الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة –الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

مذكّرة مكملة لنيل شهادة ماستر، تخصص: نقد عربي قديم

توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة

"رواية أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى أنموذجا"

إعداد الطالبة:

دحماني فاطيمة الزهراء

إشراف الأستاذ:

أ.د عبو عبد القادر

لجنة المناقشة

الدكتور عبيد نصر الدين رئيسا

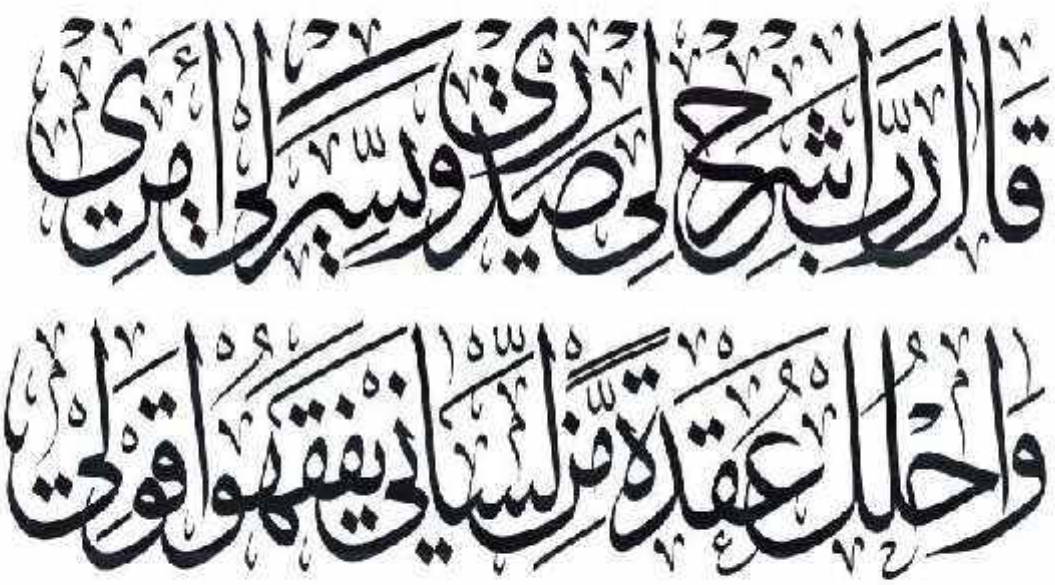
الأستاذ الدكتور عبو عبد القادر مشرفا ومقررا

الدكتور مرسلي عبد السلام مناقشا

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/ 2017- 2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم



الآيات 25، 26، 27، 28 من سورة طه

الإهـــــداء

إلى الشمعة التي أنارت دربي نبع الحنان أمي الغالية

إلى نبراسي الذي حماني ورعاني أبي الغالي

إلى الرفيقين العزيزين على قلبي أخويّ

إليك أخي الصغير إلياس

إلى كلّ من لهم مكانة في قلبي

إلى كلّ من تعب واجتهد في سبيل رفع راية العلم

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

فاطيمة الزهراء

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:"من لا يشكر الناس، لا يشكر الله"

و لهذا يتوجب عليّ أن أتقدّم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور عبو عبد القادر، الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه القيمة، والذي أغدق عليّ بكرم صبره وصدق نصحه، فلولا توجيهاته القيمة لما اكتمل هذا العمل المتواضع،

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى اللجنة المناقشة التي شرفتني بقبول قراءة ومناقشة وتقييم هذا العمل المتواضع

والشكر موصول أيضا إلى الوالدين الكريمين، وإلى ابنتي عمي فتيحة وكريمة اللتين ساهمتا في إنجاز هذه المذكرة، وإلى كلّ من ساعدني على إتمام هذا البحث، ولو بكلمة طيبة.

