IUGJHR
Vol 27, No 01, 2019, pp 243-271

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية

تاريخ الإرسال (2017-12-05)، تاريخ قبول النشر (2017-12-31)

# خطاب الأيديولوجيا (الإسلامي والآخر) في رواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ

د. علاء الدين أحمد الغرايبة [1,*]

[1] قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الزيتونة الأردنية - المملكة الأردنية الهاشمية

[*] البريد الالكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: Dr.algharibeh1975@yahoo.com

**الملخص**

تسعى هذه الورقة جاهدة إلى مناقشة طرح الخطاب الأيديولوجي (الإسلامي والآخر) في رواية "رحلة ابن فطومة " لنجيب محفوظ،التي تحمل على عاتقها محاولة تغيير الواقع والتعامل مع الطروحات الأيديولوجية الجديدة من خلال وصف هذا الواقع وتحليله وتفكيكه ليصار إلى بنائه من جديد، بإضافة ثيمات جديدة إليه؛ بحيث تكون مستندة إلى فكرة جديدة ورؤية جديدة وفق أيديولوجية الكاتب، وتلقي القارىء المدرك، انطلاقاً من أن الإيديولوجيا هي خطاب له علاقة بمرجع محدد هو خطاب سلطويّ سائد، لنظام قائم أو لجماعة سياسيّة أو ثقافيّة، يدعمه أو يناقضه أو ينتقده سلمياً؛ سواء كان يتوخى تكريس وضع قائم، أو تهديم أسسه.

وقد عمد الباحث إلى تحليل تلك الثّنائيّات الخطابية الفكرية (الأنا والآخر) الّتي تضمّنتها هذه الرواية، ورصد جميع الأنساق الخطابية لها هدي من المنهج البنيويّ، ووجد الباحث أنّ الرواية نجحت فنيّاً في توفير كل المؤشرات لتحقيق غايتها في فكّ الرمزية الخطابية، وتشويه فعل السلطة وعملها، لا بل أفعال كل المكوّنات الفاعلة في تشكيل البنية المبطنة لتلك الخطابات الأيديولوجية. وقد انتهجت آليات الدقة لتحقيق هذه المعادلة الدقيقة، باعتبار أن تلك المعطيات التي تتحرك داخل دائرة هذه الطروحات أو تلك، هي محددة طبقياً بانتماء فئة الفاعلين (سياسياً واجتماعياً) داخل النسيج الروائي.

**كلمات مفتاحية**: خطاب الأيديولوجيا، الإسلام، الآخر، الواقع، المنهج البنيوي.

## Ideological Discourse (the Islamic vs. the Other) In the Novel of (The Journey of IbnFatoumaH) BY Naguib Mahfouz

**Abstract**

This paper seeks to discuss the presentation of the ideological (Islamic and the other) discourse in the novel "The Jourr IbnFatoumah" by Naguib Mahfouz, which is committed to trying to change the reality and deal with the new ideological propo by describing this reality, analyzing and dismantling it and, hence,reconstructing it. Thus, new themes are to be added, whi based both on the writer's new idea and new vision in accordance with hisideology, and onthe reader's perception that ideolo discourse related to a specific reference; that is a dominant authoritarian discourse of an existing regime or a political or cultural that supports, contradicts or criticizes it peacefully, regardless of being intentionally supporting the continuity of that regime party, or to the destruction of its foundations. The researcher sought to analyze these rhetorical discourse binaries (I and the included in this novel, and, on the basis of the structural approach, monitored all its patterns. The researcher found that the succeeded technically in providing all indicators to achieving its purpose in decoding the rhetorical symbolism and of distort forms of authority and its actionsin addition to the the actions of all those who play an important role in shaping the unde structure of this ideological discourse. The novel has adopted very precise mechanisms to achieve this precise equation, since tho that move within the circle of some propositions or others are classically defined in terms of belonging to the category of (politically and socially) within the narrative fabric.

**Keywords:** Ideological discourse, Islam and the other, reality, the structural approach anthem

## تقديم:

تحمل رواية (رحلة ابن فطومة) على عاتقها محاولة تغيير الواقع والتعامل مع الطروحات الأيديولوجية الجديدة من خلال تحليل هذا الواقع وتفكيكه ليصار إلى بنائه من جديد، لا على أساس تغيير العناصر وتبادل الأدوار أو إعادة توزيعها، بل في إضافة ثيمات جديدة إلى هذا الواقع بحيث تكون مستندة إلى فكرة جديدة ورؤية جديدة. وأداة الأيديولوجيا هي الجماعة السياسية التي تؤمن بها وتعمل من أجلها وتراكم الجهود في سياقها، إذ يشعر جميع المنضمين إلى أيديولوجيا ما أن مصالحهم المباشرة ( بما فيها رغباتهم ) سوف تجد طريقها للتحقق بطريقة ما ، وبنسب مقبولة ضمن الهدف السياسي العام الذي تضعه الأيديولوجية. وذلك من خلال مسايرة أدب الرحلة عند العرب في أهدافه، ولا سيما في طلب العلم وتحصيل المعرفة، ورصد المشاهدات والتجارب والخبرات التي يجدها في أثناء الرحلة، على أن هذا الشكل لم يكن قناعاً يحجب المعالجة التحليليّة للحياة المعاصرة حسب، وإنما كان أداة وغاية في آن معاً.([1]) وانطلاقاً من أنّ التحديث في الرواية هي مقولة زمنية وفنية معاً، فالتحديث تجاوز وتخطٍ دائم، وبهذا المعنى، فإن التحديث المنشود يعني في التحليل الأخير، وفي مستوى ما– العمل على تحرير الذات، بحيث تسهم الرواية الحديثة بتحليل الواقع، وتفسيره والإرهاص بالمستقبل، من خلال التغلغل إلى جذور الظواهر،وتصوّر العلاقات من الداخل. ([2])

ولا يعني هذا بطبيعة الحال تدمير الواقع أي نفي الحاضر أو نفي الماضي كلّه، بل تجاوز اللحظة الماضية والحاضرة باتجاه المستقبل واستيعاب المتغيّرات والعناصر المستجدَة التي تتفاعل بحيوية ولا تملك فرصتها، وذلك من خلال الشخصيات والأزمنة والأمكنة، على النحو الذي تبدو فيه هذه العناصر الفنية وكأنها ظل فنّي للكاتب، فالكاتب هو الذي يخلق حضورها، بحيث يقيم أدوات سرده أو يمتلك تقنيات السرد ويمارسها بقوة معيداً إنتاجها ومبدعاً لها،([3]) وهو ما يفتح السياق الروائي على طاقة تمثيل ثقافية تنتج رؤية مفادها أن الرواية كنصّ أدبي تخييلي هي في الوقت نفسه نوع من البحث عن الذات والآخر. ([4]) وأن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي، يخلقه كل من المؤلف والقارئ. ([5]) إذ يبدو الإلحاح على وجود البديل الأمثل للعالم المتكامل في رواية (رحلة ابن فطومة) عنواناً للرؤية التي تشتغل عليها الرواية في مستوى معين من مستوياتها، من حيث هي طرح فنيّ تمكّن من خلاله الروائي من أدواته حين أسّس لنوع من العلاقات المنطقية داخل نسيج الرواية، إذ يقول السارد:"**دار الجبل ليست غايتي الأخيرة، ولكني أرجو أن أرجع منها إلى وطني بشيء مفيد**"([6]).

فبدا للقارىء أنه يقف أمام عالم من الصور واللوحات المتناسقة والمتصلة غير المشوشة التي كوّنت رؤيتها الواضحة، حيث ظهر الخطاب في الرواية موجهاً توجيهاً بنائياً صالحاً للفهم، فلا هو بالطرح السطحي ولا هو يغرق في السديم المطلق، إذ لو حصل ذلك لوقعت الملامة في الحالتين على الراوي،" فتقديم البسيط السطحي سعياً وراء جمهور يتواءم مع النصّ الهابط فيه إخلال لنسيج العمل الفني، وكذلك فإن الإغراق في الإبهام يؤدي إلى عزل الجمهور عن واقعه الثقافي والأدبي".([7])

ومما تجدر الإشارة إليه أن تعدد الأدوات والعناصر الفنية في الفنّ الروائي، يجعل منه فناً من أكثر الفنون مرونة، بما يمنحه للكاتب من حرية اختيار، قد لا تتوفّر في أشكال أو أجناس أدبية أخرى، إذ بوسع الروائي أن يختار أكثر الأدوات تعبيراً عن رؤيته وتصوره

---

( [1]) انظر: السعافين، **نظرية الأدب ومغامرة التجريب**، ط1، دار الشروق العربية، القدس، 1993،ص195 وما بعدها. القضاة، محمد ، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ:** دراسة في تجليات الموروث، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2000، ص277.

( [2]) الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص10 وما بعدها.

( [3]) انظر: رولان برورنوف، وأوئيلية، **عالم الرواية**، تر: نهاد التكرلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص11.

( [4]) بن السايح، الأخضر، **سرد الجسد وغواية اللغة**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م ،ص6.

( [5]) انظر: يقطين، سعيد، **القراءة والتجريب**، ط1، دار الثقافة ، الدار البيضاء، 1985، ص87.

( [6]) محفوظ، نجيب، **رواية (رحلة ابن فطومة)**، ط3، دار الشروق، مدينة نصر، مصر، 2008، ص83.

( [7]) إبراهيم، رزان محمود، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003،ص230

للحياة والمجتمع، وهو التصوّر الذي يحدد طبيعة الموضوع الذي يختاره لروايته، كما يحدد مضمونه، ويتحكم إلى حدّ بعيد في الأدوات الفنية التي يعبّر بها عن المضمون وتلك الرؤية. ([8]) انسجاماً مع فكرة أنّ الرواية أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرةً في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصيّة، وفي خلق عوالم متخيّلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقة، بحيث تقوم بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيلة ([9])

ولهذا؛ يعدّ أمر اختيار عناصر الرواية من الأمور المهمّة التي يُسعى إلى تحقيقها في أيّ عمل روائيّ، إذ بهذا الاختيار تتحدد طبيعة العمل وتتبيّن قيمته الفنيّة، فالروائي يختار من بين الحوادث الكثيرة المضطربة التي تشكل السلوك الإنساني ما يناسب عمق فكرته وتقمّص رؤيته، إذ إنه يستحيل على الروائي أن يسجل كلّ شيء يفترض أن تقوم به الشخصية، أو تفكر به أو تشعر به، فالاختيار يتم وفق مبدأ.([10])

ويقوم الاختيار هذا على مستلزمات كثيره، أبرزها المناسبة بين المضمون والشكل بما يتناسب وأوضاع الرواية في مجتمعها والمجتمع الذي تنتمي إليه الرواية؛ إذ إن العلاقات الاجتماعية كما يرى (غولدمان) تخلق بالضرورة أشكالاً أدبية مطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أيّ مجال للتصالح مع واقعه، تختلّ كلّ القواعد والقيم التقليدية.([11]) ولهذا؛ فإن الظروف المعاصرة المتصارعة، والأوضاع المختلفة من الجوانب الحضارية المتعددة التي تؤثر في الرواية – تتطلب شكلاً خاصّاً يناسبها، الأمر الذي يعني أنّ تغيّر الشكل مقترنٌ بتغيّر المضمون، ولهذا تعجز الرواية التقليدية عن معالجة موضوع عصري، الأمر الذي يتطلب أن تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد.([12]) مع ما يجدر الإشارة إليه من أنّ" نعت الروايات بالتقليديّة يستند إلى ماهيّة الروايات ووظيفتها المتمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد".([13])

وعليه؛ فتسعى هذه الورقة جاهدة إلى مناقشة طرح الخطاب الأيديولوجي (الإسلامي والآخر) في رواية "رحلة ابن فطومة " لنجيب محفوظ، التي تحمل على عاتقها محاولة تغيير الواقع والتعامل مع الطروحات الأيديولوجية الجديدة من خلال وصف هذا الواقع وتحليله وتفكيكه ليصار إلى بنائه من جديد، بإضافة ثيمات جديدة إليه؛ بحيث تكون مستندة إلى فكرة جديدة ورؤية جديدة وفق أيديولوجية الكاتب، وتلقي القاريء المدرك،انطلاقاً من أن الإيديولوجيا هي خطاب له علاقة بمرجع محدد هو خطاب سلطويّ سائد، لنظام قائم أو لجماعة سياسيّة أو ثقافيّة، يدعمه أو يناقضه أو ينتقده سلمياً؛ سواء كان يتوخى تكريس وضع قائم، أو تهديم أسسه.

وقد عمد الباحث إلى تحليل تلك الثّنائيّات الخطابية الفكرية (الأنا والآخر) الّتي تضمّنتها هذه الرواية، ورصد جميع الأنساق الخطابية لها، على هدي من المنهج البنيويّ، ووجد الباحث أنّ الرواية نجحت فنيّاً في توفير كل المؤشرات لتحقيق غايتها في فكّ الرمزية الخطابية، وتشويه أشكال فعل السلطة وعملها، لا بل أفعال كل المكوّنات الفاعلة في تشكيل البنية المبطنة لتلك الخطابات الأيديولوجية. وقد انتهجت آليات بالغة الدقة لتحقيق هذه المعادلة الدقيقة، باعتبار أن تلك المعطيات التي تتحرك داخل دائرة هذه الطروحات أو تلك، هي محددة طبقياً بانتمائها إلى فئة الفاعلين (سياسياً واجتماعياً) داخل النسيج الروائي. ولتحقيق هذه الغاية فقد قسّم الباحث ورقته إلى ثلاثة مباحث، بحيث تكمّل بعضها بعضاً، فكان المبحث الأول تحت عنوان: **الرؤية الأيديولوجيّة وخطاب الأنظمة**، في حين خُصِّص المبحث الثاني للحديث عن **الشخصيات الروائية والتفاعل النوعي (الأيديولوجي)**، وانطوى الكلام على **تشابك الخيوط الزمنية والفكرية (الأيديولوجية) وتقاطعها في**

---

([8]) العاني، شجاع، **البناء الفني في االرواية العربية في العراق**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغدادن 1994، ص69

([9]) إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية الحديثة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص50.

([10]) انظر: السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان– الأردن، 1996، ص 229.

([11]) حميد، لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص419.

([12]) السعافين، **تحولات السرد في الرواية العربية**، ص 230. الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، عالم المعرفة ، الكويت، 2008، ص15.

([13]) الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص8.

**نسيج الرواية** في المبحث الثالث، على أن يسبق ذلك **انطلاقة** تكشف عن الفكرة وملابساتها تلك التي لأجلها كتبت هذه الرواية، وأن يتبع كل ذلك **خاتمة** يعرض فيها الباحث أهم النتائج التي توصّل إليها.

- **الانطلاقة:**

"**الحياة والموت، الحلم واليقضة، محطات للروح الحائر، يقطعها مرحلة بعد مرحلة، متلقياً من الأشياء إشارات وغمزات، متخبطاً في بحر الظلمات، منتشياً في عناد بأمل يتجدد باسماً في غموض، عمَّ تبحث أيّها الرحّالة؟ أيّ العواطف يجيش بها صدرك؟ كيف تسوس غرائزك وشطحاتك؟ لم تقهقه ضاحكاً كالفرسان، ولم تذرف الدمع كالأطفال؟ وتشهد مسرات الأعياد الراقصة، وترى سيف الجلاد وهو يضرب الأعناق، وكلّ فعل جميل أو قبيح يستهل باسم الله الرحمن الرحيم، وتستأثر بوجدانك ظلال بارعة براعة الساحر مثل الأم والمعلم والحبيبة والحاجب، ظلال لا تصمد لريح الزمن، ولكن أسماءها تبقى مكللة بالخلود، ومهما نبا في المكان فسوف يظل يقطر ألفة، ويسدي ذكريات لا تنسى، ويحفر أثره في شغاف القلب باسم الوطن. سأعشق ما حييت نفثات العطارين والمآذن والقباب والوجه الصبيح يضيء الزقاق، وبغال الحكم وأقدام الحفاة، وأناشيد الممسوسين وأنغام الرباب، والجياد الراقصة، وأشجار اللبلاب ونوح اليمام وهديل الحمام. وتحدثني أمي فتقول: يوم مولدك. وتهزّ رأسها جميل التكوين، فأقول بحبور: بل يومك هو الأصل**".([14])

إن طبيعة العرض الشخصاني الذي تنهض به الشخصية الراوية هنا هي طبيعة مركزة على ثيمات أيديولوجية معينة، تؤهلها للسيطرة على مسيرة السرد الروائي في هذا المفصل المركزي من مفاصل العمل السردي، إذ قدمتْ نفسها عبر اختيار مجموعة من الخصائص والاشتغالات والصفات المرتبطة بمرجعية سسيولوجية وسوسيوثقافية محددة، تحيل إلى خصوصية التجربة بفضائها الروائي القائم على اقتراح الرؤية والزمان والمكان، حيث الزمن هنا استذكاري، والمكان هو الوطن، "**ومهما نبا في المكان فسوف يظل يقطر ألفة، ويسدي ذكريات لا تنسى، ويحفر أثره في شغاف القلب باسم الوطن**".* والرؤية حاضرة في سياق التعبير والتشكيل من أجل تسهيل مرور موجات الحكي من الراوي على مساحة الكتابة والتدوين.فـ"**كلّ فعل جميل أو قبيح يستهل باسم الله الرحمن الرحيم**"*.

لقد داهمت (ابن فطومة) الكارثة حينما تزوجت أمه، وفقدَ حبيبته (حليمة) التي تزوجها عنوةً حاجب الوالي؛ لينقلبَ عالمه رأساً على عقب، إذ بدا له كلّ شيء كالحاً يستحق الطوفان؛ ليحل محله عالم مثاليّ جديد، فنهض للقيام برحلته إلى **(دار الجبل)**، وقد" **بدأ الطابور يتحرك على إيقاع حاد فغاص قلبي بحنين الوداع، وتحركت في أعماقه ذكريات أمي وحليمة في غلاف من ذكريات الأسى الشامل الذي يحتوي وطني كلّه، وغمغمتُ في أحضان الظلام: اللهم بارك خطاي**"*. في رحلة تعبر عن تخبط الإنسان في بحثه عن الحقيقة والكمال المنشود، إنه يقول للشيخ حمادة السبكي:"**من أجل ذلك قمتُ برحلتي يا شيخ حمادة، أردتُ أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لعلي أستطيع أن أقول له كلمة نافعة**"*([15]). لقد بنى نجيب محفوظ روايته (رحلته) على مجموعة من المراحل، تتصل بتجاوز المكان (دار المشرق) المتمثلة في حبيبته وأمه وشيخه (مغاغة الحلبي)، فيقرر الارتحال ليكتب تجربته بعد أن يطوف البلاد، في محاولة للإفادة من شكل تراثي له تجلياته المختلفة في كتب الرحلات وبث روح حداثي له شكله ومضمونه الخاص أيضاً، إذ تعددت أشكال الرحلة في تراثنا من الرحلة المكانية الزمانية إلى الرحلة الرمزية الفكرية الصوفية إلى الرحلة الروحية وسواها. ([16])

---

([14]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، ص7.

