٢١هـ)، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي (ت منتصف ق ٦ هـ)"^(٥).

(١) معجم السرديات ، محمد القاضي وآخرون ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٠م : ٤٦٢ .

(٢) مدخل إلى عتبات النص: ٢٦.

(٣) المواعظ والاعتبار بذكر الخطب والآثار ، احمد بن علي بن عبد القادر ، ابو العباس الحسيني العبيدي ، تقي الدين المقريري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٨هـ ، ١/٩ .

(٤) العقد الفريد ، احمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق : عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ٤/٢٤١ .

(٥) عتبات النص ، يوسف الادريسي : ٢٨.

ونرى ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) هو الآخر احتقى بالعتبات في كتابه (المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر) حيث أشار الى أهمية العتبات أو ما يسميها بـ(البدايات) وتأثيرها في المتلقي، إذ يقول: "إنما خُصَّتْ الابتداءات بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرق السَّمْع من الكلام؛ فإذا كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده توفَّرت الدواعي على اسماعه"^(١). لذا شكّلت البدايات أهمية كبرى في تحديد مستوى العمل الأدبي ونجاحه.

أما الدراسات العربية المعاصرة فقد شغلت العتبات حيزاً كبيراً في الدرس النقدي العربي، نقداً وتأليفاً وتحليلاً، كونها أول ما يواجه المتلقي إثناء الممارسة القرائية، وتعددت الدراسات العربية الحديثة وفقاً لتعدد ترجمة المصطلح (paratexte) وإشكاليته. حيث أشار الدارسون الى "إن هذه الدراسات والبحوث النقدية انكبّت على فهم واستيعاب مصطلح (العتبات) المتشعب بالمرجعية الفكرية والثقافية والأيدولوجية بوصفه وعاء لفكر صاحبه"^(٢). وعلى الرغم من تعدد محاولات ترجمة المصطلح وتشظيها، فإن معظم هذه الدراسات تصب في الحقل الدلالي ذاته.

أما سعيد يقطين فإنه يترجم مصطلح (paratexte) بالمناس في كتابه (القراءة والتجربة) فهي "تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي بهدف التوضيح أو التعليق أو إزالة الالتباس الوارد - يقول الباحث - وتبدو لنا هذه المناسات خارجية ويمكن أن تكون داخلية غالباً"^(٣). وفي كتابه (انفتاح النص الروائي) يستعمل كلمة المناس، ويقصد بالعتبات "بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما إنّها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"^(٤). وبعد ذلك يوظف هذا الباحث المغربي المناس في كتبه اللاحقة ولاسيما في كتابه (الرواية والتراث السردية) حيث يقول: "نقصد بالمناس البنية النصية التي تأتي موازية أو

(١) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: احمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، ١٩٣٩م: ٩٨/٣.

(٢) خطاب العتبات في روايات واسيني الاعرج، اعداد: فوزية بوالقندول، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة - الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٥م: ٣٠.

(٣) القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سعيد يقطين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م: ٨٧.

(٤) انفتاح النص الروائي، النص والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠١م: ٩٩.

مجاورة لبنية النص الأصلية^(١). ويستعمل محمد بنيس مصطلحا آخر للعتبات النصية وهو النص الموازي ويقصد به تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة تعيين استقلاليتها وتتفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلالاته^(٢).

أما عبد النبي ذاكر فيترجم مصطلح العتبات في كتابه (عتبات الكتابة) بالنص الملحق فيقول: "لعل أهم فضاء يتجلى في النص تتجلى فيه استراتيجيات الميثاق هو ما يعرف بالنص الملحق أو المصاحب أو الموازي إذ من خلاله يتعرف المتلقي على طبيعة الخطاب الذي يروم التعامل معه"^(٣). ونجد المصطلح في (معجم مصطلحات نقد الرواية) مترجم ب لوازم النص "يتكون الأثر الأدبي من نص وهو عبارة عن جمل متتالية ذات معنى وهذا النص لا يظهر عارياً بل ترافقه دائما مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيط به وتعرفه وتسهل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القراء فلوازم النص هي ما يجعل النص كتاباً بنظر الجمهور"^(٤).

أما الترجمة التي تتوافق ورؤية هذا البحث فهي ليوسف الإدريسي حيث يترجم المصطلح بـ(عتبات النص) وهي في تصوره عبارة عن "بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج الخطابات الواصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتفتح القراء باقتنائها"^(٥) إلى غيرها من الترجمات الأخرى. فضلاً عن ذلك فإن عتبات النص "تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها"^(٦). فضلاً عن ذلك فإن عتبات النص "تبرز جانبا أساسياً من العناصر المؤطرة لبناء أساس كل قاعدة

(١) الرواية والتراث السردي، من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م: ١٢٨.

(٢) الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (التقليدية)، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م: ٧٦-٧٧.

(٣) عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي العربي، عبد النبي ذاكر، دار وليلي، أكادير - المغرب، الطبعة الاولى ١٩٩٨م: ٩.

(٤) معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انكليزي، فرنسي، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار الهناء للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، ٢٠٠٢م: ١٣٩-١٤٠.

(٥) عتبات النص: ٢١.

(٦) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، ١٩٩٦م: ١٦.

تواصلية لبناء الحكاية ولبعض طرائق تعظيمها وتحقيقها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها^(١). وأن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم دون ريب في تصعيد أزمة المصطلح التي يعاني منها النقد العربي المعاصر مما يؤدي إلى تعطيل عملية القراءة والفهم لدى القارئ العربي؛ وهذا ما يدعو بإلحاح إلى ضرورة تبني سياسة موحدة وذلك من خلال فتح دائرة بحث و نقاش شاملة يتفق من خلالها على وضع مصطلحات شاملة وموحدة لمختلف مفاهيم الأدب والنقد - وليس فقط مصطلح العتبات النصية - للانتقال بعدها إلى التمعن في الظواهر الأدبية المختلفة ومعالجتها^(٢). ويمكن القول ان العتبات النصية هي عتبات أولية، لا بد للمتلقي ان يبدأ بها قبل الولوج الى عالم النص، فلا يمكن الاستغناء عنها في اي عمل ادبي.

- العتبات في المنظور النقدي الغربي :

نشأ مصطلح العتبات عند الغرب في ظل المناهج الحداثية التي أبدت اهتماماً واسعاً بدراسة الأطر التي تحيط بالنصوص. وقد تم دراسة هذا المصطلح من نقاد كثر في الحقل النقدي الغربي، نذكر منهم: (جيرار جينيت) في كتابه (عتبات) الذي يُعد من أهم المصادر في دراسة العتبات النصية. "يُعدّ كتاب جيرار جينيت (عتبات) محطة رئيسة لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النص. فقد ضم الكتاب بين دفتيه بحث كثير من أشكال هذه النصوص / العتبات: بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات... وغيرها"^(٣).

وجاءت دراسة العتبات عنده تحت عدة مسميات منها : المتعاليات النصية أو التناص أو النص الموازي أو اللاحق وكذلك المناص. ودرس كذلك الشعرية وارتباطها بالنص ، والمواضيع المرتبطة بها كمصطلح المناص وهو " كمصطلح مايزال يشهد حركة تداولية

(١) عتبات النص، البنية والدلالة : ١٦.

(٢) ينظر: سؤال العتبات في الخطاب الروائي، كمال بن عطية، دار الأورسية، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨ م:

٢٠.

(٣) مدخل إلى عتبات النص : ٢٣.

وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية، وبفاعلية جمهوره المتلقي له^(١).

واستطاع (جيرار جينيت) "بهذه المتعاليات النصية ان ينتقل من شعريات النص الى شعريات المناص/ الكتاب، بتوضيحه لبعض المعالم والمفاهيم لمصطلح المناص الذي طالما حذرنا منه، لإنفتاحه على تعددية القراءات والتأويلات، وخضوعه لإستراتيجيات السوق النقدي/ أو النقدي الذي لا يستقر على حال"^(٢). وان العتبات قبل دراسة (جيرار جينيت) لم تكن سوى بعض الإشارات في البحوث والمقالات المنشورة ، وهذا ما أشار إليه الدارسون لم يضع النقاد قبل جيرار جينيت كتاباً خاصاً بالمناص ولم يعتنوا بكل تقسيماته وفروعه،... وإنما جاء ذلك عرضاً في كتاباتهم وبحوثهم النقدية أو جاء عبارة عن مقالات وبحوث مبنوثة في ثايا الجرائد والمجلات العلمية المتخصصة"^(٣).

ومن النقاد الذين تناولوا العتبات قبل (جيرار جينيت)، (ميشيل فوكو) الذي يُعد من أوائل الذين تحدثوا عن قضية النص المحيط إذ يقول: "حدود كتاب من الكتب ليست ابداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان، والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضيفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات، الى كتب ونصوص وجمل أخرى"^(٤). وكذلك (جاك دريدا) في كتابه (التثتيت) ١٩٧٢م. "وهو يتكلم على خارج الكتاب، الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات محلاً إياها، فهي دائماً تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها ان تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كلياً فهو يبقى على أثره (trace)، وعلى بقاياها ليلعب دوراً مميزاً وهو تقديم (preceder)، وتقدمه (presenter) النص لجعله مرئياً (visible)، قبل ان يكون مقروءاً (lisible)"^(٥). أما (فيليب لوجان) في كتابه (الميثاق السيرذاتي) ١٩٧٥م، "فيتعرض لما سماه حواشي أو أهداب النص ، فحواشي النص

(١) عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص) ، عبدالحق بلعباد، تقديم : سعيد علوش ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ م : ٢٦.

(٢) م. ن : ٢٠.

(٣) استراتيجيات العتبات في رواية (المجوس) لابراهيم الكوفي مقارنة سيميائية ، عبد الرحمن حمداني ، رسالة ماجستير ، جامعة الساننية ، وهران ، ١٠١٠-٢٠١١م : ٤

(٤) حفريات المعرفة ، ميشال فوكو ، ترجمة : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧م : ٢٣.

(٥) عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص): ٢٩ .

المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكتاب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامق للإستهلال)^(١). اما (م. مارتان بالتار) يرى المناص هو "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول وال فقرات الداخلة في المناص..."^(٢).

وكذلك (ليو هويك leohoek) الذي " هو في الحقيقة يعد المؤسس الفعلي لعلم العنوان؛ لأنه قام بدراسة العنوان من منظور مفتوح، يستند الى العرف المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج للسميوطيقا، وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رسداً سيميوطيقياً من خلال التركيز على بنائها ودلالاتها ووظائفها"^(٣). وبذلك تعدد مفهوم العتبات في الدرس النقدي الغربي نظراً لكثرة دارسيه، ومدى اهتمامه وارتباطه بالنص، فهو خطاب يتعلق بمحور العمل الأدبي كله.

(١) عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص): ٣٠.

(٢) م. ن : ٣٠ .

(٣) العتبات النصية في (رواية الاجيال) العربية : ٤٣ .

أقسام العتبات في مجموعة (دنيا الله) :

من خلال قراءتنا لقصص مجموعة (دنيا الله) يمكننا ان نقسم العتبات المؤطرة لنصوصها السردية إلى قسمين.

أولاً - العتبات الخارجية :

أ - عتبة الغلاف :

يشكل الغلاف أهمية كبرى في الدراسات الحديثة فهو " أول ما نقف عنده وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية لأنه العتبة الأولى من عتبات النص المهمة، وتدخلنا إشاراتِهِ إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص"^(١). فالغلاف ومكوناته" يعد المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبارها اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب يتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء كانت في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية"^(٢).

فالغلاف هو البوابة الأولى لكل عمل أدبي، ويندج تحت الغلاف العديد من العتبات، كاسم المؤلف، والعنوان ودار النشر، وغيرها.ومن من خلال النظر الى غلاف(دنيا الله) نجد صورة الفتاة تأخذ الحيز الأكبر، أما الصورة الرجل العجوز الجالس بابتسامة ووضع يده على خذه وخلفهما رجلان أحدهما يحمل اقداحاً هذان الرجلان يبدوان بعيدين، وهنا يعطينا هذا المشهد محاكاة لعينة المجتمع، الذي تكلم عنه المؤلف، ولعل الغلاف كان محكماً ومعبراً فهو يساعد على إظهار النسق الخفي الذي ركز كاتبه على اظهاره في مجتمع القصة. ثم علينا أن ندقق في رمزية جعل الصورة المرأة هي الصورة الأكبر فهل يريد واضع الغلاف أن يبين أن المرأة هنا هي المحور؟ سواء أكانت المتصدرة أم المضطهدة وإذا عدنا الى أكثر روايات وقصص محفوظ نجد المرأة هي التي تتصدر أغلفة كتبه، حيث نجد " شخصية المرأة (بنت البلد) التي تحرك الأحداث دائماً من وراء الستار على حد وصفه يقول(جمال قطب) : "إن نجيب محفوظ نفسه كان يركز عليها في رواياته. وكان جمال قطب مغرماً برسمها بملابسها التقليدية والمنديل على رأسها. يرسمها لتخطف عين المشاهد من كل ما هو دونها

(١) تداخل النصوص في الرواية العربية ، دراسات عربية ، حسن محمد حماد ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة : ١٤٨ .

(٢) العتبات النصية في(رواية الاجيال) العربية : ٤٣ .

وبدقة فائقة وحجم أكبر من جميع الشخصيات تتوسط المرأة الفاتنة المشهد^(١). حيث يقول جمال قطب: " اما من وجهة نظر المرأة ذاتها، فإنها لا تعتر بشيء في حياتها قدر ما تعتر بأنوثتها، وما وهبها الله من جمال وجاذبية، وتعدّها أجمل كنوزها على الاطلاق، ولذلك نرى ان هذه الودائع الثمينة هي وسيلتها في التأثير وجذب الانتباه، بل وفي التفوق والسيطرة بلا حدود حسب الظروف والأهداف والغايات التي تنشدها في حياتها، وعلى قدر مواهبها في الذكاء والدهاء لاستثمار هذه المقومات الأنثوية"^(٢).

وقد يكون هذا السبب هو الكافي وراء كون الفتاة هي التي تتصدر الغلاف بشعر اشقر وعيون ملونة، وهذا يحيل الى اسمها بمتن القصة (الفتاة الانجليزية) وذلك لشدة جمالها. اما الحاجبان فهما دليل على الرغبة والتوقد عند الفتاة، وكذلك الإشارات الريفية لدى الفتاة كالعقد والورد الذي يزينها. اما نظرتها الى الأمام فكانت تتطلع لشيء أبعد من واقعها المعهود. وإذا نظرنا الى الرجال من خلفها فهم يعملون وهذه دلالة على وجودها في مجتمع كادح، اما نظرات الرجل التي خلفها تشير الى الاستغراق في التأمل ورغبة في الوصول اليها، اما الميلان في طاقيته دليل على حيلة من حيل التمسك واخفاء اللصوصية، ووجود الرجل الأشيب والناس الكادحين خلفها، يؤكد انها أهم الأهداف التي يسعون للحصول عليها. اما مراقبة الرجال الثلاثة لهذه المرأة تعطينا صورة عن المجتمع الذي تحدث عنه (نجيب محفوظ).

جاء غلاف مجموعة (دنيا الله) كعتبة أساسية تساعد القارئ للدخول الى النص لدلالاته ومؤشراته فالغلاف يحمل تعالفاً دلاليّاً مع متن النص فهو محمل بالأنساق الاجتماعية التي حاول محفوظ ايصالها اليها من خلال لوحة الغلاف، كنسق التمرد والرغبة في عين الفتاة وتطلعها للمستقبل، وكذلك نسق الاندفاع والتمرد على المجتمع في نظرات الرجل القابع خلفها متمنياً الوصول إليها بشتى الطرق، وهذه كلها أنساق ايديولوجية منغرسه في مجتمع القصة حاول محفوظ ايصالها لنا.

ويُعد الغلاف علامة فارقة مستقلة، فالغلاف بشكل عام عتبة مهمة تساعد الأعمال الأدبية في الاستمرار والترويج والتشويق في نفس القارئ وإعطاء لمحة عن ماهية النص.

(١) جمال قطب الرسام الذي ابدع اغلفة نجيب محفوظ، مريم عادل، مكة المكرمة، ٢٠٢٠/١١/٢٣، الموقع الالكتروني

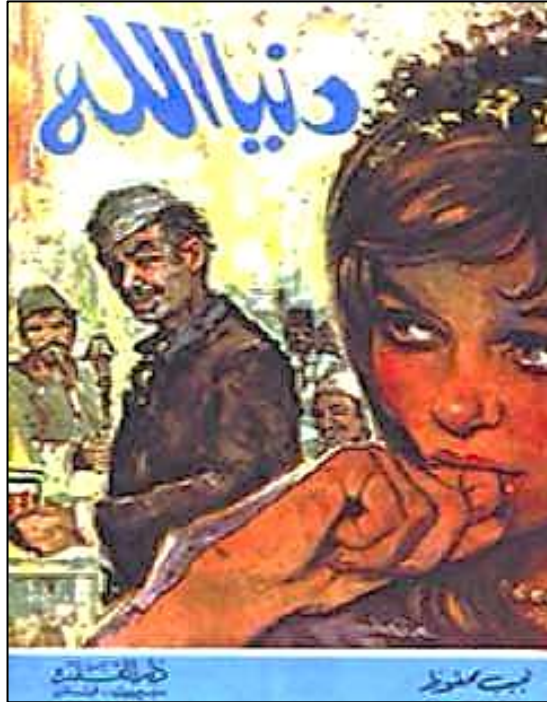
WWW. aljazeera.net

(٢) م. ن .

والغلاف في دنيا الله نجده شبيهاً بين الصورة والعنوان ، حيث إن الصورة وافقت العنوان بشكل كبير .



وكل ما اشرنا اليه من دلالات موحية نطقت بها صورة الغلاف السابقة. نجدها متطابقة تماماً مع صورة الغلاف لطبعة (دار القلم) للفنان جمال قطب نفسه والتي لم تختلف بشيء من دلالاتها وايحاءاتها عن غلاف الطبعة السابقة.



ب- عتبة العنوان:

- العنوان في اللغة:

يمد البحث المعجمي الباحث بدلالات مختلفة لكلمة عنوان، ففي لسان العرب نجد أن هذه الكلمة تعود إلى أصلين مختلفين: "الأول عنا والثاني عنن، ونجد لـ(عنا) جملة من المعاني منها: الظهور، عنت الأرض بالنبات، والخروج، عنوت الشيء أخرجه، والقصد، ومنه قولهم: إياك اعني واسمعي يا جارة، وعنيثُ بالقول كذا، أي: قصدتُ، وقال ابن سيده، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، وعنوان الكتاب كما قالوا مشتق من المعنى، وفيه لغات: عَنَوْتُ، وَعَنَيْتُ، وَعَنْتُ، ويقال: العُنوان والعِنوان هو سمة الكتاب، وعنونه عنونهً وعنواناً^(١)، أما المادة الثانية عنن فنجد لها في اللسان المعاني الآتية: الأول: الاعتراض، عن الشيء يعنُّ عنا وعنونا اعترض، والثاني: الاستدلال، وكلما استدلت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له^(٢). وجاء في تاج العروس: "وعنوان الكتاب وعُنْيانه، بضمهما بقلب الواو في الثانية ياء ويكسران، قال الليث: العنوان لغة غير جيدة والذي يفهم من سياق ابن سيده أن العنوان بالضم والكسر أما العنيان فبالكسر، وقال: سمي به لأنه يعن له، أي: الكتاب من ناحيته أي: يعرض، وأصله عنان فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا"^(٣).

وجاء في القاموس المحيط: "وكلما استدلت بشيء يظهر على غيره فعنوان له"^(٤) وجاء في المقاييس: "عُنيان الكتاب، وعنوانه، وعُنْيانه، وتفسيره عندنا أنه البارز منه إذا ختم، وهو فيما ذكروا مشتق من المعنى، قال غيره من جعل العنوان من المعنى، قال: عَنَيْتُ بالياء في الأصل"^(٥).

- العنوان في الاصطلاح:

تعددت وتنوعت التعريفات الاصطلاحية للعنوان، ومنها ومن أشار إليه (محمد فكري الجزار) بقوله: "العنوان للكتاب، كالأسم للشيء، به يعرف ويفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"^(٦).

(١) لسان العرب، مادة: عنن .

(٢) ينظر: م. ن، مادة: عنن .

(٣) تاج العروس من جواهر القاموس، الشيخ مرتضى محمد الحسيني الزبيدي، مكتبة الحياة، بيروت، مادة: عنن.

(٤) القاموس المحيط، مادة: عنن .

(٥) معجم المقاييس في اللغة، مادة: عنن .

(٦) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م: ١٥.

فالعنوان " هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه" (١). وهو "مقطع لغوي، أقل من الجملة، يمثل نصاً أو عملاً فنياً" (٢). ويقدم (لوي هويك) مفهوماً شاملاً للعنوان في كتابة (سمة العنوان) بانه: "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (٣). فالعنوان هو البوابة الأولى لجذب المتلقي للشروع في عملية القراءة.

اما علاقة العنوان بالنص "علاقة فاعلية تنكئ على منطق الضبط، تلك العلاقة إنما نكتشفها من الترابط" (٤). وكذلك يرتبط "إرتباطاً وثيقاً بالمتن النصي في أعلى درجات تطوره وتقلته من القواعد والضوابط، لذا فإن العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق إجتهدات الكاتب بالنظر الى فضاء المتن النصي وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصي ولا تأخذ منه" (٥). وان العنوان يمثل عين النص وبذلك "ينكفي (العنوان) عن كونه اعكاساً عن مقاصد المؤلف واردة في التعبير، الى تمثيله لمقاصد المخاطب واردة بوصفه - العنوان - عين الخطاب على العالم، من خلالها يندلق النص الى العالم، والقارئ الى النص، وما بين الداخل والخارج تصطدم المقصديات ويحدث فعل القراءة الذي يطارده عبثاً المعنى المرجحاً ابداً للعلامة الكتابية" (٦). والعنوان "عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية لوجود فيزيقي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي أو مستقبل النص. ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي. وهو، بما هو إشارة سيميائية، يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل" (٧).

(١) عتبات النص : ١٩.

(٢) معجم المصطلحات الادبية : ١٥٥.

(٣) عتبات جبرار جينيت (من النص الى المناص) : ٦٧.

(٤) العتبات النصية في (رواية الاجيال) العربية : ٦٠.

(٥) م. ن : ٦١.

(٦) في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية ، د. خالد حسين حسين ، دار التكوين للطباعة والنشر ،

٢٠٠٧م : ٦٤ ،

(٧) سيمياء العنوان، أ.د. بسام موسى قطوس ، وزارة الثقافة ، عمان- الاردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م : ٣٦.

وظائف العنوان :

يُمثل العنوان أهمية كبيرة في العمل الأدبي كونه " يتمتع بموقع مكاني خاص، موقع استراتيجي، وهذه الخصوصية الموقعية تهبه قوة نصية لأداء ادوارٍ ووظائف فريدة في سيميوطيقا الاتصال الأدبي . ولمقاربة المستوى الوظيفي للعنوان سوف تدمجُ القراءة بين تصوّرها والتّصورات القارة في الدراسات اللغوية حول وظائف اللغة (تصور رومان ياكسون) وتصورات المشتغلين بوظائف العنوان (ليو هوك وجيرار جينيت)^(١). لذا يقترح جيرار جينيت عدة وظائف للعنوان وهي:

١ - الوظيفة التعيينية :

وهي الوظيفة" التي تعين اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكل دقة وأقل ما يمكن من إحتتمالات اللبس ...، فهي الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا انها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى"^(٢).

٢ - الوظيفة الوصفية :

وهي الوظيفة" التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية، والخبرية، والمختلطة)، كما ضمنها من قبل في الوظيفة الإيحائية، غير أنه لا بد أن يراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل (المعنون)، أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي، وأمام التأويلات المقدمة من المرسل إليه (المعنون له) الحاضر دائماً كفضية لمحفزات المرسل (المعنون) أو الكتاب عامة"^(٣).

٣ - الوظيفة الإيحائية:

وهي " أشد إرتباطاً بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقته في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائماً قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن قيمة إيحائية، لهذا دمجه (جينيت) في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لإرتباكها الوظيفي"^(٤).

(١) في نظرية العنوان : ٩٧.

(٢) عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص) : ٨٦.

(٣) م. ن : ٨٧ .

(٤) م. ن : ٨٧-٨٨ .

٤- الوظيفة الإغرائية:

وهي الوظيفة التي يكون فيها "العنوان مناسباً لما يغري جاذباً قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نضجه، محدثاً بذلك تشويقاً وانتظاراً لدى القارئ كما يقول (دريدا)، غير ان (جينيت) يرى بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف، وهي في حضورها وغيابها تستقل بأفضليتها... ففي حضورها يمكنها أن تظهر إيجابيتها أو سلبيتها أو حتى عدميتها بحسب مستقبليها الذين لا تتطابق قناعاتهم وأفكارهم دائماً مع أفكار (المرسل/المعنون) الذي يريد المرسل إليه (المعنون له) حملهم عليه"^(١).

العنوان الرئيسي (دنيا الله) :

أطلق الكاتب نجيب محفوظ على اسم هذه المجموعة القصصية عنوان (دنيا الله) وهو العنوان ذاته الذي حملته أول قصة قصيرة في هذا الباب، ولكن المفارقة التي يمكن ان ننتبه إليها هي ان جميع القصص التي وردت في هذا الكتاب لها محور أساسي يتدخل فيه الله عز وجل في كل قصة من هذه القصص.

جاء العنوان في هذه المجموعة (دنيا الله) جملة اسمية مكونة من:

دنيا: خبر مرفوع بالضمّة المقدرة لمبتدأ محذوف تقديره هذه وهو مضاف. الله: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة. وبما أن اسم المجموعة جاء كجملة اسمية فهنا نرى لفظة رائعة تفيد الثبات لأن صفة الاسماء الثبات والاستمرارية، وكأن المؤلف يريد أن يقول أن هذه المواضيع والخيبات في دنيا الله باقية مستمرة مادامت دنيا الله هي دنيا الله. تتشكل البنية التركيبية لهذا النمط من العنونات من اسمين (دنيا الله) وهو بقدر بساطته ومعناه المباشر الذي يتبادر إلى أذهاننا من الوهلة الأولى، بقدر ما هو واضح موج إذا ما ربطناه بالنص فنجد الدنيا التي يقصدها الكاتب في عنوانه هي الحياة الواقعية. بكل خيبتها وهزائمها وعبثيتها إن الترابط بين العنوان والتمن يتجلى في نصوص المجموعة وفي الدرجة الأساس بقصة دنيا الله التي جعل من اسمها عنواناً لكل القصص. إن هذا العنوان المعبر كأنه دهليز يؤدي بنا الى الفضاء الرحب لهذه الدنيا لقد جعل الكاتب في قصته الأولى بكل شخصها ومتبنياتهم وحياتهم ممثلين لحياة الرتبة والضجر والانكسار وغياب الهدف

(١) عتبات جبرار جينيت (من النص الى المناص) : ٨٨.

أليس هذا الإنموج هو الذي عرفه الكاتب عن الحياة وأراد تصويره فالكل متعلق بشيء اعتيادي كأن يكون مرتب شهر حتى اذا انقطع انقلبت الدنيا.

وبما أن الكاتب يحاكي هذه الطبقة المجتمعية المسحوقة، فلا بد أن يكون الحال كذلك. إنَّ في اختيار هذا العنوان بعداً جمالياً دقيقاً فهو لم يجعل الاسم جزءاً لينتقل الى الكل بل الأمر اشبه بأنه اعطى النتيجة الكلية ليقول أن دنيا الله هي الحياة بأكملها. إما المتن فهو التفصيل وكلامنا هنا لا يلغي كلامنا السابق عن كون الاسم دهليزاً للدخول الى الفضاء الواسع للمتن. على الرغم من ان الكاتب جعل عنوان القصة الأولى عنواناً للمجموعة لكن هذا العنوان معبر عن كل القصص اللاحقة وكأن هذه القصص أجزاء تشكل هذا العنوان تشكل الحياة التي يصورها الكاتب.

فغالباً ما تشير قصص المجموعة إلى التدخل الالهي المباشر في سيناريوهات حياة شخوصها، وكأن الحياة عبارة عن مسرح كبير تتحرك فيها الشخصيات بقوة ، وما هذه القوة سوى (الله) جل وعلا. كما رأينا ذلك من خلال قراءة قصص المجموعة. وفي الحقيقة ان عنوان المجموعة (دنيا الله) الذي أطلقه (نجيب محفوظ) على مجموعته القصصية يمثل جميع احداث هذا الكون الإلهي الذي تعيش فيه مجموعة ما في هذه القصص من أحداث كانت تتمثل في وجود الصانع الإلهي لها. وان بإضافة هذه الدنيا الى الله توجي بالحاكمية والملكية والتصرف،مقابل الخضوع البشري، وهذا نسق ديني مؤدلج يوحي به العنوان.

وخلاصة الأمر يمكننا القول ان عنوان الكتاب مقتبس من مضامين القصص التي فيه، وما حملته هذه المضامين من إشارات أو تصريحات تشير إلى مركزية الارادة الالهية في كل قصة.

ثانياً- العتبات الداخلية:

أ- العناوين الداخلية (الفرعية):

تعطي القارئ الانطباع الأول للنص حيث هي العتبة الأولى للنص الجزئي وقد يكون وجودها الذي أراده لها الكاتب مقتصرًا على جعل المتلقي متمكنًا من تحليل المتن النصي وتعطيه مساحة للدوران في فلك التأويلات. وأن العناوين الداخلية لمجموعة (دنيا الله) توحى جلياً أن الكاتب أراد منها أن يجعل القارئ يحيط بكنه القصص. العناوين الداخلية هي ثلاثة عشر عنواناً لثلاث عشرة قصة فضلاً عن القصة الأولى التي حملت عنوان المجموعة وهي كالاتي:

١- جوار الله:

وهو عنوان القصة الثانية، وهذا العنوان قد يبدو متشابهاً مع عنوان المجموعة أو مكماً له ولا نستغرب من هذا فالنصوص تتشابه في هذه الحياة التي أوجدها (نجيب محفوظ) على الورق. ان العلاقة التي يبنيها الكاتب في عنواناته مع النص أشبه بالعلاقة المباشرة فهنا (جوار الله) قد تشير الى انتهاء معاناة (عبد العظيم) عندما أصبحت عمته في (جوار الله) إنّ هذه العتبة التي أوجدها المؤلف معبرة جداً عن القصة المكتوبة، فهذا النوع من النصوص المباشرة الاجتماعية قد لا تناسبه عنوانات أخرى غامضة أو مزوقة لفظياً. ففي هذا العنوان إشارة الى الرحمة والراحة في الآخرة، ويتضمن كذلك معاني الخلاص. وفيه إشارة الى ما هو ضد الحياة من مظاهر ضيق وتعب واستغلال، فجوار الله راحة للعمّة (نظيرة) وخلص للبطل (عبد العظيم) واخته وهروب من المستغلين كالسمسار (الحاج مصطفى).

ان هذه القصة بشخصها وأحداثها ترسم الفضاء الذي يتحدث عنه الكاتب والجميل هو كلمة جوار التي نستطيع أن نربطها بالعمّة وعبد العظيم وحتى الحاج مصطفى فلو كان العنوان في ذمة الله لما كان يمثل هذا الفضاء الواسع انما يعطي صورة جامدة عن نهاية حياة انسان لكن كلمة جوار تتعدى هذا الى عمق تفسره القصة. ولا ننكر ان القصة تكاد تمتلك نمطية متعارفاً عليها في هذا الجو، وهذا النوع من الكتابة التي تحاكي المجتمع وتعبر عنه، فليس من المعقول ان يكتب نصّ يمثل المجتمع المسحوق والطبقات الدنيا ، بطريقة تختلف عن هذا ولذلك نرى ان الكاتب في عنواناته هذه يضع المدخل المناسب للنص ليغري

القارئ فمن المستغرب أن يأتي بعبارات فلسفية أو عميقة حتى الدهشة ليعبر عن قصة هي أشبه بقصص الافراد المتناقلة شفاهاً مع لغة ومسحة أدبية.