و لا أنسى أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الفاضل: الدكتور مصباحي الحبيب على تقديمه لي يد المساعدة، ولا أنسى أيضا الأستاذ الفاضل الدكتور عبيد نصر الدين الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته القيمة

تقبلوا مني أسمى عبارات الشكر والامتنان والتقدير

شكرا لكم جميعا

مقدمة

شهدت الساحة الأدبية العربية الحديثة العديد من التحولات في ألوان الكتابة والنقد، دفعتها إلى التعرف على أنواع أدبية جديدة، وكان من أبرزها الرواية التي حظيت باهتمام العامة والخاصة، فمن المعروف أنّ العرب لم يتعرفوا على هذا الجنس الأدبي إلا مع أواخر القرن التاسع عشر، وكان ذلك نتاجا لظروف ساهمت في نشأتها، ومن أبرزها الاحتكاك بالغرب عن طريق الحملة التي شنها **نابليون بونابرت** على مصر، وكذلك عن طريق البعثات العلمية إلى مختلف الدول الأوروبية خاصة فرنسا، وبهذا تعرّف العقل العربي على منجزاتهم الأدبية والنقدية، وكانت الرواية من ضمن هذه المنجزات، فسعى إلى التعرف إليها أكثر محاولا التعريف بها في الوسط العربي ونقلها إليه، لأنه رأى أنها تتواءم وظروف عصره الجديدة، وكما هو معروف عنها أنها ذلك الجنس الأدبي الذي يحاول المبدع التعبير من خلاله عن آرائه وآلامه وآماله، بكلّ أريحية باحثا عن سبل التغيير، محاولا التأثير في المتلقي.

وبعد أن استوعبها العقل العربي وتعرّف عليها جيدا، برزت نخبة من المبدعين الذين خاضوا الكتابة فيها، من مثل **رفاعة رافع الطهطاوي، علي مبارك، جرجي زيدان، مصطفى لطفي المنفلوطي** وغيرهم الكثير ممن حاول خوض تجربة الكتابة الروائية، فظهرت العديد من التوجهات في الكتابة، منهم من كتب الرواية التعليمية، ومنهم من كتب الرواية التاريخية، ومنهم من خاض في كتابة رواية التسلية والترفيه، و لم تخرج كتاباتهم عن هذه الأصناف الثلاثة في البداية، إلا بعدما كتب **محمد حسين هيكل** رواية **زينب** التي اعتبرها النقاد أوّل رواية فنية، اتضحت فيها ملامح العناصر الفنية تامة، إذ اهتم فيها بالأشخاص واللغة والحوار والأحداث والزمان والمكان، وهو ما لم يجده الدارسون في الروايات التي سبقتها.

أخذت الرواية تتطور وتتحول من مرحلة إلى أخرى، سواء من حيث البناء الفني أو من حيث المضامين، فظهرت عليها العديد من سمات التجديد، كان ذلك بعد الحرب العالمية الأولى، حيث دعا المبدعون إلى ضرورة الخروج عن القواعد التقليدية للكتابة الروائية، وسعوا إلى الخروج عن الأغراض القديمة، كالأغراض التعليمية، ساعين إلى كتابة روايات تهتم بنقل الواقع المرير الذي كانت تعيشه الشعوب العربية أثناء وبعد الحربيين العالميتين، كما سعوا إلى رصد مختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي شهدها العالم العربي في تلك الحقبة، ومن الأسماء التي ساهمت في تطوير الرواية العربية **نجيب محفوظ** الذي قدّم العديد من الأعمال الروائية ساعدت على انتقال الرواية من تقليديتها إلى حداثيتها، وكللت نجاحاته بجائزة **نوبل** للآداب، ثم أنتجت العديد من الروايات بعده، وأخذت الرواية تغيّر وتطوّر من آلياتها وقواعدها، وأصبح المبدع يهتم بكلّ ما يطرحه في روايته، معتمدا على أساليب مختلفة منها استجلاء التراث باعتباره المنبع الأصيل، كما أدرك ضرورة العودة إليه، فتعدّدت المرجعيات الثقافية التي استلهم منها، وتمثلت في المرجعية الدينية و التاريخية والسياسية و الثقافية، وحتى المرجعية الأسطورية، ويكون سبب ذلك التوظيف هو إثبات الهوية تارة، وإضفاء الجمالية والدقة تارة أخرى، فلا يمكن أن يُكتب نص دون الرجوع إلى النصوص الغائبة، وهو ما أكدته نظرية **التناص**، التي بحثت في موضوع تداخل النصوص فوجدت أنه لا يمكن لأن نص أن يكتب دون أن يحمل في طياته بصمات من نصوص سابقة عليه، وهذا أصبح الروائي يهتم بتوظيف التراث والنهل منه لأنه يعتبر الركيزة التي تعبّر عن ثقافة المؤلف.