([15]) **المصدر السابق**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص7. ص7. ص 20. ص76

([16]) السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد في الرواية العربية**، ص132.

إنها رحلة روحيّة فكريّة، وليست فقط رحلة زمانيّة مكانيّة، بشكل ما هي رحلة السارد/البطل الذي كان طفلاً قد تعلّق فكره بالإسلام ومبادئه وقيمه المثلى([17])، فأراد أن يعيد اكتشاف ذاته الغاضبة من ممارسات مَن يحملون هذا الدين، وليس من الإسلام نفسه، إنه يقول:" **أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي**"*. إن صورة الرحلة ، كما يقدميا محفوظ، جاءت تعبر عن حالة الخروج من التأزم الذي يواجه الذات، وهي في الوقت ذاته، نتيجة التضاد بين الواقع والمتخيّل في لحظة ارتهان الواقع للذات، ومحاولة الذات الخروج من حالة الارتهان هذه ([18]). فيعقد المقارنات طيلة الرحلة بين ما يراه هناك وبين ما يعرفه من أحوال ديار المسلمين ليصل إلى النتيجة نفسها في كل مرة "**لا يوجد بلد سعيد، الشكوى هي لغة الإنسان المشتركة**"*. وأنّ الدين عظيم وممارسته وثنية، إنه يخاطب الشيخ حمادة السبكي قائلاً:" **لو بعث نبينا اليوم لأنكر هذا الجانب في إسلامكم. فتساءل بدوره** – أي الشيخ – **ولو بعث عليه الصلاة والسلام أما كان ينكر إسلامكم كلّه**"*.([19])

- **الرؤية الأيديولوجيّة وخطاب الأنظمة:**

تحاول هذه الجزئية تحليل الرؤية التي تسربت إلى نسيج الرواية، وقد التحمت في تشكيلها النهائي، مثلما هدفت إلى تحليل غيرها من عناصرها المرتبطة بهذه الرؤية؛ علّها تستطيع الكشف عن حقيقة تجسيد هذه الرؤية في بنى الرواية من خلال خطاب الأنظمة السياسية والاجتماعية التي تعالقت وبنى الرواية، باعتبار أن الرواية هي نظام من الدلائل، وأن الروائي قد يكون مدفوعاً إلى القول باقتحام الأيديولوجيا لعالمها المعقّد، وذلك أن الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها؛ لأن الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكلّ شخصية، وكلّ هيئة تمثّل في الرواية صوتها الخاص وموقفها الخاص، ولغتها الخاصة، وأخيراً الطرح الإيديولوجي الخاص. ([20]) وانطلاقاً من أن الأيديولوجيا هي خطاب له علاقة بمرجع محدد هو خطاب سلطويّ سائد، لنظام قائم أو لجماعة سياسية أو ثقافية، يدعمه أو يناقضه أو ينتقده سلمياً وحسب، فتأخذ حسب الأوضاع المختلفة المناسبة لمكانة حامليها أولاً سمة التشويه، لكن ليس باعتباره تشويهاً للغة الحياة الواقعية، وإنما بوصفه مرحلة أساسية لبناء خطاب إيديولوجي مفارق للخطاب السائد أو المناوئ الصاعد الذي يتغيا تهديمه، وهي الدرجة الأولى في طريق بناء الخطاب المضاد، سواء كان يتوخى تكريس وضع قائم، أو تهديم أسسه. إذ "**لا يوجد بلد سعيد، والشكوى هي لغة الإنسان المشتركة، ونحن حائرون بين الواقع القبيح والحلم الذي لا يتحقق، وأن ثمة بلداناً أفضل**"([21]) كما ترى الرواية ذلك.

فالبشر يعيشون ويعانون ويدركون ويكونوا معارف وخبرات يتم تلخيصها وتداولها على شكل أفكار، ثم من هذا العالم الذهني المثالي ينطلقون نحو السلوك الذي يخدم مصالحهم وإرادتهم . وهكذا يصبح الذهن الاجتماعي مكان تجمع الأفكار العامة ، و تأطير أنماط الرأي العام ، لكن تنظيم محتوى هذا الذهن يتم عبر الفلسفة ، فالفلسفة هي الموقف الوظيفي من عالم مختلط وغير منظم من المعارف والأفكار والقيم والأحكام ، الفلسفة تنظم عالم المفكر في سياق عقلي منطقي متماسك ، وتضعه في قالب لغوي منضبط ، لتسهل اختيار أنماط السلوك بناء على معرفة ودراية وترابط معقول بين المعرفة والغاية، وبذلك تسهل الفلسفة عملية بلورة وإنتاج أيديولوجيا تتوجه نحو الواقع للتأثير فيه ، فتكون الأيديولوجية عندها تعبيراً عن الانتقال من عالم الفلسفة وقبله الفكر والذهن ، نحو السلوك والبرنامج التنفيذي الذي رغم كونه ينطلق من عالم الفكر لكنه يصل به عالم التنفيذ، فيحسب الإمكانات وينظم الجهود ويضع البرامج الكفيلة بالتأثير المادي على وقائع الحياة

---

([17]) يقول الراوي:" فعن الشيخ مغاغة تلقى (قنديل) دروساً في القرآن والحديث واللغة والحساب والأدب والفقه والتصوف والرحلات". (**محفوظ، نجيب، الرواية** ص8. ويقول:" قد أنار الشيخ نور عقله وروحه وبدد الظلام من حوله. محفوظ، نجيب". **الرواية**، ص11.

([18]) البطاينة، جودي فارس، **رؤيا التضاد بين ارتهانات الواقع وسلطة المتخيل قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، للروائي نجيب محفوظ**، مجلة التربية والعلم، العراق، جامعة الموصل، مج19، ع1، 2012،ص322

([19]) انظر: محفوظ، نجيب، **الرواية**، اقتباسات الأفكار من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص18. ص63، ص76.

([20]) حميد، لحميداني،:**النقد الروائي والأيديولوجيا** (من سوسيولوجيا محفوظ، نجيب، الرواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الروائي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص33.

([21]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص63.

وشروطها ، كما أن الأيديولوجية من جهة ثانية هي أيضا مشروع يتم بواسطته الانتقال من الفردي نحو الجماعي ، من الخاص نحو العام ، لأنها تقوم بصياغة المصالح الفردية المختلفة في مشروع عام يحققها جميعاً ومعاً. ([22])

وتعدّ هذه المرحلة البنائية هامة، لأن هدفها الأساسي هو تفكيك الرمزيّة وتشييد رمزيّة بديلة، وتأخذ ثانياً سمة إضفاء الشرعية، إما على الرمزية المراد بناؤها إذا كانت الجهة (حاملة الخطاب) تضطلع بتمرير خطاب بديل للسائد، أو على الشرعية السائدة إذا كانت الجهة تدافع عن موقعها المفروض بوصفه واقعاً. وتستند هذه المرحلة إلى ثنائية الادعاء والاعتقاد متوسلة لذلك كلّ الأشكال الممكنة؛ سعياً إلى إدماج الأفراد والجماعات في بنيات الفعل والتصوّر الذي تبتغياه. لكن هذا الترتيب المقترح، لا بدّ لكي يستجيب نسبياً، لكلّ أنماط الفعل الأيديولوجي، من الإشارة إلى أن الجزاء الذي يماثل القوة حين لا تجدي ثنائية الادعاء والاعتقاد، لا يكون بالضرورة ملكاً إلا للسلطة التي تستعمله وفق ما تقتضيه شرعية القانون؛([23]) ولهذا هم "**يزعمون أن الحرب قامت من أجل تحرير العبيد في المشرق، هلا حرروا عبيد الحيرة؟**".([24]) إذ إنّ خلف هذه الشعارات تختفي عوامل القهر والعسف والقتل والاستبداد والظلم والاطماع لأجل توسيع رقعة السلطة على حساب الديار المجاورة. ([25])

إن قوائم الرواية العربية مستندة على أيديولوجية المؤلف وتوجهه الفكري، ويتراوح عرض الفكرة في الروايات العربية ما بين التكريس الكلّي أو الجزئي أو الإشارة أو مناقشة الأفكار بلغة خطابية أو حوارية، فتكرّس الرواية بجميع عناصرها نحو عرض أيديولوجية الكاتب، أو عرض بعض آراء الكاتب عرضاً مباشراً أو تضمينها في منطوق الشخصيات. ([26]) فالكتابة الحقيقية تبعاً لذلك هي فعالية نقدية وإبداعية معاً.([27]) إذ من الصعب أن يتوافر لدينا كاتب محايد أو متجرّد من الأهواء، ومن سيطرة رؤيته الذاتية التي ينظر للحياة من خلالها ويفسر الأحداث على ضوئها، من ثمّ يفرغ ما في عقله من أفكار وتصوّرات في نسيج الرواية ويصوغها وفق ثقافته ورؤيته للحياة، مما ينتج عنه خروج روايات تحمل أفكاراً ورؤى مؤلفيها، الصالحة منها والفاسدة، فقد تطرح حلولاً طيبة وقد تطرح حلولا أكثر فساداً.([28]) وعلينا أن نحاكمها من خلال الطريقة التي طرحت بها تلك الأفكار، ولهذا يرى (تودوروف)" أننا في الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام، وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما، وتتحدد مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه".([29])

وتكاد تكون الرواية في عالمنا الشرقي شحنة نفسية يلجأ الكاتب إلى تفريغها تخلصاً من عجزه ويأسه وجموحه، ويبقى الخطاب العربي كله متوقفاً أمام سؤال (الهُوية) بصفته سؤالاً رئيساً يفرضه التساؤل عن الذات وبعثها كجزء من بعث الأمة،([30]) ويبقى خطاب (الدين) سؤالاً مطروحاً في رواية (رحلة ابن بطوطة) وإن كان فيه إجابة أو ملجأ من السؤال، فيطرح السارد في الرواية رؤيته الأيديولوجية من خلال كثير من الأسئلة التي كانت تلح عليه، ليبثّ الغموض والشك والتساؤلات، ذلك أن مهمّة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات، فالرواية الجديدة لا تثير انفعال القاريء ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة، ولا الإندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي، بل تدفعه الى التفكير من جديد في كلّ ما يقرأ، فألفنا في الشكل الروائي صراعاً داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بقصد إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه، مما يدفع النصّ الى التحرك وفق أيديولوجية الكاتب، وتلقي القاريء المدرك.([31]) وربما شهدنا هذا الأمر في (رحلة ابن فطومة) الرواية التي ترمي إلى إعادة التوازن للحياة، وتوحي بثقة الأديب في تغيير الواقع، وبتفاؤله في إمكانية إصلاحه، ومن ذلك

---

([22]) محفوض، عبد اللطيف، **نقد الدلالة الإيديولوجية في الرواية دلعون نموذجاً**، http://www.arrafid.ae/arrafid/p14_4-2010.html

([23]) **المصدر السابق.**

([24]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص52.

([25]) القضاة، محمد ، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ:** دراسة في تجليات الموروث، ص283.

([26]) حسان، علا، **نظرية الرواية العربية**، في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2013، ص134.

([27]) السعافين، **تحولات السرد في الرواية العربية**، ص230.

([28]) حسان، علا، **نظرية الرواية العربية**، ص134.

([29]) نقلا عن العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، ص173.

([30]) انظر: حسان، علا، **نظرية الرواية العربية**، ص135. إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، ص226

([31]) انظر: إبراهيم، نبيلة، **فنّ القص**، مكتبة غريب، سلسلة الدراسات النقدية، ص 184. الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص16.

حديثه مع الشيخ (مغاغة):"**إذا كان الإسلام كما تقول، فلماذا تزدحم الطرقات بالفقراء والجهلاء؟ فأجابني بأسى: الإسلام اليوم قابع في الجوامع لا يتعداها إلى الخارج!... وقلت له: إذن أبليس هو الذي يهيمن علينا لا الوحي**"*. وكأني به يهدف إلى تجسيد رؤية غير يقينية من جانب أنها تفرز فضاءات من الطروحات المتعلقة بمراجعة الكثير من المسلَّمات في بيئتنا الإسلامية، فيبدو وكأنها قد اضطربت واهتزت في ذهن المتلقي، فنجد منظوره الفكري يتغلغل في روايته بين سطور السرد، ويشعر المتلقي أنه مستهدف أيديولوجياً، وأن مسارات الرواية تسوقه نحو غاية كامنة في أعماق المؤلف، وأن هذه الغاية تنطوي على احتجاج عنيف على وضع قيم الإسلام المتردي في بلاد المسلمين، إنه يقول لأمه مندفعاً:" **ساءني الظلم والفقر والجهل**"* في بلاد المسلمين؛ من حيث هي قيم قارّة في الأذهان، ولا تطبق على أرض الواقع، كما يروي ذلك الشيخ مغاغة:" **فجميعها – أي البلاد الإسلامية – متقاربة في الأحوال والمشارب والطقوس، بعيدة كل البعد عن روح الإسلام الحقيقي**"*. إلا أنّ الروائي/السارد وإن كان غيرَ متصالح مع هذا الواقع اللاإنساني في وطنه أو في الأماكن التي ينزل بها إلا أنه لم يفقد الأمل في عملية البحث عن الحلّ الأمثل، ذلك أنّ عالم الرواية ظلّ منفتحاً على نافذة من نور، تتمثّل بالوصول الى (دار الجبل)، إنه يقول:" **ولبستني حال جديدة، فقلّ تفكيري في أحزاني، وهيمنت الرحلة على حواسي، وانفسح أمامي مجال غير محدود للأمل**"*.([32])

وقد عمد السارد/البطل من خلال الرواية أن يطرح فكرته بمناقشة تلك الخطابات البديلة ومحاورة أصحابها، والولوج إلى عالمها الثقافي، انطلاقاً من أن الرواية الحديثة تسعى إلى " التعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة والإسهام في خلق علاقات جديدة، فهي تصدر عن وعي جمالي يتخطى حدود الوعي السائد، وتجاوزه إلى آفاق جديدة، لهذا فإن مهمة الرواية الحديثة تتمثّل في تجسيد رؤية فنيّة".([33]) فبدا (قنديل) مسالماً في حواراته في أغلب أحواله، متمسكاً بفكرة، من حيث هو رحّالة عليه أن يصف ويسجل مشاهداته دون تدخل واضح منه،" **وقلت لنفسي: أنظر وأسجل وأعترف بالحقيقة المرّة**"*. فهو يتقبّل الآخر، ولا يؤذي فكره في أغلب أحواله، بل كان حيادياً رفيقاً بشخصياته، يعاملها برفق ويقبلها كما هي، ولعلّ ذلك يكون من باب الحيطة والحذر، إنه يقول:"**أخذت حذري فاكتفيت بالإصغاء حابساً ملاحظاتي النقدية كما يجدر بالغريب**"*. لتصبح تلك الخطابات بهذه الحيادية جزءاً من أفكاره التي تصتدم بشكل آو بآخر مع النظرة الكلية للمتلقي، فهو يروي حديثة مع صاحب الفندق (فام) الذي حدثه عن عبادتهم للقمر في دار المشرق قائلاً:" **قلت لنفسي: إنه فقدان الوعي بلا زيادة أو نقصان، ولكني قلت له: هنيئاً لكم يا سيد فام**"*. إلا أنه يظهر بمظهر الشخصية المتمرِّدة في أحاين أخرى، فيتصارع مع تلك الطروحات الأيديولوجية التي تطرحها خطابات الأنظمة الأخرى باعتبارها لا تمثّل الكمال الذي يبحث عنه تصارعاً سلمياً، فيقول:" **كدت ألطمه، ولكني كظمت حنقي، واستغفرت ربي، وقلت: إني أسأل إلهي لك الهداية**"*. كما نراه يحمل كثيراً من الرفض على بعض التصرفات التي تصتدم مع عقيدته التي تربّى عليها،"**هل آتيك بخمر البلح؟ فقلت وأنا أقبل على الطعام بنهم: أعوذ بالله**"*. بل يمتدُّ ذلك إلى أن يحمل تلك القيم إلى ولده (ابن عروسة)، وهي ذات القيم التي حُكم عليها فيما بعد بالطرد*.

كما يظهر على حوارات قنديل أنها تتراوح بين القبول غير الإرادي في (دار المشرق) و(دار الحيرة)، لكونهما دارين لا تؤمنان بالحرية، فيطغى على حواره فيهما صبغة (التمتمة والإخفاء)* و(التردد والكمت)*، و(القلق، والرقة)*، في حين يبدو (محتجاً ومخالفاً)* في حواره حين ينزل في (دار الحلبة) التي تمثّل دار الحرية. إنه يقول:" **فقلت محتجاً: هذه حرية تجاوزت الحدود الإسلامية**"*. فدار المشرق في صورتها هي إنتاج سلطة المتخيل عند محفوظ، وهي في الوقت ذاته، جاءت تعبيراً عن حالة التضاد، التي يعيشها ابن فطومة مع الواقع بكل معطياته العقلية، وقيمه التي جعلت ابن فطومة يبحث عن بديل هو (الرحلة) ولكن هذه الرحلة وضعت الذات أمام حالات من التضاد الجديدة، التي واجهتها في حلها وترحالها في عوالم المتخيل. ودار (الحيرة) التي كانت بهذه الاسم تحمل دلالة الالتباس الذي يؤكد صورة الاضطراب التي تكونت في نفس ابن فطومة، قبل دخوله هذه الدار الجديدة، وفي لحظة اقتلاعه من دار المشرق التي كوّن فيها

([32]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص9. ص12. ص10. ص19.

([33]) الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص11.