٢- الجامع في الدرب :

جاء هذا العنوان جملة اسمية ايضاً ولعل في هذا قصدٌ فمن صفات الاسماء الثبات ولعل الواقع الذي يتحدث عنه (نجيب محفوظ) يحاكي هذا المعنى فكل الهزائم والخسارات والفقر والقلق والضياح ثابتة باقية ، كلمة الجامع التي تشير الى مكان يجتمع فيه الناس لغوياً وايضاً اسم من اسماء المسجد هنا في هذه القصة أراد الكاتب أن يستعمل كلمة الجامع ليكون هذا الجامع الذي يتحدث عنه النقيض وال ضد (للجامع) في هذه القصة أراد الكاتب أن يوضح الأسس التي يتبناها رجال الدين للحكم على الناس واخراجهم من ظل الإله فجاء برمزية الجامع ليوظفها توظيفاً مثالياً لما يريد. باعتبار ان الجامع يحمل دلالة رمزية للسمائي والإلهي، اي الرمز الإلهي في طريق تصرف البشر. أما الدرب فهو رمز الصراط، رمز التصرف، ويحمل الدرب معاني سلوك الإنسان المتناقض. وأن شخصية (عبد ربه) شيخ الجامع تنطبق وتحاكي الكثير من رجال الدين الذين يحتكرون العلاقة بالله ويطلقون احكاماً يصدرها على أنها أحكام الله التي لاشك ولا ريب فيها.

حيث جعل شخصية (حسنين) شخصية غير فاعلة أشبه بصدى لأصوات السابقين وقناعاتهم ثم في خضم هذه الأحداث يكون الجامع هو الملجأ للناس.

لبعد الروحي وحتى من يخالف المتبنيات الدينية، فإنه في الشدة يلجأ للجانب الروحي وهذا ما أحسن فيه الكاتب حين أدخل الحرب في النص لكن الشيخ (عبد ربه) منعهم من هذا ، ليؤكد على مسألة النقيض وال ضد. فالقصة هنا تتكلم عن حيثيات تضارب الدين بالدنيا والسياسة، إذ إن الجامع موجود في مكان مشهور بالفسق والمخدرات، ولا يحضر الدرس الذي يكون في الجامع إلا شخص واحد. كما يصور الكاتب في هذه القصة معاناة الخطاب الديني بين ما تقتضيه المسؤولية الدينية وبين ما يملي عليه من الدولة.

فالجامع أصبح ايضاً مفرقاً للأفراد وأصبح منبراً للحكم على الناس وإقصائهم لذا كان هذا العنوان عتبة متقنة للدخول في هذا النص. ومما يلفت الانتباه أن (سمارة) تعلم وتعترف بخطأها وتدعو الله أن يتوب عليها وتحسد - ان جاز التعبير - الشيخ الذي يكسب مالا بطريقة أسهل بكثير مما تكسبه بها.

٣- موعدا :

هذا العنوان التقليدي بعض الشيء جاء بصيغة التكرير ليبين سداجة وبساطة الحياة والنهاية التي يراها البعض كابوساً من خلال التفكير بها، إن هذه المعاناة التي تخنق الناس وتعذبهم ماهي إلا نتيجة محتملة وطبيعية لن تترك أثراً إلا بمقدار ضئيل ولذلك جاء العنوان نكرة ، لذلك كان موعداً.

إن ما يريده الكاتب في هذه القصة هو توضيح التداخل الذي يراه الكاتب في المجتمع بين الحياة والموت إن تداخل هذين العالمين خصوصاً في هذه الطبقات الاجتماعية مألوف كثيراً. ولن ترى في هذا النوع من الكتابة ذلك العمق الكتابي الابداعي والفنية والمثالية تكاد ان تبتعد عن هذا النوع من النصوص.

والمباشرة في قصته هذه والكثير من قصصه الأخرى توضح القصد. فلقد كان موعداً مع الموت موعداً، كأبي موعداً آخر خلقت المفارقة التي تقول عليها بنية القصة ودلالاتها.

٤- قاتل:

جاء هذا العنوان مشابهاً لجو العناوين الأخرى إنه يتحدث عن قاتل ولعل العنوان هنا كان واضحاً جداً بحيث أعطانا النتيجة وأدخلنا فضاءاتها قبل أن نقرأ النص. هذه المباشرة كما قلنا تناسب هذه النصوص الشعبية التي تكون صدىً للواقع تدور معه وتعرفه للآخرين بطريقة كتابية بسيطة دون تعقيد أو ماورائيات.

إن القاتل هنا لجأ الى القتل مكرهاً، وكأن العالم يريده أن يقتل. فالقتل هنا نتيجة حتمية للمعاناة التي تسيطر على هؤلاء الأفراد وتعيش فيهم، وهذا نسق اجتماعي قار في مجتمع القصة. إن هذه النتيجة تتأرجح بين غياب الهدف والضياح فهذه العتبة المباشرة والعنوان الواضح مع هذه القصة المطروقة والنموذج المتكرر كثيراً مع مسحة سردية بسيطة تنتج هذه المشاهد.

تكلم الكاتب هنا عن تأثير المال على حياة البشر وكيف انه يتحكم في افعالهم فلولا احتياج البطل للمال لم يكن ليلجأ إلى أن يقتل أحداً و تلوث عنقه و جلبابه بالدماء دون وعيه بالدم دليل والتفاته ذكية من المؤلف إلى ان شخصية القاتل شخصية سطحية غير متجذرة في أعماق بطل القصة وإلا لم يفزع ويضطرب كل هذا الاضطراب والإرتباك من منظر الدماء ومشهد القتل.

٥ - ضد مجهول:

في هذه القصة أيضاً نجد ان الموت يجسد البطل المحرك للأحداث والمختبئ خلف الغيب.. يختار أهدافه ويتحكم بمصائر ضحاياه بسرية متناهية لا يملك امامها شخصيات القصة سوى الاذعان والتسليم للمصير المجهول. في ضد مجهول كان محفوظ يتحدث عما نطلق عليه الوفاة الطبيعية التي قد تبدو علمياً غير مبررة أو مفهومة ليتجلى لنا الموت واقعاً متكرراً غامضاً ومخيفاً وحتمياً ولا مفر من مواجهته إلا بالنظر اليه بوصفه ليس نهاية للحياة وإنما كنهاية للاهتمامات السخيفة فقط في الحياة كما رأى البطل، بينما قرر آخرون تجاهله ونسيانه ليستطيعوا الاستمتاع بالحياة . وهذا نسق ديني وجودي لا يستطيع الإنسان تفسيره أو معرفته. أنه ضح مفهوم جديد أيضا ليس عن الموت فقط، وإنما عن ماهية المطلق التي تأمر بشي وتتدخل في صناعة نقيضه، فالضابط مكلف بحماية أرواح الناس ومع ذلك سيموتون، والطبيب مكلف بعلاج الناس ومع ذلك هناك أمراض لا علاج لها.

٦ - زينة:

في هذا العنوان (زينة) نرى بعداً بينه وبين النص، وبهذا فهو مختلف عن بقية عناوين المجموعة. عتبة تحاكي ثلاثية لرجلين وبينهما امرأة يبحثون عن الوجود من خلال العمل لكن هذا الحق في هذه البيئات سيكون هبة سماوية تعطى مقابل الكثير من الخسارات التي قد تكون خسارات فادحة تخرج الإنسان من انسانيته وتقديره لذاته. إنه الموج الذي يسحب معه كل ثوابت الإنسان واحترامه لذاته إن الأمر يعدو كونه جبراً من نوع آخر تفرضه الحياة والمجتمع. أن الزينة هنا تعبر عن ما يبذله وما يقدمه الفرد التي قد تعني حياته وذاته من أجل الحصول على المال. هنا تعامل مع المال و كأنه غول مخيف يلتهم القيم الجميلة بلا رحمة كالخلق والجمال. وفي هذا العنوان تناص مع قوله تعالى: ﴿ الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمْلاً ﴾ (١).

٧ - زعبلاوي :

في هذا العنوان المختلف قليلاً عن العناوين الباقية حيث سمي القصة باسم بطلها. كانت عتبة جميلة فهو خرج من النمطية السابقة قليلاً وفي المتن أيضاً نرى اختلافاً عن بقية القصص فلقد طرق العمق في هذه القصة بشيء من الرمزية إنه كون مصغر من

(١) سورة الكهف: ٤٦.

التفكير خارج الصندوق أي التفكير الفلسفي الأزلي عن حقيقة الوجود والخالق. وهذه نتيجة متوقعة لمن يكتب عن المجتمع فلا بد من شخصية تقترب من العمق وتتجاوز الهموم الاجتماعية كالفقر والحرمان والضياع، لتبخر في فضاء أوسع يجعل هذا المجتمع والمدينة والعالم شيئاً صغيراً حيث يذهب إلى القوة المسببة مباشرة ليطوف في فلكها ويبحث عن الإجابات وعن الحقائق التي توضح الأسباب، وتجب وتعرف بالحقائق الكلية لتكون الجزئيات فعلاً.

زعبلاوي التي لخص فيها فكرة الكون الوجودي التي حاول نسجها في أولاد حارتنا بصورة مقتصدة عميقة. لقد كانت أفضل قصة في المجموعة بحق، ثم اختيار اسم زعبلاوي للبطل والتناقضات الكثيرة في شخصيته تؤدي إلى تأكيد هذا العمق الذي نتحدث عنه فضلاً عن طبيعة الاسم الشعبية التي تشوق القارئ لمعرفة خفايا النص وما يخبئ لذلك فالعنوان يختلف عن العناوين الأخرى (قاتل، موعد، ... الخ).

٨- الجبار:

عندما تقع عين المتلقي على هذا العنوان يذهب به خياله في بادئ الأمر إلى اسم من أسماء الله الحسنى والذي يدل اصطلاحاً على الشدة والصلابة والقوة. أما لغةً فهو صيغة مبالغة جَبَرَ أي قاهر، متسلط، متكبر، متعال عن قول الحق، لا يرى لأحد عليه حقاً، مستبد في قراراته. والجبار أيضاً المتكبر عن عبادة الله تعالى، وقيل: قلب جبار، أي لا تدخله الرحمة، والجبار القائل بغير حق، وهو العظيم القوي الطويل^(١). أن هذه الدلالة ظهرت في النص بشكل واضح وجلي. فكان البطل (عبد الجليل الجبار) بقوته وعظمته يمثل الحياة والموت بالنسبة لأبناء قريته. فرسم محفوظ من خلال العنوان ملامح وصفات شخصية الجبار، ورسم إحدى صور المجتمع المتجبر من قبل أصحاب النفوذ، وكيفية تحميل جرائمهم على أبناء الطبقة البائسة من المجتمع. ففي قصة (الجبار) نجد الدلالات المتكررة نفسها في قصصه حيث يشير إلى سطوة عليه المجتمع على الفقراء لتستمر هذه الثنائية التي لم تفارق الكاتب أغلب قصصه. إنه يتحدث عن العالم الذي لا يتسع للطرفين. فلا سلام ولا تعايش بين الجلال والضحية. ثم هذا العنوان الفخم لغويا يعبر عن القوة الحقيقية التي يملكها هؤلاء في مقابل الضعف والهوان والذل الذي أصبح سمة وعلامة فارقة للعامة.

(١) ينظر: لسان العرب، مادة: جَبَرَ.

٩- كلمة في الليل:

تحدث هذه القصة (كلمة في الليل) عن رحلة بحث الإنسان عن المال و السلطة و نسيانه التمتع بالحياة و جمالها و نسيان الأصدقاء و العائلة و الندم بعد فوات الأوان ، هذا الضيف الثقيل بين جنبات حروفه وأحداثه، نجد الزمن الذي يسير كقطار وكآبته ونجد الموت. ترى الأحداث تتشابك البعيدة والقريبة اللذة القصيرة والأحزان الطويلة التي تكون كالليل. فحياة البطل (حسين الضاوي) عبارة عن ظلام، وهذا بعد ترميزي بين العنوان ومضمون القصة، كما في النص " ولأول مرة وجد نفسه أمام هذه العبارة (بسم الله) بلا شاغل يشغل قلبه عنها، فأكتشفها لأول مرة في حياته"^(١). فكلمة في الليل هي كلمة (بسم الله) التي وردت في حياته بعد ظلام طويل عاشه، هذه الكلمة أصبحت رمزاً للنور داخل حياته.

١٠- حادثة:

إن هذا العنوان (حادثة) يشابه أغلب العناوين الداخلية للكاتب التي تتسم بالبساطة والمباشرة. كذلك هذا النص مشابه للنصوص الأخرى التي تخبرنا عن الخيبات التي تنتهي بالموت غالباً إن التداخل بين الحياة والموت الذي تكلمنا عنه سابقاً يتجلى أيضاً في هذا النص إن هذه الحادثة التي حصلت لهذا الرجل الذي ظن بأن الخلاص آتٍ ليكون الموت خلاصه وهذا يبين ما نعنيه بالتداخل، وكأن الكاتب يريد القول ان الخلاص المثالي لحياة هؤلاء الناس هو الموت وليس غيره. إنها حادثة لا أكثر لكنها النتيجة الحتمية التي يركز عليها الكاتب كثيراً وإن العنوان يحاكي الأحداث في هذه القصة فالمكالمة الهاتفية والحادث والرسالة كلها حوادث تنبئنا بعبثية هذه الحياة. ولعل تاريخ الرسالة في يوم الحادث نفسه كان توكيداً للعنوان وتمام الإنسان لرسالة حياته و ان الموت هو آخر رسالة له.

١١- حنظل والعسكري :

في هذا العنوان البسيط الذي يمثل طرفي النزاع (السلطة والشعب) اختار الكاتب رمزية حنظل للشعب وكلمة العسكري للدلالة على قوة الحكام وبطشهم وأساليبهم المختلفة للسيطرة على حنظل ومهما تعددت الأحداث والأساليب فسيبقى حنظل حنظلاً. "صدقني يا حنظل صدق كل ما تسمع وما ترى، رأسك لا يقوى على التركيز لأنك لم تحقن ؟ نفذ آخر نقودك ولم تحقن، وتاجر السم لا يرحم ويطالب بالدفع المقدم، لكنك ستشفى من هذا كله.. فقال

(١) دنيا الله : ٢٠٢.

حنظل بصوت باك :أنا مسكين ، حياتي حظ عاثر،كنت قويا فضعفت، وبياعاً فأفلسنت ، وأحببت، فتلوعت، وأدمنت، ثم تسولت " (١). فمع إن الكاتب أراد إن يتحدث عن ثورة يوليو إلا أن هذين الطرفين في القصة يمثلان كثيراً من الثنائيات في دول العالم الثالث ، وهنا يؤشر الكاتب الى خطورة تجيش المجتمع وجعل أصحاب السلاح اصحاب الهيمنة في هذه البلدان ولذلك اختار كلمة (العسكري) .ليؤكد هذا المعنى ويريد كذلك ان يعبر عن الرغبة الكبيرة لحنظل في تغيير الواقع والذهاب نحو بر الأمان لكن حنظل سيبقى دائماً أسير من هم فوقه والمتحكمون به.

١٢ - مندوب فوق العادة :

في هذا العنوان المباشر يعبر الكاتب فيه عن الوضع البيروقراطي الذي هو السمة البارزة لنوعية البلدان هذه .إنه يترجم معاناة الناس المتكررة وكأنها سلسلة تبدأ من بيوتهم وأماكنهم ومناطقهم الى أعمالهم ولقاءاتهم وتمر بحوائجهم ومتطلباتهم إن هذا الوضع المتردي الذي استنكره المندوب فوق العادة (اسماعيل بك الباجوري). الذي كان مندوب من الكاتب ليحاول تصحيح المسار الذي يسير دوائر الدولة حيث أشار المندوب للمشاكل المتكررة والصعوبات التي تلاحق الناس في الدوائر الحكومية ، لكن مندوب الكاتب لا يملك صفة رسمية تخوله في تصحيح ذلك ولذا لن يتغير شيء أبداً.المندوب هذا تمثيل للمعارضة و المفكرين في العالم و محاولاتهم الجاهدة لكشف الحقائق و تغيير الواقع مما يؤدي الى اتهامهم بالإرهاب.

١٣ - صورة قديمة :

في هذا العنوان البسيط نرى ان الكاتب اختار النص ليعبر عن النهاية فكل هؤلاء الذين يكتب عنهم الموظف ومدير الشركة واللاعب... الخ .كل هؤلاء بحياتهم ما هم إلا صورة قديمة جامدة لا تذكر إلا نادراً يريد ان يشير الى هامشية الافراد حيث كل هؤلاء يختلفون وينتمون للعدم بمجرد عدم ذكرهم، وأما حياتهم فتذكر أحياناً ومصادفة .أنه نصٌ يعبر عنه هذا العنوان بحرفية ليكون النص والعنوان مكماً لكل عنوانات ونصوص هذه المجموعة لشخصياتها وأبطالها بمعاناتهم وهزائمهم وفرحهم ومكاسبهم . تعرض حال الإنسان فالكل في البداية سواسية، وبعد ذلك هناك من يصعد على السلم الاجتماعي و هناك من

(١) دنيا الله : ٢٢٠.

يهبط و هناك من يظل على حاله، ولكن مهما وصل الإنسان يظل أساسه موجوداً لا يستطيع محوه من الذاكرة.

ب- عتبة الاستهلال :

إن التنوع الذي تميزت به المعاجم والقواميس العربية، من تعريفات لمصطلح سواء تمثل ذلك من ناحية استخدام اللفظ في حد ذاته أم من ناحية ما يرادفه (الاستهلال) من مصطلحات تسلك أو تنصب في المعنى عينه، ألزم النقاد والباحثين والدارسين ذكر تعريفات اصطلاحية متنوعة ومختلفة عن بعضها البعض، ومن بين هذه التعريفات نجد: ما يحدده أرسطو في (فن الخطابة) بقوله: "الاستهلال هو إذن بدء الكلام، وينظره في الشعر: المطلع؛ وفي العزف على الناي: الافتتاحية. فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل لما يتلو، والافتتاحية شبيهة بالاستهلال في النوع البرهاني ذلك أن عازفوا والناي إذا عزفوا لحنا جميلاً، وضعوه في افتتاح المعزوفة كأنه لحنها"^(١). ثم تأتي بعده أفكار مناسبة ومنسجمة وفق تسلسل منطقي من ناحية جمالية. ويقول (عامر جميل) في هذه الصدد: "ومن الملاحظ أن الاستهلال يرتبط بالأشياء الحية، أو المتحركة فوجوده دليل على الحيوية أو الحركة في الأشياء التي يستسهلها، السحاب/بكاء الصبي/ غرة القمر؛ ولذا فإن دراسة الاستهلال، هي دراسة للجزء النامي من الشيء، حي/ متحرك، مما يحمل معه، إنه لا ينفصل عن نصه، فهو يشكل معه؛ البناء المتكامل. إلا أنه يمتلك خصوصيته المتمثلة بكونه البدء في حياة/ أو حركة النص"^(٢). من خلال هذا نقول: إن الاستهلال يتعلق ويهتم بدراسة الجزء النامي من الأشياء الحية، والمتحركة ويرتبط بها ارتباطاً قوياً مع أجزاء النص، ولا ينفصل عنه. فهذا الافتتاح أو بالأحرى الاستهلال يقوم بتكوين بناء مناسب متكامل، وتركيب متناسق، يسعى إلى تحقيق جمالية إبداعية وفنية، كما أن الاستهلال عتبة مهمة من عتبات النص مع امتلاك هذا النص خصوصية متمثلة في تمتعه ببداية حياتية للنص وحركية يتميز بها النص ومن الملاحظ أن الاستهلال ذو بنية فنية وأسلوبية وهذا حسب ما ذكره عامر جميل: "فالاستهلال بنية فنية وأسلوبية تميز عن باقي مفردات النص وبما يتناسب مع موقعه في أول الكلام، مما يستلزم عناية خاصة تدفعه إلى التمييز عن باقي عناصر النص، مع كونه من

(١) الخطاب، ارسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د. ط، ١٩٧٩م: ١٣٠.

(٢) العنوان والاستهلال في مواقف النفري، عامر جميل شامي الراشدي، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م: ٩٧.

نتاج النص، إلا أن مفرداته تمتد كخيوط السدى مولدة صوراً ومفردات تنبثق منه، لأنه مشحون بالمعرفة والإحالة والتأويل. وهذا ما يدفع إلى الاستهلال أن يكون منسجماً مع بقية كلامه، ولا يكون فيه ما هو منفرداً وغريباً وإن يجد التخلص منه والدخول إلى ما يريد قوله بالتثام وانسجام"^(١). أي إن للاستهلال جماليات فنية تميز النص الشعري على غيره من النصوص الأخرى، من ناحية المعرفة والإحالة والتأويل وكذا الانسجام مع بقية كلامه، كما أن الاستهلال يكون شائقاً وحسناً ومميزاً على ما يحتويه النص أي من ناحية المضمون ويعرف ياسين نصير الاستهلال بقوله: "والاستهلال عندي ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا العمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملاً جيداً"^(٢). ويقصد ياسين نصير لهذا القول أن كل عمل بدايته جيدة يصبح عملاً جيداً وهذا يكمل في افتتاحيته الجيدة التي ابتدأ بها.

كما يستأنف أيضاً عن الاستهلال بقوله: "ونقول عنه أنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال، فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس، فالبداية التي نعنيها هنا: البداية المولودة والمهيمنة فهي ليست قوة إشعاع أو تنوير ما للنص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النص ونشبه الاستهلال بالبيضة المخصبة، تلك هي الحاضنة لما سيحدث في النص الإبداعي إلى جنين ومن ثم إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملاً في تركيبه طباعاً وسلوكاً نفسياً ومشاعراً وأفكاراً، فإذا ما احتوت البيضة المخصبة على تشويه ما، ظهر ذلك جلياً في تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه"^(٣).

يحاول نصير من خلال تعريفه أن يبين لنا ما يحدثه الاستهلال في النص الشعري، بعدّه المفتوح الأساس للكلام والحديث وصاحب السيطرة والهيمنة فيه. فقد شبه الاستهلال بالبيضة المخصبة والتي ستتحول خلال عملية الإبداع إلى صور بيانية ومحسنات بديعية ومختلف الأدوات الفنية التي تسهم في ربط القصيدة وانسجامها مع بعضها البعض والتي تحمل في طياتها مجموعة من المعاني والدلالات المختلفة عن بعضها البعض مما تحقق للقصيدة جمالية مثالية وسليمة. ويقول عنه - الاستهلال الشعري - يوسف حسين: "وهو أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده، المنزل من القصيدة منزل الوجه والغرة،

(١) العنوان والاستهلال في مواقف النفري : ١٠٠.

(٢) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين نصير ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع سورية، دمشق، د.ب، ٢٠٠٩م: ٧.

(٣) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي : ١٨-١٩.

فإذا كان المطلع إيقاظ لنفس السامع أو حسناً، وبديعاً ومليحاً وشيقاً، وصدر بما يكون فيه تنبيه و تشويق كان داعياً إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده"^(١).

المقصود من قول، يوسف أن مطلع القصيدة إذا تميز بالحس الجمالي كان بديعاً وشيقاً، فإنه يؤثر في سمع المتلقي وجذب مشاعره وأحاسيسه وأفكاره نحو هذا المطلع، كما يهدف إلى تشويقه والإصغاء إلى ما جاء بعده من كلمات وعبارات تتطوي تحت قالب جمالي يقتضي أفكاراً وابداعاً وفناً. وغالباً ما يستهل النص الشعري بمقدمة أو افتتاحية شعرية كذلك الشيء نفسه بالنسبة للرواية، فإنها تستهل للدخول إلى عالم الأحداث لعرضها أو أنها تفتح بافتتاحية سردية، وهو الحال كما تذكر سيزا قاسم: "وهي مستلهمة من افتتاحية الأوبرا لأنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل كما أنها تقدم بعض التيمات التي ستتطور، ويعد الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً، وهو أيضاً من أهم عناصر البناء الفني سواء في الشعر أم الرواية أم الدراما، ويعد كذلك بمثابة مدخل أساسي لولوج عالم الرواية الحكائي إذ يرتبط به علاقة تواصلية حقيقية، وهو يسهم في استكناه النص الروائي تشكيلاً ودلالة"^(٢).

وعلى هذا فالاستهلال يعد أهم عتبات النص، وكذلك من أبرز عناصره البنائية الفنية ؛ أي تلمس الجانب الإبداعي والجمالي الذي يتمركز داخل محتوى ومضامين النصوص الأدبية ، كما أنه مدخل وبداية أساسية للنص الروائي أو الحكائي وكذلك الشعري، مما يؤدي ذلك الاستهلال والافتتاح الى تكوين علاقة ورابطة تواصلية حقيقية تربط محتويات النص مع بعضه البعض تناسقا وانسجاماً.

أما ما شاع في الدراسات الحديثة، من ارتباط مصطلح الاستهلال بالعتبات أو العتبة، فليس ذلك من قبيل موقعه النصي؛ إذ لا يمكن أن يكون ذلك مطلقاً، خصوصاً بعد أن تواضع النقد العربي الحديث على إيوائها إلى حقل النص الموازي، الذي يوحي بوجود نص لا يتقاطع في الأصل مع النص الأصلي"^(٣).

(١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت، دبط: ٢٠٤.

(٢) بناء الرواية، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، طبعة الأولى، ١٩٨٥م: ٣٩.

(٣) ينظر: بداية النص الروائي، احمد العدواني النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى، ٢٠١١: ٤٤.

- نماذج من الاستهلال في قصص المجموعة :

أولاً - قصة (قاتل) :

جاء الاستهلال في هذه القصة تساؤلاً، لشدّ القارئ نحو النص " فالنص يحتاج منذ الفاتحة إلى الإقناع بقيمته بعدّه كلاماً جديداً... فإن الفواتح قد تكون أيضاً موضعاً لميثاق صريح يعلن فيه الكاتب مشروعه الكتابي... وتطرح الفاتحة مشكلة اجرائية اختلف في شأنها الباحثون، وهي الحدود النصية للفاتحة: أين تنتهي بل أين تبدأ؟ فقد رآها البعض في الجملة الأولى وحدها ومال آخرون إلى اعتبارها الوحدة النصية الأولى"^(١).

طرح محفوظ في هذه القصة صيغة تساؤل على الشخصيات والقارئ لينطلق نحو المتن القصصي. فلا بد من استهلال يكون مقنعاً، فهو العتبة الأولى التي تشدّ القارئ للمتن. فجاء الاستهلال في القصة " ما المخرج من هذه الوكسة؟! منذ خروجه من السجن وهو يعيش متسولاً، قرش من هنا، وقرش من هناك، بلا عمل، بلا أمل"^(٢). إذ نرى وجود تعالق دلالي بين عتبة الاستهلال ومضمون القصة. فالاستهلال يوحي بمضمون القصة. عندما طرح هذا التساؤل يوحي للقارئ بأن هذه الشخصية التي يتحدث عنها في المستهل وهي شخصية (بيومي) واقعة في مشكلة تحاول الخروج منها، ثم يكمل الحديث لنراه يتحدث عن هذه الشخصية معدمة الحال التي خرجت من السجن وليس لديها عمل أو مال، هذا ما يوحي به المستهل. وعندما ننتقل لمتن القصة نجد أحداثها تدور حول الفقر والحرمان اللذين يدفعان الإنسان لارتكاب جريمة القتل من أجل لقمة العيش، وإن كان القتل عن غير رغبة ولا إرادة فللفقير أحكامه التي يوليها. وهذا نسق اجتماعي طرحه الكاتب، لأنه منتشر ومتجذر في أغلب المجتمعات التي يكون فيها الفقر السبب الأول للجريمة. فمن خلال المستهل الذي طرحه الكاتب نجده كأنما أعطى معنى مختزلاً للقصة وهذا تعالق دلالي بين الاستهلال ومتن النص.

(١) معجم السرديات: ٣٠٢ .

(٢) دنيا الله: ٩٦ .

ثانياً - قصة (زعبلاوي) :

دون ممهّدات تعريفية بالقصة، يدخل محفوظ إلى هذه القصة دخولاً مستفزاً، استهله بقوله: "اقتنعت أخيراً بأن عليّ ان أجد الشيخ زعبلاوي" ^(١)، دون أن يلتفت إلى الأسباب الشخصية التي مهدت لهذه العبارة، فكان استهلاله للقصة لافتاً لذهن القارئ الذي يبحث عن ما وراء هذه العبارة. ولعل هذه الطريقة في الاستهلال كانت على علاقة وثيقة مع عنوان القصة (زعبلاوي)، ونحن كما نعلم أن هذه القصة تدور حول البحث عن ولي من أولياء الله تعالى يصل إليه الناس كي يستشفون ببركته. يربط الباحث بين ما كان يسمعه في طفولته عن هذه الشخصية وتشابه الأسماء، فيحدد على أساسها مدخلاً للولوج في قصته، لا سيما إن الأستدعاء لذاكرة الماضي يمثل محوراً مهماً من محاور الاستهلال في هذه القصة، يقول: "اقتنعتُ أخيراً بأن عليّ إن أجد الشيخ زعبلاوي. وكنتُ قد سمعت باسمه لأول مرة في أغنية:

الدنيا ما لها يا زعبلاوي... شقلبوا حالها وخلوها ماوي

وكانت أغنية ذائعة على عهد طفولتي، فخطر لي أن أسأل أبي عنه كعادة الأطفال في السؤال عن كل شيء، سألته: من هو زعبلاوي يا أبي؟ ^(٢). تزداد براعة الاستهلال القصصي من خلال دلالاته على المقصود بالإشارة لا بالتصريح، وأن يكون بينه وبين المتن النصي ترابط تركيبى، أي لا يكون منقطعاً عن نصه، فضلاً عن اتصافه بالمعنى الصحيح، والألفاظ العذبة، وحسن السبك. وهو بذلك يعد تمهيداً لعالم القص من أجل البناء الكلي المراد تشييده. يمثل الاستهلال الحكائي أكثر أنواع الاستهلالات توظيفاً في القصة القصيرة وذلك بحكم تسيد عنصر الحكاية وهيمنته على بقية عناصر التشكيل القصصي، وهو استهلال سياقي يعمل على إثارة الانتباه القرائي نحو جوهر الحكاية منذ بداية شروع القصة، وهو ما يعطي القصة دينامية وحراكاً سردياً يغري القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن النصي التالية التي تعقب عتبة الاستهلال ^(٣). وقد استعمل (نجيب محفوظ) في هذه القصة الاستهلال الحكائي، ذلك الاستهلال السياقي الذي يعمل على إثارة انتباه القارئ نحو جوهر

(١) دنيا الله : ١٥٧.

(٢) م. ن : ١٥٨.

(٣) ينظر: بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح بحث ضمن كتاب: (أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم : قراءة في سرديات سعدي المالح)، إعداد وتقديم ومشاركة د. محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، ٢٠١٢م: ٤٣.

الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً عن إشاعة مناخ الحكيم منذ بداية مشروع القصص، فهو بصنيعة هذا يعطي لقصته أبعاداً حركية مغرية للقارئ بالمتابعة والتوغل في أعماق السرد القصصي، فقد ركز من خلاله على الشخصية المهمة في القصة ومدى علاقتها بالمكان والأشياء المحيطة بها لينتهي بالحدث السردي. ويعد الاستهلال الحكائي من أكثر الاستهلالات وروداً في القصص القصيرة وذلك بحكم تسيد عنصر الحكاية وهيمنته على باقي عناصر التشكيل القصصي.

يقول ياسين النصير: "ويمتلك الاستهلال الروائي توازناً داخلياً إن فقدته الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل. وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل. لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهّد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية. إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير. إلا أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية. إنه يوجد في كل بناء فني كبير، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية. ذلك لأن الصفة الروائية له، تعني تعدداً في أصواته وتشعباً في عناصره وبناءاته"^(١).

والحقيقة أن هذه القصة التي دارت حول الشيخ زعلابي تمثلت باستهلال يمثل محورية القصة ومرتكزها والذي تمثل بالبحث عن الشيخ زعلابي، فكان الاستهلال يمثل العمود الفقري الذي سرت عليه القصة بكافة تفاصيلها، بل انطوت على أكثر من ذلك وهو أن نهاية القصة لم يأتِ البحث فيها بنتيجة مرجوة، فلم يستطع الباحث الوصول إلى الشيخ زعلابي، فاختتمت القصة على ما استهلته به من البحث عن هذا الشيخ.

ثالثاً - قصة (الجبّار) :

استهل محفوظ هذه القصة بتقنية الاستباق. من خلال المشهد الأول للقصة، وهو "أخيراً تراءت القرية. والليل يهبط من ذروة الأفق. والقوم عائدون وراء البهائم ينوءون بالاعياء... تقدم أبو الخير بقدمين متورمتين نحو القرية. من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف... ولمحه العائدون فانتسعت الأعين دهشة وفغرت الأفواه. وراحوا يتهايمسون ويشيرون نحوه... وهزوا الرؤوس وقالوا: ضاع الرجل.. انتهى أبو الخير..."^(٢).

(١) الاستهلال الروائي- ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، مجلة الأقاليم العراقية، العددان ١١-١٢، ١٩٨٦: ٣٩.

(٢) دنيا الله: ١٧٨.