برزت العديد من الروايات العربية الحديثة والمعاصرة التي جعلت توظيف التراث سمة بارزة فيها، ومن بينها روايتي **نبض ونطفة لأدهم الشرقاوي**، وكذا رواية **نوار اللوز لواسيني لعرج**، ورواية **عابر سرير**

لأحلام مستغانمي، ورواية **باب الشمس لإلياس الخوري**، وغيرها الكثير من الروايات التي استلهمت التراث بمختلف مرجعياته.

ومن بين أهم الروايات التي لفتت انتباهي رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى**، حيث استلهم فيها كما هائلا من التراث، معتمدا بشكل كبير على التراث الديني والتاريخي، فقد تداخلت جلّ نصوصه مع العديد من الأحداث التراثية، مستلهما من التاريخ والدين العديد من الشخصيات، وزعها على الرواية لتكون الشخصيات الفاعلة فيها، من دون إغفال توظيف الأماكن التاريخية التي زادت من دقة التصوير، ما دفع النقاد إلى الإقرار بأنّها ليست رواية بل هي عبارة عن بحث تاريخي، لكن الأمر الذي جعلها تنسب إلى جنس الرواية هو دقة التصوير، و درجة استعمال الخيال التي طغت عليها ، كلّ هذا دفعني إلى اختيارها لتكون مدوّنة لبحثي هذا، فارتأيت أن أخوض غمار البحث في مجال توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، باعتبار أنّ رواية **أنتيخريستوس** من الروايات المعاصرة التي كتبت سنة 2015، فحاولت من خلال هذا البحث تتبّع أحداث الرواية من أجل الوصول إلى الهدف الذي سعى إليه الروائي من خلال توظيفاته هذه.

ومن هذه النقطة الأساسية حاولت الكشف عن مواطن التداخل النصوصي بين هذه الرواية والنصوص التراثية الموظفة فيها، مستندة على الدراسات النظرية والتطبيقية السابقة التي تصبّ في موضوع هذه الرسالة، خاصة تلك الدراسات التي تحدثت عن إستراتيجية التناص، فكان لزاما عليّ أن أحيط بالموضوع أولا قبل الخوض في التطبيق، ومن هنا بقي الإشكال مطروحا، **ما مدى توافق رواية أنتيخريستوس مع التراث؟** وتتفرع من هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة، منها: **ما الهدف من توظيف**

هذا الكم الهائل من التراث في رواية أنتيخريستوس؟ وهل وفق في استعمال آليات التناص من خلال هذه الرواية؟ وهل استطاع الراوي الظفر بسمة التفرد الإبداعي؟

كلّ هذه الأسئلة وغيرها حاولت أن أجيب عليها في صفحات هذه المذكرة، فارتأيت أن تكون خطة بحثي هذا مكوّنة من ثلاثة فصول تتقدمها مقدمة ومدخل، حرصت من خلاله على التمهيد للموضوع وكذا الإحاطة بما جاء في المذكرة، ثم خاتمة جاءت كحوصلة سجلت فيها أهم النتائج المتوصّل إليها.

أما الفصل الأول فقد عنونه بـ: "**الرواية العربية المعاصرة وتحولاتها الفنية**"، وضمّ ثلاثة مباحث:

1. **المبحث الأول**: الرواية العربية النشأة والتحولات.
2. **المبحث الثاني**: قضايا الرواية العربية المعاصرة.
3. **المبحث الثالث**: الرواية العربية المعاصرة وجمالياتها الفنية.