الأسرة، وأعتقد أنه استقرّ فيها تعود صورة الواقع (الوطن) فيجد حالة التؤام بين اللحظتين، ويستحضر حالات التضاد التي عاشها وارتهانات الواقع.([34])

ويبقى السؤال الذي يطرح نفسه حاضراً في ذهن المتلقي، أين يقف (قنديل) الذي يمثّل الشخصية البطلة في هذا العمل – من كلّ هذه الصراعات الأيديولوجية حين تتجاذبه الأطراف المتنازعة في ظل حضارات قيميّة مختلفة؟ إنه يقول:" **في الغربة أتخلّق من جديد في صورة جديدة، تتكون في أعماقي اندفاعات جريئة لإشباع الرغبات وممارسة المغامرات، إني أتخلى عن حضارة وأسلّم نفسي لحضارة جديدة، أتوق إلى الحياة بعيداً عن الرقباء، الرقباء الذين يتجسّدون في الخارج، والذين ينبضون في الداخل**"*([35]). لقد أثّرت الأحداث المتتابعة والقيم المتنازعة في شخصية (قنديل) وبدت واضحة في ملامح شخصيته، وما تلك الأسئلة التي تجول في خاطره*، والتصرفات غير المتوقعة التي تصدر منه*،إلا بوادر تغيير في شخصيته، فقد شكّلت مفاهيم العدل والحرية والمساواة، وهو يبحث عنها، في رسم شخصية البطل وانعكاس تأثرها بتلك القيم.([36])

ويبدو أن الرغبة في التغيير أو الإشارة الى بعض مواطن الخلل في الواقع شيء، والإشارة إلى آليات التغيير وأساليبه شيء آخر، فلم نجد في حوارات قنديل أو سرده ما يتضمن مثل هذه الموجة النقدية الحاملة لآليات التغيير؛ وذلك حتى لا يتحول الفنّ إلى موجة من النقد الهجائي المباشر، فالرحلة وبدايتها عند (ابن فطومة) كانت هي الخطوة الأولى للتغيير، إنه يقول:"**إنه عالم غريب حافل بالجنون، وستكون معجزة حقاً إذا وجدت الدواء الشافي في دار الجبل**"*؛ أي أنّ البحث والتفتيش عن الحلّ هو طريقة النجاة من وجهة نظر السارد.

ولهذا؛ تحاول هذه الرواية من خلال كثير من الثنائيات:(**الواقع والمأمول، الفرد والسلطة، الرغبة والحرمان، الحب والرحيل، السلم والحرب، وغيرها الكثير**) أن تكشف عن هذه السلبيات؛ رغبة في الوصول إلى الهدف. فالكاتب يطلب شيئاً والواقع يفرض غيره، فتتأزم كثير من الأحداث نتيجة تلك المصادمات العنيفة في أغلب الأحوال بين النفس بطبيعتها، والقيم المكتسبة بحدودها وقهرها، بين الواقع والمأمول، بين الحرية وسطوة السلطة وقمع الحريات، ورفض الآخر، فنراه يقول:"**هل أستطيع أن أصلّي في غرفتي، فيرد (فام) محذراً: قد يراك أحد فتتعرض لسوء**"*. إنها تكشف عن معاناة المرء الذي انتهكت كرامته وسُلبت حقوقه، لغياب تطبيق كثير من مباديء تلك القيم الإنسانية الرفيعة على أرض الواقع؛ فيفضي الأمر إلى إنجاب كثير من صيغ العنف وسوء الفهم، وغلط التقدير، واندلاع الحروب الأهلية والخارجية*.

ونرى الراوي كثيراً ما يلجأ إلى الكشف عن السلطة الدينية، فنجدها حاضرة في نسيج الرواية بما تمثله من أطياف مختلفة وقيم متباينة؛ للكشف عن سلبيات كلّ منها، إذ تأخذ مسألة عدم تطبيق التعاليم السماوية على أرض الواقع في هذا الجانب دلالة أكبر من كونها لمحة روائية عابرة، فتنحو منحى دينياً عقدياً يستلزم معه إعادة قراءة المشهد المجتمعي الذي يعيشه المسلمون، وقد فرض لأجله البحث عن مستلزمات للتغيير. في حين تمارس طروحات السلطات الإنسانية دوراً مركباً، فهي من جهة تتحمل مسؤولية الدفاع عن الأفراد والبلاد في حال الحروب وتسليحهم لأجل ذلك، ومن جانب آخر هي تفرض سيطرتها القمعية عليهم بسلبهم حريتهم*. ذاك الخطاب القمعيّ للسلطة، الذي يظهر في سلوكها وعلاقاتها مع الآخر، فهي تفرض سيطرتها من خلال التسلح بسلطة القانون العسكري الصارم على الأفراد مسلوبي

---

([34]) البطاينة ، جودي فارس، **رؤيا التضاد بين ارتهانات الواقع وسلطة المتخيل قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، للروائي نجيب محفوظ**، ص325 وما بعدها.

([35]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص25 ص28. وانظر ذلك في ص 37 ، ص29، ص39. ص 27. ص45 وما بعدها. ص37. ص 29. ص 34. ص 37 ص85. ص75. ص26، والصفحات(58، 61، 69، 119). والصفحات (30، 44،36،33).

([36]) السعافين، **تحولات السرد في محفوظ، نجيب، الرواية العربية**، ص 329.

الإرادة، أولئك الذين يقدمون الطاعة الفوقية تقديمياً عمَيْ، بحيث تجعلها شخصياتٍ فاقدةً لإنسانيتها، بسبب من الإحساس بالنقص الدائم،" **أما الناس فيتركون للطبيعة، ومن يصيبه مرض يعزل حتى يبرأ أو يموت فتأكله الجوارح**"*.([37])

إنها رحلة الروائي العربي الذي كثيراً ما يتناسى وجود الخطاب الأيديولوجي الذي يعمل على نفي السلطة القائمة ومعارضتها، ويكتفي بالتركيز على خطاب أشخاص تتملكهم الدولة([38])، وتعترف بأهمية العمل على أرضيته بالاعتماد على جماعة الحكماء والعسكر والمقرّبين التقليديين العاملين في مؤسساتها أو المنتمين إلى دائرتها*. فصحيح أن المؤسسات الرسمية الدينية والمدنية التي مرّ بها ذاك الرحّالة اعتمدت في بعض الأحيان خطاباً سماوياً ذرائعياً مرتبطاً بحاجاتها السياسية في حالات التهديد السياسية الصادرة عن جهات معادية، متمثلة بتلك المباديء التي ينشرها حرّاس المدينة وحكماؤها وسادتها، إلا أنها كانت تؤمن دوماً بحلّ الحرب باعتباره الحلّ الأمثل؛ لا لكون تلك الخطابات والمباديء التي يؤمن بها الآخر تهدد الأمن والسلام، بل لكونها تقف ضد التعاليم السماوية وروح تلك الأمم. فهو يقول عن رفاق السجن وسبب سجنهم"**أدركت أن ما يجمعنا هي جرائم العقائد والسياسة**"*.([39]) الأمر الذي يؤكد أنها خطابات ذات منتج حضاري اجتماعي يعكس الحالة الثقافية للبيئة المنتجة، وأنها تخضع بكلّ معاييرها وفق عمليات العقل (الفهم والاستنباط والبناء) الفكري والتطبيقي لمبدأ الخطأ والصواب، والسمو والهوى، والمصالح ونقص المعرفة. فـــعروسه تقول:"**إنهم وحوش، لماذا يمثلون بنا بعد الانتصار على جيشنا؟ لكنهم وحوش. كانت ليلة البدر والإله حاضراً يرى ويسمع ولا يفعل شيئاً!**"*.

لقد وضعتنا الرواية أمام ثنائية من الطروحات في كل دار ينزل بها (قنديل)، ثنائية الأصل (الأنا) وتمثله شخصية قنديل وبما أراده على أرض الواقع، والطاريء (الآخر) وتمثله تلك القيم وصراعاتها، بما تحمله من دعوة إلى الحرية والمساواة والعدل والأمن وقد توشّحت بغطاء الدكتاتورية، فبدا لنا أن بناء الموقف الإيديولوجي في رواية «رحلة ابن فطومة» يتأسس انطلاقاً من الفكرة التي ترتبط بانسحاق القيم الجميلة والخلّاقة؛ ممثلة بعدم الوفاء لأهمّ مكونات الروح، مجسّدَة في الرواية بمؤسسة الأسرة ومؤسسة المجتمع ومؤسسة الأنظمة، ولهذا اصطدم السارد/البطل مع كل هذه الأنظمة التي مرّ بها.

ففي (**الوطن**) ذات النظام القبلي والتخلف تلقى قنديل خيبته الأولى*، وفي (**دار المشرق**) التي كانت هي أولى محطات رحلته، هيمن على نظامها سلطة المجون والفراغ، حيث يعيش أهلها عراة على الفطرة، سعداء بالغفلة، يغلب عليهم المرح والرضى، ويعبدون القمر، ففي ليلة البدر يمارسون الرذيلة بتعاليم (قنديل) الإسلامية، وهي عبادة باعتباراتهم، إنهم لا يعرفون الغيرة؛ ذلك أن النساء كثيرات والسلو يسير، ومعظم المصائب تأتي من القيود المكبلة للشهوات، فإذا أشبعت صارت الحياة لهواً ورضى*. وتتكون الدار من عاصمة وأربع مدن، لكل مدينة سيّد هو مالكها، أما الناس فعبيد عنده يخضعون لمشيئته*، وله قصر لا يسمح بزيارته*، في دلالة على الفجوة التي تفصل الحاكم عن الرعية. يقول (قنديل) مستهجناً:"**يا له من نظام غريب! إنه يذكرني بالقبائل الجاهلية ولكنه مختلف، كما يذكرني بملّاك الأرض في وطني، لكنه مختلف أيضاً. جميعاً تمثّل درجات متفاوتة من الظلم**"*. وفي هذه الدار يتزوج الرحالة من فتاة مشرقية اسمها(عروسة) تذكّره بفتاته القديمة (حليمة) زواجاً يحتكم لقوانين الدار لا لنظام دار الإسلام، ويحرص على تنشئة أطفاله سراً على المبادئ الإسلامية، ذلك السر الذي ينكشف للسلطات هناك، فتقوم السلطة بترحيله عن البلاد على إثرها،كدأب السلطات الغاشمة في كل زمان ومكان*.

وفي(**دار الحيرة**) ذات النظام الإقطاعي، يجد قنديل الشقاء يتعقب الإنسان كظله رغم الحضارة العظيمة، فالإله هو الملك، إذ يحكم (الملك الإله) ويجلس على العرش صائماً منعزلاً في جناحه، حتى يشع منه النور، فيعرف أن الإله قد حلّ فيه...ينشيء الجيش ويختار لجيشه قادته فيكون جيش النصر، وينتخب من الصفوة القادة، ويعيّن من أسرته المقدّسة الحكام، وينتخب من الصفوة قادة للعمل في الأرض

---

([37]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص 53. ص23. ص10. والصفحات( (30، 53، 63، 105، 106، 110). ص48.

([38]) غليون، برهان، **نقد السياسة والدين**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص286.

([39]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص63.

والمصانع، أما بقية الناس فلا قداسة لهم ولا مواهب*. فيروي السارد قائلاً:" **أقول لنفسي: الملك بعد القمر، يا له من ضلال**"*.([40]) إنه طرح يساهم في اقتران الديكتاتورية بهذا النظام المتعفّن، وانتفاء الشعور بالكينونة الإنسانية، نظراً إلى التراتبية الاجتماعية التي تجعل (الرعية) في الموقع المفضي إلى العالم الغريزي/الحيواني السفلي*([41])، إنه نظام يبني علاقات الهيمنة والسلطة، ويهدم مبدأ التشارك في تدبير قضايا المجتمع، لكن من يؤيده يعتبره (نظاما عادلا)، كما تجسده نصياً هذه المفارقة الساخرة:(نظام محكم كامل يضع كل فرد في موضعه محققا بذلك العدل الأكمل([42]) فيقول (قنديل) لنفسه:" **ألا يتصرف الوالي في بلاد المسلمين كأنه إله !؟**"*. ثم يتساءل في كآبة متذكراً شيخه مغاغة:"**أيهما أسوأ يا مولاي، من يدّعي الإلوهية عن جهل، أم من يطوّع القرآن لخدمة أغراضه الشخصية**"*. وتذكره مشاهد الرءوس الآدمية المتدلية من هامات الأعمدة ( بجريمة التمرد على الملك الإله ) بشهداء العدالة والحرية في بلاد الوحي الجريحة*.

وتدور الحرب بين الحيرة والمشرق بحجة تحرير العبيد من السادة، وينتصر جيش الحيرة وتتدفق السبايا من النساء ومن بينهن زوجته المشرقية (عروسه) التي يشتريها في المزاد، لكنّ حكيم هذه الديار (ديزنج) يلفق له تهمة السخرية من دين البلاد ليزجّ به في السجن عشرين عاماً*([43]) حتى ينشب تمرّد، ثم يقتل الملك، ويحدث عفو عام عن سجناء الرأي، فيفرج عن قنديل من بينهم، ليعود ثانية إلى الفضاء كهلاً ذابلاً غائرَ العينين بلون كئيب، ونظرة ميتة ووجنتين بارزتين*.إن اعتقال (قنديل) ليس عن فعل غائي، كانت الإرادة الذاتية الإيجابية مسؤولة عنها، بل عن فعل خارجي يحولها إلى ضحيّة؛ بسبب من تناقض حاملي تلك القيم مع القيم ذاتها، من حيث هي قيم إدعاء وزعَمْ، لا قيم واقع وتطبيق.

أما(**دار الحلبة**) ذات النظام الليبرالي، الذي يفسح المجال أمام العلمانية؛ لأنّ "**الدولة لا شأن لها بالأديان**"*، وهي محكومة بفلسفة الديموقراطية في تدبير الشأن السياسي:" **إن رئيس دولتنا ينتخب تبعاً لمواصفات علميّة وأخلاقيّة وسياسيّة، فيحكم مقدار عشر سنوات، ثم يعتزل ليحلّ محلّه قاضي القضاة، وتجرى انتخابات جديدة بين الرئيس المعتزل والمرشّحين الجدد**"*. ففيها يصاب (قنديل) بالدهشة، إذ إن الدار تنطق بجمال الهندسة ونعمة الثراء، لكنها تحدثُ له المفاجأة المزلزلة حين يسمع فيها الآذان لأول مرة بعد غياب عشرين عاماً، ويندفع على هدى الصوت إلى المسجد؛ ليصلي الظهر في فرحة متوهجة وصدر منشرح، وينهال على الإمام تقبيلا*. وهناك تنعقد صداقة قوية مع الإمام، ليعرف منه أن (دار الحلبة) ليست ديارا إسلامية كما ظنّ لأول وهلة، ولكنهم قومٌ يؤمنون بالحرية المطلقة، ففيها مظاهرات تطالب بشرعية العلاقات الجنسيّة الشاذّة وأخرى تندّد بها، والشرطة لا تتعرض لهذه أو لتلك بخير ولا بشر، فيعترض الرحالة على تجاوز هذه الحرية الحدود الإسلامية، قائلا: إن النبي صلى الله عليه وسلم لو بعث حياً؛ لأنكر هذا الجانب من إسلامهم، فيرد عليه الإمام بأنه لو بعث حيا لأنكر إسلام ديار المسلمين كله*، وعلى ضوء تلك الحوارات المتبادلة ينمو حبّ شريف – يتوج بالزواج – مع ابنة الإمام فتطيب له الإقامة في (دار الحلبة)، لكن مشروعه النائم في زيارة (دار الجبل) ما يلبث أن يوقظه من سبات الراحة والعسل، فتأذن له زوجته المحبوبة أن يواصل رحلته إلى (دار الجبل) على وعد منه بالعودة والاستقرار نهائيا في الحلبة عقب الرحلة*.

وفي(**دار الأمان**) ذات النظام الشيوعي، تتخلّق صدمة (قنديل)، حيث تنتخب (الصفوة الثورية) الرئيس، الذي يصفه المرافق الملازم للسارد/الرحالة (ابن فطومة) قائلا:"**إنه المهيمن على الجيش والأمن والزراعة والصناعة والعلم والفن، إذ إن الدولة عندنا هي صاحبة**

---

([40]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص 60. والصفحات( 28، 25، 37). ص 28. ص 26. ص 28. ص 45 وما بعدها. ص (55،51). ص 50.

([41]) انظر حديث حكيم الدار عن نظام فضائل الطبقات. محفوظ، نجيب، **الرواية** ص55.

([42]) التمارة، عبدالرحمن، **سردية الفكر**، قراءة في رواية "رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ.
http://www.aljabriabed.net/n85_06attamra.htm

([43]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص50. ص 57. ص56 وما بعدها. ص62.

**كل شيء، والرعايا موظفون كلّ يعمل في حقله، لا فرق في ذلك بين الكناس والرئيس"***.وهم يعبدون الأرض باعتبارها خالق الإنسان ومدخر احتياجاته*. والجميع هناك يعمل ولا يوجد عاطل واحد، لا مكان لأغنياء أو فقراء، وصلاحيات الرئيس مطلقة، فهو المهيمن على كل شيء. والحرية الفردية عقوبتها الإعدام، وضحايا هذا النظام الفاسد كثيرون، فيتساءل السارد:"**كيف تبوئ عرشها رجلاً منها فتنزله منزلة الملك الإله، إنها دار عجيبة، أثارات إعجابي لأقصى حد، كما أثارت اشمئزازي لأقصى حد"***. ويعتصره الألم كلما تذكر " **أن لدار الحلبة هدفاً قد حققته بدقة، وأن كذلك لدار الأمان هدفاً وقد حققته بدقة، أما دار الإسلام فهي تعلن هدفاً وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء ولا محاسب، فهل يوجد الكمال حقاً في دار الجبل؟"***.