اعتمد محفوظ تقنية التدوير أو الاستباق، إذ بدأ النص بذكر نهاية القصة، ثم أعاد الحديث عنها منذ بداية الحدث وبعدها عاد الى ما ذكره في المستهل. فهذا الاستباق ما هو إلا تشويق للمتلقي. واختزال لأحداث القصة بأكملها، فهو إنباء بما سيحدث في القصة. فالقصة تدور حول رجل بسيط يدعى (أبو الخير) يعمل لدى شخص متجبر لديه سلطة ومال فيكون في إحدى الليالي شاهداً على إحدى جرائم سيده . فيؤدي به الحال إلى ما حدث في مشهد الاستهلال، إذ تمت معاقبته على جريمة لم يفعلها امام جميع اهالي القرية، ليكون عبرة لكل من يحاول الوقوف بوجه الجبار وردع الظلم. وهذا حال الضعيف في مجتمع يقوده شخص كالجبار. فجاء الاستهلال تلخيصاً لأحداث القصة بأكملها.

ومما سبق نستنتج ان الاستهلال عتبة اساسية لا يمكن الاستغناء عنها، لأنها تشكل أهمية كبرى في مساعدة القارئ على فهم النص وفك طلاسمه.

المبحث الثاني

البناء الداخلي (التضاد)

التضاد في اللغة:

ورد التضاد في لسان العرب: "الضد: كل شيء ضاد، شيئاً ليغلبه، فالسواد ضد البياض، والرجاء ضد اليأس، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار، اذا جاء هذا ذهب ذلك" (١).

وجاء في القاموس المحيط: "الضد بالكسر والضميد المثل والمخالف ضد ويكون جميعاً ويكونون عليهم ضداً في الخصومة غلبه ومنعه عنه صرفه برفقٍ والقربة ملاءها وأضد غضب وبنو ضد بالكسر قبيلة من عاد وضادة، خالفه وهما متضادان" (٢).

وجاء في مقاييس اللغة المتضادان: هما الشئان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد، كلفظتي الليل والنهار (٣).

التضاد في الاصطلاح:

تعدد مفهوم التضاد لدى علماء اللغة، فأنتج ذلك تعريفات عدة في الاصطلاح، وقد ذكر قطرب (ت ٢٠٦ هـ) في تقسيم الألفاظ والمعاني "قد يتفق اللفظ ويختلف معناه، فيكون اللفظ الواحد الدال على معنيين فصاعداً، وذلك مثل (الامة) يريد بها الدين والرجل... ومن هذا اللفظ الواحد الذي يجيء على معنيين فصاعداً ما يكون متضاداً في الشيء وضده (٤).

وقد ورد عند قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) بمعنى التكافؤ حيث قال: "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه ويتكلم فيه، فيأتي بمعنيين متكافئين اي متقابلين، اما من جهة المصادرة والسلب والايجاب أو غيرهما من أقسام التقابل" (٥).

أما أبو الطيب اللغوي (ت ٣٥١ هـ) فيقول: "الاضداد جمع ضد وضد كل شيء ما نافاه نحو البياض والسواد، والسخاء والبخل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء

(١) لسان العرب، مادة: ضد.

(٢) القاموس المحيط، مادة: ضد.

(٣) ينظر: مقاييس اللغة، مادة: ضد.

(٤) الاضداد، ابو علي محمد بن المستنير قطرب، تحقيق: حنا حداد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، الطبعة الاولى، ١٩٨٤م: ٧٠-٧١.

(٥) نقد الشعر، ابي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٣٠٢هـ: ٥١.

ضد له.. إلا ترى ان القوة والجهل مخالفان وليس ضدين، وإنما ضد القوة الضعف، وضد الجهل العلم، فالاختلاف اعم من التضاد اذا كان كل متضادين مختلفين ليس كل مختلفين ضدين^(١).

وقد ورد مصطلح التضاد عند التهانوي حيث يقول: "التضاد بتشديد الدال يطلق على معانٍ منها التقابل والتنافي في الجملة ومنها الطباق وهذا المعنى من مصطلحات اهل البديع"^(٢) ويذكر التضاد بأنه اطلاق اللفظ على المعنى وضده، فهو نوع من المشترك اللفظي، وليس العكس وضده في اللغة النظير والكفاء والجمع اضداد^(٣).

التضاد في المعجم الفلسفي هو "التباين والتقابل التام، وضد الشيء خلافه، فالسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار، اذا جاء هذا ذهب ذاك. لذلك قبل ان الضدين لا يجتمعان في شيء واحد من جهة واحدة، لكن يرتفعان، اما النقيضان فلا يجتمعان ولا يرتفعان"^(٤).

نستنتج مما سبق ان التضاد يخلق علاقة حضور وغياب بين المعاني في النص، فإنه بمجرد ذكر أحد المعاني وجب ذكر ما هو ضده في الذهن، ويؤدي التضاد قيمة في السياق النصي: "اذ تشكل بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره، وأنها تقود الى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الاسلوبية بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النص المدروس"^(٥).

التضاد في الدراسات النقدية القديمة:

يُعد مفهوم التضاد من المصطلحات المتداخلة مع غيرها من المفاهيم المختلفة، كالطباق، والاختلاف، والتكافؤ، والأضداد. لذا نجد ان اللغويين والنقاد القدامى اختلفوا في التعبير عنه. ولعل- ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) هو أول من اطلق عليه مصطلح (المطابقة)، فقد خص الباب الثالث من كتابه (البديع) بالمطابقة ويورد ابن المعتز أمثلة متفرقة اشتملت

(١) الاضداد في كلام العرب، تأليف: ابي الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي (ت ٥٣٥١هـ)، تحقيق: عزة حسن، دمشق، الطبعة الاولى، ١٩٦٠م: ١/١.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، تصحيح: محمد وجيه، غلام قادر وآخرون، طهران ١٩٦٧م: ١/٨٧٤.

(٣) ينظر: المصباح المنير، الفيومي، دار الفكر- دمشق، ١٩٠٩م: ٢٥/١.

(٤) المعجم الفلسفي، بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، تأليف: جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م: ٢٨٥/١.

(٥) جماليات الاسلوب والتلقي، موسى رابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الاردن- اربد، الطبعة الاولى، ٢٠٠٠م: ٢٠٠٠م: ١٥٠.

على ألفاظ متضادة في هذا الباب^(١). وذكر أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) التضاد بمعنى الاختلاف حيث قال: كل متضاد مختلف، وليس كل مختلف متضاد^(٢).

فقد تعددت المصطلحات التي أشار بها النقاد القدماء للتضاد، وتتراوح هذه المصطلحات بين الطباق والمقابلة والتكافؤ. وقد أشار القاضي الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) الى دور التضاد والذي سماه المطابقة حيث قال: "وأما المطابقة فلها شُعَبٌ خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما إلتبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب، والذهن اللطيف"^(٣). وهذه ملحوظة دقيقة تبين إنَّ للقاضي الجرجاني نظراً ثاقباً، وذهناً لطيفاً، استطاع بها ان يتعرف على مكامن التضاد الذي لا يأتي دائماً ظاهراً في صورتَي الطباق أو المقابلة كما هو معروف، وقد تنبه الى إنَّ للتضاد أثراً كبيراً في تشكيل الخطاب الأدبي^(٤). ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ليؤكد دور التضاد ووظيفته في النص، حيث قال: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشِيمِ والمُعَرِّقِ، وهو يُريك للمعاني الممثلة بالأوهام شَبهاً في الاشخاص الماثلة، والاشباح القائمة، وينطق لك الاخرس ويعطيك البيان من الاعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك النمام عين الاضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"^(٥). فمن خلال هذا النص بين عبد القاهر الجرجاني الدور الذي يؤديه التضاد في تشكيل الثنائيات الضدية داخل النص، وبيان أثرها على المتلقي وكذلك اثرها في تماسك النص انسجامه. ونجد ان حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) ذكر ايضاً دور التضاد في النص واداء المعاني حيث قال: "فإنَّ للنفوس في تقارن المتمثلات وتشافعها، والمتشابهات، والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وابلاغاً بالأفعال الى مقتضى الكلام، لان تناصر

(١) ينظر: البديع، ابو العباس عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م: ٣٦.

(٢) ينظر: الفروق اللغوية، ابو هلال العسكري، تحقيق: محمد ابراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٠٨م: ١٥٧.

(٣) الوساطة بين المتبني وخصومه، القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار احياء الكتب العربية، مصر، الطبعة الثامنة، ١٩٥١م: ٤٤.

(٤) ينظر: الثنائيات الضدية في نقائض جرير والفرزدق والأخطل واثرها في أداء المعنى الشعري، د. عبد الرحمن احمد اسماعيل كرم الدين، مجلة العلوم العربية والانسانية، جامعة القصيم، المجلد (٥)، العدد (١): ٦.

(٥) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، دار المدني- جدة: ١٣٢.

الحسن في المستحسنين المتماثلين أمكن من النفس موقعاً من نسوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح" (١).

ومن هذا فان مفهوم التضاد عند النقاد القدامى لم يقف على مصطلح محدد وانما تعددت الآراء حوله وتعددت معانيه فمنها التقابل، والتكافؤ، والاختلاف، والمقابلة، والتضاد وما الى ذلك.

- التضاد في الدراسات النقدية الحديثة :

يمثل التضاد مرتكزاً أساسياً من مرتكزات التحليل البنيوي في النقد الحديث، لانه نشأ في احضان البنيوية التي تؤدي دوراً مهماً في الكشف عن البنية المتحكمة في النص، فالبنويون درسوا مفهوم التضاد والثنائيات الضدية من خلال المناهج والنظريات الغربية وأهمها المنهج البنيوي، فالبنوية تتصور ان "العالم - من وجهة نظرهم - مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة، تنعكس على شبكة العلاقات اللغوية فتحيلها الى مجموعته من الثنائيات الخالصة" (٢).

ويشكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي/ البنائي وينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوماً بنيوياً من دراسات ليفي - شتراوس حول الاساطير، ولا تستخدم اللسانيات/ الالسانية، والتحليل البنيوي فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب من جهة تقاليد النص ورموزه (٣). ومن هذا فان البنيويين حاولوا تطبيق هذه الرؤية في قراءاتهم الشعرية وتحليلها النصوص الأدبية، واخذوا يلحون على ان الكلمة مفردة لا قيمة لها ولا دلالة تؤديها ما لم توضح إزاء نقيضها (٤).

ويقف السويسري دي سوسير على صدارة هذا التوجه النقدي، وذلك منذ ان اخذ بتعريف اللغة على انها نظام من الاشارات وهذه الاشارات هي أصوات تصدر عن الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها. وهذا جعل سوسير يركز على البحث في طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها... فكلمة

(١) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوخة، الدار العربية للكتاب- تونس، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٨م: ٤٠.

(٢) بناء الاسلوب في شعر الحدائث التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م: ١٤٩.

(٣) ينظر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م: ٥.

(٤) ينظر: الثنائيات الضدية في نقائض جرير والفرزدق والأخطل وأثرها في أداء المعنى الشعري: ١١.

(ضالاه) صارت ذات معنى ليس لشيء في ذاتها ولكن لوجود (الهداية) فبضدها تتبين الأشياء. ولولا (السواد) لما عرفنا (البياض)^(١).

وقد تناول (دي سوسير) عدداً من الثنائيات في دراسته منها: ثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور، وثنائية النموذج القياسي والسياقي، وثنائية الصوت والمعنى^(٢).

وتعد ثنائية (اللغة) و(الكلام) من أولى الثنائيات التي فرق بينها (دي سوسير) "على اعتبار ان (اللغة) - في ماهيتها - نظام اجتماعي مستقل عن الفرد، في حين ان (الكلام) هو منها بمثابة التحقيق العيني الفردي. ومعنى هذا ان (اللغة) تقنين اجتماعي، أو مجموعة من القواعد. في حين ان (الكلام) فعل فردي يقوم به شخص ما في حديثه مع اشباهه"^(٣).

وقد شغلت الثنائيات حيزاً عند (فلاديمير بروب) في دراسته لوظائف الحكاية فقد "لاحظ إنَّ عدداً كبيراً من الوظائف يشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية، أي إن لكل وظيفة تقريباً نقيضاً يمثل تجاوزاً أو حلاً لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، وحسن النقص يقابله إشباع النقص وهكذا، أي إن الحكاية تنتظم على صعيد بنيتها، انتظاماً ثنائياً ضدياً"^(٤).

اما من النقاد العرب الذين درسوا الثنائيات الضدية فهي دراسة الناقد كمال ابو ديب في كتابه (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) وكتاب (جدلية الخفاء والتجلي) الذي تناول فيه مقطوعات شعرية، وقصائد لشعراء قدماء من زاوية الثنائيات الضدية، فرأى النص المدروس نسيجاً من الثنائيات الضدية، وانطلق من هذه الثنائيات الى ثنائيات اخرى متوالدة منها^(٥).

ونجد كذلك دراسة الناقد عبد الله الغدامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) حيث تطرق فيه لمجموعة من الثنائيات منها ثنائية (الخطيئة والتكفير) والصراع بينهما حيث يقول: "وعلى الرغم من ان الصراع يحتد ويحتدم كثيراً ان المعركة دائماً تحكم لصالح التكفير، ويتوجه

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله محمد الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، ١٩٩٨م: ٣١-٣٢.

(٢) ينظر: نظرية البنائية في النقد الادبي: ١٩-٢٠.

(٣) مشكلة البنية او اضواء على "النبوية"، بقلم: د. زكريا ابراهيم، الناشر: مكتبة مصر، ١٩٩٠م: ٤٤.

(٤) الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال ابو ديب، الاخراج الفني: راجية حسين، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م: ٢٦.

(٥) ينظر: الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته، تأليف: سمر الديوب، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، الطبعة الاولى، ٢٠١٧م: ١٥٩-١٦٠.

الشاعر/ الكاتب بكل ما أوتي من قوة نفسية وبلاغية ليسحق الخطيئة وافراراتها، ويوجه نفسه بصرامة وحسم نحو التفكير: فالعيش يستبدل بالحياة، ومادام الإنسان قد هبط الى هذا الكوكب، وكتب عليه البقاء فيه عدداً معيناً من السنين، ولا سبيل الى الخروج من هذا المأزق إلا بالموت" (١).

ومن هذا فان لجوء الشاعر/ الكاتب الى التضاد إنما أراد به إقامة توازن نفسي على ان يتضمن التوازن حلقات الصراع، بل اصطدام الوعي مع منهج الواقع هو ما يجعل إيراد التضاد واقعاً مطلوباً، وهذه العلاقة إنما تكشف طبيعة متطلبات الوعي، ومآلات الفكر المتوقع لكشف التأقلم والاندماج وكشف محاولة التمرد لمصارعة الواقع وضرورة الموازنة بينهما، وربما يقع هذا الاجراء لكشف تناقضات الواقع نفسه وأثره في الذات كي يحقق التضاد حظه لانه انعكاس بين أنا الأديب والأنوات الاخرى (٢).

وهنا تكمن اهمية التضاد من خلال قدرة الأديب على استحضار المتناقضات والربط بينها داخل النص لتحقيق التماسك النصي. من خلال ادراك الأديب للصراع الأيديولوجي، والسياسي، والثقافي الذي يدور في المجتمع وتوظيفه في النص على هيئة ثنائيات ضدية. فالضد من مظاهر التناسب بين المعاني، حيث إنّه يجمع بينهما، وان كانت مختلفة ومتضادة، لأنّ بين المعنى وضده علاقة، والمعنى يستدعي ضده، والضد يظهر حسنه الضدّ -كما يقال- وعلاقه الضدية لا تعني الانفصال والتباعد. فالضدّ لا يمنع الصلة والربط بين المعنيين، بل يزيد من جمال الكلام والتبنيه اليه، وفي تماسكه وتآلفه. ومن ثم فالضد يشكل تناسباً، والتناسب مظهر من مظاهر التماسك النصي (٣).

لذا نجد إنّ الأديب يلجأ للتضاد في نصوصه ويوظفه بشكل واعٍ ايديولوجيا وفنياً في صيغ بنائية معينة ليخرج لنا بنص متكامل من ناحية الألفاظ والمعاني. فالتضاد "عنصر هام وأساس في تحقيق فاعلية وشعرية النص الأدبي؛ فهو مخالفة، والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه" (٤).

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشرحية: ٢١٩.

(٢) ينظر: متواليات (المتنديات المتلازمة) واثرها في تشكيل رؤية النص الشعري، قراءة في (وطن بطعم الجرح)، مشتاق عباس معن، م. د. سعيد حميد كاظم وناس، مجلة العميد- كربلاء، السنة الثامنة، المجلد الثامن، العدد الواحد والثلاثون، ٢٠١٩م: ١٨٠.

(٣) ينظر: الثنائيات الضدية في لغة النص الادبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، أ. علي زيتونة مسعود، جامعة الوادي، سوريا: ١٦٤.

(٤) م.ن: ١٦٣.

وان وجود الثنائية الضدية يعني وجود نسق ظاهر، وآخر مضمّر يستنتج استنتاجاً. ولا يتعلق امر الثنائيات الضدية بظهور طرف، وتخفي آخر طرفاً وراءه، بل يتعلق بمتلقي هذه الثنائية الذي يؤولها، ويستقبلها بناء على تضاد الطرفين، وظهور طرف وتخفي آخر^(١). وان المتلقي يتلقى الثنائية ضمن النسق، ذلك لانه نظام مع إن نظاميته تتجلى في مخاتلته، وطبيعته المراوغة، فتقوم الشعرية على الأنساق المضمرة، وتتأسس هذه الأنساق على مبدأ الضدية على مستوى الموضوع واللغة والصورة، وهذا يؤدي الى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمّره، وقد تكون العلاقة بين الثنائيات علاقة نفى سلبي وتضاد مطلق، وقد تكون علاقة توسط أو تناغم وتكامل واخصاب تكشف دراستها عن التركيب الضدي للعالم والجدلية التي تتخلله^(٢).

وترى الدكتورة سمر الديوب في كتابها (الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته) ان "فرضية الثنائيات من الموضوعات التي أثارت دهشة الإنسان في مسيرة تاريخ الفكر البشري، فثمة طرفا ثنائية متضادان في الكون، مثل: زيادة/ نقصان، ذكر /انثى، سلب/ ايجاب... ويرى بعضهم إن هذه الأضداد يبحث الطرف منها عن طرفه الآخر؛ ليتحدا معا مكونين الوحدة الاصلية، ويرى اخرون ان هذه الاضداد تقوم على صراع أبدي بعضها مع بعض ويرون إن هذا الصراع مصدر الخلق والتوليد؛ لاستمرار الحياة"^(٣).

وإن هذه الثنائيات الضدية ثنائيات كونية، علاقتها بالوجود علاقه دينامية متلازمة كثنائية النور/ الظلام، والبقاء/ الفناء... تبنى على هذه الثنائيات منظومة فكرية وفلسفية دينية اسطورية علمية نقدية، وتتجلى في الأدب^(٤).

ونتيجة لوجود الثنائيات في ظواهر الطبيعة والمجتمع والفكر الإنساني، فإن الحياة الإنسانية لا يمكن ان تفهم وتدرك وتفسر في معزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، والجدير بالذكر إن الحياة في كثير من جوانبها قائمة على أضداد وثنائيات^(٥).

ومن هذا فان الثنائيات الضدية تؤدي دوراً مهماً في حياتنا، وذلك لارتباط التضاد بحياة الإنسان ارتباطاً وثيقاً.

(١) الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته: ٣٥.

(٢) ينظر: الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم: ٧.

(٣) الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته: ٩.

(٤) م. ن: ١٠.

(٥) ينظر: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشكلة والاختلاف، د. احمد محمد ويس، منشورات وزارة الثقافة،

دمشق، الطبعة الاولى، ٢٠٠٢م: ٦.

وان اجتماع الثنائيات الضدية يثير الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة أو بيت شعري واحد؛ إذ يوفر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصوراً معرفياً عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاء ثنائية من ثنائية، فثنائية النور/الظلام مثلاً يمكن أن تحيل على ثنائية الحلم/الواقع وغيرها...^(١).

وهكذا فقد أصبح التضاد في الدراسات الحديثة "مكوناً أساسياً لإنتاج بنية النص ودلالاته، فالتضاد تركيب بنائي ينهض على طرفين متناظرين على مستوى السطح، متناظرين على مستوى العمق لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة، وقوة تصل بالنص الى قمة سحره وتمايزه عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة وباقي عناصر النص من جهة أخرى" ^(٢).

فيمكن - أذن - ملاحظة الدور الذي تؤديه الثنائيات الضدية في النص وكيف شغلت حيزاً كبيراً في دراسات النقاد القدامى والمحدثين وما لها من ارتباط بحياة الإنسان فهي ترتبط في كل جوانب حياته.

ومن هذا كان لأبد من الوقوف على اهم الثنائيات الضدية وأكثرها ظهوراً في مجموعة (دنيا الله) القصصية لـ(نجيب محفوظ) وذلك لأن هذه المجموعة القصصية تحمل افكاراً مختلفة ومتعددة وكل فكرة منها تمثل وعياً مختلفاً عن الأخرى بحيث نجد في نصوص محفوظ رؤى و ايديولوجيات متصارعة ومتضادات متنوعة، وهذا ما أراد محفوظ ايصاله إلينا.

ويمكن اجمال اهم هذه الثنائيات وأكثرها وضوحاً بما يلي:

اولاً - ثنائية الحياة والموت:

تعد ثنائية الحياة/الموت من أهم الثنائيات الضدية الفكرية وذلك لما حظي به مفهوم الحياة والموت منذ أزل من أهمية كبيرة في المدونة الثقافية المعرفية، لكونهما قضية جوهرية موغلة في القدم، فقد أخذت هذه الثنائية حيزاً كبيراً في دراسات الفلاسفة والمفكرين على مر العصور؛ لأنها من القضايا التي ترتبط بوجود الإنسان وعدمه، فلا يتم معنى

(١) ينظر: الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته: ١٦١.

(٢) الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي: ١٦٣.

أحدهما دون الآخر. "قالبضد يعرف الضد، إذ لولا الموت لما عرفت لذة الحياة" (١). وذكر جميل صليبا في المعجم الفلسفي ان "الحياة في اللغة نقيض الموت، وهي النمو البقاء والمنفعة والحي كل شيء نقيض الميت والحي أيضا كل متكلم ناطق" (٢).

وشكلت هذه الثنائية (الحياة / الموت) حضوراً كبيراً في القرآن الكريم، حيث قال تعالى في كتابه الحكيم: ﴿الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيُبْلُوكُمُ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ﴾ (٣). وقوله تعالى: ﴿لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (٤).

وقد وجد الإنسان نفسه في صراع دائم مع الحياة ضد الموت، وذلك بسبب خوفه من الموت ومحاولة الهروب منه والتشبث بالحياة، فهو صراع بين البقاء والفناء، فالموت هو النهاية الحتمية لكل انسان ويشكل هاجساً كبيراً من حياة الاشخاص الذين يبحثون عن الحياة وملذاتها وهي النقيض الكلي للموت.

فإن "الإنسان يرهبه الموت، لان (الحياة) تعني - في نظره- الاستمرار في البقاء، وهو يريد أن يحيا وأن يحيا، ابدأ" (٥) وقد اشار (اونامونو) الى فكرة الموت حيث قال: "وأنا حين اجد نفسي مستغرقاً في دوامة الحياة - مع ما يقترن بها من هموم ومشاكل - أو حينما اجد نفسي منهمكاً في حديث مشوق أو في حفلة مسلية، فإنني لا البث ان اكتشف -على حين فجأة- ان الموت يحوم حولي، ويحلق فوق رأسي! استغفر الله، لا الموت نفسه، بل شيء اسوأ من الموت: إلا وهو الاحساس بالفناء؛ وهو ذلك القلق الأسمى الذي ما بعده قلق" (٦).

في حين يرى بعض المفكرين "ان الحياة ما هي إلا الموت نفسه لأن الإنسان يشرع في الموت بمجرد ان يولد وهذه الفترة التي يحيها هي المدة التي تستغرقها عملية وفاته" (٧). وفقاً لذلك فإن الإنسان لا يحيا إلا وهو يموت، وهو إذ يمنع العين والقلب والفكر ويحيا الحياة بكل صورها - أي يمشي يتحرك ويحس ويفرح ويحزن ويفكر - لا يفعل كل هذا إلا

(١) الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام، د. عبد الاله الصائغ، عصمى للنشر والتوزيع، مطبعة النور الاسلامية، القاهرة: ١٣٣.

(٢) المعجم الفلسفي : ٥٠٢/١.

(٣) سورة الملك: الآية ٢.

(٤) سورة الحديد: الآية ٢.

(٥) مشكلة الحياة : ١٦٠.

(٦) م. ن : ١٦٠.

(٧) فلسفة الموت، د. امل مبروك، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ٢٠١١م: ٨.

وهو ينسج بيده خيوط فنائه وموته^(١). فقد زاحم الموت الحياة وان "الموت شرط الحياة وهو في المقابل نفي لها، وبمعنى من المعاني نفي ايجابي لها، لانه يقوم بوظيفة وضع الحد؛ والحد يعطي شكلا لما يحده، والحي لا يكون حياً إلا بشرط ان يكون منذوراً للموت... وفي الواقع الذي لا يحيا لا يمكنه ان يموت"^(٢).

ويدخل مفهوم الحياة في علاقه جدلية مع مفهوم الموت لان العقل العربي يعتمد ثنائية في الوجود تجسدها اللغة العربية، فنحن نجد في لغتنا ثنائيات لفظية متلازمة لا يُذكر طرفها الأول حتى يتداعى الطرف الآخر الى الذهن، ومن هذه الثنائيات: الخالق والمخلوق، الدين والدنيا، الرجل والمرأة، الحياة والموت وبسبب هذه الثنائيات المتأصلة في الوجدان العربي فإننا لا نفكر في الحياة إلا ويخطر على بالنا الموت^(٣).

ونلاحظ من ذلك صراع الإنسان الدائم والأزلي مع الموت، فهو لم يتقبل فكرة الفناء والرحيل من هذه الدنيا، وبدأ ذلك الصراع مع بداية تكوين الخليقة الإنسانية، حيث نجد رفض الإنسان البدائي للموت ومحاولته للعيش في الحياة بكل ملذاتها، لذا كانت وما زالت ثنائية الحياة والموت من اكثر الثنائيات الضدية تتاولا لما تحمله من أبعاد فكرية، وفلسفية على مر الأزمنة وقد عالجهما (نجيب محفوظ) بطرق مختلفة في مجموعته القصصية (دنيا الله)، حيث تجلى ظهور ثنائية الحياة والموت في قصة (جوار الله). هذه القصة مبنية أساساً على ثنائية الحياة والموت. إذا افتتحت بطرق الرجل القادم الباب مخبراً عبد العظيم بأنتكاسة عمته الغنية البخيلة. كان (عبد العظيم) الموظف الذي يعاني من شحة المال لم يتوقف دقيقة في التفكير بالميراث القادم من موت عمته، هو وأخته. فكأنهما ينتظران الموت الواهب، كأن الحياة ستقتات على ما يعطيه الموت. "ولم يجد الرجل ما يتسلى به سوى التفكير في الميراث المنتظر، في نصيبه من مال البريد، ومن ايراد البيت الشهري الذي لا يقل عن عشرة جنيهات، إلا يضمن على الاقل مقدار علاوتين شهريتين؟ لعله يتمكن من شراء معطف فما يجوز أن يلقي الشتاء كل عام بلا معطف في مثل هذا السن، ولعله يستطيع ان يرفه عن

(١) ينظر: فلسفة الموت: ٩.

(٢) الموت المتخيل في شعر ادونيس، د. عبد السلام المساوي، دتر محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، ٢٠١٣م: ١١.

(٣) ينظر: مفاهيم العقل العربي، علي القاسمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، ٢٠٠٤م: ١٣. نقلا عن: الموت ثيمة فجانعية في الرواية العراقية الجديدة "وحددها شجرة الزمان" لانطوان سنان انموذجا، سميرة سليمان الشوابكة، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الاردنية، المجلد (٤٦)، العدد (٢)، ٢٠١٩م: ٨٦.

أسرته بشيء من الفاكهة الممتازة من حين لآخر، أو بنوع من الطيور ولو مرة في الشهر، لا شك ان الحياة ستكون اجمل مما كانت حتى الآن. وغلبه النوم وهو يناجي أحلامه" (١).

فكل هذه الأحلام المنتظرة سيحققها موت العمه بالنسبة لعبد العظيم هذا نسق اجتماعي يحمل معاني الجشع بين طياته.

وكان الصراع -صراع الموت مع الحياة- قد احتدم حين تلكأ الموت، وتأخرت العمه عن رحيلها. حتى أوشكا على الاستسلام (عبد العظيم واخته) لو لم يصلهما خبر الرحيل. وكان الجمع المكس في غرفة العمه، في جهة الحياة، يطالبون بالموت، وباستفادتهم. فثمن الايجار الذي تطالب به العمه قد اختفى، ربما سرق أو إنَّ النساء لم يدفعن. وعبد العظيم واخته كذلك كانا في صراع واضح مع المرأتين القريبتين للمحتضرة على ما ستركه. فقد كان الميراث لديهم رمزاً للسعادة. أمَّا (الحاج مصطفى)، فكانت له، هو الآخر غنيمته. كان على عاتقه ترتيب الجنازة وأخذ الفوائد، ثم بيعه البيت وما له... غادرت العمه وأبقت للأحياء ما كان لها من حياة، ليصبح موتها حياة لهم. ففي هذه القصة ثنائيات ضدية متعددة يمكن اخراجها من ثنائية الحياة والموت منها ثنائية الحضور والغياب، فحضور الموت وغياب الإنسانية دلالة على السعادة وهذا خلاف ما عرف مما يصاحب الموت من ألم وحزن شديد.

ونقف على ثنائية الحياة والموت في قصة (موعد) حيث ان بطل هذه القصة (جمعة) منذ بداية القصة يعيش لموته، أو فيه، يتأمله ويفكر به، مع الحسرة على حياته، بدا غريباً منفصلاً عن حياته، وعائلته، كان للموت الحصة الأكبر منه. وعلى الرغم من الحاح زوجته لم يكن يبوح بما يشغل فكره. كان الشرب والتدخين وقراءة الكتب الغريبة، مدعاة للكف عن التفكير في موته، وما كان يكف. "وهيهات أن يدري أحد شيئاً عن احاديث الظلام، عن رعب الظلام، عن التفكير في الهاوية التي ليس لها قرار. في الظلام تطمس معالم كل شيء إلا الموت.

الموت وحده يرى بلا ضوء، وهو كالظلام لا شيء يؤخره عن ميعاده. واذا جال بالخاطر فقد كل شيء معناه وقيمه وحقيقته" (٢).

غير انه حين واعد أخيه، ليخبره عن موته الوشيك، ويأتمنه على حياته وما أبقاه من امرأة وبنت.. اخوه الذي بدا مستهزئاً بفكرة أخيه عن الموت. والذي أرادته (جمعة) قيماً على

(١) دنيا الله: ٤٩.

(٢) م. ن: ٨٩.

حياته من بعده عبر العناية بأسرته. فيتدخل عنصر المفارقة هنا ليخطف الموت اخاه- القيم على الحياة- وليتجاوزه وهو الذي أفنى أياماً من حياته في صراع داخلي مع الموت، قد شاهده امام عينيه، في حادث أخيه. كان موته مخططا له، وكان لديه وقت للتفكير والتحضير له، لكن اخاه، المؤتمن، مات قبله.

اما (بيومي) في قصه (قاتل) فقد اضطرته حياته للتعامل مع الموت ومجابهته. حيث انه بعدما خرج من السجن، لم يكن لديه غير أحلامه المتبخرة من اليأس امام الابواب الموصدة للحياة. لا وظيفة، ولا عمل، وحين أمسك بكفيه النقود حضر الموت امام عينيه... ونلاحظ ذلك في قول المعلم لبيومي:

"هل تقتل الحاج عبد الصمد الحباني؟!!"^(١).

وفي موضع آخر قوله:

"- لعلك لم تر النقود منذ خرجت من السجن؟

- ولا قبل ذلك..

- خمسون جنيها.

- خمسون !

- كلمة واحدة..

- ولكنه قتل!

- يا ابن القديمة أنا لا أساوم.. وهو يحاول ضبط انفعاله:

- سأحتاج الى نقود كثيرة. لا تنس امي العجوز..

- امك!

وقهقهه عالياً وهو يستخرج من جيبه ورقة ذات الخمسة الجنيهاات ومد بها يده قائلاً:-

عربون..

فهتف بيومي وهو يلتهما بعينيه:

-لا، وشرفك يا سيد الناس.

فحججه المعلم بنظره قاسية فتخاذل قائلاً:

- ليكن العربون عشرة جنيهاً.. اتشك فينا يا ابن المجنونة..؟ ابدأ يا معلم ولكنها قد تكون كل نصيبي من الدنيا...." (١). فما كان ليمسك العربون، دون الموافقة على قتل الحاج عبد الصمد، لصالح المعلم الكبير. بذلك أصبح سكيناً في يد المعلم، ولم يكن له إلا أيام لكي ينفذ الجريمة.