أما الفصل الثاني جاء بعنوان: "**المتن الروائي والتناص التراثي**"، ضمّ هو الآخر ثلاثة مباحث، جاءت كالآتي:

1. **المبحث الأول**: أحمد خالد مصطفى والمتن الروائي.
2. **المبحث الثاني**: ملخص رواية أنتيخريستوس.
3. **المبحث الثالث**: حضور التناص في العملية الإبداعية.

أما عن الفصل الثالث، فارتأيت أن أجعله فصلا تطبيقيا، عنونته بـ: "**توظيف التراث في رواية أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى**"، وبدوره قمت بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث جاءت كالآتي:

1. **المبحث الأول**: توظيف التراث القرآني في رواية **أنتيخريستوس**.
2. **المبحث الثاني**: توظيف التراث التاريخي في رواية **أنتيخريستوس**.
3. **المبحث الثالث**: توظيف التراث الأسطوري في رواية **أنتيخريستوس**.

وفي ختام هذا البحث أدرجت قائمة جمعت فيها المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في إعداد هذه المذكرة، ثم جاء الفهرس باعتباره دليلا لها.

ولقد حاولت جاهدة أن أوفق بين فصول ومباحث هذه المذكرة، معتمدة في جانبها النظري على المنهج التاريخي، أما الجانب التطبيقي فارتأيت أن أستعمل المنهج الوصفي، الذي رأيت أنه الأقرب إلى مثل هذه الدراسات، وأنه المساعد في الخوض غمار هذه التجربة.

كما كان الخوض في غمار هذا البحث متعبا وشاقا، نظرا لكمية المعارف وتشعبها خصوصا في فصله الأول، فكانت كثرة المراجع سببا في تأخري نوعا ما، وحيرتي في اختيار الأنسب منها، وهذا ما زاد من صعوبة البحث لديّ، كما واجهتني صعوبات أخرى منها نقص خبرتي في التعامل مع بعض القضايا التي طرحتها الرواية، ومن العوامل أيضا نقص المراجع المهتمّة بالرواية نظرا لجدّتها.

لكنّ ورغم كلّ هذه العوائق لم تمنعني من تقديم هذه المذكرة التي حاولت جاهدة أن تكون بحثا يرقى إلى مستوى البحوث الأكاديمية الهادفة.

أسأل الله التوفيق والسداد

فاطيمة الزهراء دحماني

2018-06-10

سعيدة

مدخل

الكتابة الروائية والتفاعل الثقافي

اهتمّ المبدعون العرب بالرواية أيما اهتمام، ما جعلها الجنس الأدبي الأكثر تداولا بين المبدعين والقراء بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما دفع النقاد إلى القول أنّها تعدّ ديوان العرب، لأنها أضحت تنقل آلام وآمال الروائي، وكذا تعبّر عن سخطه وسعادته، وتنقل أفكاره ورؤاه، معتمدا في ذلك على خياله وعلى قدرته في التعبير الجمالي، فأصبحت تخدم المجتمع وتسعى إلى تطويره، من خلال التأثير في المتلقي، وبهذا تكون قد استعارت من الشعر صفته بأنه ديوان العرب.