أما **(دار الغروب)**، فهي دارٌ تتقدم مجرّدة من أي نظام، غير نظام الحرية؛ حيث لا حاكم لهذه الدار، وقوامها التفاعل الحضاري*، إنها جنّة بلا ناس، وغابة من أشجار النخيل والفاكهة مبذولة بغير حساب، وفيها شيخ يدرب الذاهبين إلى دار الجبل على استخراج القوى الكامنة في ذاتهم والكنوز المطمورة في أعماقهم؛ لأنهم في (دار الجبل) يعتمدون في حياتهم على هذه الكنوز، فلا يستعملون الحواس ولا الأطراف*. غايتهم من وراء ذلك، وقد جاءوا مهاجرين من شتى الأنحاء " **إعراضاً عن الهواء الفاسد، وليعدّوا أنفسهم للرحلة إلى (دار الجبل)"***. وقد انطوى التقاط الرواية لمظاهر التفاعل الحضاري بين عدة أشخاص وأيدولوجيات في هذه الدار؛ باعتبارها مكاناً يفتح أمام المرء إمكانية الاندماج مع الآخر والتعايش معه، شريطة أن تتوافق تلك الأيديولوجيات بخطاباتها مع الواقع. وهنا تأتي السلطة المتخيلة من أجل أن تحقق للذات حالة البحث عن التوازن، التي تفقدها الذات، في لحظة من لحظات المواجهة مع الآخر، ولهذا فإن سلطة المتخيّل تكون دائما بحثا عن مخرج من صورة الواقع وارتهاناته، وتكون علاقة تضاد تقوم على الاستبدال من أجل الوصول إلى التوازن. ([44])

وفي النهاية يصل السارد/البطل إلى حدود **(دار الجبل)** التي صارت أخيراً حقيقة يراها لا حلماً يتطلع إليه، إنها معجزة البلاد وكأنها الكمال الذي ليس بعده كمال، وهي السرّ المغلق*([45]) وحلم الإنسان الأبدي، حينما تدهمه تعاسة الكوكب الأرضي، وترهقه المظالم والشرور، فيلوذ بحلم أو يستمسك بأمنية، تلك البقعة المباركة من الأرض التي لا يصل إليها إلا المختارون، والتي لم يعد أحد من هناك قط ليجلو سرها المغلق، ذاك السرّ الذي تعلّق به فؤاد بطل الرواية، بعد أن تعرّض للظلم من إخوته، وأمّه وحبيبته وحاجب الوالي الثالث، لينهض بفكره لأجل تلك المظالم التي لا تنتهي في ديار الإسلام والطرق التي تزدحم بالفقراء.

وعليه، فإن هذه المعرفة تعبّر عن عدة مضمرات دلاليّة تحملها رواية (ابن فطومة)، التي من بينها الإشارة إلى أهمية التباين السياسي للمجتمعات، في أفق استثماره لأجل بناء نظام داخلي يكون فيه تدبير الشأن السياسي الوطني قوياً بمبادئه الديموقراطية، وقوانينه الإنسانية، وأسسه الأخلاقية. كما تجسده الطموحات المضمرة في تساؤلات موجهة للرحالة/السارد تفضي إلى شروخ نفسية عميقة، وتأسيس فلسفة التعايش القائم على احترام الآخر بتقاليده السياسية، وأعرافه في الحكم والنظام؛ مما يؤدي إلى تدعيم فكرة (التحاور الحضاري)، بدل(الصدام الحضاري) الذي تغذيه إيديولوجيّة التفوّق، والاعتداد بنظام سياسي دون آخر. وتدعيم مبدأ التعلم الذي يجعل المجتمعات تخترق– بلغة (كارل بوبر) – سلطة (الإطار المغلق) برؤية منهجية بناءة تحارب عوائق (قبول بعض المؤسسات، وتعديل بعضها الآخر، ورفض السيئ منها..لأن الواقع قليلاً ما يماثل الإيديولوجيا، أي قليلاً ما يماثل الصورة المفترضة له([46]). إنه يقول:"**انظر يا قنديل وطنك دار**

---

([44]) البطاينة ، جودي فارس، **رؤيا التضاد بين ارتهانات الواقع وسلطة المتخيل قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، للروائي نجيب محفوظ**، ص318.

([45]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص65 وما بعدها. ص75. ص73. ص76. ص 83. ص 106 وما بعدها. ص107. ص 107 وما بعدها. ص 109. ص 116. ص 118. ص 117. ص11

([46]) انظر: التمارة، عبدالرحمن، **سردية الفكر**، قراءة في رواية"رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ (بحث على الانترنت). كارل بورب، **أسطورة الإطار: في دفاع عن العلم والعقلانية**، ترجمة: أ.د.يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 292، أبريل/مايو 2003، ص74.

**الإسلام فماذا تجد به؟.. حاكم مستبد يحكم بهواه فأين الأساس الأخلاقي؟ ورجال دين يطوعون الدين لخدمته فأين الأساس الأخلاقي؟، وشعب لا يفكر إلا في لقمته فأين الأساس الأخلاقي؟"*.**

وما يسوغ هذا التدليل هو انفتاح الرواية المستمر على بنية التقابل الترميزي بين الأوطان التي قصدها السارد/ الرحّالة، وبين الوطن الأم، يقول الراوي:"**من أجل ذلك قمت برحلتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لعلّي أستطيع أن أقول كلمة نافعة**" *([47]) فالاستعارة البصرية، في المقطع السردي، تعكس البعد الوطني لانفتاح السارد/الرحّالة على العوالم السياسية، فيصير محكي السفر حاملاً لمشروع بناء الهوية الذاتية؛ ما دامت "النقلة تستدعي، ضرورة، إلحاح الرحلة على تقديم (الآخر) هناك، ومقارنته بوضع (الأنا) هنا في اختلافهما المعرفي والفضائي".([48])

ولكنّ الناظر في كلّ تلك المعالجات التي قدمتها (رحلة ابن فطومة) لواقع الدين في المجتمع الإسلامي، من حيث نقدها بعدم تطبيقها تطبيقاً حقيقاً على أرض الواقع، يجد أنّ الرواية لم تقدم صورة مقابلة تطرح بديلاً إيجابياً يمكن تقبّله أو الرضى عنه، باعتبار أن (الدين) خطاب نظامي ألسني متلبس لدى منشيئه وأتباعه، وأن كل نظام يزعم أنه الأحق والأصوب، برغم أنه مجهود إنساني، خاضع لمنطق الخطأ والصواب، ولهذا فالكلّ يرفع شعار الأفضلية بالسعادة لأهل وطنه. ففي (دار المشرق) "**حياتهم أبسط وأسعد**".* وفي (دار الحلبة) يدعي حكيمها قائلاً:" **نحن نقدّم مثالاً للوطن السعيد...فنحن أسعد أهل الأرض**".* وفي (دار الأمان) يزعم مرشدها السياحي (فلوكة) أن "**درانا هي الدار الوحيدة التي لن تصادفك فيها أوهام أو خرافات**"*، " **فنظامهم لا شبيه له**"*. وأن الغاية من حرب (دار الحيرة) ضد (دار المشرق) قامت" **لتحرير شعب من خمسةٍ من الطغاة**"*. وأنه "**سيكون تاريخاً جديداً للمشرق تحت حكم إله عادل**"*. والحقيقة أن ليس لذلك الإدعاء والزعم من واقع؛ فالوطن، وهو مسقط رأس الرحالة يمثل **(دار الإسلام)** التي تشيع فيها مظاهر التخلف، والانحطاط، والظلم، والاستبداد، وتتراجع فيه الأخلاق والحقيقة والحق، أمام سلطة المال والخداع والزيف "**الحق أنني لم أتمادَ في نقد مظاهر البؤس في هذه البلد الوثني – دار المشرق – الذي قد يكون له من وثنيته عذر، ولكن أيّ عذر أعتذر به عن أمثال هذه المظاهر في بلدي الإسلامي**"*. و**(دار المشرق)** وثنية، وبدائية، فهم يعبدون القمر*، وتهيمن عليها سلطة المجون والفراغ*، "**وأجسادهم نحاسية اللون، نحيلة لا من رشاقة ولكن من قلّة الغذاء فيما يبدو**"*.

في حين تخضع **(دار الحيرة)** لقيم التيه والخضوع المطلق للفئة المسحوقة لقوى الأرض الحاكمة*. و**(دار الحلبة)** تعلو فيها قيم الحرية والتسامح والديموقراطية، لكنها تقدس العمل والعلم " **فالإله هو العقل ورسوله الحرية**"*. و**(دار الأمان)** تنتشر فيها قيم الاستبداد والتسلط والحرية الشكلية،" **فالرئيس ورجاله يحظون بنظام غذائي خاص يشذّ عمّا تخضع له جموع الشعب**"*. أما **(دار الغروب)** فتبقى المفضية إلى العالم المثالي(دار الجبل)، جغرافية المساواة والسلم والحرية، وعالماً نتشوياً يمكّن من سبر الأعماق؛ لأنه "**بالتركيز الكامل يغور الإنسان في ذاته**"*([49]) فتنفتح، بذلك، هذه الدار على (الزمن الآخر، زمن الخلود والحقيقة المطلقة).([50]) فهي "المطهّر" الذي لا بدّ من عبوره للوصول إلى **(دار الجبل)** التي تمثّل حلم الإنسان في تجاوز النقص الذي يعتور البلاد الأخرى؛ الواقع والحياة، والوصول إلى الهدف النهائي، وهو السعادة المطلقة أو الكمال. فقد جاءت نهاية الرواية مفتوحة على سر ينطوي على عدم معرفتنا بوصول البطل إلى (دار

---

([47]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص114. ص91

([48]) ذاكر، عبد النبي، **الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب**، منشورات جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 1997. ص44.

([49]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص55. ص37. 45 وما بعدها، ص 107، ص101، ص55، ص 25، ص 28، ص 25. ص 25. ص55، ص85. ص109. ص151

([50]) لمحضري، نور الدين، **البعد الصوفي وآثاره على البنية الفنية في رواية"رحلة ابن فطومة"لنجيب محفوظ**، مذكور، "ثقافات" كلية الآداب، جامعة البحرين ع 31 ،ص100

الجبل) بما يحمله هذا الوصول من إمكانية العثور على الدواء الشافي لكل ذلك. إنه يقول:" **أتأمل عذابات الإنسان في هذه الحياة، وأتساءل هل حقاً يوجد في (دار الجبل) الدواء الشافي لكل داء؟!**"*.([51])

إذ تتعد القيم التي تجسدها الرواية في منحاها التخييلي، بتعدد الفضاءات التي عبرها السارد/الرحالة؛ حيث تصير القيم أداة للتعرّف إلى ثقافة الآخر، ولإدراك كيفية توظيفها والتعامل معها، لأنه "إذا كانت القيم في مستواها المحايث (التجريدي العام) تتميز بالكونية والعمومية، فإن وجودها ضمن وقائع الوجود الفعلي الإنساني هو الذي يمنحها تلويناً خاصاً يسهم في بناء ما يسمى بالثقافة؛ أي الطريقة التي تتم وفقها عملية تقطيع وتشكيل النسخ البادية من خلال الممارسة الإنسانية". ([52]) لقد أحسّ (ابن فطومة) أن البلاد التي عرفها متباينة حضارياً وفكرياً ودينياً واجتماعياً، لكنه خلص إلى نتيجة مفادها أن هذه الأنظمة التي وجدها في تلك البلدان لا توفر له شروط مدينته الفاضلة التي يحلم بها. كما أيقن أنه إذا وجدت الحرية غاب العدل، وإذا وجد العدل غابت الحرية، أي النقص يظل مواكباً للجهد الإنساني مهما حاول أن يتجاوزه. ([53])

والملاحظ أن مختلف القيم السابقة تأتي مقترنة بقيمة المعرفة الحكمية، يجسدها نصيّاً حكيم كل الجغرافيات التي عبر منها السارد/الرحّالة، علاوة على اقترانها بنظام متنوع من الطقوس والعادات، بوصفها جزءاً من البنية التركيبية للمجتمعات النصيّة ([54]) سواء تعلق الأمر بتقاليد اجتماعيّة، مثل ظاهرة العري في"دار المشرق"*، أو طقوس دينيّة، كما هو الشأن مع "**ليلة البدر... ليلة حضور الإله والعبادة**"*. وطقوس الحريّة الغريبة، كرفع الشعارات المطالبة بالعلاقات الجنسية الشاذة في (دار الحلبة)*، أم طقوس صوفيّة، كما نجدها في(دار الغروب)؛ حيث "**جماعة من نساء ورجال تجلس فوق الأرض على هيئة هلال، بين يدي شيخ هرم يتخذ مجلسه تحت شجرة وارفة، وكأنه يعلمهم الغناء وهم يرددون الصوت في حنان بالغ**"*([55])

إن الرواية، بالرغم من كونها تسعى إلى تمرير إيديولوجية خفيّة تحضر في شكل دليل أيقوني عميق، يتمثّل في تجسيد صورة خلل عام، يتمثّل في الاستبداد وصراعته، فإنها تجتهد في جعل الظهورات مبنية منطقياً، بحيث تؤشّر إلى مبررات وجوده ومآزق مآلاته. ونكتشف ذلك، ليس من خلال المضمون الحدثي، بل من الشكل نفسه. فإذا كان النصّ السردي قد قدّم ثلاثة طرائق متضافرة، للكشف عن ماهية الرؤية الأيديولوجية الخاصّة بالسارد/البطل، من خلال إبراز ثيمات الطروحات الخاصّة بكل مجتمع، وهي: تصوير الشخصية (الذات والآخر) وكفاءتها المعرفية والجسدية، وعلاقتها بمرسلها، واللجوء إلى الوحدات السردية المتصلة بالصراع على اختلاف أنواعه، وفي النهاية تمجيد (الذات) التي تملكت موضوعها، أو تثمينها إذا فشلت، بحيث يتضمن التثمين محاسبة الذات وشكل وعيها بموضوعها وعلاقتها بمرسلها سواء كان فرداً أو هيئة أو فكرة إيديولوجية تثميناً مبطناً؛ فإن الرواية لجأت كثيرا لطريقة التثمين هذه، حيث تحضر أغلب الذوات وقد جرّبت ذاتها وفشلت، فاستسلمت لعمائها الخاص ولعماء الأشياء. يقول السارد:" **فضفضت ضيقي بالإفضاء بسري إلى (هام) صاحب الفندق، فقال لي: قد تعرض للبيع في سوق الجواري. فقلت في ارتياب: ولكنها حرب تحرير. فقال: إلا السبايا فلهن معاملة خاصة!**"*. فبدتْ في سلوكاتها وخوفها من ردة الفعل والعمل على التخفي، كأنما استقالت من حمل مشاريع ما، معرفية أو تداولية، لأنها آمنت أن إرادتها في الفعل كانت مؤسسة على معرفة غير موضوعية، ومستندة إلى كفاءة واهنة لا ترقى لا إلى معرفة الحقيقة الكاملة، لذلك فشلت في صراعها،"**سلم جيش الحيرة، انتحر الملك الإله، أمست الحيرة والمشرق امتداداً للحلبة، وكتبت الحرية**

---

([51]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص 29.

([52]) بنكراد، سعيد، **النص السردي:** نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص53وما بعدها.

([53]) القضاة، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ:** دراسة في تجليات الموروث، ص287.

([54]) يصف عبدالرحمن التمارة المجتمع النصّي بأنه ينبني على فكرة مفادها أن الرواية لا تقدم لنا، عبر آلية التمثيل الجمالي، صورة حقيقية عن مجتمع معين، بل هي ترسم لنا ملامح مجتمع ما؛ لأن الروائي في الحقيقة لا يصور لنا المجتمع بطريقة فوتوغرافية، وإنما يقدم لنا تصوره عن المجتمع المتحدث عنه؛ لذلك فالمجتمع الذي تقربه الرواية هو مخالف بالضرورة للمجتمع في صيغته الواقعية.

([55]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص25. ص54. ص73. ص115.

**والحضارة لشعوبها"*.** لتكون الهيمنة دائماً لضد الذات الممثل بتلك الحضارات وطمس خطاباتها من الداخل، إنه يقول:" **كان الأجدر بالمسلمين أن يبشروا به قبل غيرهم"*.** أو من خلال الحروب من الخارج، وما أكثرها وقد انتشرت في نسيج الرواية*. انطلاقاً من أن كلّ خطاب ينقد الآخر" **فراح ينقد أنظمة دار المشرق ودار الحيرة ويسخر منها، بل سخر أيضاً من دار الأمان التي لم أزرها بعد، وحتى دار الإسلام لم تسلم من حدة لسانه"*.**

إن الخوف والعبث والانكفاء بالتخفي هي الدلالات التي تكتنف المسارات السردية المجسدة لهذه المقاطع السردية داخل الرواية. إذ قدمت – أي الرواية – مجموعة من الصور الأيقونية لصور السلطة الخائنة الخائفة من التمرّد الشعبي أو الفردي، وهي صورة لا تعكس سوى أنظمة لا شعبية، تتوجس من كلّ حامل لفكرة ما، وتنتهك كرامته، من حيث إن "**الاختلافات الدينية لا تمرّ بسلام"*؛** لتفضي النتيجة برحيل البطل عن هذا الخطابات وتمثلاتها المجتمعية، بالبحث عن الدواء في (دار الجبل) ذات السر المغلق من جانب آخر." **وجعلت اتساءل عما يجدر بي عمله، هل أرجع إلى وطني قانعاً من الغنيمة بالإياب، أو أواصل الرحلة والاستطلاع ودق أبواب المصير؟ وكرهت العودة إلى الوطن على هذه الحال من الجدب والخيبة"*.**[56] مؤكداً بذاك الرحيل، بل بالإصرار عليه في نسيج الرواية، صحة ما رأه بعضهم من أن الرواية هي بحث عن "قيم أصيلة في عالم منحط".[57]

- **الشخصيات الروائية والتفاعل النوعيّ (الأيديولوجي):**

تتحرك رواية (رحلة ابن فطومة) ضمن مجموعة من الشخصيات، تمثّل كل منها نموذجاً فكرياً اجتماعياً وسياسياً بكل خصائصه وتطلعاته وتقاليده ومنهجه في الحياة، وهو نموذج يصدق على أفراد كثيرين يمثلون طبقة محددة بكلّ ما تمثله من قيم واتجاهات، باعتبار أن الرواية تلعب دوراً بالغ الأهمية في الاحتفاء بالشخصية، وذلك لان الرواية أكثر الأجناس التصاقاً بالشخصية، واستجابة لتحولاتها وفضاءاتها التعبيرية، وتأخذ من الكاتب بعضاً من ملامحه في سياق معين.[58] إذ تنبني الرواية على أفق جمالي وفني يتمثّل في الشخصيات؛ لأن الرواية ترصد مساراً مشتركاً لعدة شخصيات في بيئة محددة قوامة التفاعل والحوار رغم الاختلاف الذي يميزهم كاختلاف العرق والدين والثقافة والانتماء وماهية الخطاب وطريقته والجغرافيا. استناداً إلى أنّ الرواية تهتمّ بالإنسان باعتباره فكرة، فنعرف عنه الشيء الكثير من خلال العمل والحوار وتيار الوعي، ونكشف عن فكره وقضيته من خلال سلوكه.[59]

وتقدّم الشخصيات في هذه الرواية من خلال راوٍ مشارك في الأحداث هو البطل نفسه، الذي ينطوي تكوينه التراجيدي على قضية فكرية هي انعكاس حاد للقضايا الاجتماعية التي يكتوي بها بقية الأفراد"[60] فيقدم نجيب محفوظ لنا شخصية (قنديل) على أنه شخصية الإنسان المتأزم، المنتمي إلى مجتمع فاقد للحريّة والعدالة الاجتماعية، الباحث عن الحلّ الأمثل، فقام بناء الرواية على اندفاع البطل باحثاً عن المعنى المفقود والعدل السليب، إنه يقول:"**خانني الدين، خانتني أمي، خانتني حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة"*.** و(قنديل) هو أول شخصية تظهر في (رحلة ابن فطومة) وهو آخر من يختفي، وباختفائه تنتهي الرواية، وقد انفتحت على سر غامض" **إذ لم يرد في أي كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك"*.**

ولعل عنوان (الرحلة) ونسبتها إلى (ابن فطومة) تشي بتلك التحديات التي ترافق الرحّالة، حتى لو كلّفه ذلك حياته، إلى الوصول الى مصير مجهول، وتثبت الحقيقة بالتمرّد على الواقع المؤلم، فمنذ البدأة، إنه يقول:" **استحوذ عليّ الحلم، وتلاشى الواقع، وتراءت دار الجبل**

---

([56]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص58. ص91. ص77. الصفحات، 50، 51، 66، 78، 91، 111، 122.و ص84. ص78. ص69.