لم يقتل من قبل، وكان متوتراً. وكذلك لا يمكنه الهرب اذا لم يقتل. ما كان له إلا ان يتبع الحاج ليقته، وكان توتره يزداد شيئاً فشيئاً كلما سمع صوت الحاج متكلماً عن الغد ويقينه به، وهنا يكمن الصراع. صراعٌ عاثةٌ بيومي مع نفسه وهو يفكر في حياته التي سيعيشها بعد سلبه لحياة الحاج عبد الصمد. حتى نجدها من شدة خوفه وتوتره ناسياً السكين بعدما طعن الحاج في ظهره، هارباً وهو ملطخ بالدماء.

كان يود شراء الحياة، وكان المال سيكفيه لذلك، فتجلى صراع الحياة مع الموت في ذات بيومي، فأصبح موت الحاج عبد الصمد حياة لبيومي. فهذه القصة محملة بدلالات عميقة عن الحياة والموت. فهذه الدلالات تشكل عملية نسقية ذات رؤى ايديولوجية، فالقصة ترصد افاقاً فكرية تظهت من خلال ثنائية الحياة والموت.

وشكلت ثنائية الحياة والموت صراعاً محتدماً جداً في قصة (ضد المجهول) حيث ان ضابط المباحث كان قد تفاجأ اول الامر من جريمة منفضة بشكل مثالي، دونما خطأ، هزم فيها الضابط المدافع عن الحياة. غير انها لم تكن الاخيرة، فبعد المدرس واللواء والشابة بدأت الحوادث تتكرر. "يا حضرة الضابط، هذه حال لا تطاق ليست الأولى، قتل المدرس واللواء قبل ذلك، اين البوليس؟ الناس لا يقتلون بلا قاتل، وكان عليكم أن تقبضوا عليه" (٢).

وكل الجرائم كانت تنفذ دون أي خطأ، كان القاتل الماهر، المعجزة، هو الموت بعينه. لم يعثروا منه على شيء، كان الموت يمتد يوماً بعد يوم في (العباسية) لا يفرق بين صغير وكبير أو صحيح وعليل.. وفي كل حادثة، كان المدان الأول هو الضابط، حيث كان الضحية الأولى للمجرم. رغم انتشار الشرطة والتحقيقات كان القاتل قد قتل متشرداً قرب القسم مباشرة، حتى ان الضابط كان باستطاعته ان يعاين الجثة من نافذة مكتبه، استمرت التحقيقات دونما امل وكان الموت منتصراً دائماً، حتى اطاح بالضابط نفسه! وحين لم تستطع الشرطة معه حلاً، كانوا قرروا الصلح مع الموت "الحياة التي يقصي عليها حبل

(١) دنيا الله: ٩٩-١٠٠.

(٢) م.ن: ١٢٤.

مجهول فتصبح لا شيء. لكنها شيء بلا ريب وشيء ثمين. الحب والشعر والوليد. والامال التي لا حد لجمالها. الوجود في الحياة مجرد الوجود في الحياة" (١).

سيبقى القاتل طليقاً، اي سيبقى الموت ولا وجود لحياة ابدية. سيقتل كيفما يشاء، لكن دون ان يعرف احد، لن تنشر الصحف اي نبأ عنه. سنقاتله، ولكن قبل كل شيء سنبعد عنه الاضواء. " يجب ان تسير الحياة سيرتها المألوفة وان يعود الناس الى الاحساس الطيب بالحياة.. " (٢).

وهذا دليل على صراع الإنسان الدائم في الحياة ضد الموت فهو لا يريد الرحيل عن هذه الدنيا، ويرفض فكرة الموت. فالموت عنده مغادرة للوجود المادي، الحقيقي. وهذا نسق فكري يرتبط بالوجود الإنساني ومتجذر في المجمعات البشرية حيث صورت هذه الثنائية الموت العبثي للإنسان في مشاهد القتل حيث كانت الاحداث في القصة عبثية غير معقولة جسد الموت فيها الواقع المؤلم الذي تتلاشى فيه الحياة لذا فالموت بكل ما يحمله من ابعاد مادية ومعنوية يعد من اعقد القضايا الإنسانية. هو الذي يعطي للحياة معناها. ومن هذا فان الموت والحياة يُمثَّلان نسقاً فكرياً وانطولوجياً في الوجود له مركزيته ودوره الذي يؤديه.

وكذلك قصة (حادثة) التي تجسد بها التقابل بين فكرة الحياة والموت في شخصية (عبد الله). إلا ان الموت هنا اتى فجأة واعترض السير، بوجهه المفاجئ والمعطل. حيث ان (عبد الله) بعد سنوات من العمل، سنوات ضرورية من اجل استمرار الحياة، كان قد قرر التقاعد، والتفرغ لكي يحيا، وحتى زيارته الطبيب كانت دليلاً واضحاً على انه مخططٌ لحياته القادمة، وما كان يفكر، أو يخطط للموت، لكنه بعد حياته الطويلة، وبعد تأمين حياه ابنائه، كان الموت الخاطف بانتظاره، اذ ان السيارة قد ارتطمت به خطأ، ومات مجهولاً في المشفى.

حيث نجد في رسالته التي تركها "اليوم تحقق اكبر امل لي في الحياة" (٣).

وكذلك قوله: "وقريباً اعود للبلدة ان شاء الله" (٤).

ف(عبد الله) في هذه الرسالة يسرد احلامه التي تحققت واماله التي يريد حصولها بعد ان زالت عنه بعض متاعبه، مما يبرز هنا سطوة الموت وسلبه لكل ما هو جميل.

(١) دنيا الله: ١٣٢ .

(٢) م. ن: ١٣٣.

(٣) م. ن: ٢١٤.

(٤) م. ن: ٢١٥.

الثنائية هنا تبين مفارقة الحظ والحال الذي وصل اليه الرجل حيث كان يطمح لحياة اخرى، حياة سعيدة وهنيئة، لكن يد المنية كانت اقرب اليه. وشكل نسق الغياب الذي ينطوي تحت معاني الاندثار والفناء في هذه القصة نسقا قاراً عاش فيه الإنسان صراعاً ازلياً مع الموت، والموت نسق مهيم له القابلية على ان يمارس سطوته على الجميع. وعبر ما لاحظنا من القصص السابقة وثنائية الحياة والموت وجدت مع وجود الإنسان فلا وجود للحياة دون الموت ولا وجود للموت دون الحياة. فكلاهما متلازمان لا يجوز الفصل بينهما لانهما يعبران عن معنى مشترك فلا يمكن تناول احدهما بمعزل عن الاخر، اذ نحن امام ثنائية البقاء والفناء، وقد تشكلت صور الحياة والموت بأشكال عدة منها القتل والهروب فالقتل يدل على الموت والهروب يدل على الحياة، وكذلك السعادة والحزن، والسجن والحرية.

ثانياً - ثنائية الفرد والجماعة:

تعد ثنائية الفرد والجماعة من الثنائيات الضدية التي شكلت صراعاً بين الإنسان، الفرد وبين الجماعة التي ينتمي إليها. والجماعة كما عرفها (جورج هومانز) بانها "عدد معين من الاشخاص الذين يتصل كل منهما بالآخر خلال فترة زمنية معينة بما يحقق تبادل العلاقات الاجتماعية بينهم" (١).

لذا فوجود الافراد هو الذي يكون الجماعة، فلولا الافراد لما تكونت الجماعات الاجتماعية. وينظر علماء الاجتماع الى الجماعات على انها الوحدات البنائية داخل المجتمع لانها تتخلل كاهه نظم المجتمع وأنساقه سواء في المجال الاسري أو السياسي أو الاقتصادي أو الديني أو التربوي أو الترفيهي" (٢).

وكذلك "يضاف الى ذلك ان الإنسان يحصل على وضعه الاجتماعي سواء من حيث الحقوق (المركز الاجتماعي) أو من حيث الواجبات (الدور الاجتماعي) داخل الجماعات الاجتماعية التي ينتمي اليها هذا الى جانب ان الإنسان يكتسب ثقافة مجتمعه وفي مقدمتها المعايير الجمعية أو ما يتوقعه من الآخرين وما يتوقعه الآخرون منه، داخل الجماعات الاجتماعية" (٣).

(١) سيكولوجية العلاقات الاجتماعية، ماهر محمود عمر، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثانية، الاسكندرية- مصر، ١٩٩٢م: ٢٢٢-٢٢٣.

(٢) المنهج الاسلامي في دراسة المجتمع، دراسة في علم الاجتماع الاسلامي، دكتور نبيل مجد توفيق السمالوطي، تقديم الشيخ عبد الله عبد العزيز المصلح، دار الشروق، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م: ٢٣٣.

(٣) م.ن: ٢٣٣.

ونلاحظ في بعض المجتمعات انصياع الفرد لافكار الجماعة ومعتقداتها ليكون بذلك فردا مقبولاً بينهم فتكرس مركزية الجماعة مقابل ثانوية الفرد. ولكن رغم خضوع الافراد لسلطة الجماعة إلا ان هذا الخضوع لا يتم من جميع الافراد لأن اقلية منهم تخالف ذلك وتخرق نسق ذهنيه العقل الجمعي. وهذا ما يولد ثنائية ضدية بين الفرد والجماعة يؤدي ذلك لتمرد الفرد على سلطة الجماعة فيصبح (الفرد) في مواجهة ضد الافكار والعادات والتقاليد والضوابط التي تفرضها عليه الجماعة سواء كانت هذه الجماعة متمثلة في الاسرة على وجه الخصوص أم المجتمع بصورة عامة.

ويمكننا استخراج ثنائية الفرد والجماعة المتضادة في قصة (دنيا الله) هذه القصة التي تتحدث عن (العم ابراهيم) ذي الخمس وخمسين عاماً الذي قضى معظمها عاملاً في الوزارة، كان مستقيماً ومتماشياً مع الجماعة، بالرغم من دوره الهامشي. قرر على حين غفلة ان يتحرر من قيد المهنة والمجتمع. فبالرغم من انه تناول على رئيسه مرة، ونقل على اثرها من عامل في المطبعة الى فراش في الوزارة، فانه لم يسبق له ان سرق أو اتى ما يستوجب الشك في ذمته.. لكنه في احد الايام قرر سرقة الماهايات والهروب بها.. كان نقطة ارتكاز كبيرة قد سبب خلافاً واضحاً في حياة الموظفين المعتمدين عليه في جلب ماهاياتهم. لكنه بعد سنوات التزامه حدثت نقطة التحول في حياته هذه النقطة التي جعلت (العم ابراهيم) يتمرد على مجتمعه، حين رأى الفتاة الانجليزية جامعة الاعقاب، تلك التي اجبت فيه روح الحالم، ومن هنا بدأت الاحداث تتصاعد في حياته. كانت الانجليزية ذريعة للحياة بالنسبة له، وباباً للولوج في (دنيا الله) "انه كان يجلس في الاشهر الاخيرة في آخر كرسي في الممر المتفرع عن الطريق العام، يحتسي القهوة ويرنو الى الانجليزية! بائعة اليانصيب في السابعة عشرة ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين، كانت في الاصل جامعة اعقاب كذلك... وكان عم ابراهيم شديد الاهتمام بها"⁽¹⁾.

فبالرغم من جموحها وطلباتها الكثيرة كان (العم ابراهيم) مصراً على التشبث بالسعادة، والتي يعرف انها برهة وستزول بمجرد القبض عليه، كان يريد ان ينسلخ من الجماعة التي ينتمي لها، والهرب من مسكنه الذي لم يكن اكثر من حجرة ارضية بحوش قديم تهدم اسواره أو كاد، وزوجته العجوز العوراء، الى فضاء الساحل الهادئ، وهو في اعقل العمر. "كان عم

(1) دنيا الله: ١٦.

ابراهيم في ابي قير. كان يجلس جلسة مريحة على الشاطئ يراوح النظر بين البحر وبين ياسمينة التي تطايرت خصلاتها الذهبية في مهب النسائم. بدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقيه بيضاء كالحليب وعكست بشرته رواء. وارتدت ياسمينة فستاناً انيقاً وتجلت نضارتها كالماء المقطر" (١).

ف(العم ابراهيم) قد طحن في غمرة الايام المتعاقبة والرتيبة، والتي لم ير منها بحراً، ولم يتجاوز حتى اعتاب القاهرة، وما كان من بد له إلا الهرب والتمرد، والنظر الى البحر وتطاير خصلات ياسمينة في مهب النسائم، بعدما كان مطرق الرأس لا ينظر إلا إلى التراب والطين. فالتمرد نسق ذهني يولد عند بعض الأفراد الذين يعيشون دوراً هامشياً في الحياة (كالعم ابراهيم) فهم يتمردون على عادات وتقاليد مجتمعهم، مما يؤدي إلى حدوث واقع صدامي بين الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، وعادة ما ينتهي هذا الصراع بانتصار الجماعة وهذا ما حصل في ثنائية الفرد والجماعة في قصة (العم إبراهيم).

وتجسدت ثنائية الفرد والجماعة كذلك في قصة (كلمة في الليل) وبطلها (حسين الضاوي) الذي كان مفصلاً بشكل كامل عن الجماعة التي ينتمي إليها، حيث انه لم يعرف في حياته سوى العمل، وما فيه من أعداء: لم يكن يذهب إلى السينما، ولا يواصل اقاربه، ولا يسمع الراديو... الخ. وما كان لديه سوى العمل.

"كانت حياته عملاً خالصاً، عملاً.. عملاً..، اممكن ان يعد ذلك فضيلة؟! ما قيمة العمل اذا لم يختم يوم الإنسان بساعة صفاء ومحبة تجعل للحياة طعماً؟" (٢).

"فلم يتمتع بحياة على الاطلاق، دوسيهات.. ملفات.. مذكرات.. تلك كانت حياته، حتى يوم الجمعة كان يواصل العمل في بيته وكان يعمل كل يوم حتى ساعة متأخرة من الليل، وحتى في الاعياد والمواسم الرسمية، ولم يقيم باجازة اعتيادية في حياته كلها مرة واحدة عمل.. عمل.. عمل" (٣).

"حتى الطعام كان يتناوله شطائر في مكتبه بسرعة ولهوجة، وانقطعت اسبابه باسرتة أو كادت، حتى بناته المتزوجات لا يراهن إلا خطفاً وامراته قضت حياتها في شبه فراغ مخيف" (٤).

(١) دنيا الله: ١٧.

(٢) م. ن: ١٩٢.

(٣) م. ن: ١٩٢.

(٤) م. ن: ١٩٣.

ومما زاد انفصاله انه كان منبوذاً بين جميع زملائه في العمل لما كان عليه من طغيان حين ارتفعت درجته الوظيفية، حتى انه احيل على المعاش (التقاعد) ولم يظفر بصديق واحد من العمل. الجميع كانوا اعداء وتجلت القطيعة في حفل تكريمه، حيث لم يحضر احد سوى كبار الموظفين، الذين كانوا الد اعدائه، وكان لمقاطعة الحفل أثر بالغ في نفسه، لكنه قاومه، فعندما احيل على التقاعد فقد سلطته على الموظفين ودرجته التي انفق فيها حياته. ما كان مندمجاً بأي شكل من الاشكال مع الجماعة، لا في عمل ولا في مكان آخر حتى زوجته عانت منه، ومن انشغاله في العمل حتى اوقات الاجازة. كذلك لم يعرف صديقاً واحداً خارج العمل كما داخله وحتى بناته ما كان يواصلهن.. فقد انفصل عن الجماعة انفصلاً تاماً.

وهكذا شكلت ثنائية الفرد والجماعة حضوراً متنوعاً في المجموعة القصصية (دنيا الله) وما تولد عنها من أنساق اجتماعية وصراع قائم بين الفرد والجماعة، فتارة نرى الفرد يتمرد على الجماعة و ينفصل عنها بمحظ ارادته كما هو حال (العم ابراهيم) و(حسين الضاوي) وتارة اخرى نرى ان الجماعة هي التي تنبذ الفرد وتفصله عنها لأنه لا يتناسب معها.

ثالثاً - ثنائية الفرد والسلطة:

تعد ثنائية الفرد والسلطة من الثنائيات التي شكلت بعداً تضادياً. فالسلطة" ذلك الجهاز الذي تأسس لاختراق القيم الضالة كلها والمنحرفة في المجتمع لأقامة مقاييس العدالة فيه، ثم تحول هذا الجهاز إلى أعلى قيمة من قيم الانحراف، حتى صار الذروة لمكافحة الحق والعدالة"^(١).

وان السلطة بمعناها الواسع هي شكل من اشكال القوة، فهي الوسيلة التي من خلالها يستطيع شخص ما ان يؤثر على سلوك شخص آخر، إلا ان القوة تتميز عن السلطة، عادة بسبب الوسائل المتباينة التي من خلالها يتحقق الازعان والطاعة، فبينما يمكن تعريف القوة على انها القدرة على التأثير على سلوك الآخر، فإن السلطة يمكن فهمها على انها الحق في القيام بذلك. ان القوة تحقق الازعان من خلال القدرة على الاقناع، أو الضغط أو التهديدات أو الاكراه أو العنف. اما السلطة، من ناحية اخرى، فهي تعتمد على (حق في الحكم) مدرك

(١) بنية التضاد في قصيدة الميلاد والموت لعبد الوهاب البياتي ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الاداب واللغة العربية ، اعداد زهير عبدالدية ، جامعة محمد خضير- بسكرة ، ٢٠١٥- ٢٠١٦م : ٥١.

ومفهوم، ويحدث الازدعان من خلال التزام اخلاقي ومعنوي من قبل المحكوم بأن يطيع (١) فالعلاقة بين الفرد والسلطة تضاد في كثير من الاحوال، فالفرد يرفض ان يكون مادة اولية للسلطة، أي سلطة على الاطلاق (سياسية، اجتماعية، دينية..الخ) لكن السلطة تمارس اساليبها المتمثلة في القمع والاستبداد والضغط على الفرد لينصاع لها. وهذا ما انتج صراعاً ايديولوجياً بين ذاتية الفرد وفردانيته وبين ما تمارسه السلطة من اساليبها المعهودة. وهذا الصراع انتج نوعين من الافراد. نوعاً خاضعاً للسلطة، مستسلماً لها ونوعاً آخر معارضاً، متمرداً عليها. (وهذا النوع لم يرد في مجتمع المجموعة). فنجد ان (نجيب محفوظ) وظف ما يعبر عن الواقع، المتمثل في الصراع السياسي والأيديولوجي، بين الفرد والسلطة في مجموعة (دنيا الله) فقد تظاهرت ثنائية الفرد والسلطة في قصة (جامع في الدرب) عندما استدعى الشيخ (عبد ربه) إلى مقابلة المراقب العام للشؤون الدينية مع بقية الائمة، حيث قد طلب منهم ان يروجوا للسلطة وان يدعو لها. اي ان يستخدموا مكانتهم الدينية في نصره السلطة، وهذا امر طبعاً! وكان قلق الشيخ عبد ربه واضحاً، اذ انه سيظهر لقول ما تمليه عليه السلطة، لكن خوفه كان المسيطر الاكبر. "وانجاب القلق عن الشيخ عبد ربه مذ بدأ المراقب حديثه. ادرك لتوه انهم لم يدعوا لاي نوع من المحاسبة أو التحقيق، بل ان السلطة تسعى اليهم باسطة يديها" (٢).

وعندما زار الامامين زملاؤه، كان واضحاً ترددهم في الاشتراك في (الحملة المدبرة)، حتى اعترض الشيخ خالد، لكن الشيخ عبد ربه، رغم تعذيب ضميره قرر ان يشارك في الحملة، وحاول التبرير بشكل ضعيف، ويوم القى الخطبة في المسجد، سخط المصلون، واحتجوا ضده وزجروه، فالسلطة قد اتت به إلى جامع في حي كهذا ليكون اداة بيديها. وكذلك كان حال أبطال قصة (زينة) الثلاثة: محمد بدران وزينب ووديع، خاضعين للسلطة (سلطة المال).

فمجرد ان دخل (محمد بدران) والذي يعمل صحفياً في مكتب المدير "سرى" في جلده واعصابه الهواء المكيف فأنعشه وهدده واخذ يجفف عرقه ويرطب لهيب الحر الذي عاناه

(١) ينظر : النظرية السياسية مقدمة ، تأليف : اندرو هيوود ، ترجمة : لبنى الريدي ، المركز القومي للترجمة : القاهرة ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٣ م : ٢٢٥ .

(٢) دنيا الله : ٦٥ .

في الطريق واختق به المصعد. وسرعان ما وعد نفسه بتركيب جهاز تكييف في حجرة مكتبه حالما تتحسن الاحوال عما قريب ان شاء الله" (١).

بدأت تتصاعد احلامه في الحياة الآمنة والمستقرة والمرفهة، التي لن تأتي دون المال المعطى من المدير طبعاً، إلى ان كلمه المدير. كانت وظيفته كتابة المقالات وكان متحمساً لها وللمال. إلا انه اكتشف ان المقال مكتوب سلفاً، لا يحتاج لغير امضائه. لكنه (محمد بدران) وافق طبعاً لأجل المال الذي كان في حاجه إليه، فأخذ المال وخرج.

أما (زينب) فكانت مجبرة على أن تتحمل مضايقات المدير العجوز، والتي كانت تشمئز منها في كثير من الاحيان، فكانت تغصب نفسها على الابتسامه والمطواعة.

"وكانت رغم مطواعة الامور تجد قلقاً، واحساساً كأنه التقرز، لكنها ابتسمت الى عينيه المكللتين بحاجبين اشبيين، وعينيه الحادثتين رغم الكبر، وقاومت النفور المستقر في شعورها، والذي جاء معها في الطريق بل من البيت، رغم محاولاتها القوية في مغالبتها بالاحلام الخيالية المتألقة كالماس" (٢) وحتى حين سارت للخروج كان المدير العجوز ينظر لظهرها، وقبيل خروجها كان قبل خدها، وحين سألتها قبلاً، كانت راضخة مضطرة بطبيعة الحال إلى تقبيله، لكنها لثمت جانبا فيه، ثم استدارت نحو الباب.. (٣).

وكانت التنازلات التي ستقدمها مع استمرارها في العمل واضحة. وكذلك الحال عند (وديع) كاتب السيناريو عندما دخل الاجتماع. كذلك كان محاطاً بالسلطة التي تستوجب خضوعه كانت قصته جميلة، لكن عليه ان يؤلفها من جديد، حسب اهواء المدير، وكادر العمل. ما آلمه ان المدير وكادر العمل بالكامل لا يفقهون من فنه شيئاً، حيث ان الموزع (مسيو دزرائيل) كان اول المعترضين على القصة، واقترح ان يعطي قصة جاهزة منه. ولكن لن يضيع حق المؤلف؛ سيعطوه مالا على قصة ليست من تأليفه!

"قصتك جميلة يا استاذ ولكن يجب ان تؤلفها من جديد" (٤). ومن ثم كانت الاعتراضات تتوالى، ورغم اعتراضات (وديع) فإن القصة، جراء الاعتراضات، كانت قد تغيرت كلياً. وكان (وديع) مضطراً كسابقه لاجل المال. حتى ان (وديع)، في نهاية الجلسة

(١) دنيا الله: ١٣٦-١٣٧.

(٢) م. ن: ١٤٥.

(٣) م. ن: ١٤٨.

(٤) م. ن: ١٤٩.

كان يريد ان يكتب قصة عن المال، وكيف يشوهه فنه وعمله. كان المال هو السلطة المتحكمة في جميع ابطال هذه القصة، وما كان لهم غير الخضوع.

اما في قصه (الجبار) فكان (ابو الخير) هو الفرد المضطهد تحت رحمة سلطة (سيده عبد الجليل) الذي يمثل الموت والحياة بالنسبة له. "صوت سيده، عبد الجليل، الجبار، السلطة، القانون، الحياة، الموت" (١).

فكان ذنب (ابو الخير) انه شهد جريمة لم يفعلها، حين نام خطأ في المخزن، وعندما كان الجبار يضرب البنت، اخرج (ابو الخير) بصوت مكتوم فلمحه الجبار. من شدة رعبه من سلطة الجبار، وانكساره امامه. كان قد هرب مثنياً القضية ضده، من شدة الارتعاب. كان قد هام وحيداً تائهاً لا يعرف أحداً وصورة امراته وبنته تنهش قلبه وعندما امسكوه اعترف، وذهب لمصير غير مصيره حيث تكرمت السلطة ووعدوه بالدفاع عنه وابعاده عن الاعدام، وسيتكفلون باهله ان سجن.

وهكذا تجلت ثنائية الفرد والسلطة في المجموعة، حيث كان ابطال القصص خاضعين للسلطة، منفذين اوامرهم على تنوع اشكالها فقد تراوحت بين سلطه الدين والدولة والمال وهذه السلطة تؤدي الى نسق الخضوع مقابل السلطة ذات المركزية في المجتمع.

رابعاً - ثنائية الحلم والواقع:

تشكل ثنائية الحلم والواقع اهمية كبيرة في حياة الإنسان فلا يتم تناول الحلم بمعزل عن الواقع، فالحلم عالم واسع لا يقل اهمية عن عالم الواقع في حياة الإنسان في الحلم وهو نتيجة فعل رغبة لا شعورية والممارس على المادة التي توردها افكار الحلم" (٢). فيقول سعيد يقطين: "عندما نتحدث عن الحلم ونعتبره موضوعاً للبحث فلاننا ننطلق من انه (نص) مثله في ذلك مثل اي نص ينتجه الإنسان وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه حاملاً للمعنى، غير ان نص الحلم من طبيعة مختلفة انه يتراءى في خيال النوم. ويتخذ نسقاً خاصاً ومختلفاً وعلى الاصعدة كافة" (٣).

(١) دنيا الله: ١٧٩.

(٢) سيمياء الاحلام في التراث العربي، كتاب- تفسير الاحلام- لابن سيرين انموذجاً، محرز حمایمی، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م: ٤٢.

(٣) السرد العربي، مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م: ٢٣٢.

اما الواقع "فهو حال الإنسان والجماعة بما يحملانه من قيم وافكار، وطبائع وخصائص وسمات، ضمن مجالات يحياها كل منهما، ويعيشانها من اقتصادية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية، فوق المرحلة التاريخية العامة التي تمر بها المجتمعات بسماتها المختلفة، وهو ما تطلق عليه العصر، والحال، والمجال، والعصر معيش من قبل الإنسان والجماعة في زمن ممتد، متحول والواقع بذلك ليس إلا معاصره الحال، والمجال وتشكيلهما في صيرورة الزمن المعاش"^(١).

وتتجسد ثنائية الحلم والواقع وما شكلته من دلالات فكرية ومعنوية لدى الإنسان في قصة (دنيا الله) التي كان فيها (العم ابراهيم) الحالم، الهارب من عمله ومجتمعه الى الشاطئ مع فتاته الانجليزية (ياسمينه) التي لم تكن قادرة على المضي مثله في الحلم، بل ما كانت لتتزوج لو لم يكن غنيا على حد فهمها وبذلك كان (العم ابراهيم) يتغاضى دوما عند تبجحها، وصراحتها الجارحة احيانا، كان يريد ان يستمر في الحلم ان يمك بالسعادة. (بدا انه انطلق من اغلال الهموم وانه يخلق في حلم)^(٢). بينما هي كانت الطامعة التي لم ترد غير المال... كان يصبر عليها لأنها القادرة على تذكيره بشبابه.

لذلك حتى عندما اتعبته، وحاولت سرقة لم يزد في تأنيبها عن العتب.. كان (العم ابراهيم) يريد السعادة، وكانت بائعة الاعقاب لم تستطيع التخلص من حياتها القديمة، في الشارع.

وكذلك قصة (حنظل والعسكري) كانت عبارة عن حلم طويل. حيث ان (حنظل) المدمن، المعدم تحت بساطيل العساكر، كان يحلم بالجنة، يؤسس عالمه المتخيل، مثل لوحة فوق النهر.

فعلى الرغم من كل الالهانات التي ذاق مرارتها في الواقع كانت يد الشاويش ادمية، على غير العادة، وكان الأمور قد استقبله وسجل كل طلباته، واحتفل الجنود به من غير ضرب. كأن العسكر اصبحوا أخوة.. وكان يحلم وامتد الحلم حتى ليلة زواجه، اذ تزوج الفتاة التي كان يحلم بها، داخل خياله المزهر.. غير ان خياله لم يمهل كثيراً حيث افاق من حلمه فجأة، تحت بسطال العسكري، فاستيقظ"ونظر حوله في زعر وذهول فوجد طريقاً نائماً، وظلمة شاملة، وصمتاً، ولا حفل، ولا اثر لحفل، ولا سنية، ولا شيء..."^(٣). فكان حلم

(١) اثر القصة الواقعية في الخطاب الدعوي المعاصر، دراسة خطاب د. محمد العريفي نموذجاً، خالد عمارة، جامعة الوادي، الجزائر، ٢٠١٣-٢٠١٤م: ٥.

(٢) دنيا الله : ١٨.

(٣) م.ن : ٢٣٠.

(حنظل) هروبا عن الواقع، فعادة ما يلجأ الإنسان للحلم لتفريغ حالة الكبت والحرمان التي يعيشها في الواقع، فيؤدي إلى التناوب السردي بين الحلم والواقع، لكن دون تداخلها. فالحلم ظاهرة من ظواهر النفس البشرية.

الفصل الثالث

العنف الرمزي وتمثلاته الأيديولوجية في مجموعة (دنيا الله)

المبحث الأول : أيديولوجيا العنف الرمزي : إطار نظري

المبحث الثاني : تجليات العنف الرمزي في فرض الإنموذج

المبحث الثالث : أيديولوجيا العنف اللغوي

القبض الثالث

مدخل..

يتناول هذا الفصل موضوعاً يرتبط ارتباطاً مباشراً بمسألة فرض التأثير الفكري الواعي أو غير الواعي على الآخر المتلقي عبر محاولة بث نسق فكري ذي مرجعية أيديولوجية يحاول النص أو المؤلف من خلال توظيف ادوات تمارس سطوتها وتأثيرها الخفي في المنظومة الفكرية للمتلقي ودون وعي الاخير بذلك، لأرتباط هذا التوظيف بعنصر الرمزي الذي تمارسه اللغة بمختلف محمولاتها الدلالية الظاهرة والخفية.

المبحث الأول

أيديولوجيا العنف الرمزي : إطار نظري

يعدُّ العنف الرمزي أحد المفاهيم المعاصرة في ميدان الدراسات السوسولوجية، ويعود الفضل في سك هذا المفهوم للباحث الفرنسي (بيبرورديو) الذي أصدر كتاباً بعنوان (العنف الرمزي)، بين فيه أهم مرتكزات نظريته حول مفهوم (العنف الرمزي) وأهم تجليات هذا المفهوم في ميادين الثقافة والمجتمع وخاصة في المحيط التربوي الذي ركز عليه (بورديو) في بيان أبعاد وتمثلات مفهومه هذا. لذا قبل الشروع في معرفة ما هو العنف الرمزي علينا الوقوف على مفهوم كل من العنف والرمز في اللغة والاصطلاح.

- العنف في اللغة :

يقول ابن فارس (ت ٣٩٥هـ): "العَيْنُ والنُّونُ والفَاءُ أصلٌ صحيحٌ يدلُّ على خلافِ الرِّفقِ. قال الخليل: العنفُ: ضدُّ الرِّفقِ. نقولُ عُنْفٌ يعْنُفُ عُنْفاً فهو عنيفٌ، إذا لم يَرْفُقْ في أمره... ويُقال: اعتنفتُ الشيءَ، إذا كرهته ووجدتُ له عُنْفاً ومَشَقَّةً"^(١). أما ابن منظور (ت ٧١١هـ) يرى أن العنف هو "الحزم بالأمر وعدم الرفق به وهو ضد الرفق، عنف به وعليه بعنف عنفاً وعنافة وأعنفه وعنفة تعنيفاً وهو عنيف إذا لم يكن رقيقاً في أمره، كما نقول : وأعنف الأمر: أخذه بعنف، أما الشخص العنيف فهو الذي يحسن الركوب. وليس له رفق بركوب الخيل وأعنف الشيء أي أخذه بشدة، وأعنف الشيء: أي كرهه، وعنفت الأرض :

(١) معجم مقاييس اللغة ، مادة : عنف.

لكرهها، أما التعنيف: التعبير والتوبيخ والتفريغ^(١). وجاء في قاموس المحيط للفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ) أن العنف " ضد الرفق والعنيف من لارفق له بركوب الخيل والشديد القول والسير، وكان ذلك من عنفه. واعتافاً أي انتتافاً، وأعتفت الأمر: أخذه بعنف وابتدأه وأنتقنه وجهله وعنفه: لأمه بشدة"^(٢). ومن هذا فإن المعاجم اللغوية على اختلافها، اتفقت على معنى العنف في اللغة وهو ضد الرفق.