إلا أنّ الرواية العربية لم تُخلق من العدم، بل كانت هناك عدّة عوامل ساعدت على نشوئها، كما اختلفت آراء النقاد وتضارب حول هذه النشأة، فمنهم من أقرّ بأنّ العرب القدامى قد عرفوا الأسلوب القصصي، واستدلوا بالكتابات السابقة من مقامات وسير وغيرها، لكنهم لم يعرفوه باسم الرواية، ومنهم من أكّد بأنّ الرواية العربية وليدة عصر النهضة وذلك بعد الاحتكاك الذي حدث بين العرب والغرب، من خلال البعثات العلمية والرحلات، ومن العوامل التي ساهمت أيضا و بشكل كبير في هذا الاحتكاك، الحملة التي شنها **نابليون بونابرت** على مصر، ما جعل العقل العربي ينفتح على منجزات الدول الغربية، إذ تعرّف على المطابع ودور النشر وغيرها من الأمور التي ساهمت في تطوير فكر العرب، وبهذا خرج العربي من قوقعته التي كان يعيش فيها، وحاول الاهتمام أكثر بما جاء به هذا الوافد الجديد على الأمة العربية، ومن هنا برزت ثلة من المبدعين العرب حاولوا نقل ما تلقفوه من الحضارة الأوروبية إلى البلدان العربية، ومن أبرز ما نُقل عن الغرب فن الرواية، حدث ذلك خصوصا في مصر وكان **رفاعة رافع الطهطاوي** في صدارتهم، إذ اهتم بترجمة بعض الأعمال الروائية خاصة الفرنسية منها إلى اللغة العربية، أذكر منها "**مواقع الأفلاك في وقائع تليماك**"، وهو بهذا يكون قد ساهم في نشأة الرواية التعليمية، ثم توالت الترجمات بعد ذلك فنقلت العديد

من الأعمال من لغات كثيرة كالانجليزية والإيطالية وغيرها، ومن خلال كلّ هذا استطاع العرب نقل فن الرواية إلى الساحة الإبداعية العربية.

استمرّت مرحلة ترجمة الروايات الغربية إلى اللغة العربية حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، وهي الفترة التي تعرّف فيها المبدع العربي على هذا الوافد الجديد جيدا، ما دفعه إلى الخوض في تجربته محاولا النسج على منوال النموذج الغربي بما يخدم مجتمعه، حرصا منه أن تحمل هذه الروايات مجموعة من القيم التي ينتفع بها مجتمعه ويرتقي من خلالها إلى الأحسن، ومن هنا ظهرت الرواية التعليمية ومن بعدها ظهرت رواية التسلية والترفيه، وصولا إلى الرواية التاريخية والتي مثلها **جرجي زيدان** الذي اعتمد على الاقتباس من التاريخ في العديد من أعماله الروائية، معتمدا على كرونولوجيا تاريخية تسرد تاريخ مصر قبل **محمد علي**.

وبهذا أضحت ملامح الرواية العربية تتشكّل وتتضح تدريجيا إلى أن وصلت إلى مرحلة ظهور الرواية الفنية، والتي تمثلت في رواية **زينب لمحمد حسين هيكل**، الذي استطاع من خلالها تسليط الضوء على المجتمع المصري محاولا نقده، معتمدا على العناصر الفنية الأساسية للرواية، المتمثلة في اللغة والحوار والشخصيات والأحداث والزمان والمكان، إذ استطاع هذا الفن الجديد التخلص من الأغراض والمضامين التقليدية، والولوج في تجربة جديدة.

توالت الكتابات الإبداعية الروائية، وبرزت أسماء ساهمت في تطوير هذا الجنس الأدبي الجديد محاولة إخراجه من روتين الرواية التقليدية، فأنتجت العديد من الروايات التي شهدت لها الساحة الأدبية بالتفوق، فقد خرج المبدع العربي عن الأغراض التقليدية، محاولا البحث عن ما يخدم روايته خصوصا بعد الأحداث

السياسية والاجتماعية التي مرّت بها الدول العربية بعد الحربين العالميتن، إذ حاول تصوير الواقع المعيش معبّرا عن رأيه فيها بطريقة فنية وجمالية.

ومن أبرز الأسماء التي سطع نجمها وساهمت في تطوير الرواية العربية نجد، **نجيب محفوظ** الذي قدم جملة من الأعمال الروائية استطاع من خلالها الانتقال بالرواية إلى مرحلة جديدة، والخروج عن الرواية التقليدية التي تمثلت في الرواية التعليمية، اهتم فيها برصد تحركات المجتمع المصري والتعبير عن أزماته وتناقضاته بطريقة فنية، وبهذا يكون من بين الأوائل الذين اهتموا بالتعبير عن الواقع، ومن هنا تبلورت على يده الرواية الواقعية، ثم تلته نخبة من المبدعين الذي تأثروا بما قدمه من مثل: **الطيب صالح، عبد الرحمن منيف، الطاهر وطار** وغيرهم ممن حاول تقديم أعمال روائية عبّروا من خلالها على جملة التحولات السياسة والثقافية والفكرية والاجتماعية.