([57]) هي نظرة غولدمان. انظر إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية الحديثة**، ص69.

([58]) عبيد، صابر ، **مغامرة الكتابة**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن 2016، ص129.

([59]) القيسي، عودة، **نجيب محفوظ: تكنيك الشخصيات الرئيسية والثانوية**، ط1، دار البداية، الأردن، 2007،ص 165.

([60]) شكري، غالي، **المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ**، دار المعارف، مصر، 1969، ص362.

**لعين خيالي، كنجم معشوق يعتلي عرشه وراء النجوم، فنضجت الرغبة الأبدية في الرحلة على لهيب الألم"***. وفي الختام يروي السارد قائلا:"**ولكن لم تهن عزيمة أحد وصممنا على المغامرة، وفكرت في ذاتي وفيمن خلفت، وفيما قد يصادفني من أسباب تحول دون عودتي، فكرت في ذلك، فخطر لي خاطر، وهو أن أعدّ بدفتر رحلتي إلى صاحب القافلة؛ ليسلمه إلى أمي أو إلى أمين دار الحكمة"***([61]). فالإنسان المتمرد – كما يقول – ألباركامي –إذا مات في حركة تمرده، فإنه بذلك يدلّل على أنه يضحي بذاته في سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص، ولكنّه يحسّ على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً، ففي التمرّد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين".([62])

وعلى الرغم مما تبديه شخصية (قنديل) من احتفال بصفات التحدي والمواجهة؛ ولهذا هو دائم السؤال عن الأمور الغامضة، وسبر غور كل الطرق المؤدية الى معرفة الحقيقة، فنراه يبحث في كل دار عن حكيم المدينة؛ رغبة في كشف الحقيقة وبيان فلسفة الطرح الايديولوجي لتلك المجتمعات من خلال حواره معهم*.([63]) إلا أنها بدت في بعض المواطن شخصية تراجيدية مبطنة بالتمزق والخيبة*، بسبب الصراع الذي كان يسري في عروقه سريان الدم، فهو لم يكن يملك القدرة على تخطي خيانة المقربين السابقة له، والتي طالما أوجعت قلبه وأجبرته على أن يسير في اتجاه مجهول، وقد أدخلته عالم التشتت الداخلي والخارجي،" **أفكر في المحن التي تتربص بإيماني وتقواي، وأتذكر عهد تربيتي الدينية والعقلية على يد الشيخ مغاغة"***. لقد عانى كثيراً بسببها من الخيبات قائلا:" **عرفت أن حزني من أمي أكبر مما تصورت، وأن حبي لحليمة أقوى من أن يؤثر فيه الليل والنهار والتطلع إلى المجهول"***؛ ليدخله هذا الصراع إلى عالم ظلام دامس، هو ذات الظلام الذي يغشى الكون كله*.([64])

ولما كان قنديل هو الشخصية المحورية باعتباره يمرر أيديولوجيات محددة في (رحلة ابن فطومة) من جانب، ومتفاعلة بحسب تلك العلاقات المتنوعة التي أقامها مع شخصيات الرواية، فقد قدّمنا في هذه الورقة العلمية تحليلاً لتلك العلاقات؛ باعتباره من حيث هي محور الرواية والمحدد لضروب العلاقة: مساعدة، أو عرقلة. منطلقين بذلك من أن الشخصية الروائية لا تتحدد فقط من خلال الفعل (الوظائف) الذي تقوم به، ولكن تتحدد أيضاً من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى، وإن عملية توزيع المواصفات داخل النصّ الروائي على شخصيات متعددة، تعدّ عنصراً رئيساً في تشكّل الذات، وفي بناء عالمها القيمي، وكذا في دخولها في علاقة تقابل أو تكامل أو تطابق مع شخصية أخرى، تمثّل في النهاية انعكاساً لخطاب أيديولوجي معيّن، وعليه؛ فإن المواصفات وحدها هي التي ستكون سبيلنا للتمييز بين هذه الشخصية أو تلك، وهذه المواصفات تعدّ جزءاً من عملية تسريد الزمان والمكان. ([65])

وإذا كانت أهميّة الشخصيّة في الرواية تقاس بالدور الذي تقوم به، وبالأثر الذي تتركه في نفس القارئ، مما يدفعه للتساؤل والمقارنة تمهيداً لتصويب الموقف في الواقع([66]) فإن جلّ الشخصيات الذكورية التي انصهرت في نسيج الرواية قدمت خطاباً أيديولوجياً قابلاً للقبول أو الرفض، لا بما تتميز به تلك الشخصية من صفات، بقدر ما تعكسه من قيمة حقيقية على أرض الواقع. كما أن المرأة (الأم، الحبية الأولى، الحبيبة الثانية، الحبيبة الثالثة) في الرواية شكّلت نواة مركزية للتحفيز داخل أدوارها الروائية وأحداثها، فظهرت شخصيتها متارجحة وفق ما تطرحه من خطابات، وعلاقة كل ذلك بالواقع الذي تعيشه.

---

([61]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص 17. ص 126. ص 18. ص 126.

([62]) حباشة، صابر، **غواية السرد، قراءة في الرواية العربية**، دار نينوى، سورية، دمشق، 2010، ص31 .

([63]) كرغبة (قنديل) في مقابلة حكيم (دار الشرق) انظر: **محفوظ، نجيب، الرواية:** ص36. ومقابلة حكيم دار الحلبة، ص78، ومقابلة حكيم دار الحيرة، ص54، ومقابلة حكيم دار الأمان، ص106.

([64]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص57. ص 32. ص 22. ص 32.

([65]) Greimas : Du sens II p 143

([66]) منيف، عبدالرحمن، **بين الثقافة والسياسة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص149.

ويمكن تصنيف شخصيات هذه الرواية – على العموم – ضمن مجموعات، بحيث تطرح كل واحدة منها آلية خاصة في التفكير، فيقدمها الراوي تقديماً واضحاً بعيد كل البعد عن الإيحاءات المغلقة، وإن ظهرت فيها الفرصة للتأويل والتفسير. فهناك الشخصية النمطية التي تحمل رؤى رجعية مقابل أخرى تحمل رؤية نهضوية تقدمية، وهناك شخصيات بدتْ بسلوكاتها التي تمارسها داخل الرواية وقد شكّلت عوامل تحفيز إيجابية لشخصية البطل، وأخرى قد شكّلت عوامل تحفيز سلبية لشخصية البطل، ذلك أن عالم الرواية "يبني ككون موزّع على حيزين:عالم الخير وكل شخصياته مثمنة إيجابياً، وعالم الشر، وتمثل شخصياته الشر كله"،([67]) وهي مثمنة تثميناً سلبياً. وتعدّ هذه التركيبة المتنوعة من الشخصيات بوابة هامّة لخلق تفاعل حضاري قوي، تفاعل قد اتخذ ملمحين اثنين، بحيث يقوم الأول منهما على الحوار المغذي للاتصال، ويقوم الثاني على أساس الحوار المكرّس للانفصال، في الوقت الذي يعكس فيه كل طرح من طروحات تلك الشخصيات الواقع الأيديولوجيّ للمجتمع الذي تعيش فيه تلك الشخصية من خلال أفعالها وتصرفاته وأقواله، ويمكن حصر ذلك في ما يأتي:

- **شخصيات ذات أنماط فعلية سلبية**، ويعنى بالأنماط الفعلية السلبية تلك الأفعال التي يمارسها بعض الشخصيات الروائية، وتشكّل حافزاً للأحداث السلبية في النصّ الروائي، كالكراهية والانفصال، والإعاقة،([68]) ويتمثل ذلك بتلك العلاقات التي ربطت:

– **(قنديل بأمه)**: فشخصية (الأم) شخصية باهتة غارقة في عالمها الصغير الذي يعاني المعضلات الصغيرة، وقد وضعت بصفتها عاملاً سلبيّاً محفزاً لرحيل البطل، وقد تمثّل التحفيز برغبة (فطومة) في الزواج من الشيخ (مغاغة) دونما مراعاة لمشاعر ابنها (قنديل)، إنه يصف مشاعره وقد عرض عليها فكرة الزواج من الشيخ:" **ومضيت أهضم خيبتي على حين قالت في تلعثم: أريد فرصة للتفكير.. اعتبرت ذلك أول إشارة للموافقة لتناقضه الشديد مع أسلوب الرفض الواضح، وانتظرت بقلب كئيب، حتى همست لي في حياء وارتباك: لتكن مشيئة الله"*. وقد" اقنعت نفسي المتمردة بأن الزواج حق للرجل والمرأة، وأن أمي ليست أمّاً خالصة، ولكنها امرأة أيضاً"*.** وبهذه الطرح يكشف محفوظ عن الأيديولوجية التي يتمتع بها المجتمع الشرقي (الإسلامي) من قضية حق المرأة الأرملة أو المطلقة بالزواج، والإشكالات التي تغلف تلك القضية.

– **علاقة قنديل بمحبوته** "حليمة عدلي الطنطاوي"*([69]) المحبوبة الأولى، وهي شخصية نمطية، قد عكست صفات ابنة المجتمع الأبوي، المتمثلة لقيوده والصادرة عنه والقانعة بقيمته، والمحافظة على مثله حتى لو عانت منه.([70]) إنّها المرأة الضحية التي تقع في شرك القيود الاجتماعية، وقد تقطعت بها السبل للقاء (قنديل)، بعد أن خطبت له، ثم فسخ أبوها خطوبتهما، بعدما عزم الحاجب الثالث للوالي الزواج بها، باعتبارها الزوجة الرابعة." **... وذعر الشيخ عدلي طنطاوي وقال لأستاذي الشيخ (مغاغة): لا قبل لي بالرفض! وفسخ الخطوبة وهو يرتعد، فزفّت حليمة إلى الحاجب الثالث ما بين يوم وليلة، انطويت على نفسي ذاهلاً، وأنا أتساءل عن قلب حليمة، عن مشاعرها الدفينة، هل شاركتني ألمي أو أن لألاء الملك أسكرها وبهر عينيها"*.**([71]) فهي شخصية مسلوبة الإرادة تخضع لقسوة السلطة المجتمعية؛ لأن علاقتها بالخارج علاقة سطحية، وينصبّ اهتمامها بالدرجة الأولى – كما هو تفكير الأهل – على حاجتها الملحة للرجل القادر سلطوياً ومادياً. وبهذا الطرح يكون نجيب قد عكس الأيديولوجية السلبية التي يتصف بها المجتمع الشرقي تجاه المرأة ومدى تمتعها بالاختيار من شريك حياتها، بل فضح القيود التي يفرضها عليها مجتمعنا الشرقي.

– ومن تلك العلاقات بالنتيجة **علاقة (قنديل) بالحاجب الثالث للوالي**، إذ يعدُّ ظهور هذه الشخصية من سبل تحفيز الشخصية الأخرى (البطل) التي تحظى ببعد من أبعاد التحفيز السياقي، ضمن الأنماط الفعلية السلبية (الكراهية) لذاك التحفيز؛ " **... وصممت على أن ألوذ بالسعادة**

---

([67]) بنكراد، سعيد، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2003، ص112.

([68]) مبروك، مراد، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة:** التحفيز نموذجا تطبيقياً، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص88 وما بعدها)

([69]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص16. ص16 . ص 12 وما بعدها

([70]) انظر تعريف الشخصية النمطية : إبراهيم، رزان محمود، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، ص176 .

([71]) محفوظ، نجيب، **الرواية** 16 وما بعدها

**المتاحة نافضاً عن ذيلي رواسب الأكدار. ولكن هبط علينا قدر فنسف خطتنا. زحم حياتنا الهادئة الحاجب الثالث للوالي فاقتحمنا كعاصفة. رأى ذات يوم حليمة فقرر أن يجعل منها زوجته الرابعة"*.**"إنها علاقة تؤسس، في السياق الروائي (بلاغة الخيانة)؛ لكنْ ليس ببعدها الأخلاقي المدنّس، ولكن ببعدها الفكري، حيث الآخر لم يفكر في (الأنا) ومشاعرها، والآثار التي سيتركه انفصام العلاقة بين الطرفين"([72]) يقول قنديل:"...**خانتني أمي، خانتني حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة"*.**

- كما يتجسد هذا النوع من الأنماط الفعلية السلبية بـــعلاقة **قنديل بإخوته** الذين ـــ" **كانوا كشيء لم يكن"*.** فهم مَن قاطعوه، وقد اطلقوا عليه لقب (ابن فطومة) بعد أن سمّاه والده (قنديل)؛ تبرؤاً من قرابته لهم وتشكيكاً فيها، باعتبار أن زواج أبيهم الذي تجاوز الثمانين من عمره من (فطومة الأزهري) وهي ابنة سبعة عشر عاماً لعبة قذرة غير مشروعة*. وبهذه الطرح يكشف محفوظ عن الأيديولوجية التي يتمتع بها المجتمع الشرقي (العربي) من صفة العداء لزواج الأب الكبير من عروس صغيرة في السن.
- وتتجسّد أيضاً **بعلاقة قنديل بحاكم المدينة وحاشيته**، إذ تبقى طبقة المسؤولين هي المسؤولة عن هيمنة الفساد ودعمها بقوة العَسْكر، التي تدعي الوطنية وتطبيق مباديء العدل والحرية والمساواة، لكنها تحارب كلّ من يجرؤ على فضحها أو معاداتها ثم تدعوهم بالعناصر المخربة*. فالحاكم هو المهيمن على كل شيء*. وسيّد المدينة هو الذي يرفض زواج قنديل من (عروسه) قائلا له :" **انضم إلينا إذا شئت كما فعل (فام) فتندرج في جملة العبيد وتتمتع بالأمن والرضى والجارية معاً. فشكرت له كرمه وغادرنا القصر بقلب ينوء بالخيبة والشجن"*.** ومدراء جمرك الدور وحرّاسها هم من يرفعون خطابات تلك الأنظمة بزيف وتهديد*، فمدير الجمرك يقول بصوت جهوري:" **أهلا بكم في المشرق عاصمة دار المشرق، إنها ترحب بالتجار والرحالة، ومن لزم حدوده فلن يلقى إلا الطيب والجميل"*.** ومندوب الحكيم (ديزنج) يريد شراء الفتاة (عروسة) وبحكم قربه من الملك الإله فعل ذلك*. هكذا تشكلت شخصية ابن فطومة في إطار التضاد بين القيم المجردة، وبين الممارسة المغلوطة لهذه القيم، الاجتماعي منها، والديني، وكذلك السياسي، فهذا الحاجب الثالث للوالي يستولي على خطيبة ابن فطومة "حميمة عدلي الطنطاوي " فيأخذها زوجة رابعة، ولا يستطيع أحد ردع السمطة. ([73]) ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المضمون أنه مع تطور مسار الرؤية يفقد منصب الرئيس وجوده الديكتاتوري، فلا رئيس ولا حاكم إلا وتنتخبه الصفوة، وليس للدار مدير جمرك*. ولا سور لدار الغروب ولا مدير جمرك، بل لا حاكم لها*.([74])

- **شخصيات ذات أنماط فعلية إيجابية:** وتشكّل هذه الأنماط الفعلية محوراً بارزاً في التحفيز للأحداث والأدوار في العمل الروائي، ذلك أن أفعال تلك الشخصية تكون حافزاً للرغبة والتواصل أو المشاركة،([75]) كالعلاقات التي ربطت:

- **قنديل بالشيخ (مغاغة الجبيلي)**، فعنه تلقيتُ – كما يقول هو – :" **دروساً في القرآن والحديث واللغة والحساب والأدب والفقه والتصوّف والرحلات"*.** فهي شخصية ذات محفز إيجابي للأدوار داخل النسيج الروائي، إنه " شيخ عضيم، وكان في الأربعين من عمره " **قوياً مهيباً، ذا لحية رشيقة وعمامة عالية، وجبّة أنيقة، وعينين لامعتين ثاقبتي النظر، ...وكان يخصص وقتاً للمناقشة، فيطرح ما يرى من أسئلة، ولكنه كان يدعوني لإعلان خواطري ويعاملني معاملة الراشدين، ....وحديثه عن الرحلات مثار للعشق والسرور"*.** فهي شخصية معرفية محفزّة لـــ (قنديل) الرحّالة، ذلك انّ الشيخ (مغاغة) هو مَنْ سلّمه للرغبة في الوصول إلى (دار الجبل)، باعتبار أن الجديد لن يعثر

---

([72]) عبد الرحمن التمارة. **سردية الفكر**، قراءة في رواية"رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ ص81.

([73]) البطاينة ، جودي فارس، **رؤيا التضاد بين ارتهانات الواقع وسلطة المتخيل قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، للروائي نجيب محفوظ**، ص324.

([74]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص 17. ص14. ص8. الصفحات( 30، 53، 105، 110). ص106. ص41. الصفحات( 49، 70) ص22. ص59 وما بعدها. ص116. ص97.

([75]) مبروك، مراد، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة:** ص88 وما بعدها.