العنف في الاصطلاح :

العنف ظاهرة اجتماعية قديمة قدم البشرية، شملت جميع مجالات الحياة، وظهرت على أشكال متعددة، لذلك أصبح العنف يشكل هاجساً يهدد المجتمعات، لأنه يلامس جميع شرائح المجتمع بمختلف الأشكال والأساليب، فالعنف " سلوك فعلي أو قولي يستخدم القوة : أو يهدد باستخدامها لإلحاق الضرر والأذى بالذات، أو بالأشخاص الآخرين. وتخریب الممتلكات للتأثير على إرادة المستهدف"^(٣). وهو سلوك مرفوق بالقسوة والعدوان والإكراه، وهو عادة سلوك بعيد عن التحضر والتمدن. ويمكن أن يكون هذا السلوك فردياً يصدر عن فرد واحد، كما يمكن أن يكون إجماعياً (يصدر عن جماعة) أو عن هيئة أو مؤسسة تستخدم جماعات وأعداداً كبيرة^(٤). وقد عرف كلارك (Clarck) العنف بأنه " تصرف صادر من أعضاء جماعة اجتماعية تتمتع بقوة موجهة إلى جماعة اجتماعية تنقر إلى تلك القوة"^(٥). ويظهر العنف لعدة أسباب منها: سياسية، واقتصادية، اجتماعية، ودينية. ويتنوع العنف سوسيولوجياً ويتعدد بصيغه الكلاسيكية المألوفة مثل العنف الفيزيائي، والعنف اللفظي والعنف السيكولوجي. وهناك أشكال وصيغ حديثة للعنف ظهرت في أتون التطور الفكري الحدائي مثل: العنف الثقافي والأخلاقي، واللغوي، والسياسي، والأيديولوجي ، وينبثق أخيراً مفهوم العنف الرمزي بصيغة حديثة جديدة تثير الاهتمام والنظر^(٦). " وقد شكلت الصيغ غير الكلاسيكية المهاد الطبيعي لولادة العنف الرمزي أو ما يمكن أن نطلق عليه العنف الذكي.

(١) لسان العرب ، مادة : عنف

(٢) القاموس المحيط ، مادة عنف

(٣) الرواية والعنف ، الشريف حبيبة ، دار عالم الكتب الحديثة ، الاردن ، ٢٠١٩م : ١١ .

(٤) ينظر : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، طه فرج عبدالقادر ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣م : ٥١ .

(٥) ثقافة لدى طلبة المدارس الثانوية ، محمد توفيق سلام ، المجموعة العربية للتدريب والنشر ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ٢٠١٢م : ٢٧ .

(٦) ينظر : من الرمز والعنف إلى ممارسة العنف الرمزي قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية ، أ.د. علي أسعد وطفة ، بحوث ودراسات كلية التربية ، جامعة الكويت ، العدد(١٠٤) ، شتاء ٢٠٠٩ : ٦١ .

ومما لا شك فيه أن هذه المفاهيم على تنوعها وتباينها وتناميها تنتسب إلى أرومة واحدة وبالتالي فإن التمييز بين عنف وآخر قد صُقل وعرف في مختلف الميادين والحقول المعرفية بصورة مختلفة ودلالات متنوعة^(١). ومن هذا فإن العنف شكل نسقاً أيديولوجياً مضمراً وممتداً تغذيه مساحة كبيرة من تاريخ أدبنا العربي. ويتظهر العنف في النص القصصي من خلال توظيف الخطابات الدينية والتاريخية والسياسية والأيديولوجية التي تطرحها النصوص، وتسعى السوسيونقدية للوصول إلى " حوصلة نقدية تتطرق من حقيقة أن علاقة النص بالمجتمع موصولة بخطابات عديدة ولغات جماعية متحاوره ومتجادلة يمكن أن تصبح صراعات أيديولوجية واجتماعية وسياسية، يتظهر جانب كبير من الخطابات المتصارعة واللغات الجماعية المتجادلة في النص الأدبي السردية في شكل متفاعلات نصية"^(٢).

- الرمزي في اللغة :

ذكر الجواهري (ت ٣٩٣هـ) في قاموس الصحاح أن " الرَّمْزُ : الإشارة والإيماء، بالشفقتين، والحاجب. وقد رَمَزَ يَرْمِزُ، أَرَمَزَ من الضَّرْبَةِ، أي اضطرب منها"^(٣). أما ابن منظور (ت ٧١١هـ) يرى أن " الرَّمْزُ : تصويب خفي باللمسات كالهَمْسُ ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفقتين وقيل الرَّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفقتين والفم"^(٤).

وجاء عند الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ) " رمزٌ إليه رمزاً : أوماً وأشار أو العينين أو الحاجبين أو أي شيء كان. ف (الرمز) الإيماء والإشارة والعلامة وفي علم البيان : الكناية الخفية"^(٥).

- الرمزي في الاصطلاح :

الرمز هو كلمة موعلة في القدم، ظهرت في الفكر اليوناني، وهي مشتقة من (Summboleum) ؛ وتعني الحرز والتقدير، وهي مؤلفة من (Summ) بمعنى (مع) وبين (boleum) بمعنى الحرز وهي تعني قطعة من خزف أو ضيافة ؛ دلالة على الأهتمام

(١) م. ن : ٦١ .

(٢) التفاعل النصي في رواية الزلزال ، مقارنة سوسيونصية ، حسن مزدور ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد ٣٩١ ، ٢٠٠٣ : ١٦٠ .

(٣) الصحاح في اللغة ، مادة: رمز.

(٤) لسان العرب ، مادة: رمز.

(٥) القاموس المحيط ، مادة : رمز .

بالضيف^(١) "ولاشك أن معرفة القدماء للفظه (الرمز) كانت في البدء: طقوسية تتمتع بجذور فلسفية لاهوتية أكثر منها أدبية، فقد كان أسلوب الترميز شديد الارتباط بالقصص الدينية، لأن الرموز الدينية كانت تشبع الإنسان وتساعد له للوصول إلى معرفة نشأة الكون ومظاهره"^(٢).

ونجد أن فلاسفة الاغريق القدامى نظروا إلى الرمز وسيلة لـ"التعبير عن الانطباعات النفسية، وعن طريق الألغاز والتلميح بدلا من الأسلوب التقريري المباشر، وذلك أن دعائها وجدوا أن العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق وأن العلم لا يمكن إشباع رغبة الإنسان لمعرفة أسرار الكون"^(٣).

والرمز هو "كل إشارة أو علامة محسوسة تُذكر بشيء غير حاضر. من ذلك: العلم رمزُ الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، والهلال رمز الإسلام، والصليب رمز المسيحية، والأرز رمز لبنان"^(٤).

وهكذا اتخذ الناس بعض الأشياء وجعلوها رموزاً. أما المحللون النفسيون فقد عدّوا أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف. أما يونغ فقد خالف هذه النظرية، وأنكر أن يكون الرمز تمويهاً للفكرة. وعده الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الإنسان من خلالها التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد. والواقع أن العاطفة، وبخاصة الدينية تعجز العقل المنطقي عن تناولها في أعماقها، وأبعادها، فتتخذ الرموز والميثاق وسيلة لولوج القلب البشري^(٥).

ويرى (وبستر): أن الرمز هو "ما يعنى أو يوميء إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الأقران، أو الاصطلاح أو التشابه العارض Accidental غير مقصود"^(٦).

(١) ينظر: الأدب الرمزي، هنري بيير، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م: ٧.

(٢) الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمد كة ردي، طباعة ونشر وتوزيع تموز ديموزي، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م: ١٣.

(٣) المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م: ٤٨٨/٢ - ٤٨٩.

(٤) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٩: ١٢٣.

(٥) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ١٢٣- ١٢٤.

(٦) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م: ٣٤.

أما (كارل غوستاف يونغ) فهو "يعتبر الرمز مؤلفاً من وعي يكون في قسم منه جمعياً بما أنه متمشك من العادات والقيم ومناهج المعرفة واللغة التي يتعلمها المرء، ومن لا وعي ليس في نهاية المطاف سوى الليبيدو (halibido) في اصطلاح علم النفس"^(١).
 وضمن الرؤيا نفسها يوضح (يونغ) أن "الرموز ليست مجازات ولا دلائل لغوية تعوض شيئاً معروفاً، بل على نقيض ذلك تعبر الرموز عن وقائع أو أحداث غير معروفة من الإنسان بالقدر الكافي وربما تكون معرفته بحقيقتها معدومة تماماً. ولذلك فإن الرموز في أطروحة" يونغ" هي الصورة (Image) القادرة أكثر من غيرها على فهم طبيعة النفس (Esprit) الإنسانية. بعبارة أخرى إن الرمز هو صورة محتوى يتعالى في قسم كبير منه - عن الوعي"^(٢).

أما (إدوين بيفان) فقد قسم الرمز على نوعين: (الرمز الاصطلاحي) ويعد "نوعاً من الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ بوصفها رموزاً لدلالاتها. أما ثانيها : فيمكن تسميته بالرمز الأنشائي ويقصد به نوعاً من الرموز لم يسبق التواضع عليه ك(الرجل) الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل نغير البوق"^(٣).
 وأن طبيعة الرمز تستسقي في المقام الأول من الإيحاء والتكثيف والابتعاد عن التقرير والمباشرة، فالرمز يحتاج لقراءات متعددة والغوص في معانيه بصورة عميقة لكشف دلالاته. ويمكن عد الرمز "وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة"^(٤).

وذكر (تشارلز تشادويك) أن الرمز "فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروطة"^(٥).

(١) من الرمز إلى الرمز الديني ، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات ، بسام الجمل ، مطبعة التفسير الفني ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م : ١٥ .

(٢) من الرمز إلى الرمز الديني ، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات : ١٧ .

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٤ .

(٤) المدارس المسرحية المعاصرة ، نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢م : ١٣ .

(٥) الرمزية ، تشارلز تشادويك ، ترجمة: نسيم يوسف ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢م : ٤١-٤٢ .

ومن النقاد العرب الدكتور (محمد غنيمي هلال) الذي أشار إلى الرمز والإيحاء، حيث قال: "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على ادائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو صلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"^(١).
ونذكر (إيليا الحاوي) أن "الرمز ينقل الحقيقة المبهمة بإبهامها وليس من حقيقة عميقة، إلا وهي مبهمة"^(٢).

لذا فإن الرمز يعتمد في أدائه لوظيفته على ما يولده من إيحاءات لدى المتلقي قابلة على التأويل. وعلى الرغم من أن التأويل يعتمد على تلك الإيحاءات التي توفرها الوحدات الدلالية المتكونة من إشارات النص فإنه (التأويل) يبقى خارج النص دائماً. فالتأويل: هو المعنى المرجح المستند إلى نص ويكون خارجه^(٣).

وعند دراسة الرمز نجده يختلط مع غيره من المصطلحات حيث "خلط الدارسين بين مصطلح الرمز (Symbol) والعلامة (Sign). وثانيهما : خلطهم بين هذا المصطلح بوصفه وسيلة بناء فنية تعبيرية ومصطلح الرمزية (Bilismsym) التي تتجاوز ذلك إلى كونها مدرسة أدبية، لها أسسها الفلسفية وإنجازاتها الأدبية التي جعلت منها طريقة خاصة في التعبير غايتها الإرتقاء بالادب إلى مصاف الفنون الجميلة وبالذات الموسيقى التعبيرية على يد الموسيقار الألماني (فانكر)"^(٤).

وهناك قاسم مشترك في كل المحاولات التي تعرضت لتحديد مفهوم الرمز سواء في التراث العربي أم في الدراسات الأوروبية تمثل الإبقاء على صفة (الإشارة) فيه، فاللغة التي هي مجموعة علامات ورموز تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالإشارة عن طريق الرموز الصوتية^(٥).

والرمز " غالباً ما يتجلى في تعبير جمالي أو صورة جمالية محملة بالأدلة والمعنى. فالتعبير الجمالي يأخذ هيئة الصور والرسوم والعلامات ويهدف إلى تحقيق معرفة استبصارية

(١) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م : ٣٩٨.

(٢) الرمزية السريالية في الشعر الغربي والعربي، إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠م : ١٤٢.

(٣) ينظر: الرمز في الخطاب الأدبي، حسن كريم عاتي، الناشر الروسم، توزيع دار المؤلف، الطبعة الأولى ٢٠١٥م : ٥١- ٥٠.

(٤) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث : ١٣.

(٥) ينظر: م. ن : ١٥.

للعقائق الوجدانية، وهذا يعني أن الرمز يمكننا من استكشاف حدس المعاني العميقة في طبيعة الأشياء، إنه تعبير جمالي حسي للدلالات والمعاني، يتمثل في قدرته على إظهار المعاني غير المرئية عن طريق، ما هو مرئي فيضج المجرّد في صعيد الحسي الملموس، ووفقاً لهذه الصورة تتأكد أهمية الدور الحدسي الاستصباري للرموز" (١).

ومن خلال هذه العلاقة بين الدال والمدلول تبرز قدرة الرمز الذاتية على الأشعاع وامكانية الخيال لدى القارئ ليبرز القوي المحددة للرمز ودلالاته المتباينة تبعاً لتباين القراء ومستوى ثقافتهم ونوع تجاربهم وذكرياتهم الحياتية المعيشية (٢).

العنف الرمزي :

يعدّ (العنف الرمزي) من النظريات الحديثة التي فرضت نفسها في ميدان الدراسات التربوية والتعليمية. وبدأت بالانسحاب على ميدان الدراسات النقدية والأدبية أيضاً. عبر محاولات استكناه مكامن حركية مظاهر العنف الخفي الذي يختال الدلالات العامة للخطاب ويمارس سطوته اللامرئية بشكل ناعم وغير محسوس وعبر الالتباس بلامح رموز مبنوثة في جسد النص. قد لا يلتقطها وعي المتلقي. لذا سنحاول في هذه الدراسة ضبط العنف الرمزي استناداً إلى ما قدمه (بيير بورديو) في مجال علم الاجتماع التربوي. حيث ظهر هذا المفهوم لأول مرة عند كل من (بيير بورديو) و(جان كلود باسرون) في كتابها إعادة الإنتاج في عام ١٩٧٠م، حيث شكل هذا المفهوم ولادته في نسق الفعاليات الفكرية (٣).

ويوضح (بورديو وجان كلود) العنف الرمزي بقولهما: "إن كل سلطة عنف رمزي، أي كل سلطة تطال فرض دلالات، وتطال فرضها على أنها شرعية وقادرة على أن تواري علاقات القوة التي هي منها بمقام الأسس لقوتها" (٤).

(١) من الرمز والعنف الرمزي إلى ممارسة العنف الرمزي ، قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية : ٥٢-٥٣.

(٢) ينظر: م. ن : ١٩ .

(٣) ينظر: م. ن : ٦٨ .

(٤) إعادة الإنتاج في سبيل نظرية عامة لنسق التعليم ، بييربورديو وجان كلود باسرون ، ترجمة: ماهر ترميش، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ٢٠٠٧ م : ١٠٢ .

ويعود الفضل في بناء هذا المفهوم للمفكر الفرنسي (بيير بورديو) الذي بذل جهوداً من أجل اكتسابه المشروعية الفلسفية، والتعريف بأبعاده وحدوده، وعمد إلى اكتشاف دينامياته السوسولوجية وملابساته الفكرية، لأكثر القضايا أهمية وخطورة في العصر الحديث. ويمتلك هذا المفهوم سحره الفكري الخاص في قدرته على استكشاف أعماق مجاهل الحياة تعقيداً، والكشف عن أبرز متاهاتها السياسية والاجتماعية تشابكاً وغموضاً. كما استكشف الآثار والوظائف الأيديولوجية التي يؤديها العنف الرمزي الذي يتصف بذكائه ودهائه وقدرته على التخفي، ونصب الكمائن لضحاياه في مختلف المستويات الأيديولوجية^(١).

واستناداً إلى ما ذكر بورديو فإن " هذا النوع من العنف قد يكون عنفاً لا محسوساً ما دام غير مرئي ولا ينتبه له حتى من قبل ضحاياه لكنه في كل الأحوال قائم واقع، ترسخه الثقافة بتحويله إلى ترجمات لا واعية يجد فيها هذا النوع كل الشروط الفردية والكافية لاستخدامه"^(٢).

فهو عنف خفي ناعم غير معلوم يراد به " استخدام الرموز والدلالات والمعاني للسيطرة على الآخر وفرض الهيمنة عليه. ويأخذ هذا النوع من العنف صورة رمزية خفية ملتبسة تمكّن ممارستها من الوصول إلى غايته وتحقيق ما يصبو إليه من سيطرة وهيمنة دون اللجوء إلى القوة الواضحة والمعلنة"^(٣).

وإن هذا المفهوم " يشكل منطلقاً ذهنياً للكشف عن الفعاليات الذهنية الأيديولوجية التي يمارسها المجتمع طبقياً لتشكيل عقول الأفراد، عبر سلطة معنوية كلية القدرة، وهذا يعني أن العنف الرمزي يرتدي حلة سلطة معنوية خفية تفرض نظاماً من الأفكار والدلالات والمعاني والعلامات بوصفها مشروعة ؛ وفي كل الأحوال فإن هذه السلطة تعمل على إخماد علاقات القوة الكامنة في أصل هذه السلطة أو في تكوينات العنف الرمزي عينه"^(٤).

(١) ينظر: الطاقة الأستلابية للعنف الرمزي ، أ.د. علي أسعد وطفة ، مركز الشرق العربي للدراسات الحضارية والأستراتيجية ، المملكة المتحدة لندن، ١٤-٩-٢٠١٥م.

-M-abhath10-5-12/htm./markaz /www.asharqalarobi.org.uk.

(٢) السلطة الرمزية عند بيير بورديو ، الطاهر لفوس علي ، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والأنسانية ، قسم اللغة والأدب والفلسفة ، جامعة وهران ، العدد (١٦) ، ٢٠١٦م : ٤٢.

(٣) من الرمز والعنف الرمزي إلى ممارسة العنف الرمزي ، قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية : ٦٥.

(٤) م.ن : ٦٨ .

ومن هذا فإن معرفة الرموز وما تؤدي إليه من عنف رمزي يحتاج لدراسة عميقة لكشف مغاليق النص. وقد أشار الدكتور (عبدالفتاح يوسف) إلى العنف الرمزي بوصفه " عنفاً لغوياً وفكرياً بامتياز؛ حيث يتوسل الفاعل الاجتماعي باللغة أو بالمعهود الثقافي بوصفهما أدوات فاعلة للهيمنة على الضحايا؛ ولذا يعتمد العنف الرمزي قوة اللغة وفاعلية المعهود الثقافي في إخضاع الضحايا لإملاءاته؛ حيث تستثمر السلطة التي تمارس العنف البديهيات والمسلمات والمقولات الجاهزة التي تعتقد فيها الضحية؛ لممارسة العنف عليها، وهو عنف أكثر تعقيداً من العنف المادي أو الفيزيائي"^(١).

وهنا يمكن أن نطرح تساؤلاً على من يُمارس العنف الرمزي؟ ومن الذي يمارسه؟ هل يستطيع أي فرد في المجتمع ممارسة هذا العنف؟ الجواب هو أنه لا يستطيع أي فرد ممارسة هذا العنف وإنما الطبقة الاجتماعية هي التي تحدد من الذي يمارس العنف ومن الذي يخضع له" ويوجد بالمجتمع صراع بين التصنيف بين صنفين متقابلين من الأفراد، يحتكر الصنف الأول السلطة ويمارس نوعاً من النفوذ والصنف الثاني في موقع متدني ويسقط في فخ التبعية والخضوع. كما أن البنى التي يمارس من خلالها الأفراد الهيمنة على المجموعات وفق بناء هرمي وترتيب تفاضل، هي مرتبطة برؤوس المال الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والرمزية التي يحوزون عليها. وبهذا تمارس البنية الاجتماعية نوعاً من العنف الرمزي على الأفراد لأنها متخفية من الوعي الاجتماعي وغير مدركة من قبلهم ويكون مصدر شعور بالدونية والغبن والازدراء واللامعنى وفقدان الدلالة بالنسبة لهم"^(٢).

وإن للعنف الرمزي القدرة على التغلغل عميقاً داخل بنية المجتمع وفرض هيمنته من خلال اعتماده على اللغة، وفي هذه الحالة يشكل خطراً على الفرد والمجتمع، لما يملكه من قدرة على تحويل اللغة من وسيلة للتواصل والتعبير عن الهوية إلى معرض على التفرقة والشقاق، ويمكن لهذا العنف أن يسود متكرراً بلبوس القيم التي تحمل في ظاهرها معاني الوطنية أو البطولة أو الالتزام الديني، بينما تحمل في جوهرها دمار المجتمع وتفككه"^(٣).

(١) العنف الرمزي، أ.د. عبدالفتاح يوسف، شركة الوطن للصحافة والنشر، ٢٠١٩-٥-٢م.

(٢) العنف الرمزي والشباب الجزائري، ريمة زنانرة - وناسي سهام، مجلة دراسات في علوم الإنسان والمجتمع، جامعة جيبيل، مجلد(٤)، العدد(١)، ٢٠٢١م: ٢١٥.

(٣) ينظر: العنف الرمزي جمر تحت رماد، رفعت محمد ١٧-٣-٢٠٢١: https://hunasotok.com/article/27958.

ويولد العنف الرمزي بعد تغلغله في المجتمع حالة من الإذعان والخضوع للآخر كونه يفرض نظاماً من الأفكار والمعتقدات الاجتماعية التي غالباً ما تصدر من قوى اجتماعية وظيفية متركزة في موقع الهيمنة والسيادة. كما ذكرنا ذلك سلفاً، ويهدف هذا النوع من العنف إلى توليد معتقدات وایدیولوجیات محددة وترسيخها في أذهان الذي يتعرضون لهذا النوع من العنف، فالعنف الرمزي في حالة هذه أنطلق من نظرية إنتاج المعتقدات، وإنتاج الخطاب الثقافي، والقيم، ومن ثم إنتاج هيئة من المؤهلين الذين يمارسون التقييم والتطبيع الثقافي في وضعيات الخطاب التي تمكنهم من السيطرة ثقافياً وایدیولوجياً على الآخر وتطبيعه دون أن يشعر^(١).

وقد أشار (بورديو) إلى السلطة كذلك في كتابه (السلطة الرمزية) كونها سلطة مشروعة تمارس هيمنتها في النص من خلال الألفاظ والعبارات حيث يرى " أن ما يعطي للكلمات وكلمات السر قوتها ويجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه وهو الإيمان بمشروعية الكلمات وما ينطق بها"^(٢).

والحديث عن السلطة يحيلنا للحديث عن الرأسمالي، فالعنف الرمزي " تعبير عن حضور رأس مال رمزي يتجلى في صورة عناصر ثقافية (قيم، تصورات، أفكار، معتقدات، مقولات، اشارات، رموز... الخ)، وبالتالي فإن رأس المال الثقافي ينزع إلى امتلاك السلطة الثقافية أي المشروعة في الحضور والممارسة - وهذا يعني أن ممارسة العنف الرمزي مرهونة بوجود رأسمال رمزي. وبالتالي فإن هذا الرأسمال يتوج بسلطة رمزية تعبر عن مشروعيتها. والمشروعية تعني هنا قبول هذه السلطة على أنها مشروعة وحقيقية من قبل هؤلاء الذين تمارس عليهم"^(٣).

ويوضح (بورديو) مفهوم الرأسمال الرمزي حيث " أطلق مفهوم رأسمال رمزي على أي نوع من أنواع رأس المال وصيغته (اقتصادي، ثقافي، مدرسي أو اجتماعي)، ذلك عندما يتبدى هذا الرأسمال في صيغ إدراكية، وفي صورة مبادئ تصنيفية، وفي تعيّنات محددة، أو في

(١) ينظر : من الرمز والعنف الرمزي إلى ممارسة العنف الرمزي ، قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية : ٦٨-٦٩ .

(٢) الرمز والسلطة ، بيير بورديو ، ترجمة : عبدالسلام بنعيد العالي ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، ١٩٩٠ : ٦٠ .

(٣) لغة الشعارات من خلال نظرية العنف الرمزي لبيير بورديو قراءة في شعارات الحراك الجزائري ٢٠١٩ ، مريم هنادي ، مجلة جسور المعرفة ، جامعة الجزائر ، المجلد ٥ ، العدد (٣) ، ٢٠١٩ م : ٤٨٠ .

مخططات معرفية والتي تكون على الأقل نتاجاً لعملية تجسيد للبنى الموضوعية للحقل المعني^(١).

وإن الرمز يمتلك في ذاته عنفه الخاص ويتمثل هذا العنف في قوته وقدرته على التأثير، فهو يمتلك سحر الكلمة وجمال الصورة وروعة الدلالة ورشاقة الكلمة، فهو يمتلك سلطة جمالية وتبعاً لهذه الصورة يأخذ العنف الثقافي والعقائدي والأيديولوجي صورة عنف رمزي، يفرض نفسه في مجال القيم وحقل الرموز والدلالات والمعاني^(٢).

ويوضح (عبدالإله بلقزيز) الفرق بين العنف المادي والعنف الرمزي حيث يقول: "ثمة حاجة للتمييز بين نوعين من العنف هما: العنف المادي والعنف الرمزي. العنف المادي يلحق الضرر بالموضوع (الذي يمارس عليه العنف) فيزيائياً في البدن، أو في الحقوق، أو في المصالح أو في الأمن... إلخ). أما العنف الرمزي، فيلحق الضرر بالموضوع سيكولوجياً: في الشعور الذاتي بالأمن والطمأنينة، والكرامة والأعتبار، والتوازن"^(٣) في ما قد يكون مقدساً لديه. بل قد يكون هذا الضرب من العنف مرحلة نحو ممارسة العنف المادي وعلى العموم، لا يختلف معنى العنف في هذا النوع عن معناه في الثاني وهو: انتزاع المطالب بالقوة، وإكراه الآخر على التنازل عنها أو الاعتراف بها"^(٤).

ومن هذا فإن العنف الرمزي يكون أكثر قوة وتأثير في تحقيق الغايات من أنواع العنف الأخر كاللاكلاسيكي و الفيزيائي. وكذلك يمكن القول أن العنف الرمزي أكثر فاعلية وقدرة من العنف السياسي الأمني الذي تمارسه الدولة في بعض الأوقات. وإن العنف الرمزي يحقق هذه القوة والفاعلية بصورة خفية حيث يتغلغل تأثيره في وعي ضحاياه بصورة عفوية دون إحساس منهم بإكراهات العنف التقليدية^(٥).

وإتسام العنف الرمزي بالخفاء والنعومة واللامباشرة في فرض قيمه الأيديولوجية قد يدفع المؤلف نفسه إلى ممارسة هذا النوع من العنف بصورة لا واعية ولا مقصودة بشكل

(١) من الرمز والعنف الرمزي إلى ممارسة العنف الرمزي، قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية: ٧٦.

(٢) ينظر: من الرمز والعنف الرمزي إلى ممارسة العنف الرمزي، قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية: ٧٢.

(٣) العنف السياسي في الوطن العربي، عبدالإله بلقزيز، المستقبل العربي، عدد(٥)، ١٩٩٦، م: ٦٨-٨٥.

(٤) م. ن: ٧٢.

(٥) ينظر: من الرمز والعنف الرمزي إلى ممارسة العنف الرمزي، قراءة في الوظيفة البيداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية: ٦٩-٧٠.

مباشر، وإنما تأتي عملية الفرض الأيديولوجي لنسق فكري معين ضمن سياقات البناء اللغوي أو الدلالي للنص كتراتبية لا واعية فتشكل جزءاً من المنظومة الفكرية المرتبطة بالنسق الأيديولوجي المكون هوية المؤلف. فالمؤلف يمكن أن يكون غير واعٍ لما يمارسه من عنف رمزي من خلال ما يطرحه من رموز وأبعاد وقيم أيديولوجية تمارس سطوتها اللاوعية - أيضاً - على المتلقي الذي تجري عملية تغذيته بتلك القيم بشكل خفي لا واعٍ من قبل طرفي العملية الإبداعية، المؤلف والمتلقي. إلى جانب الممارسات الواعية من قبل المؤلف في فرض نسق أيديولوجي معين عبر توظيف شكل من أشكال العنف الرمزي على متلقيه. عبر ثنانيا نصه وبنياته اللغوية.

وهذا ما سنحاول إبرازه في المباحث التالية من هذا الفصل.

المبحث الثاني

تجليات العنف الرمزي في فرض الإنموذج

لقد درس العنف الرمزي على أنه أحد موضوعات علم النفس وعلم الأتماع، ولكن للعلمين صلة لصيقة بالأدب. فالأدب، وليد الحياة الاجتماعية والنفسية لمتلقيه وكاتبه، لذلك أخذ البحث على عاتقه دراسة العنف الرمزي في بعض النماذج التي اختارها نجيب محفوظ في مجموعته (دنيا لله). ولا بد لنا قبل أن نخوض في الدراسة أن نعرف أن العنف الرمزي هو بشكل عام، أسلوب خفي، ومؤذٍ بسبب قدرته على اختراق النفس واللاشعور الفردي لغرس فكرة معينة في ذهن، أو لمحاولة السيطرة على الأفكار من خلال بعض الطروحات، فهو فعل بشكل خفي، مستتر بمظهر السكون والاستكانة الخادعة، تأخذ طابعاً رمزياً، وهو تعبير انفجاري عن الميول والتمرد في الجماعة^(١).

فالعنف الرمزي من وجهة نظر بورديو - التي أشرنا إليها سابقاً نوع من أنواع العنف ولكنه يحمل سمة اللطف والهدوء و الاخفاء، وهو مجهول من قبل الطرفين المرسل والمتلقي وذلك بسبب ارتباطه على الأرجح باللاشعور. وأن العنف الرمزي يستخدم لفرض بعض الرموز والافكار بهدف السيطرة على فكر الآخر. وهذا الفرض يأتي بطريقة شرعية من خلال حديث مهذب، أو ربما عرض لفكرة ما الغرض منها إلقاء الضوء على إشكالية، وفي النهاية يجعل التعريف للضحية دوراً في جعل هذا العنف مسيطراً ومهيماً. ويرى البعض أن العنف الرمزي يحمل صفات التحفيز والإقصاء للأطراف الأخرى، فهو على حد تعبيرهم "سلوك يوجه إلى تحقير الآخرين واستفزازهم كالامتناع عن ردّ السلام، أو تجاهل الفرد والانزعاج والسخرية من خلال الحركات أو النظرات أو غيرها"^(٢). ليحمل هنا هذا المعنى صفة التحقير والنقليل من شأن الطرف الآخر، عن طريق الحركات أو الاشارات أو الكلمات أو حتى النظرات، وقد يكون السبب طائفياً أو عرقياً أو ثقافياً، لتدخل الثقافة مابين الأسباب أو المجالات التي تستخدم العنف الرمزي، فهو يحمل في طياته سلطة ما تجبر متلقيه على

(١) ينظر : التخلف الاجتماعي ، مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور ، مصطفى حجازي ، ٢٠٠٩ م : ١٦٨ .

(٢) إتجاهات طلاب الجامعات الفلسطينية نحو العنف الرمزي ومستوى ممارستهم له ، ابو زهري واخرون ، مجلة جامعة الاقصى ، مجلد ١٢ ، العدد ١ ، ٢٠٠٨ م : ١٣٤-١٣٦ .

الخضوع له. ومن هذا فإن العنف الرمزي يظهر في مجموعة (دنيا الله) لنجيب محفوظ من خلال طرحه بعض النماذج ومحاولة فرضها علينا سواء كانت مقصودة بطرح واعٍ أم غير واعٍ (لاشعوري). أو من خلال هذه النماذج المتمثلة بشخصيات القصة والشخصية" هي أساس بناء العمل القصصي أو الروائي، فلا رواية من دون شخصية، لأن الشخصية هي التي تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما تشاهد" (١). ومفهوم الشخصية بشكل عام يقوم على أساس أنها" بناء علمي أعد لتوضيح الواقع النفسي للفرد، وليس هدف نظريات علم النفس الحديثة إلا تحليل هذا المفهوم، وتحديد مناهج دراسة الشخصية" (٢). وللشخصية ارتباط وثيق بعلم النفس وبالاشعور الفردي فهي تُعد "عالمًا نفسيًا داخليًا يتكون دينامياً حسب تاريخية الفرد بممارسة بعض الوظائف والآليات الأساسية بالنسبة له" (٣).