وبعد ذلك سعت ثلة من المبدعين إلى التمرد على القيم الفنية والجمالية السائدة، ودعوا إلى ضرورة التغيير في بنية الشكل الروائي، من خلال الخروج عن النمط التقليدي في التعبير الصريح، وتجاوزه إلى اختيار أساليب تعبيرية جديدة، كتوظيف التراث داخل الأعمال الإبداعية، فتلقفت العديد من الأقلام هذا الطرح الجديد، وحاولوا الاعتماد على المرجعيات الثقافية المختلفة، المتمثلة في التراث الديني، والتراث الشعبي، والتراث السياسي والتاريخي، والتراث العربي القديم، وحتى التراث الأسطوري، ما جعله يتربع على عرش الكتابة الروائية بصفة واضحة، وأصبح سمتها البارزة.

ذهب مختلف الرواة إلى النهل من التراث لأنه في اعتبارهم يمثل الهوية الشخصية للأمة العربية، التي عرفت أوجّ تطورها وازدهارها في القرون السابقة، وبهذا جاءت العودة إليه كإثبات للهوية، استلهموا منه

العديد من الشخصيات والأحداث والأماكن ووظفوها في أعمالهم، وهم بذلك استطاعوا إعادة إحياء التراث من جديد ومزجه بالحاضر.

تعدّدت القضايا التي حاولت الرواية العربية معالجتها، من خلال تتبع الروائي للمستجدات والمؤثرات التي تؤثر على المتلقي من أجل الكتابة فيها، وهذا أصبحت الرواية العربية تستجيب لكلّ تحركات المجتمع وتحولاته، واهتمت بنقل تلك الأحداث في قالب فني يحمل من الرسائل المشفرة ما يحمل، لتكون بذلك مرآه عاكسة للظروف المعيشة، واهتمّ كلّ روائي بالتعبير عن إيديولوجيته بالطريقة التي تناسبه، وسعى إلى الإحاطة بمختلف القضايا الاجتماعية والسياسية وحتى الدينية، ومن أبرز ما تناولته الرواية العربية: قضية الحبّ، المرأة، الرجل، الطفل، العنف والإرهاب، العشرية السوداء، الصحراء، الطبيعة، وحتى الصراعات الإيديولوجية والسياسية حاولت الرواية العربية تسليط الضوء عليها.

ولكي ترقى الرواية العربية إلى مستوى الروايات العالمية عليها أن تهتم بجمالياتها الفنية، والتي حظيت باهتمام العديد من النقاد منذ مطلع القرن العشرين، لذا كان لزاما على المبدع أن يحيط بكلّ ما تدعو إليه الساحة النقدية من أجل أن يكون العمل دقيقا يرقى إلى مستويات عالية، مما يتوجب عليه أن يهتم بالأحداث التي تعدّ من أهم السمات الفنية للرواية، لأنها هي التي تسيّر حركة الشخصيات داخلها، كما ينبغي له أن يعتني بصفة كبيرة بانتقاء تلك الشخصيات لأنها تعتبر من المكونات الرئيسة للعمل الروائي، باعتبارها أساس حركية بناء الأحداث داخل الخطاب الروائي، ومن جهة أخرى عليه أن لا يهمل عنصري الزمان والمكان لأنهما من أهم المرتكزات الفنية التي تنبني عليها الرواية، فإن اختلّ أحدهما اختل بناء الرواية

ككل، وهذا لا يمكن للمبدع أن يغفل عن أي عنصر من هذه العناصر، لأنها تشكلّ المرتكز الأساسي الذي تنبني عليه الرواية.