عليه (قنديل) في ديار الإسلام*. وقد" **راح الشيخ مغاغة الجبيلي ينور عقلي وروحي، ويبدد الظلام من حولي، ويوجه أشواقي إلى أنبل ما في الحياة**"*.([76])

- وعلاقة **قنديل ب(عروسه)**، وهي شخصية نسائية وضعت بصفتها عامل زينة للإسقاطات الجنسية في الرواية، وصورة واقعية سلبية لمجتمع (دار المشرق)، إلا أنها على عكس كثير من نساء روايات نجيب التي أظهر فيهن جانب الضعف، وصوّر لنا سقوطهنّ في حفر الرذيلة لأسباب اقتصادية كالفقر.([77]) إذ تتعالى الصفات الشخصية لـــ(عروسة) من خلال الوصف الباذخ الذي يخلعه عليها، ويعزز رؤيته لها، لينقلها من مساحة شخصية عادية لها دور محدد في العمليات السردية إلى مساحة استثنائية تحقق مجالها السردي النوعي في الحركة والفعل والإنتاج الروائي، وليعبّر من خلالها أيضاً عن قدرة (عروسة) على التأثير في صوغ شخصيته الخاصة، وديناميةتحركه السردي الحكائي، فهي شخصية غارقة في تحقيق هواها الذاتي كما يريد لها المجتمع أن تتحلل من كل القيود، إنها شخصية تمثّل المرأة الرافضة لسلطة الرجل وللتقاليد الاجتماعية الضاغطة التي تكبّل حريتها، ذلك انها تملك وعياً وثقافة خاصّة تفرض ما تريده*. إنها شخصية خلقت صراعاً حاداً مع بطل الرواية (قنديل)، إذ تحوّلت نفسه إلى ساحة صراع بين ما هو متجذّر في أعماقه، وبين القيم البديلة، فهو لأجل حبها بدأ يتخذ خطوات متقدمة نحو التغيير، بعد أن رأى فيها صورة المحبوبة الأولى(حليمة). فبرغم ما بين (قنديل) و(عروسه) من اختلاف فكري إلا أنّ الانفصال تغذّى بينهما في الحوار، لكنه خلق بينهما تواصلاً قلبيّاً، ومنحته سمة ونوعيّة خاصّتين*.([78]) فـــ(عروسه) مثّلت الشخصية النموذجية، وما هو نموذجي – كما يرى صلاح فضل – في الشخصية والموقف يفترض مخالفة الواقع اليومي، إذ إنها تستقطب صفات الطبقة التي تكون نموذجاً لها وتتجاوز الواقع المألوف؛([79]) لكي تقف مع قنديل على نقاط مشتركة تعزز هذا التواصل وتعمقه. يقول أبو (عروسة) لقنديل:" **ها أنت يا غريب تدخل في عامك الثاني، وهي ما زالت تحبك، أأنت ساحر يا غريب!!**"*.
- **وعلاقة قنديل بالحكيم**، إذ تظهر بعض الشخصيات وكأنها مرآة عاكسة لكثير من الآراء، من حيث هي مرآة فكرية ومادية فهي ما تزال تدلّ بتعابيرها وحركات وجهها وسخريتها وصدق لهجتها على الرأي العام الذي تمثله. وهي شخصية نموذجية تتميز بخاصيّة أساسيّة هي التطرف. ولا يفضي هذا النعت بالضرورة إلى القول بأن كل مَن تعلّم قيم الدار وصار حكيماً يحمل فكراً مختلفاً، لكنه يكون الأكثر إيماناً بها وبتطبيقها ورفض غيرها، بصرف النظر عن تمثّله لها على أرض الواقع. وتحتكم هذه الشخصية لأبعاد تحفيز السياق، إذ إن الشخصية من الممكن أن تكون حافزاً لشخصية أخرى في السياق أو لحدث روائي، وتعدّ (الرغبة) من الأنماط الفعلية الإيجابية لتحفيز الشخصية؛ إذ تكرّر فعل الرغبة لدى (قنديل) في مقابلة كلّ حكماء الدور التي مرّ بها، وهو أمر تفعيليّ للعلاقة الثانية التي تنتقل في واقع الأمر من نمط وجودي لماهيّة خطابات تلك الشخصيات التي تعدّ هي الأخرى عنصراً محورياً ولو بطريقة مختلفة. وهذا الانتقال يعني أيضاً مقابلة شخصية محورية على مستوى الفعل السردي (قنديل) بشخصية محورية (الحكيم) على مستوى الكون المعرفي المبثوث في النص، ويعدّ هذا الكون المعرفي المرجعية الأيديولوجية للنصّ ككل. ومن ذلك تكرار قول البطل/السارد في نسيج الرواية:" **هل أستطيع مقابلة الحكيم**"*. ومع تطوّر الرؤية أصبحت الدار تتخلى عن حكيمها المنفرد؛ بسببٍ من أنّ الدار صارت تعجّ بالحكماء*.
- **وعلاقة قنديل بأصحاب الفنادق**، وهي شخصية مكرّرة في الرواية، ويعدّ ظهورها أيضاً من سبل تحفيز الشخصية التي تحظى ببعد من أبعاد التحفيز السياقي، ضمن الأنماط الفعلية الإيجابية لذاك التحفيز؛ إذ إن أفعال هذه الشخصية تكون حافزاً للتواصل مع البطل، كـــ تواصل كلّ أصحاب الفنادق مع قنديل، كشخصية (فام) في دار الشرق*. وشخصية (هام) الذي وكلت إليه مهمة طرح الخطاب الأيديولوجي الخاص بدار الحيرة، حيث لا "**يمارس في الحيرة إلا دين الحيرة...فإلهنا هو الملك**"*. كما يمكن أن تكون الشخصية حافزاً

---

([76]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص8 . ص9 وما بعدها. ص10 . ص11 .

([77]) إبراهيم، رزان محمود، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، ص171.

([78]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص 33. والصفحات (ص 32 – ص36. 44– 45).

([79]) فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع العربي**، الهيئة العامة للكتاب، ص154.

للمشاركة كشخصية (قلشم) في الحلبة*. ومما يمكن تسجيله في هذا الشأن ان مسمّى الفندق تطور تطوراً ملحوظاً وفق نوعية الخطاب المطروح في الدار، فهو فندق الغرباء في دار المشرق*، ودار الحيرة*، ليتحول إلى فندق الضيوف في دار الحيرة*، فمركز للسياحة في دار الغروب*، كما تطورت ألقاب شخصيات أصحاب الفنادق تلك، فمن صاحب فندق ومدير فندق (فام، وهام، وقلشم) إلى مرشد سياحي (فلوكة) في دار الأمان*.

- **وعلاقة قنديل بسامية (ابنة الإمام في دار الحلبة)**، وهنا يتلازم الوصف والحدث في إظهار صفات هذه الشخصية، على نقيض مما كان يفعل نجيب محفوظ في رواياته التاريخية والواقعية، إذ كان يصف الشخصية هناك بمعزل عن الأحداث التي تؤديها الشخصية.([80]) فهي امرأة أذهلته في حديثها أكثر ممّا أذهله العربي في المشرق، فقرر الزواج منها، وقد تأثر بجمالها وشبابها، فهي الحياة كاملة ولا حياة بدونها. هي امرأة عاملة (طبيبة)، انطلاقاً من إيمانها أن العمل مقدس للمرأة والرجل على السواء، وهي امرأة مغرمة بالمناقشة والحوار، فقد قالت له ذات نقاش: الفرق بين إسلامنا وإسلامكم، أن إسلامنا لم يقفل باب الاجتهاد، وإسلام بلا اجتهاد يعني إسلاماً بلا عقل*.

وعليه، فإن التفاعل الحضاري يستمد كينونته النصيّة من انفتاح الذات على الآخر، بثقافة (قنديل) المستمدَة من القيم الإسلامية، بحكم تلقيه العلم من الشيخ (مغاغة) في ديار الإسلام، وتلاقح تلك الآفكار مع غيرها، تلك الأفكار التي مثّلتها الشخصيات المتحاورة، عبر مفاهيم الحوار والتفاعل داخل تلك التكتلات الاجتماعية التي مرّ بها قنديل. ويحاول (قنديل) من خلال هذا التفاعل خلق خطابات تجعل الذات تتحرر من قيد المكان والاندماج مع الآخر، بالتصدي لتلك الأفكار التي تحملها الشخصيات الأخرى، عبر النقد البنّاء الذي يشتغل بالبحث عن العلاج (الحلّ الامثل) لسلبيات الوطن تارة، أو انكفائه على الوطن بتفعيل التذكّر بحال الوطن الغائب المؤلم، وتعطيل التفكير والتفاعل مع الآخر تارة أخرى. إذ "**كلما ساءه قول أو فعل رفّت روحه حول دار الجبل**"*. وإن ندرة المواصفات، تجعل من هذه الشخصيات عناصر رمزية بالمعنى العميق للكلمة، من حيث إن الرمزية تتحدد من خلال العام والمجرد والغامض والقابل للتأويلات المتعددة. فإذا كانت هذه الشخصيات غائبة على مستوى المواصفات، فإنّ حضورها مع ذلك حضور وظيفي. إذ إنّ موقعها داخل الأفعال الوظيفية يتحدد من خلال موقعها الاجتماعي واتجاهها الأيديولوجي.

ومن الواضح أن هذه الظهورات، التي تشكّل النسيج السردي للرواية، تخفي في الوقت نفسه مضمراً في الرواية، يتمثّل في قدرة السلطة على كتم أنفاس كلّ فعل أو قول مناوئ لها، واحتواء زمرة مقرّبة تدافع عن طروحاتها، وهو ما تؤشر إليه الرواية صراحة من خلال تثمين مجموعة من الشخصيات لسلوك مجتمعاتها وأفكارها، وتثمين السارد لتصرف صاحب الفندق (هام) بعد أن قرر رفع الأجرة لمواجهة أعباء الحرب، في سبيل تحرير العبيد، قائلا:"**فلعنته في سري، كما لعنت الشعارات الكاذبة جميعاً**"*. وكلّ ذلك جعل الرواية تبدو كما لو كانت تظهيراً لانعكاس أشكال الاستبداد والظلم في العالم، الذي يتجاوز مرتبة الإقناع والتحاور باعتبارهما وسيلتين لتحقيق إذعان العامة، مثلما يتجاوز التفاعل مع التمرّد بوصفه آلية تهدد الأنظمة وعروشها، ولم يعد أمامها سوى سطوة العقوبة لامتهان الذات والقيم. فمشاهد الرؤوس الآدمية المتدلية من هامات الأعمدة تذكر السارد بجريمة التمرد على الملك الإله، كما هو حال شهداء العدالة والحرية في بلاد الوحي*.([81])

وتأسيساً على ما تقدم؛ فقد نجحت الرواية فنيّاً في توفير كل المؤشرات لتحقيق غايتها في فكّ الرمزية، وتشويه أشكال فعل السلطة وعملها، لا بل أفعال كل المكوّنات الفاعلة في تشكيل البنية المبطنة. وقد انتهجت آليات بالغة الدقة لتحقيق هذه المعادلة الدقيقة، باعتبار أن تلك المعطيات التي تتحرك داخل دائرة هذه الشخصية أو تلك، هي محددة طبقياً بانتمائها إلى فئة الفاعلين (سياسياً واجتماعياً) داخل النسيج الروائي. الأمر الذي يعني قدرة نجيب محفوظ في استثمار علاقة البطل /الراوي بالشخصيات الأخرى للكشف عن العوالم الأيديولوجية التي

---

([80]) انظر، القيسي، عودة، **نجيب محفوظ: تكنيك الشخصيات الرئيسية والثانوية**،ص 45.

([81]) محفوظ، نجيب، **الرواية** انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: (79 وما بعدها وص90)، ص11. ص 51 . ص56 وما بعدها.

يتمتع بها كل مجتمع من تلك المجتمعات الناظمة لنسيج الرواية، ومن ثم نقده لها بالسلب أو الإيجاب من خلال ردة فعل البطل الضمنية أو الصريحة تجاه تلك الشخصيات التي تمثّل رؤية مجتمعاتها.

- **تشابك الخيوط الزمنية والفكرية (الأيديولوجية) وتقاطعها في نسيج الرواية :**

تعود بوادر دراسة الزمن في الأدب بالمجمل إلى حقبة العشرينيات من الماضي، مع جهود الشكلانيين الروس، لكنها لم تُؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة (رولان بارت) للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام (1966) الذي ربط بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن دلالي/ وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب. ([82])

وقد بالغ البنيويون في اهتمامهم بالزمن الروائي إلى حد اعتباره الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، لا سيما مع أعمال "بروست"(Proust)، و"فوكنر "(Faulkner) وذلك بفضل العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة كبيرة في تكوين السرد وبناء معماره. ويعد "توماشيفسكي" Tomachevski من أكثر البنيويين اهتماماً بالزمن الروائي، إذ لاحظ أن الحكاية في الرواية لا تحكى كما هي في الواقع، أي لا تربط بين الأحداث والمسببات، ولذلك ميّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث "يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز متتابعة زمنياً، وحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكن (مرتبة) حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل"([83]). وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة، يمكن للكاتب أن يقدم أشكالاً متعددة للتجلّي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي.

ومن أبرز الطروحات النقدية في الدرس السردي ما قدّمه"آلان روب جربيه" (Allan Rob Gerbier ) في كتابه "نحو رواية جديدة"، وفيه شرح لنظرته للزمن في الرواية، إذ يرى أنّ العمل ليس شاهداً على واقع خارجي، وإنما هو واقع نفسه.([84]). أما (ميشال بوتور) فيرى أنّ الكاتب يقدم خلاصة نقرأها في دقيقتين، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما أمضى يومين للقيام بها أو خلاصة لحوادث على مدى سنتين"([85])

لقد خضعت البنية الزمانية في الرواية التقليدية لمبدأ التتالي/التتابع ، حيث تتوالى الأحداث الروائية بطريقة خطية، يأخذ الزمن منحى تصاعدياً من بداية الرواية إلى نهايتها. إذ يرتب الروائي أحداثه ترتيباً تاريخياً، بحيث لا يكون مجال فيه لتداخل الأزمنة أو حتى توازيها، بل يكون خط الزمن واحداً منفرداً من بداية السرد إلى نهايته، أما مفهوم الزمن في الرواية الجديدة فإننا نجده مختلفاً عمّا كان عليه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فإنه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التّلقّي أو القراءة، ذلك أن تماهياً قد حدث بين زمن المغامرة أو (القصة المحكية)، وزمن الكتابة (أو السرد)، وزمن القراءة، وأصبح الزمن موضوعاً خصباً لبحوث وأطروحات غاية في التخصص والدّقة. ([86])

لقد أصبح "الزمن" في الأعمال السردية الجديدة جهازاً مرتبطاً بالشخوص والأماكن، من حيث هي التي تفرض الزمن التي تسير فيه، فقد ترتد إلى الماضي لتدير به الحاضر، و قد تنطلق إلى المستقبل لتدير به الحاضر. وتكون جمالية العمل الفني ناقصة إذا افتقر الحسّ

---

([82]) انظر لذلك: حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، عالم الكتب الحديث، غربد، الأردن، 2010، ص 43 وما بعدها.

([83]) الشكلانيون الروس، **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين الدار البيضاء ــ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982، ص 181، حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص45.

([84]) ألان روب جريبه، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص 135 وما بعدها

([85]) ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بارس ــ بيروت، ط2، 1982، ص101 وما بعدها.

([86]) انظر: مرتاض، عبد المالك، **النص الأدبي من أين؟و إلى أين؟** ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر د ط 1983 ص 83.

الزماني، فكلّ عمل فنّي يحمل بنية زمانية وأخرى مكانية، الأولى تعبير داخلي والأخرى مظهر حسي، وبتلاحم البنيتين يتشكّل جوهر العمل الفني. وبهذا تغيّرت النظرة إلى الزمن، وطريقة التعامل معه، إذ إنه اكتسب مكانة حسّاسة أهّلته أن يقف بثقة واعتداد، لا يقلان درجة عن باقي مكونات المبنى الحكائي، بل أصبح العصب الحسّاس الذي يحرّك الأحداث، الأمر الذي جعله قضية معقدة، فبعد أن كان روّاد القصّ الكلاسيكي لا يجدون صعوبة في نسج الزمن، أصبح القاصّ الحديث يجهد نفسه، في سبيل تعريف الزمن وتشويهه لغايات تأثيريّة، لعل أهمها إحداث أثر جمالي لدى المتلقي.([87]) ومن هذا التأثير في الرواية قول السارد:"**وتمرّ الأيام وأنسى الزمن فلا أدري كم مضى عليَّ من أيام وشهور**"*. إذ تخيب توقعاته حين يضعونه وجهاً لوجه أمام عمل يخالف أفق انتظاره، فيغدو الزمن ذا دلالة مشحونة بالوظائف الدلالية، إنه يقول" **التحمت في معركة حامية مع صور حياتي الماضية، تعزوني بالحب والوفاء وأطاردها بمرّ العناء، وتمر الايام مليئة بالعذاب والعزم والأمل**"*.([88])

وعن طبيعة الزمن الروائي يرى النقاد أنه لابد لأي نصّ سردي من وجود ضربين أو بنيتين زمنيتين متصاحبتين، هما: **البنية الزمنية الخارجية**، وقد تفرع عنها: (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب)، و(زمن القارئ)، وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه. **والبنية الزمنية الداخلية**، ولها ثلاثة أزمنة وهي: (زمن النصّ) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالَم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة). وهو زمن تخييلي خاص منفصم عن الزمان الموضوعي (الخارجي)، متداخل مع النسيج الروائي تداخلاً شاملاً، وله أهمية كبيرة في بناء النصّ الروائي، إذ يحدد عوامل فنيّة مرتبطة بالخطاب الروائي، كانتقاء الأحداث وترتيبها، والإيقاع وطريقة السرد. والاهتمام الكبير بزمن الرواية الداخلي، باعتباره عاملاً مهماً في البناء الفني والجمالي للنصّ الحكائي، لا يعني بأيّ شكل من الأشكال إهمال زمن الرواية الخارجي، فالكاتب ابن ظروفه الاجتماعية والفكرية، ولذلك عندما يعود في عمله الفني ليتناول أحداثاً تاريخيّة، أو حتى أسطوريّة، فإنه يبقى مشدوداً ومرتبطاً بتأثيرات عصره، مما ينعكس حتماً على الرؤية العامة لعمله الفني ذاته.([89])

وعليه؛ فإنّ الدراسة الشاملة للعمل الفني تقتضي الاهتمام بالزمن الخارجي للنصّ بالإضافة إلى التركيز على الزمن الداخلي للعمل بطبيعة الحال، أي ديمومة التخيّل والطريقة التي يقدم بها السرد، فهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة بعضها ببعض، بحيث يؤثر أحدها في الآخر، وهذه العلاقة تعطي العمل طابعاً خاصّاً على مستوى البناء وعلى مستوى التلقي. وذلك في سعيها لتحقيق نموذج تمثيليّ يستوعب الخيالي المكون المعرفي، إلا أن ذلك لا يحطم جمالية النصّ الروائي وفنيته، كما برهنت على أن المعرفة التي تمنحها الرواية شاسعة بمقدار تنوعها معرفةً يتلاشى طابعها الموضوعي، وتصير مندمجة في النسق التخييلي العام للرواية، والمشيّد ببلاغة التمثيل، إذ لا تكون المعرفة التي تحملها الرواية مقتصرة على معرفة (الواقع) من خلال نقل المعلومات و(الحقائق) أو تفسيرات الظاهرات أو وصفها؛ بل إن المعرفة الروائية، تتكوّن نتيجة المخيلة والتخييل وإمكانيات التشكيل، فتتسع وتتشعب وتتخصص من خلال العالم التخييلي للنصّ

---

([87]) انظر لذلك: الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص15 وما بعدها. قاسم، سيزا، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص34 وما بعدها. حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 43 وما بعدها.