فالشخصية ترتبط بالنفس الإنسانية لأنها تسهم في عرض أفكارها، وهواجسها، ومخاوفها، وهي داخل العمل الفني ترتبط بماهية الفن" فالفن في الواقع يتوضح في نطاق الفكر المطلق شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة" (٤). هذا الفكر الذي يظهر واضحاً في العمل الأدبي، الذي يمكن أن يعد بمثابة رسالة يكتبها الفرد ويتلقاها أفراد، لها أسس نفسية مشتركة في لا وعي كل منهم والشخصية في العمل الأدبي تعد مصدر إمتاع وتشويق، لعوامل متعددة منها؛ أن هنا ميلاً طبيعياً عن كل إنسان إلى تحليل النفس ودراسة الشخصية، فكلُّ منا يميل إلى أن يعرف شيئاً عن عمل العقل الإنساني، كما أن بنا رغبة جموحة تدعونا إلى دراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها ومظاهر هذا التأثير (٥). فالفضول هو الذي يأسرنا في دراسة الشخصيات وربما سيطرة هذه الشخصيات على لا وعينا من حيث أنها مشابهة لأنماط بشرية نعرفها ونعيش معها. ونستطيع القول إن "علم الأفكار وهو بطبيعته غير واقعي - يحاول أن يصبح واقعاً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناً للفكرة في الشيء، أو مجرد تحول الفكرة إلى شيء" أي

(١) المكان في الرواية الجبرينية، دراسة نقدية، فهد حسين، فراديس النشر والتوزيع، بيروت، ٣٢٣ م: ٤٥.

(٢) الشخصية دراسة حالات (المناهج - التقنيات - الإجراءات)، فيصل عباس، دار الفكر العربي، بيروت: ٦.

(٣) م. ن: ٦.

(٤) علم الجمال، ريني هويمان، ترجمة: ظاهر حسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية،

١٩٧٥ م: ٧٣.

(٥) ينظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥ م: ٤٢، ٤٢.

أنتقالاً كلياً من اللاواقع إلى واقع، بل على العكس تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية" (١) وهذه الواقعية في العمل الأدبي تكون من خلال فرض شخصيات معينة لها طابع سياسي، أو اجتماعي، ديني أو سلطوي، نتحدث عن إنموذج أو نمط معين مرتبط بواقفنا المعاش، وتحاول أن تعالج فكرة معينة أو تسلط الضوء على قضية معينة. هذ الشخصيات التي ربطها علماء النفس بالاشعور. (هيغل) مثلاً أن على المفارقة التي وقف عليها عند تحليله الشعور البائس عندما بحث عن تناقضات وعي الذات وأنقسام العالم الداخلي للشخصية (٢).

أما فرويد يخضه للتقسيم التحليلي ويبرز نوعين من اللاشعور، اللاشعور الخفي الكامن؛ وهو تصور شعوري واعٍ عن شيء ما يمكن أن يتحول في المستقبل عن صفة شعورية غير أنه يبقى قادراً في شروط معينة على أن يغدو شعورياً من جديد، وثانياً اللاشعور المبعد وهي تصورات لا يمكن أن تغدو شعورية لأن ثمة قوة تعارضها وتواجهها" (٣). فرويد لم يكتف بإثبات واقع وجود التصورات اللاشعورية في نفسية الإنسان فحسب بل وطمع إلى الكشف عن آلية أنتقال الأفعال النفسية من مجال اللاشعور إلى منظور الشعور (٤). وهذه الأنتقال نجده في مجال الأدب من خلال العنف الذي يمارس لا شعورياً ويدفع المرء لإتخاذ موقف وسلوك معين قد يكون شعوري.

لقد أخذ البحث على عاتقه دراسة بعض النماذج التي حاول الكاتب فرضها أو فرض نماذجها علينا بشكل يجسد العنف الرمزي من خلال تجسيدها في شخصيات مجموعته القصصية، وكل شخصية منها تحمل بعداً رمزياً إيديولوجياً حاول محفوظ فرضه علينا، بشكل واعٍ أو غير واعٍ. ويتخذ هذا الأنموذج عدة أبعاد منها:

أولاً: البعد السياسي.

ثانياً: البعد الاجتماعي.

ثالثاً: البعد الديني.

رابعاً: البعد السلطوي.

(١) التفسير النفسي الادب، د. عز الدين إسماعيل، الناشر مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، ١٩٨١م: ٥٧.

(٢) ينظر: مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، فالبري ليبين، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م: ٢٦.

(٣) م. ن: ٣٤.

(٤) ينظر: الذات الفرويدية، دراسة فكرية، فايلك بورش جاكسون، ترجمة: أنطوان حمص: ٧.

أولاً - البعد السياسي:

حملت قصة (الجامع في الدرب)، بعداً سياسياً على الرغم من أن عنوان القصة وبداية سرد أحداثها لا تشي بأن الكاتب أراد أن يتحدث فيها عن رأي سياسي ما أو أن يعرض قضية سياسية. فالقصة تشير إلى وجود الجامع في حي جميع أفراد مشغولون عن الدين بالحصول على قوت يومهم ولقمة عيشهم. وعند الاستماع إلى الأحداث وهي تسرد نظن أن الكاتب أراد عرض فكرة لهو الناس وابتعادهم عن الدين، ولكن حدث ما يطرأ على مجرى سرد الأحداث يغير المجرى العام لأحداث القصة ويبدأ ربط السياسة بالدين وفي هذا الحدث إشارة إلى عنف رمزي عام يعيشه المجتمع العربي. عنف تمارسه السلطة السياسية دائماً من خلال محاولة غسل العقول عن طريق رجال الدين. ويبدأ عهد جديد للشيخ الذي يعتقد أنه ربما سيعيد إلى نفسه بعض السلطة التي فقدتها في أثناء وجوده في هذا الجامع، وعندما تبدأ خطبة الجمعة يبدأ الحديث الديني المدفوع بالسياسة وإضفاء الشرعية الدينية على القائد، ودس مصطلحات الدفاع عنه والجهاد في سبيله. تركز القصة على شخصية الشيخ (عبد ربه) حتى نعتقد أنه هو المقصود من الحكي، وأن كل ما يدور في هذه القصة هو حول هذا الشيخ الذي يبدأ بالتحرك ونشر الأخبار حول هجوم الناس عليه وتخليص السلطة له من هذا الهجوم.

والشيخ بهذه التصرفات يريد أن يرجع هيبة الجامع. وهيئته في الجامع ولكن ما حدث هو أن المستمع الوحيد الذي كان يحضر دروسه يشيح بوجهه عنه، فهو لم يعد ذلك الشيخ الفاضل، بل أصبح مجرد مرسل سياسي يعمل لخدمة أشخاص ليس لهم الأهلية السياسية ولا القيادية وهنا يكون الكاتب قد نجح في تسليط الضوء على عمل رجال الدين وأهل السلطة وعلى رفض الشعب لهذا الربط بين السياسة والدين.

وعندها تنتقل الأحداث إلى بيت العاهرة (سمارة) الذي يقع بالقرب من الجامع، وهذه مفارقة حياتية لابد أن نعتقد أن الغاية منها تسليط الضوء على طهارة الجامع بمن فيه، وقذارة البيت بالمقابل بمن فيه أيضاً، ولكن عندما تتقدم بنا الأحداث نشعر بالخدعة التي قام بها الكاتب، ففي البيت يجلس رجل على أريكة وتجلس سمارة على سرير، ولا يمكننا أن نتوقع أنه من الممكن أن يدور حدث مهم بين سمارة والزبون هذا الرجل ينعت الشيخ الذي

يروج للسياسة ويصفه بالمنافق، ويتعجب من وجود الجامع في هذا المكان الذي لا يبدو أنه يليق به، وكأن وجود الجامع في المكان جاء عرضياً، ثم يسأل سمارة :

" إلا تخافين الله ؟

فقالت بشيء من الضمير:

-ربنا يتوب علينا..

فضحك ضحكة مسترخية، وتناول خياراً فدهسها في فيه وفي تلك اللحظة كان عبد ربه يلقي خطبته فمضى يتابعه برأس متأرجح، ثم ابتسم ساخراً وهو يقول: - منافق! اسمعت ما يقول منافق!"^(١).

هذا التهكم الذي يظهر واضحاً في السرد يبقينا في صورة أن الكاتب أراد إظهار نفاق الشيخ ونفاق أهل السلطة. وبعد هذا الحوار يترك الكاتب مجالاً أمام السرد ليتابع من خلاله وصف المشهد.

" وجالت عيناه في الحجرة حتى استقرتا على صورة

لسعد زغلول قد بهتت من القدم، فتساءل وهو يشير إليها :

-هل تعرفين هذا ؟

- ومن لا يعرفه !

فأفرغ بقية الزجاج في جوفه وقال بلسان ثقيل:

- سمارة وطنية وشيخ منافق!"^(٢).

وهنا نقف أمام المشهد، أمام هذا الربط أو المقارنة التي أراد الكاتب إجراؤها، إننا في لحظة ما اعتقدنا أن الكاتب أراد وصف مشهد بين سمارة وزبونها، ولكن المشهد يأتي رتيباً على شكل حديث مستهجن بينهما، ثم لينقلنا الكاتب من خلال نظرات الرجل المتأرجحة إلى صورة موضوعة على الجدار. صورة تبدو قديمة جداً وباهتة، وهذا دليل على أن سمارة تحتفظ بها منذ زمن، هذه الصورة هي للسياسي المعروف (سعد زغلول) الذي كان له دور كبير أثناء الاحتلال البريطاني على مصر، دور في الدفاع عنها، وفي الدفاع عن آراء شبابها، وفي حين أننا نشعر أن الحديث عنه جاء عرضياً إلا أننا نكتشف عكس ذلك، إذ أن

(١) دنيا الله : ٧٢.

(٢) م. ن : ٧٣.

محفوظ حاول أن يفرض على المتلقي نموذجاً سياسياً وهو سعد زغول الذي يعده محفوظ شخصياً زعيمه الأول، وهذا ما نقلته (رجاء النقاش) عن نجيب محفوظ في كتابها (صفحات من مذكرات نجيب محفوظ) حيث يقول محفوظ: "على الرغم من أنني لم ألتق بسعد زغول، ولم أراه رأى العين، فإنه أكثر زعماء مصر المعاصرين قرباً من نفسي، عندما أندلعت، أحداث ثورة ١٩١٩، كان عمري لا يتجاوز سبع سنوات، مع ذلك كان وجداني كله مع الوفد وزعيمه"^(١). فحاول أن يمرر أفكاره اللاشعورية إلى المتلقي من خلال ممارسة العنف الرمزي عليه. حيث أراد من هذه الصورة المعلقة طرح فكرة جوهرية في القصة وهي فكرة فساد السياسة الحالية، التي استعانت برجال الدين ووظفت الدين نفسه لخدمتها بعد تعب مرير عاناه الرجال الوطنيون. إن محفوظ من خلال طرحه لشخصية سعد زغول الوارد في بصورة عرضية في خط السرد الصاعد للقصة إلا أنه مارس علينا عنفاً رمزياً من خلال فرضه علينا كنموذج وطني داخل القصة التي عالجت فساداً سياسياً ودينيًا. فهذا العنف الذي مارسه محفوظ في القصة عنف رمزي يترك أثراً بصورة غير مباشرة داخل المتلقي لهذه القصة وأحداثها التي تمس السلطة وتكشف فسادها، وطريقتها في القمع والتهريب، ثم يمر بعدها خلال السرد بشخصية سعد زغول، هذا الطرح يجعل المتلقي يعقد مقارنة داخلية بين السياسة الحالية ورجالها وبين السياسة في زمن سعد زغول، وفي هذه الحالة يرسخ مبادئه وأنتمااته الحزبية داخل المتلقي من خلال الأسلوب الذي أستعمله في طرح إنموذج سعد زغول الذي فرض فرضاً على المتلقي لأجل الوصول إلى أعماقه لا شعورياً، وهو عنف رمزي خفي إستعمله محفوظ لإيصال آرائه ذات البعد السياسي.

ثانياً - البعد الاجتماعي:

وقد يحمل العنف الرمزي بعداً اجتماعياً حيث يمارس من طبقة اجتماعية عليا على طبقة أدنى منها اجتماعياً. وهذا ما حدث في قصة (قاتل)، حيث يوحي لنا العنوان بأنها قصة تتحدث عن إنسان هوايته القتل أو أنه إنسان معتاد على القتل. يعرض لنا (نجيب محفوظ) شخصية (بيومي) من خلال وصفه قائلاً: "وهوم برأس متبلد الشعور، وليس على الجسد المتورم بالأقذار إلا جلاباب مهترئ كالخيش تعشش فيه حشرات شتى"^(٢). هذه

(١) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، رجاء النقاش، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى: ٢٢١.

(٢) دنيا الله: ٩٦.

الشخصية التي يبدو أن الزمن قد جار عليها وأهلك كل ما فيها، تعاني فقراً، وتعاني من مرض الأحلام الوردية، بيومي يحلم بأن يصبح خليفة تحيط به الجواري الحسان، ويستطيع أن يأكل كل ما يريده، ويشرب من كل ما حرم منه، ويمارس حياة طبيعية بعيدة كل البعد عن واقعه الذي يعيش فيه، هذا الواقع الذي فرض عليه بيتاً مهترئاً، وأماً عاجزة تعيش على عطايا الآخرين، وزوجة هاربة لا يعرف عنها شيئاً وحياة مليئة بالسجون. والمشكلات الاجتماعية التي جعلت منه إنساناً منبوذاً في مجتمع. بيومي يظهر في النص وهو يمثل نموذجاً للشر في المجتمع، الشر الذي يبتعد الجميع عنه، وهو يهجس نفسه بكل الأحوال. ولكن بيومي هذا الرجل الذي يبدو عنيفاً وسيئاً تظهر له أحلام طفولية، فهو كطفل يحلم برداء الخليفة وبحياة ملكية، يحلم بأن لا يكون هو نفسه، وأثناء تفكيره بهذه الأمور تظهر شخصية المنفذ الذي سيعمل على إخراج بيومي من هذه الأزمة التي يعيشها.

تصور لنا القصة رجلاً بعربة يجرها حصان وحاشية معه، ينتفض إليه بيومي عندما يسمع نداءه ويبدأ بالتملق له ظناً منه أن هذا الأخير سيؤمن له عملاً يضمن له حياة كريمة أو سيعطيه مالاً، فتبعه إلى حيث أرد ليفاجئه ذلك بسؤال بارد من دون أي مشاعر أو أحاسيس

" هل تقتل الحاج عبد الصمد الحباني؟!"⁽¹⁾

هذا السؤال الذي أصاب بيومي بدهشة جاء غير متوقع ويعرض لنا الحوار إشمئزاز الطالب من بيومي واستخفافه به ومحاولة استماتته والتأكد من قبوله، فهو يعرف ما يعايشه بيومي من حرمان وفقر. ليكون ثمن هذه المهمة التي أوكله بها خمسين جنيهاً ولتبدأ المفاوضات حتى يحصل بيومي على عشرة جنيهاً عربوناً على قيامه بالمهمة. بعشر جنيهاً استطاع بيومي أن يعيش ما كان يحلم عيشه، وبدأ يحلم بأشياء أخرى كأن يتزوج ويؤلف عائلة جديدة بعيدة عن السجن والمشاكل، والفقر، وأخذ يحلم بإنجاب الأطفال، حياة كاملة يعيشها بيومي خلال أسبوع المهلة. هذا الأسبوع الذي لم يخل من مراقبة الشيخ عبد الصمد، وهنا تتشكل حلقة صراع جديدة في رأس بيومي الذي يبدأ بالتفكير لماذا أرادوا قتله؟. وتستمر الملاحقة والمراقبة والصراع الداخلي الذي يعايشه بيومي طيلة صفحات القصة، ويستمر الألم الروحي يعتصره ويقض مضجعه يقين الحاج من استمرارية حياته وإلقائه

(1) دنيا الله: ٩٨.

بالوعود والتسويفات، كل كلمة كان يقولها الحاج عبد الصمد كانت تترك أثرها في نفس تلك الشخصية التي عانت الألم وفي النهاية هو يخالف التوقعات ويطعن الحاج ليرديه قتيلاً أن الكاتب من خلال طرح شخصية بيومي هو لا يطرح شخصية فاسدة اجتماعياً، ومنبوذة في المجتمع، ولم يكن الغرض من تصوير هذه الشخصية بكل اختلافها إلقاء الضوء على فسادها، أو لعرض إنموذج اجتماعي سيء، على الرغم أن القصة تعرض إنموذجاً اجتماعياً لكنها لا تهتم بعرض مدى سوء هذه الشخصية بقدر اهتمامها بتسليط الضوء على واقعه، وظلم هذا الواقع له.

يقع العنف الرمزي في هذه الحالة من خلال الإيحاءات التي تظهرها الشخصية التي لا تبدو نموذجاً للشر المطلق، بقدر ما تبدو إنموذجاً اجتماعياً مضطهداً من قبل الطبقة العليا في المجتمع، التي تستخف بدورها بالآمه وتكرسه لخدمة مصالحها حتى يظهر بمظهر الخاطيء، الذي تلوثت يده بكل أدوات هذا العالم في حين بقي أصحاب هذه الطبقة من الأيادي البيضاء، أيادي الخير التي لم تمس الخطأ، ولكنهم في الحقيقة أوساخ العالم. فقد شكل بيومي إنموذجاً اجتماعياً للشخصية المستغلة في المجتمع التي يُمارس بحقها كل أنواع العنف الرمزي من تجاهل، ونبذ، واستغلال، وكذلك حاول محفوظ أن يكرس العنف الرمزي في هذه القصة من خلال توليد التباين الطبقي، والتأكيد على مظاهر عدم المساواة في الحياة الاجتماعية، التي تقوم على عملية الأذعان والخضوع لمعايير وتصورات اجتماعية وتأكيد وجودها بصورة رمزية. أي أن كل مظاهر الخضوع والانقياد التي مارسها (بيومي) أمام سلطة (المعلم) المعنوية والمادية، تجسد حركية العنف الرمزي وتمظهره في ثنايا السرد ودلالاته التي تنتقل بشكل خفي وناغم إلى المتلقي عبر فرض الإنموذج الاجتماعي (القار) والذي يمثل بعداً يقينياً وحتمياً من ملامح البنية الاجتماعية، فالسرد - أذن - يمارس ترويضاً اللاوعي المتلقي وفرض قناعات غير محسوسة وغير ملاحظة تتخذ من رمزية الإنموذج المفروض تمظهاً لها. تسعى من خلاله إلى تمرير إيحاءاتها المؤسسة لقناعات مخاتلة تتسرب بشكل خفي ولين إلى أعماق لاوعي المتلقي. وقد تجلى ذلك - كما ذكرنا - في تسرب قضية التباين الطبقي التي تتجلى في القصة كبنية حتمية لا تملك الطبقة الدنيا إزاءها سوى الأنقياد

والخضوع المطلق للطبقة التي فوقها وتلبية رغباتها في ثنائية حاكمة لبنية المجتمع هي ثنائية السيد والعبد، أو السلطة والتابع.

ثالثاً – البعد الديني :

ويتجلى العنف الرمزي في البعد الديني من خلال قصة (زعلابوي)، حيث أن لهذه القصة عالم آخر تدور في فلكه، عالم يرتبط باللاوعي الجمعي، بالأشياء التي تستحوذ أهتمام المجتمع من دون أن يشعر فيؤمن بها بعض منهم يوهما الكاتب بأن القصة تدور حول رجل يعود إلى عهد الطفولة ليتذكر أغنية ورد فيها ذكر الشيخ (زعلابوي)، وأسئلته عنه التي جاء جوابها متجذراً في باطنه، فهو لم ينس بعد أن كبر ذلك الرجل صاحب الكرامات، وتبدأ رحلة البحث والسؤال عنه رحلة الانتقال من مكان إلى آخر بحثاً عنه. طرح محفوظ هذا الإنموذج الذي يحمل شذرات صوفية، تحكم القصة منذ البداية حتى النهاية، فالقصة قائمة على البحث عن ذلك الشيخ المدعو (زعلابوي). وهذه الإشارات الصوفية التي ذكرت في القصة ربطت الأحداث بالشخصية، الشخصية الإشكالية المتجذرة في كل نفس مؤمنة بها، فالجميع كان يعرف (زعلابوي) والجميع كان يطرب لحضوره، والجميع كان موقناً أنه موجود، وأنه يمتلك قدرة عجائبية، ووجود الشيخ (زعلابوي) على ما يبدو وجود متجذر في لاوعي الشخصية الإنسانية، أما وجوده في القصة فوجود رمزي يطفو على وجه الكلمات، وجود تحكمه رغبة الكاتب بالتعبير عن قناعات يؤمن بها، قناعات تطلق من صميم التوجه الصوفي، وأن العنف الرمزي الذي أستخدمه محفوظ هو محاولته لفرض نموذج ديني على المتلقي من خلال عرض إشكالية هذه الشخصية، وعرض حقيقة العذاب الذي تثيره رمزية الشخصية داخل النفس الإنسانية. ومن هنا فقد مارس محفوظ عنفاً رمزياً مرتبطاً بالالم والبحث وعدم الحصول على أجابات في سبيل إيجاد تلك الشخصية، التي تعبر عن نموذج ديني أراد الكاتب من خلال طرحه، طرح أفكار كثيرة ترتبط بالنفس الإنسانية، وبالذات الإلهية، وبرحلة البحث الطويلة للإنسان عن الخلاص. ومن هنا يمكن أن نلتمس حركة العنف الرمزي الخفية عبر رؤية محفوظ للقضية الجوهرية التي تدور حولها القصة، وهي

قضية البحث عن الله ودور المشارب والطرق الدينية في ذلك، فنجد القصة قد طرحت إنموذجاً حاول من خلاله فرض رؤية محفوظة فرضاً سردياً ناعماً ومؤثراً عبر هذه الصياغة الفنية الحركية أحداث القصة. وهذا الإنموذج المفروض كرمز فكري وعقلي هو إنموذج (المتصوف) الذي تحاول القصة (زعلابوي) طرحه بعده أقرب وأنجح الطرق في لقاء الله - المرمز له بشخصية زعلابوي - بعد ثبات فشل نماذج الدين الفقهي، والقانون والفن، وغير ذلك في إيصال الإنسان إلى مقام حضرة الله، واللقاء به، ليأتي إنموذج المتصوف (الحاج ونس الدمنهوري) ساكن الحانة ليؤمن للباحث عن الله تحقيق رغبته. مع الالتفات إلى ما تحمله الحانة من رمزية مكان العبادة لدى المتصوفة وأهل العرفان. وذلك بسبب حالة السكر والغياب عن الوعي التي يصل إليها المتصوف في الحانة فالخمر عند المتصوفة يقابل " العلم والمعرفة المؤثران في ذاتتهما، وهي الحب أيضاً لدى الصوفية، وهي رمز من رموز الصوفية الكبرى، وهو رمز موجود صراحة أو تلميحاً في كتاباتهم، لمعاناتهم لحالي السكر والصحو"^(١). ويصل الصوفي إلى هذه الحالة من السكر " بعد أن يمر بمقامات الذوق والشرب، والري هو بقاء بعد السكر من الجمال الإلهي المطلق، ومن ثم فالسكر غيبة تسببها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء وأندهاش وذهول بعد تحققه في إحساس الصوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة والوله، والشوق إلى الفناء عن النفس والبقاء في الله"^(٢).

إذن فإن فرض إنموذج (شرب التصوف) في عملية السعي إلى لقاء الله يمثل شكلاً بارزاً من أشكال العنف الرمزي الذي يتحرك بشكل خفي وناعم بين طيات حركة السرد وتقلباته وتفاعل عناصره وصولاً إلى خلق قناعة ما تضع مرسخاتها ضمن المنظومة الثقافية للمتلقي دون أن يعي المتلقي ذلك.

(١) القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، وضحي يونس، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١١٩.

(٢) م. ن: ١١٩.

رابعاً - البعد السلطوي :

يتمثل العنف الرمزي بأشكال عدة، منها البعد السلطوي الذي تمارس فيه السلطة عنفاً رمزياً ويتجلى هذا البعد في قصة (كلمة في الليل) من خلال شخصية (حسن ضاوي) إذ تحمل هذه القصة في طياتها عمراً كاملاً، عمراً ضائعاً في الأبد، بلا نتيجة حقيقية، قصة تحمل نهاية تشي ببداية أنسانية خارجة من رحم معاناة ما. تبدأ القصة بفرح غامض بسبب خروج أحد الموظفين الكبار وهو (حسين ضاوي) إلى التقاعد وقد أثار تقاعده فرح كل الحاضرين الذين كان من المفترض أن يكون زملاء وأصدقاء. ولكنه خسرهم بسبب أضطهاده لهم، وبسبب صراحته في معاملتهم. (حسين ضاوي) الأدراري الظالم المستبد الذي يجب الخضوع له. فيصبح الإنسان عبارة عن آلة عمل، مجرداً من الإنسانية، بل مجرداً من الحياة، ف(حسين ضاوي) بشخصيته المنفرة كان مثالاً للسلطة، مثالاً للإنسان السلطوي الجاد الذي عندما خسر عمله خسر معه كل شيء، وكأن العمل يمنع الإنسان من التصرف بإنسانيته، ويلغي كل ما هو أساسي من حياة الإنسان. فرض علينا محفوظ عنفاً رمزياً من خلال طرحه لهذه الشخصية السلطوية، التي تمعن بحب السلطة، وبحب العمل وتجمع المناصب والشهادات، هذه الشخصية منبوذة في الوسط الاجتماعي وبين أصدقاء العمل الذين أخذوا تلك الشخصية عدواً متمرداً، متسلطاً عليهم، وعلى أحلامهم، وعلى تقدمهم الوظيفي، فهو يستحوذ على كل شيء وكل الفرص، وكل الاحتمالات، هذه الشخصية السلطوية لم تترك مجالاً لمودة الأفراد الذين تتعامل معهم، ولم تستطع أن تترك أثراً طيباً عند الآخرين. والعنف الذي مارسته هذه الشخصية لم يقتصر على تسلطها على الأصدقاء، وقطع العلاقة معهم، أو على فرض نظام قاسٍ في العمل عليهم. من خلال كل ذلك نجد أن محفوظ قد قام بفرض إنموذج الأدراري المتسلط، الدكتاتوري. الذي يمتلك إيقاع الضرر بكل من يعارضه أو يقف في طريق نجاحه. وكأن كل ذلك يوصلنا إلى قناعة وجوب الأنقياد والأذعان لمثل هذا النموذج الأدراري الدكتاتوري، وأن لا فائدة من التعارض معه. فهي محاولة لزرع قناعة ما في لاشعور المتلقي وفي وعيه - ربما - لسلطته عبر شكل من أشكال العنف الرمزي الخفي

والموارب. فقد نرى المنشئ وهو يشاغل وعي المتلقي بقضية ظاهرة تجلت في قصتنا هذه بمسألة فراغ الحياة الخالية من حب الآخرين والتفاعل معهم. ومن خلال ذلك يبث المنشئ دلالاته ذات العنف الرمزي التي قد يتقمصها المتلقي بلا وعي منه وهو مشغول بالنقاط أبعاد الدلالة الظاهرية للنص. كما لمسنا ذلك في قضية حتمية الأذعان لسلطة الإدارة الدكتاتورية. وهي الحتمية المجسدة لتمظهر حركية العنف الرمزي في القصة أعلاه.

لقد فرض (نجيب محفوظ) على متلقيه مجموعة من النماذج والشخصيات التي بثت من خلالها عنفاً رمزياً من خلال شخصية سعد زغلول في قصة الجامع في الدرب، أو أنه عالج فيها قضية عنف الرمزي مفروض أو مطروح على طبقة اجتماعية كما في قصة قاتل. أما في قصة (زعبلاوي) فقد عالج قضية مرتبطة بالذات الإنسانية وفي عملية بحثها عن الخلاص. ومن خلال قصة (كلمة في الليل) عالج قضية ظلم الإنسان لنفسه ومن حوله من خلال أستغلاله الخاطيء للسلطة وتعامله معها على أنها حياة. وكل هذه النماذج المقدمة كانت تمارس عنفها الرمزي الناعم على المتلقي سواء كانت بوعي مطلق من السارد أم كانت تتجلى بفعل لاواعٍ منه لتشكل في النهاية مواقع سردية تمظهرت من خلالها مختلف الأنساق الثقافية والفكرية المضمرة في طيات السرد الذي هو صورة عاكسة لمذهب الكاتب ووعيه وثقافته الذاتية والاجتماعية بشكل عام.

المبحث الثالث

أيديولوجيا العنف اللغوي

إن العنف يأخذ أشكالاً كثيرة ، ولا يمكننا أن نعدُ العنف المادي النوع الوحيد من أنواع العنف، فقد يكون حداً لغوياً كلامياً يعبرُ عنه الإنسان مستخدماً اللغة، ومستخدماً كلماتها المعجمية، وليس هذا فحسب، فقد يظهر العنف اللغوي من خلال الوصف كما في قصص (نجيب محفوظ)، من خلال إضهار الاحتقار، أو تعظيم أمر ما، أو السخرية أو طرح قضية ما. وقد أشار (جان جاك لوسركل) إلى ذلك بقوله: "إن اللغة لا توصل معلومات بل توصل رغبات وأول هذه الرغبات الراغبة في أن يكون المتكلم موضع اعتراف وعنفاً وهو ضروري للوصول إلى اعتراف الآخرين" ^(١). فهو عبارة عن طرح أفكار، أو طرح قضايا تتسم بالشرعية، بلغة ذكية، من قبل الطارح، فمثلاً (نجيب محفوظ)، فرض علينا عدة شخصيات تعبر عن أفكار معينة بقصد أو من دون قصد، فقد طرح نماذج اجتماعية، تعالج مشكلات اجتماعية، ودينية، وسياسية، سلطوية، وأكمل هذا من خلال استخدامه للغة استخداماً يجسد العنف الرمزي كأنها تُعد أداة من أدواته. وهذا يتم بكل سهولة من خلال تطويع اللغة القائمة منذ فجر التاريخ على الرمزية في طرح كل ما يتصل بالذات البشرية ويلتصق بها. فالعنف اللغوي يتم بطريقة تفرض على المتلقي ويتم التعبير عنها بصورة تكون أكثر ملائمة لمصالحهم معتمداً على الرموز، بوصفها أدوات في السيطرة والهيمنة، كاللغة والصورة والإشارات والدلالات، لتدخل اللغة في مجال التعبير عن العنف الرمزي، وسنلاحظ هذا الأمر بشكل واضح من خلال تطويع (نجيب محفوظ) للغة كأداة من أدوات استخدام العنف الرمزي في أربعة نماذج من قصصه سيدرسها هذا المبحث.

(١) عنف اللغة ، جان جاك لوسركل ، ترجمة : د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة والدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م : ٤٤٤ .

أولاً - العنف الرمزي اللغوي والأيهام بالحتمية الاقطاعية. في قصة (الجبار) :

يحمل عنوان القصة (الجبار) منذ البداية نوعاً من أنواع العنف اللغوي، فهو عنوان يوحي بالقوة الغريبة، فكلمة الجبار في صيغة المبالغة التي جاءت بها تحمل دلالة على وصف شخصية لا يمكن أن تقهر، شخصية لا يمكن لأحد أن يقف في وجهها، والعنوان مرتبط بوقائع القصة وأحداثها، القصة التي تبدأ في جو من الغفلة، الغفلة التي سببت كارثة لم يكن للضحية فيها أي ذنب، فقد بدأت الأحداث في جو مظلم لا يمكن أن يلاحظ الإنسان فيه شيئاً إلا الأصوات التي أخذت تعبر عن الشخصيات، شخصية الفتاة المغلوبة على أمرها التي تعرضت للاغتصاب والقتل على يد إقطاعي ليس في قلبه رحمة، ولأن قلب الشاهد الوحيد المستضعف أيضاً فاض من شدة الألم اضطر للكلام، ورعبه جعله عرضة للكشف والتجلي عندما كان هارباً من وقع الورطة الذي شعر أنه وضع نفسه بها بسبب شروده وغفلته، تلك الورطة التي غيرت حياته وحولته إلى متهم هارب، فبسبب سلطة ذلك الرجل المتسلط، الجبار كما وردت تسميته في القصة أستطاع أن يلفت الأنظار إلى (أبي الخير) الشخصية الضعيفة في القصة، فيجعل منه مجرماً متهماً بالاغتصاب والقتل، وما كان من الناس إلا أن صدقوا ما يقول الشاهد الوحيد على هذه الجريمة، نجد أن الصراع يلف جميع أطراف القصة بعد هذه الحادثة فالرجال يبحثون عن (أبي الخير) في كل مكان، رجال الحكومة، ورجال الجبار، أهل البنت المغدورة يريدون أن يحصلوا على أنتقامهم، ولكن الصراع قائم في نفس (أبي الخير) كان أفسى وأعظم، فله امرأة وبنت لمن سيتركهما إذا هرب، وماذا سيكون مصيرهم بعد هربه، هل سيكونون بأمان، ربما يفعل بهم الجبار كما فعل بتلك البنت، أسئلة عديدة كانت تدور في نفسه منها لماذا غفل؟ لماذا اضطر إلى أن يكون في هذا الموقف، وأن يشهد جريمة ثم يصبح هو ضحيتها.