ومن بين أهم الروايات العربية المعاصرة التي حاول صاحبها الاعتناء بالجماليات الفنية للسرد الروائي، رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى** التي جمعت العديد من الأحداث والوقائع التاريخية والدينية، بطريقة فنية وجمالية معتمدا فيها على توظيف الخيال. كما أنه اهتم بتوظيف التراث التاريخي والديني والسياسي والأسطوري من بداية الرواية إلى نهايتها، وهذا ما لفت انتباهي، وما دفعني إلى اختيارها لتكون مدونة لبحثي هذا.

رواية **أنتيخريستوس** من الروايات التي أثارت الجدل الكبير في الوسط النقدي والإبداعي، نظرا للكم الهائل من الأحداث الموظفة داخلها، ما دفع العديد من النقاد إلى الإقرار بأنها ليست رواية بل هي عبارة عن بحث تاريخي، ولكن الأمر الذي شفع لها هو الخيال الموظف داخلها، وطريقة السرد التي اعتبرت فريدة من نوعها، كما عبّرت على ثقافة **أحمد خالد مصطفى** الواسعة في شتى المجالات. فالهدف من كتابة هذه الرواية هو الرد على العديد من الأسئلة الشائكة حول نشأة الماسونية، وحول ظهور السحر وكذا علاقتهما بالمسيح الدجال، **فأنتيخريستوس** تعني ضد المسيح باللغة اللاتينية. ذكر الراوي أن جميع أحداث وشخصيات هذه الروية هي عبارة عن شخصيات حقيقية بإنسها وجنّها، غرضه من ذلك لفت انتباه المتلقي وتشويقه من أجل قراءتها.

وكما ذكرت سابقا أنه اعتمد على توظيف التراث الديني، والذي أصبح سمة بارزة في السرد الروائي، حيث أضحى أي عمل إبداعي لا يخلو من التراث الديني سواءً أكان نثرا أم شعرا، كما أصبحت الرواية

تسعى إلى الانفتاح على النصوص التراثية خصوصا الدينية منها، والتي تتمثل في الكتب السماوية كالقرآن الكريم والتوراة والإنجيل، كما أنها انفتحت على الحديث النبوي الشريف، من خلال توظيف بعض الأحاديث.

ويلفي القارئ لهذه الرواية أنها وظفت كما هائلا من القصص القرآنية، كقصة **سيدنا إبراهيم عليه السلام والنمرود،** وكذا قصة **هاروت وماروت،** وقصة **سيدنا سليمان عليه السلام** مع الجن، استغلّ **أحمد خالد مصطفى** هذه القصص لأنه ارتأى أنها تخدم الموضوع الذي يحاول التطرق إليه، ألا وهو نشأة الماسونية وعلاقتها بالسحر واليهود والمسيح الدجال.

كما أنه استلهم العديد من الأحداث الدينية والآيات القرآنية، غرضه من ذلك إضفاء الجمالية على نص الرواية، والزيادة من دقة التصوير لأنه وكما هو معروف أنّ إضافة النص القرآني على النصوص الإبداعية يجعل منها نصوصا متوازنة ودقيقة.

ومما لا يجب إغفال الحديث عنه أيضا هو توظيف التراث التاريخي الذي طغى على الرواية من أول صفحة إلى آخر صفحة منها، تنوّع هذا التوظيف من توظيف للأحداث التاريخية، وتوظيف للشخصيات وحتى الأماكن، ومن أبرز ما وظف شخصية **بوبي فرانك** الذي جعله الراوي لسان الرواية الذي عرض خطتها في المقدمة معتمدا على أسلوب التشويق.

كما أنه اعتمد على توظيف التراث الأسطوري، مستلهما شخصيات وأحداث وأماكن أسطورية، لكنها لم تصل إلى الحد الذي وصله التوظيف الديني والتاريخي.

الفصل الأول:

الرواية العربية المعاصرة وتحولاتها الفنية

المبحث الأول:

الرواية العربية النشأة والتحولات

الفصل الأول: الرواية العربية المعاصرة وتحولاتها الفنية.

المبحث الأوّل: الرواية العربية النشأة والتحول.