([88]) محفوظ، نجيب، **الرواية** انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص121. ص121.

([89]) ينظر: يقطن، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989، ص 79. ولعة، صالح ، **إشكالية الزمن الروائي** ـــــ http://www.startimes.com/?t=26742335

الروائي لتدفع القارئ إلى التذكر والتأمل والمقارنة، والقبول أو الرفض لما ينسجه الخطاب الروائي الذي يمتح من مجالات متعددة، متداخلة الحدود. ([90])

أمّا (الزمن الداخلي) في الرواية فهو تخييلي نفسي، يبدأ في الجزء الأول (الوطن) من (رحلة ابن فطومة) بجملة:" **وتحدثني أمي فتقول: يوم مولدك. وتهزّ رأسها جميل التكوين، فأقول بحبور: بل يومك هو الأصل**"*. وينتهي في الجزء الأخير من الرواية وقد سمّاها (البداية) بوصول البطل/السارد إلى حدود (دار الجبل) بقوله:" **تخففت بعد ذلك من وساوسي، وتأهبت للمغامرة الأخيرة بعزيمة لا تقهر ...بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة، ولم يرد في أي كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك**"*.

وأمّا (الزمن الخارجي) فهو تاريخي فيزيائي مأخوذ عن الساعات، ويمثّل ذاكرة البشرية، وينطلق في اتجاه واحد، نحو المستقبل. فأحداث الرحلة تدور في زمان ومكان مبهمين، تلك الرحلة التي قُدِّر لها عام على الأكثر، لكنها استغرقت عمر الرحّالة كلّه؛ ذلك أنها تعبّر عن تخبط الإنسان في بحثه عن الحقيقة ورحلته إلى الكمال المنشود. وقد وردت إشارات واضحة لهذا النوع من الزمن، كزمن الرحلة التي كان يقضيها البطل بين دارين، وحددت تارة **بشهر*** أو **أسبوع وأسابيع***، أو **أيام***. ومنه قول السارد على لسان أم البطل:" **أي رحلة؟ إنك لم تبلغ العشرين من عمرك!**"*.ومن ذلك أيضاً العشرون سنة التي قضاها في السجن*.

أما عن **نسق الزمن** في الرواية فقد كان نسقاً متقطعاً، حيث تقطّعت فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم ما يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة، ليعود ثانية إلى الماضي وهكذا. إنه يقول:" **وكالعادة ذكّرتني القافلة بالأيام الماضية، ولكني أمسيت كهلاً يتأثر بقدر**"*.([91]) ويمثّل أمر الانفتاحات الدائمة على الزمن الماضي، والانحرافات والاستطرادات، وغيرها من الظواهر السردية المتعددة، عوامل فاعلة في انكسار الزمن الروائي.([92])

أما عن (**البنية الزمنية**) فتتمظهر في الرواية من خلال نسقين زمنيين هما: السرد الاستذكاري/أو الاسترجاع. والسرد الاستشرافي/أو الاستباق. **فالسرد الاستذكاري**: وله عدة ترجمات (الفلاش باك،الارتداد، الاسترجاع) هو خاصيّة حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة. فلكي تُروى القصة يجب أن تكون قد تّمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر؛ لأنه من المتعذر أن تُحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.([93])

ويعدُّ الاسترجاع تقنيةً من تقنيات البناء الزمني في الرواية، ومسوغ ذلك هو كون السرد عامةً فعالية استرجاع لأحداث سابقة على لحظة الكتابة. فهي تمثّل كلّ عملية سردية تتمثّل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وإن هذه الفعالية غالباً ما تتكـــئ على عمل الذاكرة، ولئن كانت فعالية التذكر تتّسم بطبيعتها بانقطاعات السرد فيها بين جزئيات المحكي، فإنّها في الوقت نفسه لا تكفّ عن إنتاج ما يرمم هذه الجزئيات، وتعيد إنتاجه.([94]) إنه يقول:" **وفيما عيناي تدوران في حيرة ودهشة استحوذ عليّ شعور بالهيمان استخرج**

---

([90]) انظر: برادة، محمد ، **نقد الرواية وإنتاج المعرفة**، ضمن:محفوظ، نجيب، الرواية العربية في نهاية القرن: رؤى ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات، فبراير 2006، ص23253 Nathalie Piégay-Gros, Le roman, éd Flammarion, Paris, 2005, p. ؛ نقلا عن التمارة، عبدالرحمن، سردية الفكر، قراءة في رواية"رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ.

([91]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص7. ص126. والصفحات(48، 133، 122). ص97. ص 111. ص17. ص67. ص97.

([92]) الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص50.

([93]) قاسم، سيزا، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص80. والمرزوقي، سمير، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر –تونس، ص77 ومابعدها.

([94]) انظر: جيرار، جينيت، **خطاب الحكاية** (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليـــل الأزدي، عمر حلّي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة الدار البيضاء، ط2،١٩٩٠،ص ٧١نضال، الصالح، **معراج النص**– دراسات في السرد الروائي، منشورات دار البلد، دمـــشق، ط١،٢٠٠٣، ص39. بنكراد، سعيد، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، ص182.

**من أعماقي العاشق الكامن، تذكرت حليمة بقوة مهيمنة"*.**([95]) فتغدو عميلة الاسترجاع بذلك تقنية فنية في الرواية تكشف عن حجم الصراع الأيديولوجي الذي يحيط ببطل الرواية، فإذا ما عصف بالبطل صراع أيديولوجي ما عاد إلى ذاكرته حيث الأفكار التي تربى عليها وانطلق منها، وحيث الأحداث السلبية التي ألمت به أنذاك؛ ليربط بذلك بين ما يحدث في اللحظة الآنية التي يمرُّ بها وما شابهها من أحداث كان قد مرَّ بها، تاركا للمتلقي التحليل بالمقارنة.

إن كل عودة للماضي تشكّل استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص([96])، من خلال الفعل (تذكّر) مسنداً إلى (تاء) الفاعل، ليحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة. أو الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة؛ والهدف من كل ذلك بسط الأفكار الأيديولوجية على مساحة من الربط بالتذكر وتشويه صورة الواقع برسالة ضمنية وطرح أيديولوجي خفي، إنه يقول:" **وتقدّم الموكب فرسان يحملون في سنان رماحهم خمسة رؤوس، هي رؤوس السادة الذين كانوا يملكون مدن المشرق"*.** وتتجلّى مظاهر السرد الاستذكاري في (مدى الاستذكار) أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار. وبالنظر إلى محركات الاسترجاع في (رحلة ابن فطومة) نجدها قد حضرت على النحو الآتي:

- تشابه الحدث الراهن بحدث سابق؛ ويبدو هذا المحرك من أهم السبل التي يتّبعهـــا السرد لإثارة استرجاع ما في الحكاية. وقد ينطوي هذا الاسترجاع أحياناً على مفارقات تستحضر – إلى جانـــب التـــشابه بـــين الحدثين – الفرق بينهما. فهو يقول:" **تذكرت مظاهرة شبيهة شهدتها في وطني، قصدتْ الوالي لتشكو إليه رفع المكوس وضيق الحال، أما هذه المظاهرة فكانت تطالب بالاعتراف بشرعية العلاقات الجنسية الشاذة"*.**([97]) إنها نقطة ارتكاز على عناصر ماضية لاستشراف آفاق الحياة من خلال إعادة إنتاج أفعال تسير وفق النمط القديم، أي أن ذلك الارتداد هو "إعادة إنتاج للماضي".([98]) وهو بلا شك إنتاج تذكريّ مرتبط بالطروحات الأيديولوجية التي يتبناها المرسل، وقد زجّ بها إلى المتلقي من خلال رسالة تحمل مضامين مبطنة بيد الزمن.
- وجود محرك مكاني لتحريك الاسترجاع؛ كقول السارد في قصر سيد(دار الشرق):" **الحق أنه لا يقل فخامة عن قصر الوالي في وطني"*.** بما يفرضه هذا المحرك من تسليط الضوء على الانتهاكات غير الشرعية لحقوق العامة (الشعب) في مظاهر الخاصة (الولاة).
- مثير بصري يرتبط بالماضي بصورة مباشرة أو غير مباشرة أحياناً؛ إنه يقول وقد رأى (عروسه):" **إنها مشرقية نحاسية عارية، ولكن تكوين وجهها صورة قريبة جداً من صورة حليمة حبيبتي المفقودة"*.**([99]) إذ يبدو أن رحلته في الزمان والمكان تتشابه فتكاد ينسي بعضها بعضاً، فتتداعى لأجل ذلك الصور وتختلط. ([100]) بغية الإشارة إلى ما تتشابه فيه الأحلام المسلوبة في وطنه الإسلامي الذي أفقده (حليمة) لطمع الحاجب الثالث للوالي بالزواج بها، وحلم حبيبته (عروسه) التي فقدها جراء الحروب التي نشبت في دارها.
- استرجاع محكوم بمنطق التداعي؛ وتُعرف علاقات التداعي لغوياً بأنّها: مجموع الألفاظ والعبارات التي تستدعيها كلمة ما في ذهن القارئ. وقد تلجأ الرواية إلى توظيف هذه الطريقة سردياً لتجعل مـــن كلمـــة أو عبارة مفتاحاً يفضي إلى حدث ما ربما خرق تعاقب السرد باتجاه

---

([95]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص 25.

([96]) انظر : جينيت، **أشكال 3** ــ سوي ــ باريس 1972 ص 93. حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 124 وما بعدها.

([97]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص 57. ص73. وانظر ص 61 قصة البطل مع ديزنج، وص38 وموقف تحرك القافلة.

([98]) بنكراد، سعيد، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، ص182.

([99]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص53. ص 26.

([100]) السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد في الرواية العربية**، ص134.

الماضي ليصبح اســـترجاعاً زمنياً. كقول البطل/السارد حين سمع كلام مدير جمرك الحلبة( أهلا بكم في دار الحرية):" **دهشت من هذه الكلمة الملعونة في كل مكان**"*.([101]) فالجميع يدعي الحرية والواقع يؤكد غير ذلك.

وأما **(السرد الاستشرافي)**؛ من حيث هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً، وتسمّى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الأحداث، فيسمّى (الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي). وهو كلّ مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية، أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء الحاضر. ([102])

وتعدّ الاستشرافات الزمنية على المستوى الوظيفي بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، بما يسمّى الاستشرافات الداخلية، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات ومصائرها، بما يسمّى الاستشرافات الخارجية، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات. فهو يتطلع لما هو آت، لذا فقد يتحقق وقد لا يتحقق. ويسمّي (جينيت) هذا النوع بـــ (الاستشرافات الخارجيّة) تمييزاً لها عن ( الاستشرافات التكميليّة) التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد. ([103]) وعلى الرغم من أن (الاستشراف) نادر الوقوع في السرد التقليدي، لأن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية، إلا أنّه ورد في رواية (رحلة ابن فطومة) على قلّة وروده.

ومن أمثلة الاستباق في الرواية ما قاله السارد /البطل:" **قال لي صوت باطني بأنني أول ابن آدم يتاح له أن يطوف بدار الجبل، ثم يعلن سرّها للعالمين**"*. في إشارة إلى أن الطرح الأيديولوجيّ الذي يبغي البطل تحقيقه ربما يكون هو الأول من نوعه. ومنه قول أحد التجار تعقيباً على الحرب بين الحيرة والمشرق:" **لا أظن أن الحرب ستطول، فالحيرة أقوى من المشرق**"*. باعتبار أن الغلبة للطروحات الأيديولوجيّة مرهونة بالقوى السياسية التي تتبناها. ومنه قول الشيخ:" **الشر قادم فتلقوه بالشجاعة الجديرة بكم**"*. ليسرد السارد :"**واستيقضنا غداة اليوم التالي على جلبة وصهيل خيل**"*.([104]) في إشارة واضحة إلى صراع تلك الأيديولوجيات على مساحة الزمن التي يقدمها نجيب محفوظ في روايته.

أما **الإيقاع الزمني** فتقوم دراسته في الرواية من خلال أربع تقنيات سردية هي:

- الخلاصة، والحذف في **(تسريع السرد)**' إذ تدل سرعة الحركة على العلاقة بين مدة([105]) القصة المحكية والزمن الذي يتطلب حكاية القصة، ويعتمد الكاتب هذه التقنية عندما لا يتوازى زمن القصة مع زمن الكتابة، إذ يفوق زمن القصة زمن الكتابة، فيعمد المؤلف إلى تلخيص مرحلة طويلة من الأحداث في أسطر قليلة.([106]) **فالخلاصة** هي: تقنية سردية زمنية، ويسميها بعضهم: (التلخيص، أو الإيجاز، أو

---

([101]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص71

([102]) جينيت ــ **أشكال 3**، ص 82. قاسم، سيزا، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص81.

([103]) انظر: جينيت ــ أشكال 3، ص 82. حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص142

([104]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص24. ص51. ص122.

([105]) المدة: (وقد ترجمها فريد أنطونيوس بالمدى، وحميد لحميداني بالاستغراق الزمني، وصاحبي كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" بالديمومة، والسيد إبراهيم بالمدة.

([106]) حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 155 مرتاض، عبد الجليل: **البنية الزمنية في القص الروائي**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص 49. بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971، ص 102. حميد، لحميداني: **بنية النص السردي** (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 75. والمرزوقي سمير: **مدخل إلى نظرية القصة**، ص 89. إبراهيم، السيد: **نظرية الرواية** (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص 144.

المجمل)، تقوم على أساس من إيجاز الأحداث وتلخيصها، وعرض الأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة، بحيث يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب، ويتخذها الكاتب لتسريع السرد، فهي تقوم بدور هام يتجلّى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فتكون بمثابة تسريع يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل. إذ إنّ الوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل. وكلما طالت المدة الزمنية للقصة لجأت الرواية إلى الخلاصة، وليس يعني هذا بالضرورة تلخيص الأحداث الماضية كما في الرواية التقليدية، بل ربما يكون تلخيص حدث حاصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة. ([107]) ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد. ومن أمثلتها في الرواية قول الراوي: " **طلب مني – ديزنج – أن أقدم نفسي ففعلت ذاكراً اسمي ومهمتي ووطني**"*، بلا ذكر لهذه المعلومات. ومنه قوله :" **وتوالت الأيام حتى صرت أبا لمصفى وحامد وهشام**"*.([108]) دون أن يفصّل الحديث عن الأحداث التي مرّت به في هذه السنوات؛ ذلك أنها لا تقدم رؤية متطورة في أحداث الرواية الفكرية إلا من خلال هذا السرد الزمني الموجز، من حيث إن الإنسان، من وجهة نظر الكاتب، يرتبط بفكره وطروحاته لا باسمه ومهنته ووطنه، ثم إنه قد يكون رهين الزمن ما دام هو يقنع بالطروحات الفكرية الجديدة التي تحقق له السعادة، ولهذا تتوالى عليه الأيام وينسى نفسه بها.

وأما **القطع**، ويسمى أيضاً: (الحذف، والقفز، والإسقاط) فيعدّ تقنية زمنية محضةّ، ووسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز إلى الأمام بأقل إشارة أو دونها. إذ يقوم الراوي بحذف الأحداث التي تقع في فترة معينة، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهوراً قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع :طويل (سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول: صفر؛ بحيث ينعدم زمن السرد ويطول زمن القصة.([109]) كقول السارد: " **وتتابعت الأيام طويلة وثقيلة**"*.وقوله:" **ومرّت الأيام بلا جديد**"*. وإن أكثر الأزمنة المسكوت عنها في القصة هي مبهمة لا يشير الراوي إلى مدتها، ويقتصر على إشارات فقط لمضمونها ومدتها، ومنه قوله:" **فهالتني عربدة السكارى وفسق الفاسقين مما يعفّ قلمي عن الخوض فيه**"*.([110]) لكنّ أغلب الحذف لا يتركه الكاتب يمر دون الإشارة الى مضمونه القصصي، فهو يحبذ إعلام القاريء بما حدث، وهو من جهة أخرى يجعله وسيلة ربط بين الأحداث التي ارتبطت ارتباطاً سببياً ولو أغفلها الراوي لأحدث هوة في البناء. ([111]) ومن ذلك قوله:" **ثم بلغتني أنباء انتشرت مع نسائم الخريف تؤكد أن جيش الحيرة قد انتصر وحقق أهدافه**"*.([112]) حيث لم يفصح عن أحداث المعركة ولا مدتها، بل انصبّ جل اهتمامه على نتيجة صراع القوى الأيديولوجية، فهذا هو الأهم في الرواية الفكرية.