لقد جسدت القصة شخصيتين نقيضتين، شخصية (أبو الخير) الذي يدل اسمه على طبيعته اللطيفة الدمثة وتدل أختلاجاته النفسية وتصرفاته في القصة على ليونته ومرونته، والشخصية الأخرى هي شخصية (عبد الجليل) السيد القاسي الذي أفقده تسميته (الجبار) القدرة على الرحمة، وجسد الكاتب من خلال هاتين الشخصيتين صراع الطبقات، الصراع الأبدي القائم بين الطبقة الغنية، المتكبرة، التي تحيط بكل شيء بالسلطة والقوة، والقدرة، والسيادة والتأييد، وبين الطبقة الفقيرة المستضعفة التي لا تملك في حياتها شيئاً أبداً إلا العمل،

والتعب، والكد والجهد، وقد ظهر العنف اللغوي في القصة من خلال أسلوب الوصف الذي اعتمده (نجيب محفوظ) في التعبير عن الصراع القائم بين هاتين الطبقتين، مجسداً من خلال هذا الوصف قدرة الأولى وقوتها وجبروتها في مقابل ضعف الأخيرة، وقلة حيلتها، وأستسلامها للأمر الواقع وعدم القدرة على مجابته ويطالعنا هذا العنف الرمزي اللغوي المجسد من خلال الوصف منذُ بداية القصة، فالجملة التي بدأ بها الكاتب: "القوم عائدون وراء البهائم ينوءون بالاعباء" (١). تحمل في طياتها ثقلاً هائلاً، فهي تنقل صورة ذلك الثقل، والتعب الذي يرافق القوم العائدين في نهاية النهار بعد يوم طويل من التعب، وصورتهم التي نقلها لنا الكاتب وراء البهائم توحى لنا بعدابهم الذي لا ينتهي، وهو لم يجعلهم يعودون فرحين، أو يتنفسون الصعداء لأن نهاراً صعباً قد مضى، بل يجعلهم (ينوءون بالاعباء) إنهم محملون بالتعب، والهموم والمآسي وعودتهم هذه ليست سبيل خلاصهم فالمشهد يتكرر يوماً بعد يوم يظهر العنف الرمزي / اللغوي في هذه الجملة التي تصور تعب القوم، وارهاقهم، وقلة حيلتهم، هؤلاء هم الطبقة الفقيرة المسحوقة. وعندما يصف الكاتب مشهد الإقطاعي الذي عرفه الخادم من صوته يقول: "هذا الصوت يعرفه أيضاً. سيده عبد الجليل، الجبار، السلطة، القانون، الحياة، الموت" (٢). هذه الأوصاف كلها جاء بها الكاتب ليصف شخصية واحدة هي شخصية (عبد الجليل الإقطاعي)، هذا السيد هو الجبار الذي لا يقهر، وقد أعطاه الكاتب صفة السلطة أي أن له سلطة لا يقدر أحد أن يقف في وجهها، وصفة القانون أي أنه المتحكم الأمر النهائي، ولم يكتف بذلك فقد صرح أنه بيد ذلك السيد الحياة و الموت، ممارساً من خلال هذه الأوصاف عنفاً لغوياً من خلال تجسيد صفات القوة في هذه الضخية، ووضع الفاعيلة كلها فيها، ومن خلال هذا الوصف أستطاع (نجيب محفوظ) أن يعطي صورة لتلك الطبقة المناقضة تماماً للأولى، الطبقة التي لا تملك في قلبها شفقة ولا رحمة، وهي تتحكم بكل ألوان الحياة. فمثلاً شخصية عبد الجليل عندما اكتشف وجود شخص ما شهد جريمته، وعرفه ناداه قائلاً "ولد يا أبو الخير.. يا مجرم.. قف يا مجرم" (٣)، فقد مارس (نجيب محفوظ) عنفاً لغوياً على لسان هذه الشخصية، فكلمة ولد مثلاً تحمل في طياتها معاني التصغير، وكلمة مجرم فيها من العنف الكثير، فقد حول الكاتب الشخصية من

(١) دنيا الله : ١٧٨ .

(٢) م.ن : ١٧٩ .

(٣) م.ن : ١٨٠ .

خلال هذه الكلمات من شاهد إلى ضحية لا يسعها فعل شيء، فعندما هرب (أبو الخير) إلى صديقه ليسأله عن الحل تساءل؛ أين القانون؟ ليجيبه الآخر "نجده نائماً في بطن بطيخة"^(١). وفي هذه الجملة ما فيها من العنف الرمزي اللغوي الذي يؤكد الكاتب من خلاله فكرة غياب الحق في ظل وجود طبقة تحكم السلطة وتتحكم بها وهي طبقة الغنية مادياً. يظهر عجز (أبو الخير) والعنف الرمزي اللغوي الذي مارسه الكاتب من خلال وصف شخصيته بعد أن أشاع الجبار أنه المجرم المغتصب والقائل؛ "يبدو هو للأعين كعقرب تستبق إليها الهروات والنعال"^(٢). فقد شبهه بالعقرب وهو بعيد كل البعد عن هذا الوصف ولكن الوصف جاء ليخبر عن وجهة نظر القوم بعد سماع الخبر، فقد بدا في أعينهم كعقرب مؤذٍ من المفروض التخلص منه لذا ستتكاثر عليه الهروات والنعال. يظهر العنف اللغوي في أسلوب الكاتب واضحاً من خلال هذا الحوار بين الجلاد والشخصية فنبرة الأمر (أرجع واعترف) قائمة على الإكراه على القيام بعمل غير محق وهو الاعتراف بذنب لم يرتكبه، وكلمات (يشنقوني، يسجنونني) جاءت لتجسد الشخصية الذليلة التي تتحدث وكأنها رافضة للاعتراف بالذنب الذي لم ترتكبه أصلاً، ووصف معاملة الرجل له (فركله ركلة أشد من الأولى) في هذا الوصف عنف لغوي قائم على التعبير عن العنف الجسدي المرتكب ضد الشخصية الخاضعة. ولم تكن شخصية (أبي الخير) هي الوحيدة التي تعبر عن خنوع الطبقة الفقيرة، بل خنوع القوم أنفسهم، فجميعهم يعرفون الحقيقة إلا أنهم أستسلموا لمشية الجبار وتركوا الرجل يعاني وحيداً، ففي القصة "هزوا الرؤوس وقالو: ضاع الرجل... أنتهى أبو الخير"^(٣). وهذه الكلمات تصف عجز هذه الطبقة الاجتماعية المتعبة وقلة حيلتها. ومن خلال ذلك يتجلى لنا فاعلية العنف الرمزي، وسيمارس بحقه عنف ظاهر لأنه وفق هذا الوصف يستحقه، و(نجيب محفوظ) يستمر في إظهار العنف اللغوي في القصة حدثاً بعد آخر، فعندما أمسك رجال الجبار (بأبي الخير) قال الراوي سارداً "أوشك أن يقول أنا بريء ولكنه تذكر لحسن حظه أنه يخاطب رجال الجبار فأمسك، ورمق الرجل بنظرة ذليلة خرساء"^(٤). فعندما أرادت الشخصية النطق ببراءتها تذكرت قدرة وجبروت الرجال الذين تقف

(١) دنيا الله : ١٨١ .

(٢) م. ن : ١٨٣ .

(٣) م. ن : ١٧٨ .

(٤) م. ن : ١٨٤ .

أمامهم، فتراجعت عن تلك الخطوة، وأكتفى بالنظرة، هذه النظرة التي أستخدم الكاتب لوصفها كلمات (ذليلة- خرساء) ليظهر من خلال هذا الألفاظ العنف اللغوي الممارس في وصف الشخصية الفقيرة هذه الشخصية التي يبدو واضحاً الضغط الممارس عليها والقمع والاضطهاد بحقها فقد قال رجل الجبار لأبي الخير:

" أرجع وأعترف... "

فقال بنبرة باكية :

- يشنقوني !

فركله بقسوة وقال :

- السيد لن يتركك لحبل المشنقة :

- يسجنونني !

فركله ركلة أشد من الأولى وقال :

- يعيش أهلك في أمان" (١).

ومن خلال ذلك تتجلى فاعلية العنف الرمزي في توظيف اللغة عبر الانسلاخ إلى وعي المتلقي متخذاً من الوصف الذي رسمه (نجيب محفوظ) لشخصيات القصة وسيلة لطرح صورة الأقطاعي المتسلط وكأنها أمر واقعي لا مفر من الاعتراف به وبما يمتلكه من سلطة المال والنفوذ والقوة. بغض النظر عن موقف المتلقي الفكري النفسي من هذه الصورة. حيث أن هذا التسلسل الخفي الناعم للنسق الفكري الأيديولوجي يمثل جوهر العنف الرمزي. وأسلوبه في بث قناعات مؤدلجة في لاوعي المتلقي.

ثانياً - العنف الرمزي اللغوي وتهويل الادارة المتسلطة. في قصة (كلمة في الليل) :

في قصة (كلمة في الليل) تحدثنا سابقاً أن الكاتب كان قد مارس عنفاً رمزياً من خلال فرض شخصية (حسين الضاوي)، والحديث عن سلطة هذه الشخصية، والنهاية المؤسفة لها حين تجريد (حسين الضاوي) من كل قيمة بعد خروجه إلى التقاعد وفقدانه العمل الذي كان محور الذي استندت عليه حياة هذه الشخصية، في هذه القصة لم يكن العنف الرمزي من خلال عرض إشكالية السلطة وسوء معاملتها لكوادرها هو كل ما في الصورة التي اضافها الكاتب على العمل، فقد مارس الكاتب عنفاً لغوياً من خلال وصف الشخصية نفسها، ومن

(١) دنيا الله : ١٨٤.

خلال الكلمات التي جاءت على أسنة الشخصيات الأخرى. بدأ الكاتب قصته بالعبارة "أخيراً انزاح، أصبحت إحالته على المعاش حقيقة واقعة"^(١). يظهر هذا من خلال إكمال الكاتب للسرد، فهو يقول: "ثم جاء الخبر اليقين كالشفاء بعد المرض، وتبادل الموظفون التهاني بلا حرج، وفرح حتى أتعسهم كادراً"^(٢). هي جملة قائمة على إضهار العنف بحق الآخر، فوصف فرح الموظفين بسبب ضرر حل بالشخصية الرئيسية التي تقوم حولها القصة، هو عنف رمزي، ووصف الخبر بأنه جاء (كالشفاء بعد المرض) وصف قائم على السخرية والأستخفاف، والراحة التي تعرض لها هؤلاء بعد إزاحة زميلهم، ثم وصف الفرحة، فتبادل الموظفين للتهاني، فرحهم فرحاً شديداً يدخل في نطاق العنف الرمزي الممارس على الآخر هذا العنف الذي جسده اللغة من خلال الوصف.

ثم تأتي التعابير التي ساقها الكاتب على لسان هؤلاء "في ألف داهية يا حسين يا ضاوي"^(٣). فتوظيف اللهجة العامية في القصة للتعبير عن مدى الفرح برحيل حسين، ومدى الاستخفاف به وعدم الاكتراث لمصيره يشكل نوعاً من العنف الذي تعبر عنه اللغة، فاستخدم الكاتب لتكوين (في ألف داهية) يتبعه نداء مكرر للشخصية بأسمها وكنيتها، يرسخ نوعاً من العنف الرمزي اللغوي القاسي تجاه هذه الشخصية، ووصف عنجهيتها من خلال استخدام ألفاظ مؤذية يمثل عنفاً لغوياً، فالكاتب يقول: "كان يمر بنا وكأنه لم يعرفنا، لم يمد لأحد يداً، داسنا كأننا حشرات، حتى اكتظت ملفات خدمتنا بالعقوبات"^(٤) ففي هذه العبارة تجسيد لمعنى العنف الرمزي الذي مارسه هذه الشخصية بحق أقرانها، وتحمل عنفاً لغوياً قائماً على الوصف، فمروره كأنه لا يعرفهم وعدم مده يد العون لأحد ينضوي على عنف رمزي متعب، ثم يأتي الكاتب بالتأكيد على هذه التصرفات باستخدام التركيب (داسنا كأننا حشرات) فالتركيب يعبر عن قسوة المعاملة التي مارسها الشخصية بحق الآخرين، وإهمالهم، لا بل وإنكارهم فقد اعتبرهم حشرات لا قيمة حقيقية لوجودها ثم يأتي التعبير الذي يحمل بين طياته سخرية "الله يسامحك يا حسين يا ضاوي كنا جميعاً من ساقطي الأبتدائية، وعملنا معاً عمالاً في مطبعة، وكان سعادته يجيء أحياناً بالجلباب والقباب إلا تذكرون؟"^(٥).

(١) دنيا الله : ١٩٠ .

(٢) م. ن : ١٩٠ .

(٣) م. ن : ١٩٠ .

(٤) م. ن : ١٩١ .

(٥) م. ن : ١٩١ .

فقد حمل الدعاء هنا معنى السخرية، وجاءت الذكرى لتنتقل لنا جانباً مضطهداً من حياة الشخصية الجانب الفقير فقد حاول الكاتب هنا أن يحجم الشخصية على لسان أحد زملائها من خلال استخدام ألفاظ دونية مثل كلمة (ساقطي الابتدائية) لتدل هذه الكلمة على أنه كان فاشلاً كأصدقائه في السابق، وكان مساوياً لهم في بيئة العمل، غير أنه كان فقيراً معدماً، فقد صور الوصف وهو يأتي العمل بالجلباب والقباب وهي ملابس غير ملائمة لمكان العمل، صور لنا الكاتب من خلالها فقر الشخصية، وقد فتح المجال أمام اللغة لتظهر نوعاً من أنواع العنف القائم على السخرية.

ويأتي الوصف على لسان شخصية أخرى ليكشف لنا كيف أن الكاتب قد أعتمد على اللغة في ممارسة عنف خالص في أثناء وصفه لهذه الشخصية، فهو يقول: "كان قذراً بكل معنى الكلمة"^(١)، لتدل كلمة (قذر) التي استخدمها الكاتب في وصف الشخصية على مدى احتقار الموظفين ل حسين، وتعبير عن مبالغة الكاتب في إذلال الشخصية السلطوية التي ينظر إليها الآخرون نظرة يشوبها الاحتقار، نظرة خالية من الاحترام، وهذا يمكن أن يعد نوعاً من أنواع العنف الرمزي الذي يمارسه المجتمع مع تلك الشخصية ويعكس تأثيره على المتلقي سواء قصد ذلك أم لا، وقد نقله الكاتب كصورة واضحة في قصته من قصد أو من غير قصد، فهو في وصف الشخصية يقول: "لأنه مجرم، ولكنه قضى على نفسه بالعقوبة التي يستحقها، ذلك الرجل البغيض الذي لم يعرف من الدنيا إلا الملفات والمذكرات والتعاليم المالية"^(٢)، فالكلمات التي استخدمها الكاتب لوصف الشخصية مثل (مجرم - بغيض) تمثل عنفاً لغوياً من خلال نعت الشخصية بصفات قاسية، للتعبير عن مدى كره المجتمع لشخصية كهذه، ومدى عدم قدرته تقبلها أو التعامل معها، والجملة كلها قائمة على الشماتة والسخرية، وهذا يشكل أيضاً نوعاً من أنواع العنف الرمزي الذي عبرت عنه اللغة (فحسين الضاوي) عاقب نفسه بعدم التمتع بملذات الحياة أربعين عام، وهذا بحد ذاته نوع آخر من أنواع العنف مارسته الشخصية بحق نفسها وشكل عنف رمزي/ لغوي على المتلقي لتلك الشخصية. وقد قام الكاتب بتصوير هذه الشخصية السلطوية على أنها شخصية إجرامية مارست الإجرام بحق نفسها وبحق الآخرين" لا حصر لضحاياه، لكنه لم يفكر إلا في شيء

(١) دنيا الله : ١٩٢ .

(٢) م.ن : ١٩٣ .

واحد هو مصلحته، ترك الوزارة بلا صديق، أوكد لكم أنه لا صديق له في دنيا" (١) فكلمة ضحاياه التي جاءت في البداية، والتي تعبر عن الضرر الممارس، على الآخرين من قبل الشخصية و تمثل نوعاً من أنواع العنف اللغوي الذي تقوم عليه الجملة بأكملها، فالكلام يحمل بين طياته نوعاً من أنواع الأسف المضر، الأسف على ذلك الإنسان الذي أضاع حياته بالعمل، ثم خرج من صرح كامل وهو لا يملك صديقاً لابد أنه شعور متعب ومضن أن تجد نفسك فجأة وحيد ولا وجود لصديق معك، أن تخرج من حياتك التي اعتدت أن تكون ديناميكياً فيها صفر اليدين خالياً من أي إنجاز ومن أي قيمة ولا بد أن مجرد التفكير في هذه الأفكار لا الحديث عنها يشكل نوعاً من العنف المستخدم تجاه الذات. ليأتي الحوار الذي دار بين الشخصية وأحد أعدائها حاملاً في طياته الكثير من الإشارات العنيفة التي اعتمدت عليها اللغة، يقول: "فرمقه زياد عبيد بهدوء ساخر وقال ببروده المعتاد:

- أنت مخطئ لم نعمل على منع أحد من الموظفين من الحضور، وما جئنا إلا لظننا بأنهم موجودون في الحفل حتى نحافظ على كرامتنا كموظفين كبار. ثم بهدوء مركز كالمسم قال:

وإلا ما كان هناك باعث واحد يدعونا إلى المجيء! (٢).

اللغة في هذا الرد قائمة كلها على العنف الرمزي الذي جاء ليسبب للشخصية أذى نفسياً مقصوداً، فالبرود عنف رمزي، والكلام الهادئ كالمسم عنف رمزي والتصريح، بأن حضور الحفلة كان بسبب الظن بأن الموظفين قادمون عنف آخر، وأخيراً نفي الباعث على القدوم لولاهم كان بدافع سلب الشخصية أهميتها وكل هذا العنف رمزي عملت اللغة على تجسيده، وعمد الكاتب إلى وجوده في النص محركاً للغة ليمارس هو الآخر عنفاً رمزياً من خلال وصف الشخصية السلطوية، وتصويرها على أساس أنها شخصية قدرة وعكس سلبياتها على المتلقي، لتشكل في داخله عنف رمزي / لغوي. من خلال استخدام اللغة وبثها وتوظيف الوصف لخلق صورة نمطية للشخصية المتسلطة والاجتماعية يمكن ان تتكرر فيما لا يحصى من امثالها من الشخصيات الدكتاتورية الادارية. وبالنتيجة لا يمكن للآخرين سوى الخضوع لها ولجبروتها طلباً للسلامة والامن من شرها ووطأتها.

(١) دنيا الله : ١٩٤ .

(٢) م. ن : ١٩٨ .

ثالثاً - العنف الرمزي اللغوي والخضوع لسلطة الدولة في قصة (مندوب فوق العادة) :

هذه القصة التي يحملنا عنوانها منذ البداية إلى شيء غير اعتيادي، فهذا المندوب كان فعلاً فوق العادة، بمظهره الذي وصفه الكاتب وطلته غير العادية، وطريقة كلماته وتعاييره والقضايا التي يهتم بعرضها. يدخل هذا المندوب الوزارة بصفة رسمية، ويبدأ بالتدقيق فيها والبحث والأستسقاء عن جوانب الفساد الموجودة فيها، فيبدي عدم ارتياحه لتأخر المدير ونائبه، ويقوم بجولة في الأرجاء حيث يعرض الكاتب من وجهة نظر بانورامية، الفساد المعشش في الأرجاء الممتدة لتلك الوزارة بما فيها من موظفين لا يأتون، وأوراق مكدسة، ومعاملات مؤجلة، وروتين خانق، وروائح غريبة، ونفايات منتشرة، وهذا كله شاهده المندوب خلال جولة واحدة في أرجاء تلك الوزارة الكبيرة.

إنَّ يهْمُ في هذه القصة يتمثل فيما يمكن أن تمارسه اللغة موظفة فيها من عنف رمزي يتمظهر في فرض صورة لأسلوب المعاملة والتعايش والحوار مع تمثلات السلطة ورجالها. سواء كان ذلك عبر لغة الوصف الطارحة لملامح الشخصية والمكان أم في لغة الشخصيات الأخرى المجاورة لنماذج السلطة.

وأول ما يطالعنا في هذه القصة" كان هائل المنظر لطوله وضخامته، فخم البدلة، وطربوشه الطويل الغامق يضفي على وجهه الابيض نضاعة، وفيه وجاهة تؤكد لها نظارة كحليه وشارب غزير مربع كساه المشيب. كان ايضاً في الستين أو نحوها لكنه تقدم من مكثبي في حركة قوية ثابتة قابضة يمناه على منشة عاجية بيضاء وهو يقول بصوت حلقي غليظ:

- صباح الخير، مكتب الصحافة ؟

فأجبتة ولما افق من صدمة اقتحامه :

- نعم ، صباح النور! "(¹).

وحين عرف نفسه بانه مستشار في رئاسة الوزراء. نجد قول الراوي: "انفجرت (الرياسة) في رأسي، ولم يكن قد مضى على خدمتي إلا عام أو دون ذلك بأشهر، ووقفت باحترام وانا ابتسم كالمعتذر، وقلت بتأثير ظاهر:

(1) دنيا الله : ٢٣٢ .

- تفضل بالجلوس يا فندم ، انا بخدمتك!" (١).

فهي صورة نمطية متكررة وتكاد تكون راسخة لأسلوب التعامل مع رجالات السلطة وكأنهم يملكون اسباب السعادة والامان بأيديهم" ستجيء الفائدة حتماً على يدك!" (٢).
" فالنأمل خيراً ما دام دولة الباشا مهتم بهذه المسائل" (٣).

ان هذا التهويل الذي مارسته لغة السرد والحوار هنا تؤسس بشكل خفي لواقع ذي ملامح ايديولوجية تؤطر السلطة وتمثلاتها بهالة القوة والقدرة والسطوة المطلقة. تقرر كل ذلك كصورة حتمية في لا شعور المتلقي بشكل ناعم وهادي ينساب عبر مفردات اللغة واساليبها دون ان يفطن المتلقي إلى ما يزرع في وعيه ولا وعيه من خلال ايديولوجية مواربة.

رابعاً - العنف الرمزي اللغوي وتلميع صورة الثراء في قصة (صورة قديمة) :

يعمل (نجيب محفوظ) دائماً على نقلنا من إلى عالم رواياته بادئاً من سيميائية العنوان، فالصورة القديمة التي بدأ بها عنوان قصته كانت بداية أخرى لقصة مليئة بالتفاصيل، ومليئة بالذكريات التي تتحدث عن المفارقات بين الماضي والحاضر أو لنقل عن طبائع شخصيات رافقتهم طويلاً وكانت هي أساس حياتهم الحاضرة، وأساس النتائج التي وصلوا إليها في حياتهم الحاضرة بعد أن كانوا زملاء تشاركوا مقاعد الدراسة، إلا أنهم بعدها شقوا طرقهم المختلفة كل واحد على حدى، ليستمر الغني غنياً مترفعاً عن كل ما في هذا العالم مكتفياً بغناه حتى أنه أنشأ عالماً صغيراً داخل بيته انعزل به عن العالم الكبير والحياة العامة، والمتفوق الذي بقي متفوقاً حتى في عمله القضائي، وقد بقي حريصاً على الألتزام بعمله والتفوق فيه بعيداً عن الأضواء والشهرة قانعاً بحياة بسيطة، أو لنقل إنها حياة فقيرة نوعاً ما، في عالم لا يشبهه في شيء والنوع الثالث من الأصدقاء هو الكسول الذي لا يملك إلا شهادة الكفاءة ولكنه على الرغم من ذلك يستطيع الحصول على مرتب لا يحلم به أحد، وهو أعلى من مرتب الوزير، هذه المفارقة بين الشخصيات الثلاث تحمل في طياتها إشارة إلى عنف رمزي، فبينما الشريف الذي يعمل في القضاء والذي أفنى عمره بالدراسة والتعب والتفوق يعيش حياة تثير الدهشة في شقة اعتيادية برفقة زوجة وثمانية أبناء، بعيد كل البعد عن شهرة

(١) دنيا الله : ٢٣٢-٢٣٣ .

(٢) م.ن : ٢٣٥ .

(٣) م.ن : ٢٣٦ .

العالم وتفاصيل قذارته، وربما هذا نفسه لا يلقى من يكافئه بكلمة شاكرة، أو مكافأة، محقة، نجد أن الآخر الذي لم يكلف نفسه عناء التعب والكّد الدراسي، ولا عناء الحياة والخوض في تفاصيلها، يحصل على مرتب عالٍ مختصراً بذلك كل دروب الحياة وتفاصيلها، ونجد أن الكاتب بعيداً عن هذا العنف المبطن في عرض الفكرة عرضاً حكاثياً من خلال المقارنة بين حياة ثلاث شخصيات طوّع اللغة لممارسة عنف من نوع آخر مرتبط بها من خلال الوصف، فهو إذ يصف بيت الغنيّ يقول: "وفي الموعد المحدد كان يقطع المشى المحفوف بأصص الورد على الجانبين إلى السلام. كان القصر تحفة من طابقين وسط حديقة مساحتها فدانان اكتظّ أديمها بأشجار المانجو والبرتقال والليمون...." (١)، فالكاتب من خلال هذا الوصف ركز على تفاصيل معيّنة تعنى بهندسة المكان وطبيعته، فقبل أن يصل القصر هناك مشى طويل محفوف بالورد بأنواعه ما يضيف نوعاً من الراحة والعناية التي تظهرها اللوحة، وعندما أراد التعبير عن الإعجاب استخدم كلمة (قصر) لوصف المسكن وإضفاء الهيبة والعظمة على إطلالته فهو تحفة، وهو مؤلف من طابقين مما يجسد كبره ومساحته الواسعة، وهو لم يكتف بذلك بل وصف الحديقة التي تحيط به ليضيف على المكان نوعاً من الصفات الخيرة التي تدل على البركة الموجودة فيه والغنى المحيط بصاحبه، فالحديقة ليست اعتيادية أو مرتبة بشكل اعتيادي، بل هي حديقة غنية بكل معنى الكلمة، فتكثر فيها أشجار الفواكه الاستوائية من مانجو، وبرتقال، وليمون، فالكاتب أضفى عليها طابعاً سحرياً، مصوراً المكان بتفاصيله الخارجية، وعندما أراد أن يصف صاحبه أعطاه أيضاً صفات تدل على الراحة والرخاء، فنجدته يقول: "أقبل عليه عباس الماوردي يرفل في عباءة فضفاضة، بوجه ممتلئ، مورد، وشعر لامع منسرح، ورأس مستدير كبير" (٢)، هذه الصفات التي عبر بها الكاتب عن غنى الرجل وراحته النفسية المنعكسة على جسده لتعطي وجهه صفات التورّد والأمتلاء، وقد كانت شخصية مكتفية لا يهتمها الواقع في شيء، فهو إذ يتابع الوصف يكشف لنا من خلال الحوار:

"إلا تشتاق أحياناً إلى السينما مثلاً؟"

- عندي صالة عرض خاصة، لا ينقصني شيء" (٣).

(١) دنيا الله : ٢٤٨ .

(٢) م.ن : ٢٤٩ .

(٣) م.ن : ٢٥١ .

ومن خلال هذه الجملة يتضح مدى القدرة المادية التي يمتلكها الرجل، القدرة التي جعلته مترفعاً عن أي شيء في العالم، وغير مضطر إلى الخروج إلى العالم الخارجي، وكذلك هذه الجملة تكشف عن التصميم غير العادي للقصر الذي جعل فيه الكاتب الكماليات موجودة، فقاعة عرض سينمائية داخل قصر تظهر شيئاً من الترف الموجود عند صاحبه. أما عندما أتجه الكاتب لوصف مسكن القاضي، نجده قال عنه باقتضاب: " دخلا مسكناً محترماً لكنه عادي في جملة مما أدهش حسين منصور ولكن عندما تحلق السفرة معهما ثمانية من الأبناء متقاربي السن زابيلته الدهشة"^(١). يعكس وصف شقة القاضي حالته، أو نستطيع القول شخصيته النظيفة، فعلى الرغم من أنه صاحب سلطة، ونفوذ، وعلم، ومكانة إلا أنه يملك منزلاً عادياً وصفه الكاتب بقوله محترماً، محترم لكنه عادي أي ليس فيه شيء مميز ولا شيء يشي بمكانة صاحبه واستخدامه لنفوذه السلطوي، وعلى ما يبدو في النص أن الرجل قد فهم طبيعة المكان وسبب اعتياديته ورتابته عندما شاهد الأطفال الثمانية الذين لا بد أنه لديهم احتياجات كبيرة يعمل الأب على توفيرها كلها، المنزل اعتيادي والعبارات التي وصفته جاءت قصيرة، ومقتضبة، فلا وصف للأثاث، ولا وجود لأصايب ورد، ولا وجود حتى لحديقة، ولم يذكر الكاتب أي أوصاف مميزة تميز هذا البيت من غيره، وهنا ظهر العنف الرمزي اللغوي من خلال طرح الفكرة والتعبير عنها بلغة بسيطة تعلوها نبرة من الدهشة البسيطة، وبلغة مبهرجة هناك تعنتي بوصف التفاصيل، وتدقق على الجزئيات، فقد وصف الكاتب المشي في الممشى الطويل الذي تحيط به الأزهار في حين يطل القصر بمنظره البهي كتحفة مكونة من طابقين. " كان يقطع الممشى المحفوف بأصص الورد على الجانبين إلى السلامك. كان القصر تحفة من طابقين وسط حديقة مساحتها فدانان أكتظ أديمها بأجشار المانجو والبرتقال والليمون وأعراش العنب ومربعات ومثلثات ودوائر لاعد لها من الأزهار والجداول"^(٢) في حين أنه قال أثناء وصف بيت القاضي فقط عبارة (دخلا المسكن)، هناك أستخدم للوصف والتهويل كلمة قصر، وهنا أستخدم كلمة مسكن لينفي عنه أي نوع من أنواع التميز، فيكون مكاناً عادياً جداً لا بهرجة فيه ولا يعبر عن مكانة أو أنه صاحب منصب رفيع. إن المتلقي ليقع من حيث لا يشعر. تحت تأثير الوصف المتقن الذي

(١) دنيا الله : ٢٥٢.

(٢) م. ن : ٢٤٨.

وضفه محفوظ في أسم مظاهر الثراء والترف في قصر (عباس المارودي) والذي جاء مفعماً بالتشويق والجمال الذي يداعي أعماق النفس المتطلعة لمثل هذه الفضاءات من الثراء والرخاء. الأمر الذي يترك - بلا شك - أثره في أعماق المتلقي ويجعله يرسم صورة مشوقة لمظاهر الثراء بعيداً عن طبيعة ردة الفعل المتلقي إزاء مصادر هذا الثراء وسبل تحصيله.. ففي جميع الاحتمالات يظل الثراء ممتكاً هذه الصورة البهية والتي حرص محفوظ على رسم أدق مظاهرها في حياة القصر وبنائه وتصميمه.. بذلك مارس الوصف عنفاً رمزياً يمكنه أن يتسلل إلى أعماق المتلقي وأن يحقق الغاية التي يصبو إليها والمتمثلة بتلميح صورة الثراء وتحويلها في نفس المتلقي. والذي قد يكون له دور معين في إعادة بناء المنظومة الأيديولوجية للمتلقي نفسه متأثراً بالوجهة الأيديولوجية التي أراد المؤلف أو النص أن يوجهه إليها. لقد طوع (نجيب محفوظ) اللغة متخذاً منها سبيلاً في الترويج لأفكاره التي ما كانت لتلقى قبولاً لولا استخدامه للعنف الرمزي ضد الواقع والمجتمع والسلطة، ولا بد أنه اختار طرحه لهذ الأفكار بقصد الانتقاد البناء للمجتمع، والانتقاد اللاذع للأنظمة السلطوية وهيمنتها على كل مفاصل الحياة. وقد نجح في هذا من خلال استخدام اللغة الوصفية التصويرية التي جسد من خلالها عنفاً رمزياً عن قصد تارة وعن غير قصد تارة أخرى.

الخاتمة والنتائج

الخاتمة والنتائج

اما وقد بلغ البحث منتهاه بعد هذه الجولة الفكرية المضيئة في البحث عن الأنساق الأيديولوجية ، وتمظهراتها في ثنايا البنية السردية لقصص مجموعة (دنيا الله) للكاتب الكبير (نجيب محفوظ)، فإننا يمكن أن نجمل أهم النتائج التي تخص هذا البحث بما يلي:

١. يمثل النسق نظاماً متحولاً في العمق الثقافي للمجتمع ويتجسد في العمل السردى من خلال الافعال ، أو الاقوال التي تصدر عن الشخصيات أو التي يلقيها المؤلف على تلك الشخصيات.

٢. تعد الأيديولوجيا نسقاً ومظهراً من مظاهر الثقافة و الأدب و تحمل في طياتها العديد من الأنساق الفكرية و الاجتماعية و السياسية و الدينية فلا يوجد نص يخلو من الأيديولوجيا.