- ( **تعطيل السرد**) فيتجلّى في: (الاستراحة، والمشهد): وهذه التقنية هي نقيض تقنية تسريع السرد، حيث تعطل وتيرة السرد وتفسح المجال للحوار أو الوصف، ومن أبرز التقنيات الموظفة هنا: المشهد، والوقف. فـــ (**الاستراحة**)، وهي (الوقفة) نقيض الحذف، وتظهر في حال التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، فيكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة، إذ يوقف الراوي السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية، وذلك أن يقوم هو نفسه بتلك المهمة أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات. وليست هذه الوقفات الوصفية

---

([107]) انظر: البحراوي، حسن ، **بنية الشكل الروائي**، ص145. حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 155 وما بعدها

([108]) محفوظ، نجيب، **الرواية** انظر: اقتباسات الأفكار من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص54. ص94.

([109]) انظر: البحراوي، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ص145. حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 167 وما بعدها

([110]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: ص22 ص45. وانظر الصفحات 53، ص91، ص94. ص53.

([111]) انظر حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 169

([112]) محفوظ، نجيب، **الرواية** ص57.

زائدة، بل هي ذات أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم، وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي.([113]) ومن أمثلة (الاستراحة) وقوف الراوي عند وصف الحيرة، والمدينة، والميدان والفندق والقصر والحديقة والسجن والجامع، ووصف الحكيم.([114]) حيث يغلب على لغة الرواية طابع الوصف، وهي السمة الرئيسية للبناء القصصي في الرحلات. مع ضرورة التنبيه إلى أن للملفوظات الوصفية داخل الفعل السردي موقعاً وظيفياً، فهي وإن كانت تبدو مجرد بؤر للبرهنة أو الفخفخة؛ إلا أنها مرتبطة بروابط متينة بالبنيات السردية العامة للملفوظ، ولا سيما تلك التي تجمع الوصف من جهة والشخصية من جهة أخرى.([115]) وكلاهما يقدمان وظيفة بنائية تخدم الطروحات الأيديولوجية في الرواية، إما أن تكون تعزيزا لها بإضفاء الوصف صورة جمالية لها، أو هدماً لبنائيها من خلال تشويه صورتها، الأمر الذي يعني هدم البناء الأيديولوجي أو تعزيزه على المستوى العميق.

وأما (**المشهد**) فهو على عكس الخلاصة، فيقوم على ذكر الأحداث بكل تفصيلاتها، وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية والقصة المتخيلة، الأمر الذي يجعل السرد في أشد حالة من البطء، على عكس التسريع. ويقوم المشهد أساساً على الحوار اللغوي الذي يتخلل المقاطع السردية، حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات([116])، وما أكثر حضورها في الرواية*.([117]) من حيث هي تقنية لفتح مجال واسع أمام الكاتب لينوّع بها بين أساليب خطابات الشخصيات كاشفاً طبائعها ومواقفها ونفسياتها إضافة إلى تجسيد المشاهد الدرامية الحاسمة التي تمسرح الأحداث بحيث يعيش القاريء خلالها الواقع الطبيعي للشخصية، وهي تمارس حياتها في الرواية.([118]) كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون لـــه قيمة اختتامية، كمشاهد انتقال بطل الرواية ودخوله المدن الجديدة*([119]). فهي وإن كانت تقنية لفتح مجال واسع أمام الكاتب لينوّع بها بين أساليب خطابات الشخصيات كاشفاً طبائعها ومواقفها ونفسياتها، فهي أيضاً تقنية لفتح شهية الرواية لتمرير الأيديولوجيات المتعلقة بها؛ من حيث إن طبائع الشخصية ومواقفها ونفسياتها تعكس بالضرورة ما تؤمن به، ولهذا كلما أغول المبدع في ذكر الأحداث ووصف شخصياتها بكل تفصيلاتها اتسعت آفاق المتلقي للنظر في تلك الطروحات الفكرية التي جاءت بها.

وعليه؛ فإن الزمن الروائي في (رحلة ابن فطومة) امتد كثيراً؛ ذلك لأنها رواية تحيط بحياة البطل إحاطة مفصلة، وتبرز مراحل رحلته مرحلة بعد مرحلة، وهذا يجعل الاتجاه الزمني يقوم على الزمن الماضي المستمر في الحاضر، فالبطل في هروبه النفسي يعيش حالات ارتدادية إلى أزمنة وأماكن ترسّخت جزيئاتها في نفسه، واستشعر من خلالها لذة الهروب من الواقع، فراح يستعيدها؛ ليتميّز الزمن بتداخل الأبعاد الزمنية الحكائية وتقاطعها، فالرواية الحديثة "لم تعد ترتكز على تصوير الشخوص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسيّة التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه بالقلق بإيقاع الزمن".([120]) وإن فقد العرب بعض ذاتهم وواقعهم، فإنهم على وشك فقدان المكان نفسه. ([121])

---

([113]) انظر المرزوقي، سمير ، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص92. حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص177 وما بعدها.

([114]) محفوظ، نجيب، **الرواية**، انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: 52، 71، 99، 41، 103، 62، 74، وانظر للمزيد ص114، 97، 115.

([115]) انظر: القضاة، محمد ، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**: دراسة في تجليات الموروث، ص291. بنكراد، سعيد، **النص السردي**: نحو سميائيات للإيديولوجيا، ص143.

([116]) انظر البحراوي، حسن ، **بنية الشكل الروائي**، ص166.

([117]) محفوظ، نجيب، **الرواية** انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: 9، 11، 14، 17، 21، 23، 27، 29، 32، 35، 37، 41، 52، ....إلخ

([118]) حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، ص 172

([119]) محفوظ، نجيب، **الرواية** انظر: اقتباسات الأفكار السابقة المشار إليها بالنجمة (*) من الرواية في الصفحات التالية على الترتيب: 20، 48، 70، 97، 113، 124.

([120]) بن جمعة، بوشوشة، **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ط1، المغاربية للطباعة، 1999 , ص125.

([121]) انظر: الضمور، عماد ، **التقنيات الحداثية في الرواية العربية**، http://alrai.com/article/760093.html

وبذلك، يصبح الزمن في الشكل الروائي دائرياً متشظياً، يبدأ بشخصية ابن فطومة الحائر التائه، وينتهي بشخصية ابن فطومة المتطلع إلى الحقيقة، الباحث عن الحكمة، باعتبار أن التشظي في الزمن" هو نقلة من عالم يتفتت فيه (الأنا) وانتثار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية لا تقيدها حدود الشكل أو تحدّها ضرورات التركيب".([122]) إلا أن الكاتب لا يقدم حلاً في النهاية، تاركاً الرواية تقع فريسة فجوة زمنية واضحة. كما بدا الزمن متداخلاً تتحكم فيه تعرجات الحالة النفسية للشخصية، وتسيره رؤية الكاتب الأيديولوجية، وبفضل هذا المزج بين التقنيات الزمنية المتناثرة وبين أسلوبي التشخيص الوصفي والحوار أبتعد الروائي في بناء شخصيات الرواية عن الأساليب الخطابية والوصف السطحي؛ بغية سبر أغوار الشخصية والكشف عن طروحاتها الأيديولوجية من خلال الوقوف على نقطة تطوّر أحداثها، وكل ذلك لأجل توظيف التقنيات الفنية بدقة في تقديم الطروحات الأيديولوجية (الأنا والآخر) من خلال مستلزمات الأدب لا من باب مقتضيات كتابة التاريخ، فاكتسب النصّ بذلك صفة " حركية من خلال تعدد المعاني التي تحملها اللغة، والتي تعبر عن تعدد الأمكنة والأزمنة المختلفة، إذ لا يصح وصفه للمكان وضعاً ساكناً، بل وصفاً حركياً يتضح من خلال تداخل الدوائر الزمنية والمكانية في النصّ الروائي".([123])

- **الخاتمة:**

وبعد القراءة المستفيضة في رواية نجيب محفوظ فإننا نخلص إلى ما هو آت:

- نجحت الرواية في توفير كل المؤشرات لتحقيق غايتها في فكّ الرمزية الخطابية، وتشويه أشكال فعل السلطة وعملها، لا بل أفعال كل المكوّنات الفاعلة في تشكيل البنية المبطنة لتلك الخطابات الأيديولوجية. وقد انتهجت آليات بالغة الدقة لتحقيق هذه المعادلة الدقيقة، باعتبار أن تلك المعطيات التي تتحرك داخل دائرة هذه الشخصية أو تلك، هي محددة طبقياً بانتمائها إلى فئة الفاعلين (سياسياً واجتماعياً) داخل النسيج الروائي.
- لقد استطاع نجيب محفوظ بقدرة فنية عميقة استثمار علاقة البطل /الراوي بالشخصيات الأخرى للكشف عن العوالم الأيديولوجية التي يتمتع بها كل مجتمع من تلك المجتمعات الناظمة لنسيج الرواية، ومن ثم نقده لها بالسلب أو الإيجاب من خلال ردة فعل البطل الضمنية أو الصريحة تجاه تلك الشخصيات التي تمثّل رؤية مجتمعاتها.
- على الرغم من كون الرواية تسعى إلى تمرير إيديولوجية خفيّة تحضر في شكل دليل أيقوني عميق، يتمثّل في تجسيد صورة خلل عام، يتمثّل في الاستبداد وصراعته، فإنها تجتهد في جعل الظهورات مبنية منطقياً، بحيث تؤشّر إلى مبررات وجوده ومآزق مآلاته.
- من الواضح أن بعض الشخصيات الرواية التي تشكّل النسيج السردي الظاهري للرواية، تخفي في الوقت نفسه مضمراً في الرواية، يتمثّل في قدرة السلطة على كتم أنفاس كلّ فعل أو قول مناوئ لها، واحتواء زمرة مقرّبة تدافع عن طروحاتها، وهو ما تؤشر إليه الرواية صراحة من خلال تثمينها مجموعة من الشخصيات الممثلة لسلوك مجتمعاتها وأفكارها.
- حققت الرواية نموذجاً تمثيلياً لاستيعاب الخيالي المكون المعرفي، إلا أن ذلك لم يحطم جمالية النصّ الروائي وفنيته.
- برهنت معطيات هذه الرواية على أن المعرفة التي تمنحها الرواية شاسعة بمقدار تنوعها معرفةً يتلاشى وطابعها الموضوعي، وتصير مندمجة في النسق التخييلي العام للرواية، والمشيّد ببلاغة التمثيل.
- استطاع نجيب محفوظ بقدرة فنية معقولة أن يستفيد من إنجازات الرواية الحديثة، إذ إن أبرز ما تتميز به على صعيد الأدوات الفنية، هو التمكن بمهارة من لعبة الزمن، فليس في الرواية ذلك الزمن الواحد المسلسل التقليدي، بل تسير أحداث الرواية وشخصياتها عبر أزمنة متداخلة ومتشابكة دون أن يختلّ البناء الروائي، فالراوي إذن يضعنا أمام حالة حاضرة تتحدث عن لحظة ماضية.

---

([122]) أحمد مرشد، **البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2005، ص243.

([123]) القضاة، محمد ، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ:** دراسة في تجليات الموروث، ص297.

- لقد تضافرت كل الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) في لحظة زمنية واحدة، بحيث كشفت عن الوجهة الداخلية للشخصيات وقوة وعيها وإحساسها، فكان المزج بين التقنيات الزمنية المتكاثفة وأسلوبي التشخيص والحوار توظيفاً فنيّا رائعاً للتقنيات الفنية بدقة في تقديم الطروحات الأيديولوجية (الأنا والآخر) من خلال مستلزمات الأدب لا من باب مقتضيات كتابة التاريخ،
- تكسّر مسار زمن الخطاب في الرواية تكسّراً أدى إلى تداخل أبعادها وتقاطعها، محولاً الزمن من النسق التسلسلي التتابعي إلى المستوى المتشظي المعقد المفتوح، الذي يعتمد عمق التجربة الإنسانية بآلامها وأحلامها وآمالها وقلقها وخوفها وأمانها، فهيمنت المفارقات الزمنية وسيطرت مفارقة الإرتداد والإسترجاع للماضي، ذلك أن التجربة الإنسانية الحقيقية تجربة لابد لها من أن تتداخل مع الماضي لفهم الحاضر، ثم تجاوزه وهدمه لقراءة المستقبل وما سيكون، مما جعل البناء الزمني متشظيّاً؛ فأبعاد الزمن هنا تتجاوز كل ما هو منطقي أو عقلي أو واقعي لتصل إلى درجة التشظي والتشتت.
- حملت الرواية رسالة واضحة إلى القارئ، وهي أن من الزمن ما يصنعه الإنسان بنفسه ولنفسه، وهذا الزمن المصنوع هو التاريخ الذي يتغلب به على صعوبات العصر.
- كشفت الرواية عن حالة القطيعة الحالّة بين الذات العربية الإسلامية، وواقعها المادي والخارجي، وحالة الضياع والترقب التي يعيشها العربي المسلم، فضلاً عن حالة الغربة الروحية، والبحث عن التكيّف مع الآخر.
- جاء التقسيم الزمني في الرواية اعتماداً على أسس مكانية، فالرحلة واحدة، وهي زمكانية، هدفها البحث عن الحقيقة الضائعة، لكن الزمن الكلي ينقسم إلى زمن جزئي يبدأ بدخول دار جديدة، وينتهي بالرحلة عنها، وهكذا تستمر حركة الزمن، مما يكوّن في النهاية زمناً كلّياً واحداً هو زمن الرواية، مع احتفاظ كل زمن بخصوصيته التي تميزه عن غيره .

- **المصادر والمراجع:**


إبراهيم، رزان محمود، **خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003.

إبراهيم، السيد: **نظرية الرواية** (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية الحديثة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

إبراهيم، نبيلة، **فنّ القص**، مكتبة غريب، سلسلة الدراسات النقدية،1992.

أحمد مرشد، **البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2005.

ألان روب جريبه، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة ،1998 .

البطاينة ، جودي فارس، **رؤيا التضاد بين ارتهانات الواقع وسلطة المتخيل قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، للروائي نجيب محفوظ**، مجلة التربية والعلم، العراق، جامعة الموصل، مج19، ع1، 2012.

بن جمعة، بوشوشة، **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ط1، المغاربية للطباعة، 1999

بن السايح، الأخضر، **سرد الجسد وغواية اللغة**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،2011م .

برادة، محمد ، **نقد الرواية وإنتاج المعرفة**، ضمن:محفوظ، نجيب، الرواية العربية في نهاية القرن: رؤى ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات، فبراير 2006.

بنكراد، سعيد، **سيميولوجية الشخصيات السردية**، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2003.

بنكراد، سعيد، **النص السردي**: نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971.

التمارة، عبدالرحمن، **سردية الفكر**(2007)، قراءة في رواية"رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ، http://www.aljabriabed.net/n85_06attamra.htm

جيرار، جينيت، **خطاب الحكاية** (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة الدار البيضاء، ط٢،١٩٩٠.

حباشة، صابر، **غواية السرد، قراءة في الرواية العربية**، دار نينوى، سورية، دمشق، 2010.

حبيلة، الشريف، **بنية الخطاب الروائي**، عالم الكتب الحديث، غربد، الأردن، 2010.

حسان، علا، **نظرية الرواية العربية**، في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2013.

حميد، لحميداني: **بنية النص السردي** (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991.

حميد، لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

حميد، لحميداني،:**النقد الروائي و الأيديولوجيا** (من سوسيولوجيا محفوظ، نجيب، الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربـــي،ط1، 1990م.

ذاكر، عبد النبي، **الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب**، منشورات جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 1997.

رولان برورنوف، وأوئيلية، **عالم الرواية**، تر: نهاد التكرلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.

السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان– الأردن، 1996.

السعافين، إبراهيم، **نظرية الأدب ومغامرة التجريب**، ط1، دار الشروق العربية، القدس، 1993.

شكري، غالي، **المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ**، دار المعارف، مصر، 1969.

الشكلانيون الروس، **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين الدار البيضاء ــ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982.

الضمور، عماد ،(2016) **التقنيات الحداثية في الرواية العربية**،2016/1/8، http://alrai.com/article/760093.html

العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

عبيد، صابر ، **مغامرة الكتابة**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن 2016.

غليون، برهان، **نقد السياسة والدين**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993.

قاسم ، سيزا، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2004م .

القضاة، محمد ، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**: دراسة في تجليات الموروث، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2000.

القيسي، عودة، **نجيب محفوظ: تكنيك الشخصيات الرئيسية والثانوية**، ط1، دار البداية، الأردن، 2007.

كارل بورب، **أسطورة الإطار:** في دفاع عن العلم والعقلانية، ترجمة: أ.د.يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العـــدد 292، أبريل/مـــايو 2003، ص74.

لمحضري، نور الدين ، **البعد الصوفي وآثاره على البنية الفنية في رواية"رحلة ابن فطومة"لنجيب محفوظ**، مـــذكور، "ثقافـــات" كليـــة الآداب، جامعـــة البحرين ع 31 ،2005م.

الماضي، شكري، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، عالم المعرفة ، الكويت، 2008.

مبروك، مراد، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة:** التحفيز نموذجا تطبيقياً، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.

محفـــوض، عبـــد اللطيـــف (2008) ، **نقـــد الدلالـــة الإيديولوجيـــة فـــي الروايـــة دلعـــون نموذجـــاً**{Word }،30/October/2009 http://www.arrafid.ae/arrafid/p14_4-2010.html

محفوظ، نجيب، **رواية (رحلة ابن فطومة)**، ط3، دار الشروق، مدينة نصر، مصر، 2008.

مرتاض، عبد الجليل: **البنية الزمنية في القص الروائي**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1993.

مرتاض، عبد المالك، **النص الأدبي من أين؟و إلى أين؟** ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر د ط 1983 .

المرزوقي، سمير، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر –الدار التونسية للنشر،2003.

ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بارس ــ بيروت، ط2، 1982.

منيف، عبدالرحمن، **بين الثقافة والسياسة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998.

نضال، الصالح، **معراج النص**– دراسات في السرد الروائي، منشورات دار البلد، دمـــشق، ط١،٢٠٠٣.

ولعة، صالح ،**(2011) إشكالية الزمن الروائي**،{ Word}،2011/01/07 - 21:04 ـــ http://www.startimes.com/?t=26742335

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989.

يقطين، سعيد، **القراءة والتجريب**، ط1، دار الثقافة ، الدار البيضاء، 1985.

Gerard, Guinette, A Tale of the Tale (Research in the Curriculum), translated by: Mohamed Moatasem, Abdul Jalil Al-Azdi, Omar Heli, Publications of the Supreme Council of Culture Casablanca, I 2,1990, p. 71

Nathalie Piégay-Gros, Le roman, éd Flammarion, Paris, 2005, p23