٣. هناك صلة وثيقة تربط الأدب بالأيديولوجيا، ولا يمكن اكتشاف هذا الارتباط إلا من خلال القراءة المتفحصه لمضمون النص الأدبي . وان القارئ من خلال مخزونه الثقافي والأيديولوجي يستطيع ان يصل إلى ملامح الأيديولوجيات المتصارعة داخل النص الأدبي .

٤. تتضمن القصة ابعاداً ايديولوجية من خلال طرح القضايا الخاصة بالمجتمع ، فالأيديولوجيا تحمل عدة دلالات سياسية و اجتماعية و فكرية يبيها الأديب في إنتاجه الأدبي بشكل مباشر أو غير مباشر.

٥. يمثل النسق الدينى نسقاً قاراً في لاوعي الشخصيات السردية التي تتحرك ضمن إطار و ثقافة المجتمع الحاضر لها.

٦. وظف (نجيب محفوظ) النسق الدينى في مجموعته القصصية بعد ان رصدها في حركة المجتمع من حوله فالنسق الدينى، يعد أهم المرتكزات التي تدور حولها الثوابت الفكرية لمعظم المجتمعات الإنسانية.

٧. لا نجد عملاً من أعمال (نجيب محفوظ) يخلو من الفكر الديني، فقد ناقش قضية البعد الجبري للإنسان في مجموعته القصصية ووقوف الإنسان عاجزاً امام إرادة الله.
٨. تطرق محفوظ لقضية البعد التفويضي للإنسان، وذلك عندما حاول ان يرسم لنا شخصياته السردية وقد تخلت عنها القوة الإلهية وابتعدت عنها لتتركها وترسم قدرها و تؤسس حياتها بنفسها. واضر هذا البعد على أنه نسق قار له تأثيره الواضح في شخصيات مجموعته القصصية.
٩. تناول في قصصه الموضوع الوجودي الذي شغل الإنسان منذُ بدء الخليقة إلا وهو (الموت) من خلال عبثية الاقدار التي تظهر الإنسان وهو ضحية لقدر عابث، أو قدر غير عابث محكوم بمنطق، كما يظهر ذلك بالنسبة لبعض شخصيات قصصه.
١٠. مثل النسق الاجتماعي في مجموعة (دنيا الله) جوهرًا أساسياً تتدرج تحته كافة أوجه السلوك الإنساني، فالنسق الاجتماعي من الأنساق الازلية والراسخة، والمتجسدة في المستهلك الثقافي للمجتمع والحاكم لافراده.
١١. من أهم مظهرات النسق الاجتماعي في مجموعة (دنيا الله)، ما يتردد في قصصها من طرح لموضوعه الطبقي الاجتماعي وقرارها كشكل من اشكال الحتمية الاجتماعية، إلى جانب ما يتجلى من سلوكية الانقطاع و الريبة والشك التي تظهر كآليات تعامل حاكمة لفئات غالبية من شخصيات المجتمع السردى لقصص المجموعة.
١٢. صور لنا محفوظ الدور الهامشي للمرأة وهي تظهر ضعيفة خاضعة لسلطة الرجل وقوامه عليها. وهذا النسق يتردد بين التهميش والتشويه. فلا نجد لها دوراً هاماً في قصص المجموعة. وإنما تظل شخصية ثانوية عابرة في تفاصيل الأحداث، وغائبة تحت ظل الحضور المهيمن للرجل.

١٣. تظهر النسق السياسي في المجموعة متمثلاً في الظلم والقهر والاستبداد والتهميش الذي يحيط بطبقة على حساب طبقة اخرى، فقد هيمن النسق السياسي على مسار حياة الشعوب والمجتمعات.
١٤. كان للأنساق البنائية حضور فاعل في إظهار البعد الأيديولوجي التي تضمه مؤولات الشكل البنائي ببعديّة..الخارجي(كالعتبات مثلاً) والداخلي(كالتضاد).
١٥. اثار العتبات النصية أهمية كبرى في بناء النص كونها المفتاح الأول الذي يواجهه المتلقي، وشكلت حضوراً كبيراً في الدرس النقدي العربي والغربي.
١٦. العتبات النصية هي ملحقات تابعة للنص من الداخل والخارج تؤدي وظيفة مهمة وهي اعطاء صورة اولية عن النص. وعتبات (دنيا الله) اعطت وجوداً جمالياً للنص من خلال الغلاف والعنوان.
١٧. للعنوان الأدبي سمة لغوية تتربع على النص حيث تكون معبرة عنه لتؤدي وظائف نصية وقصدية يتبناها الكاتب فالعنوان الرئيسي اوجد نوعاً من الفضول للقارئ وخاصة عندما أضاف كلمة الله إلى الدنيا، فكان علامة سيميائية باثة لأنساقها المضمرة.
١٨. تكمن أهمية التضاد في المجموعة(دنيا الله) من خلال قدرة الأديب على استحضار المتناقضات والربط بينهما داخل النص لتحقيق التماسك النصي من خلال إدراك الأديب للصراع الأيديولوجي والثقافي والسياسي الذي يدور في المجتمع وتوظيفه على هيئة ثنائيات ضدية.
١٩. اتسم العنف الرمزي في المجموعة بالخفاء والنعومة، اللامباشرة في فرض قيمة الأيديولوجيا التي قد تدفع المؤلف نفسه إلى ممارسة هذا النوع من العنف بشكل غير مباشر.
٢٠. حاول محفوظ فرض نسق إيديولوجي عبر توظيف شكل من اشكال العنف الرمزي على متلقيه عبر ثنائيا نصه وبياناته اللغوية.


٢١. فرض محفوظ على متلقيه مجموعة من النماذج والشخصيات التي بثت عنفاً رمزياً يحمل عدة ابعاد منها بعد سياسي واجتماعي وديني وسلطوي.

٢٢. طوع محفوظ اللغة متخذاً منها سبيلاً في الترويج لافكاره التي ما كانت لتلقى قبولاً لولا استخدامه العنف الرمزي ضد الواقع والمجتمع والسلطة.

واخر دعوانا الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين
محمد وعلى اله الطيبين الطاهرين.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم . 

أولاً- المصادر والمراجع:

١. آراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الاسلامية ، اعداد: ايمان بنت محمد بن عايش العسيري ، اشراف: فضيلة الشيخ د. يسري جعفر ، دار الامة للنشر والتوزيع ، جدة، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢ م .
٢. الأدب المقارن ، محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ م .
٣. الأدب والأيدولوجيا، عمار بلحسن ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية، ١٩٩١ م.
٤. اساليب السرد في الرواية ، صلاح فضل ، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ م .
٥. الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق ، ٢٠٠٩ م.
٦. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق : محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني ، جدة.
٧. أسرار السرد من الذاكرة الى الحلم ، قراءة في سرديات سعيد المالح ، اعداد وتقديم ومشاركة د.محمد صابر عبيد ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١ م .
٨. الاسطورة في روايات نجيب محفوظ ،د. سناء الشعلان ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر ، ٢٠٠٦ م.
٩. الاسلامية والروحانية في ادب نجيب محفوظ، محمد حسن عبد الله ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١ م .
١٠. الأضداد ، ابو علي محمد بن المستنير قطرب ، تحقيق :حنا حداد ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ،المملكة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ م .

١١. الاضداد في كلام العرب ، تاليف : ابي الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي (ت ٣٥١هـ)، تحقيق :عزة حسن ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٠م .
١٢. الاغتراب في الثقافة العربية ، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع ، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م .
١٣. انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الثالثة ، ٢٠٠١م.
١٤. الأيديولوجيا ، دفاتر فلسفية ، نصوص مختارة ، اعداد وترجمة : محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٦م .
١٥. الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد هدوقة ، عمرو عيلان ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
١٦. الأيديولوجية والطوبائية ، مقدمة في علم اجتماع المعرفة ، كارل مانهايم ، ترجمة: عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الرشاد ، بغداد و ١٩٦٨م .
١٧. بداية النص الروائي ، احمد العدوانى ، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، بيروت ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١م .
١٨. البديع ، ابو العباس عبد الله بن المعتز ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس :اغناطيوس كوتشقوفسكي ، دار الميسرة للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢م .
١٩. بناء الاسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، د. محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٥م .
٢٠. بناء الرواية ، سيزا قاسم ، دار التنوير للطباعة والنشر ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م .
٢١. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكار ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ١٩٨٢م.

٢٢. البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة ، ميساء سليمان الابراهيم ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠١١ م .
٢٣. تاج العروس من جواهر القاموس ، الشيخ مرتضى محمد الحسيني الزبيدي ، مكتبة الحياة ، بيروت .
٢٤. تاويل الثقافات ، مقالات مختارة ، كليفوردي غيرتز ، ترجمة: د. محمد بدوي ، مراجعة : الاب بولس وهبة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩ م .
٢٥. تاويل المتخيل ، السرد والأنساق الثقافية ، عبد القادر فيدوح ، صفحات الدراسات والنشر ، سوريا ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٩ م .
٢٦. تجليات التناس في الشعر العربي ، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠١٠ م .
٢٧. تداخل النصوص في الرواية العربية ، دراسات عربية ، حسن محمد حماد ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٧ م.
٢٨. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، دراسة نقدية ، د. صالح هويدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ م .
٢٩. التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية) ، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، المملكة المغربية ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ م .
٣٠. تطور الفكر الاجتماعي في الرواية، فتي سلامة، الطبعة الاولى، ١٩٨٠ م.
٣١. التفسير النفسي للادب ، د. عز الدين اسماعيل، الناشر مكتبة غريب ، الطبعة الرابعة، ١٩٨١ م .
٣٢. تمثلات النسق في الشعر الجاهلي ، يوسف محمود عليما ، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٥ م .
٣٣. ثقافة العنف لدى طلبة المدارس الثانوية ، محمد توفيق سلام ، المجموعة العربية للتدريب والنشر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢ م .
٣٤. الثنائيات الضدية ، بحث في المصطلح ولالاته ، تاليف : سمر الديوب ، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية،العراق، الطبعة الأولى ، ٢٠١٧ م .

٣٥. الثنائيات الضدية في دراسات الشعر العربي القديم ، د. سمر الديوب ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م .
٣٦. ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي ، بحث في المشكلة والاختلاف ، د. احمد محمد ويس ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م .
٣٧. جماليات الاسلوب والتلقي ، موسى رابعة ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، الاردن ، اربد ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م .
٣٨. جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا ، يوسف عليّات ، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان ، الاردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م .
٣٩. حفريات المعرفة ، ميشال فوكو ، ترجمة : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧م .
٤٠. خطاب الجنس، مقاربات في الأدب العربي القديم، هيثم سرحان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، ٢٠١٠م.
٤١. الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة: محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م .
٤٢. الخطاب السردي، ارسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م .
٤٣. الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج معاصر ، د.عبد الله محمد الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٨م .
٤٤. دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، اضاءة توثيقية للمفاهيم المتداولة ، تاليف: سمير الخليل، مراجعة وتعليق :سمير الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧١م .
٤٥. دنيا الله ، نجيب محفوظ ، الناشر مكتبة مصر للطباعة، ١٩٦٢م .
٤٦. الذات الفرويدية ، دراسة فكرية، فايكل بورش جاكسون ، ترجمة : انطوان حمص .
٤٧. الرمز في الخطاب الأدبي، حسن كريم عاتي، الناشر دار الروسم، توزيع دار المؤلف، الطبعة الأولى ، ٢٠١٥م .

٤٨. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور: محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.
٤٩. الرمز والسلطة، بيير بورديو، ترجمة: عب السلام بن عيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
٥٠. الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم يوسف ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
٥١. الرمزية السريالية في الشعر الغربي والعربي، ايليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠م.
٥٢. الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، احمد محمد عطية، الناشر مكتبة مدبولي و القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.
٥٣. الرواية السياسية، طه وادي و الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مندى سور الازكية.
٥٤. الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي، في ضوء البعد الأيديولوجي، د. عباس ابراهيم، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
٥٥. الرواية والتراث السردي من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.
٥٦. الرواية والعنف، الشريف حبيلة، دار عالم الكتب الحديثة، الاردن، ٢٠١٩م.
٥٧. الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال ابو ديب، الاخراج الفني، راجية حسين، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
٥٨. السرد العربي، مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
٥٩. سرديات النقد، في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، حسين خمري، منشورات الاختلاف، دار الامان، الرباط، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
٦٠. السلطة في الرواية العراقية، د. احمد رشيد وهاب الدرة، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

٦١. سؤال العتبات في الخطاب الروائي ، كمال بن عطية ، دار الاورسية ، الجزائر ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨ م .
٦٢. سوسيولوجيا المثقفين ، جيرار ليكرك ، ترجمة : جورج كتورة ، دار الكتب الجديدة ، ليبيا ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨ م .
٦٣. سيكولوجية العلاقات الاجتماعية ، ماهر محمود عمر، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢ م .
٦٤. سيمياء العنوان ، ا.د. بسام موسى قطوس ، وزارة الثقافة ، عمان ، الاردن ، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ م .
٦٥. الشخصية دراسة حالات (المناهج - التقنيات - الاجراءات) ، فيصل عباس ، دار الفكر العربي ، بيروت .
٦٦. الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (التقليدية)، دار توبقال، دار البيضاء ، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١ م.
٦٧. صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، رجاء النقاش ، دار الشروق ، مصر، الطبعة الأولى .
٦٨. عتبات الكتابة ، مقارنة لميثاق المحكي العربي ، عبد النبي ذاكر ، دار ويلي ، اكادير ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ م .
٦٩. عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد الملك اشهبون ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩ م .
٧٠. عتبات النص ، البنية والدلالة ، عبد الفتاح الحجمري ، منشورات الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ م .
٧١. عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ، يوسف الادريسي و الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٥ م .
٧٢. عتبات النص في الرواية العربية ، دراسة سيمولوجية سردية ، عزوز علي اسماعيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٢ م .
٧٣. العتبات النصية في (رواية الاجيال) العربية ، د. سهام السامرائي ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٦ م .

٧٤. عتبات جيران جينيت (من النص الى المناص) ، عبد الحق بلعباد ، تقديم:سعيد علوش ، منشورات الاختلاف ،الدارالعربية للعلوم ناشرون ،الطبعة الأولى ،٢٠٠٨م .
٧٥. عصر البنيوية ، تاليف: اديث كرزويل ، ترجمة: جابر عصفور ، دار سعد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
٧٦. العقد الفريد ، احمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي ، تحقيق : عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣م
٧٧. العلاماتية (السيمولوجيا) ،قراءة في العلامة اللغوية العربية ، منذر عياش ، عالم الكتب الحديثة ،الاردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣م .
٧٨. علم الاجتماع الديني ، الاشكالات ، السياقات ، د. ساينو اكوايفا ، د. انزو باتشي ، ترجمة: عز الدين عناية ، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث كلمة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١م.
٧٩. علم الجمال ، ريني هويمان ، ترجمة : طاهر حسن ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٥م .
٨٠. علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ترجمة : يوثيل يوسف عزيز ، دار افاق بغداد، ١٩٨٥م.
٨١. العنوان والاستهلال في مواقف النفري ، عامر جميل شامي الراشدي ، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢م .
٨٢. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، د. محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م.
٨٣. الفروق اللغوية ، ابو هلال العسكري ، تحقيق : محمد ابراهيم سليم ، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٨٠م .
٨٤. فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، بيروت ، ١٩٥٥م .
٨٥. في مشكلات السرد الروائي ، قراءة خلافية ، جهاد عطا نعيسة ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، سوريا ، ٢٠٠١م .

٨٦. في معرفة النص ، يمنى العيد ، منشورات دار الافاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥ م .
٨٧. في نظرية العنوان ، مغامرة تاويلية في شؤون العتبات النصية ، د. خالد حسين حسين ، دار التكوين للطباعة والنشر ، ٢٠٠٧ م .
٨٨. القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحاثة ، احمد يوسف ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ م .
٨٩. القراءة والتجربة ، سعيد يقطين ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ م .
٩٠. كشاف اصطلاحات الفنون ، التهاوني ، تصحيح : محمد وجيه ، غلام قادر واخرون ، ١٩٦٧ م .
٩١. لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت .
٩٢. لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة ، د. عبد الفتاح احمد يوسف ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ م .
٩٣. الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة ، بيروت، لبنان ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٨ م .
٩٤. المثقف العربي والسلطة ، البحث في روايات التجربة الناصرية ، د. سماح ادريس ، دار الأدب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ م .
٩٥. المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الاثير ، تحقيق : احمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ١٩٣٩ م .
٩٦. محاضرات في علم اللسان العام ، فردينان دي سوسير ، ترجمة : عبد القادر قنيني ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٨ م .
٩٧. المحيط الاسود ، ادونيس ، دار الساقى ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ م .
٩٨. المدارس المسرحية المعاصرة ، نهاد صليبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٢ م .

٩٩. مدخل الى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، عبد الرزاق بلال، تقديم: ادريس نقوري ، مكتبة الأدب المغربي ، افريقيا الشرق ، المغرب، ٢٠٠١م .
١٠٠. مدخل الى نظرية الأنساق ، نيكلاس لومان ، ترجمة: يوسف فهمي حجازي ، مراجعة وتدقيق: رامت الملا، منشورات الجمل ، كولونيا، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م .
١٠١. مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة ، فالبري ليبين ، دار الفارابي ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م .
١٠٢. المرأة في ادب نجيب محفوظ ، مظاهر تطور المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (١٩٤٥-١٩٦٧)، د. فوزية العشماوي ، المجلس الاعلى للثقافة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م .
١٠٣. مشكلة البنية أو اضواء على (البنوية)، بقلم : زكريا ابراهيم ، الناشر مكتبة مصر ، ١٩٩٠م .
١٠٤. مشكلة الحياة ، مشكلات فلسفية ، تاليف :الدكتور زكريا ابراهيم ، الناشر مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة .
١٠٥. المصباح المنير ، الفيومي ، دار الفكر ، دمشق، ١٩٠٩م.
١٠٦. المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم انكليزي-عربي ، محمد عناني ، الشركة المصرية العامة للنشر ، لونغمان ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٣م .
١٠٧. معجم السرديات ، محمد القاضي واخرون ، اشراف: محمد القاضي ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م .
١٠٨. المعجم الفلسفي، بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، تاليف: جميل صلبيا ، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢م .
١٠٩. معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م .
١١٠. معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انكليزي ، فرنسي، د. لطيف زيتوني ، مكتبة ناشرون، دار الهناء للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
١١١. معجم مقاييس اللغة، ابو الحسن بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٩م .

١١٢. مفاهيم العقل العربي، علي القاسمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
١١٣. مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢م.
١١٤. المقامات السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كليطو، ترجمة: عبد الكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م.
١١٥. المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، فهد حسين، فراديس للنشر والتوزيع، بيروت.
١١٦. من الرمز الى الرمز الديني، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، بسام الجمل، مطبعة التسفير الفني الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.
١١٧. المنجد الأبجدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دار الشروق، الطبعة الثامنة، ١٩٦٧م.
١١٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوخة، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٨م.
١١٩. المنهج الاسلامي في دراسة المجتمع، دراسة في علم الاجتماع الاسلامي، دكتور محمد نبيل توفيق السمالوطي، تقديم: الشيخ عبد الله عبد العزيز المصلح، دار الشروق، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
١٢٠. المواعظ والاعتبار بذكر الخطب والاثار، احمد بن علي بن عبد القادر، ابو العباس الحسيني العبيدي، تقي الدين المقرئ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٧٨هـ.
١٢١. موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، طه فرج عبد القادر، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.
١٢٢. نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، محمد فوزي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
١٢٣. النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد دمشق، ٢٠٠١م.

١٢٤. النظريات الاجتماعية المتقدمة، دراسة تحليلية في النظريات الاجتماعية المعاصرة ، الاستاذ د. احسان محمد الحسن، دار وائل للنشر، عمان، الطبعة الثالثة، ٢٠١٥م.
١٢٥. النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، تاليف: ايان كريب، ترجمة: محمد حسين غلوم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، دار المعرفة، الكويت ، ١٩٩٩م .
١٢٦. نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، منشورات دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .
١٢٧. النظرية السياسية مقدمة ، تاليف : اندرو هيوود ، ترجمة : لبنى الريدي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣م .
١٢٨. النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي ، بيير زيماء ، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: د. امينة رشيد ، د. حسين بحراوي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة الطبعة الأولى ، ١٩٩١م .
١٢٩. النقد الثقافي ، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، تاليف: ارثر ايزابجر ، ترجمة: وفاء ابراهيم، رمضان بسطاوس ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
١٣٠. النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية ، عبد الله محمد الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٥م .
١٣١. النقد الروائي والأيدولوجيا ، من سوسيولوجيا الرواية ، الى سوسيولوجيا النص الروائي ، د.حميد لحداني، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .
١٣٢. نقد الشعر، ابي الفرغ قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٣٠٢هـ .
١٣٣. نقد الفكر الديني و د. صادق جلال العظيم ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
١٣٤. النقد والأيدولوجيا ، تيري ايجلتون ، ترجمة: فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ، ١٩٩٢م .

١٣٥. نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ ، د. محمد علي سلامة ، دار الوفاء
للدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م .
١٣٦. الهامش الاجتماعي في الأدب ، قراءة سوسيوثقافية ، د. هويدا صالح ، المدير
المسؤول : رضا عوض ، رؤية للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٥م .
١٣٧. الهوية والسرد ، دراسات في النظرية والنقد الثقافي ، د.نادر كاظم ، مركز الشيخ
ابراهيم بن محمد ال خليفة ، البحرين ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م .
١٣٨. الوساطة بين المتنبى وخصومه ، القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز ، تحقيق :
محمد ابو الفضل ابراهيم ، علي محمد الجاوي ، دار احياء الكتب العربية، مصر،
الطبعة الثامنة، ١٩٥١م.

ثانياً- الرسائل والاطارح الجامعية

١. الأبعاد السياسية والاجتماعية في الرواية العربية(موسم الهجرة الى الشمال) للطيب
صالح انموذجا، إعداد : نجوى طراد، شهرة بوبقيرة، مذكرة لنيل شهادة ماستر، جامعة
العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧م.
٢. البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، اعداد :علي منصوري، اطروحة
مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨م .
٣. اثر القصة الواقعية في الخطاب الدعوي المعاصر، دراسة خطاب د. محمد لعريفي،
انموذجا، خالد عمارة، جامعة الوادي، الجزائر، ٢٠١٣-٢٠١٤م.
٤. استراتيجية العتبات في رواية(المجوس) لإبراهيم الكوفي، مقارنة سيميائية، عبد الرحمن
حمداني، رسالة ماجستير، جامعة السانية، وهران ٢٠١٠-٢٠١١م.
٥. الأنساق الأيديولوجية والثقافية في رواية (كراف الخطايا) لعبد الله عيسى لحيلح، إعداد
: مليكة سعود، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي،
الجزائر، ٢٠١١_٢٠١٢م
٦. الأنساق الثقافية في كتاب عيون الاخبار لابن قتيبة الدينوري (٢١٣هـ - ٢٧٦هـ) دراسة
تحليلية، اعداد:عبد الله مطلق نهار الحربي، جامعة اليرموك، ٢٠١٣م.

٧. بنية التضاد في قصيدة الميلاد والموت لعبد الوهاب السياقي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية، إعداد: زهير عبادلية، جامعة محمد خضير - بسكرة ٢٠١٥-٢٠١٦م.
٨. دراسة في الأنساق الثقافية في رواية نجيب محفوظ - اولاد حارتنا - إعداد سمية بوقرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر، جامعة التبسي - تبسة، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧م.
٩. سيمياء الأحلام في التراث العربي، لكتاب تفسير الاحلام/ابن سيرين انموذجا، محرز حمائي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، جامعة الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م.
١٠. سيمياء الأيديولوجيا في روايات محمد ساري، كمال راجعي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر ٢٠١٣-٢٠١٤م.
١١. دراسة تحليلية اجتماعية لرواية بين القصرين لنجيب محفوظ، إعداد: علال رشيدة، سبتي نوال، مذكرة ليسانس، الجمهورية الجزائرية، المركز الجامعي الكلي محند أو الحاج، ٢٠١٠م.
١٢. مشكلات الطبقة الوسطى المصرية في قصص نجيب محفوظ من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية، اعداد:عاطف فضول، الجامعة الامريكية، بيروت، ١٩٧٠م.

ثالثاً- البحوث والدوريات:

١. الاتجاهات الرمزية في ادب نجيب محفوظ، د. محمد نجم الحق الندوي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية في شيتاغونج، المجلد الثالث، ديسمبر، ٢٠٠٦ م.
٢. اتجاهات طلاب الفلسطينية نحو العنف الرمزي ومستوى ممارستهم له، ابو زهري واخرون، مجلة جامعة الاقصى، المجلد ١٢، العدد ١، ٢٠٠٨م.
٣. استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، الطاهر وطار، أ. سعدية نعيمة، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير، بسكرة، العدد الخامس، مارس، ٢٠٠٩م.
٤. الاستهلاك الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، مجلة اقليم العراقية، العدد ١١-١٢، ١٩٨٦م.

٥. الانحياز الجنسي (مركزة الرجل وتهميش المرأة) في رسائل الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، د. عباس محمد رضا البياتي، الباحث: مثني حسن عبود، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، المجلد ٢٣ العدد الرابع، كانون الأول، ٢٠١٦ م.
٦. البنية الدلالية و مرجعياتها الواقعية لرواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، د. مولود محمد زايد، كلية التربية، جامعة ميسان، مجلة أبحاث ميسان، المجلد (١)، العدد (١)، كانون الأول ٢٠٠٤ م.
٧. التجربة الدينية والضمأ الانطولوجي، د. عبد الجبار الرفاعي، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، بغداد، مركز دراسات فلسفة الدين، السنة التاسعة عشر عدد ٦١-٦٢ شتاء وربيع، ٢٠١٥ م.
٨. التفاعل النصي في رواية الزلزال، مقارنة سوسيو نصية، حسن مزدور، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٩١، ٢٠٠٣ م.
٩. تمثيلات المرأة والدين والسياسة في ادب نجيب محفوظ هاجر بكاكريه، مجلة اشكالات، دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن معهد الأدب واللغات بالمركز الجامعي، الجزائر، العدد ٩، ٢٠١٦ م.
١٠. مظهرات الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة، رواية مدينة الربيع للكاتب الموريتاني موسى ولد انيو (نموذجاً) أ. مفيدة نبوساس، مجلة الأثر، المركز الجامعي، الطارف-الجزائر، مارس ٢٠١٢ م.
١١. الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، ا. علي زيتونة مسعود، جامعة الوادي، سوريا .
١٢. الثنائيات الضدية في نقائض جرير والفرزدق والاختل واثرها في اداء المعنى الشعري، د. عبد الرحمن احمد اسماعيل، كرم الدين المجلد ٥ العدد ١.
١٣. خطاب العتبات في روايات واسيني الاعرج، إعداد: فوزية بوالفندول، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر ٢٠١٥-٢٠١٦ م.

١٤. دور الكجور في حياة الدينكا (دراسة حالة دينكا نبيل)، إعداد: عبد الحق دينق شول، جامعة الخرطوم، ٢٠١١ م.
١٥. السلطة الرمزية عند بيير بورديو، الطاهر لقوس علي، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية والادب والفلسفة، جامعة وهران العدد ١٦، ٢٠١٦ م.
١٦. العنف الرمزي والشباب الجزائري، ريمة زنائرة - وناسي سهام، مجلة دراسات في علوم الإنسان والمجتمع، جامعة جيجل، مجلد ٤، العدد ١.
١٧. العنف السياسي في الوطن العربي، عبد الإله بلقزيز، المستقبل العربي عدد ٥، ١٩٩٦ م.
١٨. الفكري والفلسفي في ادب نجيب محفوظ، محمود الضيع، دورية نجيب محفوظ والتراث الإنساني، المجلس الأعلى للثقافة، مركز نجيب محفوظ، العدد الثاني، ديسمبر، ٢٠٠٩ م.
١٩. لغة الشعارات من خلال نظرية العنف الرمزي لبيير بورديو قراءة في شعارات الحراك الجزائري ٢٠١٩، مريم هنادي، مجلة جسور المعرفة، جامعة الجزائر، المجلد ٥، العدد ٣، ٢٠١٩ م.
٢٠. متوالية (المثنيات المتلازمة) واثرها في تشكيل رؤية النص الشعري، قراءة في (وطن بطعم الجرح) مشتاق عباس معن، م. د. سعيد حميد كاظم دناس، مجلة العميد، كربلاء، انة الثامنة المجلد الثامن، العدد الواحد والثلاثون، ٢٠١٩ م.
٢١. من الرمز والعنف الى ممارسة العنف الرمزي قراءة في الوظيفة اليداغوجية للعنف الرمزي في التربية المدرسية، جامعة الكويت، العدد ١٠٤، ٢٠٠٩ م.
٢٢. الموت ثيمة فجائية في الرواية العراقية الجديدة (وحدها شجرة الزيتون) لانطوان سنان نموذجاً، سمية الشوابكة، مجلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية الجامعية الاردنية المجلد ٤٦، العدد (٢) ٢٠١٩ م.

٢٣. النسق التاريخي المؤدلج في رواية (البيت الاندلسي)، مجلة دراسات وابحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ١١، عدد مارس ٢٠١٩ م.
٢٤. النسق مفهومة اقسامه، أ. جمعة برجوح، ا. د. بلقاسم مالكية، مجلد مقاليد الجزائر، العدد ١٣ ديسمبر، ٢٠١٧ م.
٢٥. الواقعية في الادب، بودر بالة الطيب، جاب الله السعيد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد بسكرة، عدد ٧، ٢٠٠٥ م.

رابعاً- المواقع الالكترونية :

١. جمال قطب الرسام الذي ابدع اغلفة روايات نجيب محفوظ، مريم عادل، مكة المكرمة ٢٠١٠/١١/٢٣ الموقع الإلكتروني: www.aliazeera.net
٢. الطاقة الاستلابية للعنف الرمزي، ا. د. علي اسعد وطفة، مركز الشرق العربي للدراسات الحضارية والاستراتيجية، المملكة المتحدة لندن ١٤-٩-٢٠١٥م:
www.asharaalalarobi.org.uk./markaz_abathlo-5-/2/ htm
٣. العنف الرمزي، أ. د. عبد الفتاح يوسف، شركة الوطن للصحافة والنشر، ٢-٥-٢٠١٩:
<https://alwateen nsws. met |Article /88803/Bahrain>
٤. العنف الرمزي جمر تحت رماد، محمد رفعت ١٧-٣-٢٠٢١م:
<https://hunasotok.com/article127958>.

*Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Misan University
College of Education
Department of Arabic*



*Manifestations of the Ideological Patterns in the
Narrative Discourse: (Dunya Allah) Collection by
Naguib Mahfouz Selection*

*A Thesis Submitted by
Bara' Abdul-Hussein Mkalaf*

*To the Council of the College of Education - Misan University
as a Fulfillment of Requirements for Master's Degree in
Arabic Language and Literature*

*Under the Supervision of
Prof. Mawlood Muhammad Zayed, Ph.D.*

2022 A.D

1443 A.H



Abstract

Critics and scholars usually point out that there are deep semantic relationship between the novel and the ideological values that dominate the content field that which it talking about. They are semantic relationships embedded in the narrative structure of the novel through its structural and narrative joints. The novel, which constitutes the cognitive, cultural and psychological balance of an author who represents an individual interacting with a society moved by various patterns and ideologies, is transmitted in the joints of the narrative discourse that emanates from this source. Hence came this study, for which the researcher chose a rich implicational field with its ideological background, represented by the short story collection, *Dunya Allah*, by the great writer Naguib Mahfouz. This study includes 14 different short stories in their subject and semantic directions, but it shares a clear characteristic that it obvious and clearly suggests cultural, social, political, religious and other ideological implications .

This study involves an introduction in which the researcher presents the reason behind choosing this field of study, its importance and objectives. Then the preface entitled "The Narrative Text and its Ideological Implications. Then come three chapters .

The first chapter deals with the "Ideological Patterns in *Dunya Allah* Collection", it includes three sections. The first section is concerned with the religious pattern, the second is related with social pattern, and the

Abstract:.....

third one is majored in the political patter that disseminate by the category.

Chapter two entitled “ structural patterns in Dunya Allah collection, and divided into two sections. The first section is concerned with the study of thresholds as a textual structure, while the second is connected with the study of the structure of antonymy.

Chapter three is titled “Symbolic Violence and its Ideological Representations in Dunya Allah collection”, with three sections. The first of them specialized in the ideology of symbolic violence: a theoretical framework. As for the second section, it deals with the manifestations of symbolic violence in imposing the model. The third section discusses the ideology of symbolic violence.

Then these chapters is followed by a conclusion to the study that includes the results that the researcher come out, showing up the sources and references that she relies on during this work.