1. نشأة الرواية العربية.
2. تحولات الرواية العربية.

المبحث الثاني: قضايا الرواية العربية المعاصرة.

1. قضية الحب في الرواية العربية.
2. قضية المرأة في الرواية العربية.
3. القضايا الدينية في الرواية العربية.
4. القضايا السياسية في الرواية العربية.

المبحث الثالث: الرواية العربية المعاصرة وجمالياتها الفنية.

1. الأحداث.
2. الشخصيات.
3. الزمن.
4. المكان.

عرفت الساحة الأدبية في العصر الحديث العديد من التحولات في ألوان الكتابة والنقد، حيث برزت فنون وأجناس أدبية متعددة كالرواية، والقصة القصيرة والمسرحية والشعر الحر، ما جعل الأدب العربي يرتقي إلى مستوى الآداب العالمية؛ إذ ترجمت العديد من الأعمال الشعرية منها والنثرية إلى العديد من اللغات: كالفرنسية والانجليزية والإيطالية والتركية والألمانية، وحتى اليابانية والصينية، وخير مثال على ذلك ما قدمت الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** من أعمال حظيت باهتمام جماهيري عربي وغربي كبير، والتي من أبرزها رواية **ذاكرة الجسد** التي ترجمت إلى لغات متعددة، من بينها: الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والصينية وحتى اللغة الكردية، وفي مقابل هذا حظيت هذه الرواية بقراءات نقدية عربية وغربية كثيرة، كما تُوِّجت الساحة الإبداعية العربية بجائزة **نوبل** للآداب التي ضفر بها **نجيب محفوظ** سنة 1988.

وما يهمني في هذا المبحث هو الحديث عن نشأة الرواية العربية وتحولاتها، إذ تعدّ من أبرز الفنون النثرية الحديثة، برزت في مطلع القرن العشرين، والواضح أنها لم تنشأ من فراغ، بل مرت بعّدة تحولات لتصل إلى النضج الذي هي عليه الآن، ساهمت في تطورها مجموعة من العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

وقد أثار هذا الفن جدلا نقديا في أوساط الدارسين، وعلى رأسهم الدكتور **عبد الملك مرتاض** الذي عرّفها بأنها: « نقل الرواي لحديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة والشخصيات والزمان والمكان والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد والوصف والحكبة والصراع»[1]، ويعرّفها **محمد كامل الخطيب** بأنها: « سياق حوادث متصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص يدور ما فيها من الحديث عليهم»[2]، يهتم الراوي من خلالها بطرح أفكاره ورؤاه معتمدا على خياله وعلى قدرته في التعبير الجمالي، وفيها « يعالج المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر فلا يفرغ القارئ منه إلا وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلها المختلفة، وميدان الرواية فسيح أمام الراوي

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1419هـ-1998م،ص26

[2] محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 31.

يستطيع بفضله أن يكشف حياة أبطاله، ويظهر حقيقتهم مهما طالت النهاية ومهما استغرقت من وقت»[1]، إذاً فالرواية في صورتها العامة ذلك الجنس السردي القائم على الخيال الحامل لطابع اجتماعي تاريخي في شكل رسالات موجهة إلى المتلقي بهدف بعث تأثير جمالي فيه.

كما حظيت الرواية بالاهتمام الكبير من قبل القراء، فاتجه العديد من الأدباء إلى خوض تجربة الكتابة في هذا الجنس الأدبي الجديد، ما جعلها تستعير من الشعر صفته بأنه **ديوان العرب** في العصور السابقة، لتصير فيما بعد هي **ديوان العرب** في العصر الحديث.

أ. نشأة الرواية العربية:

أثار موضوع نشأة الرواية العربية جدلاً واسعا في أوساط الباحثين والمفكرين، إذ انقسمت آراؤهم إلى موقفين متباينين، موقف يرجع نشأتها إلى الأدب العربي القديم، و يؤكّد بأنّ العرب قد عرفوا الأسلوب القصصي، إذ استدل بملاحم **عنترة** وقصة **ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة لابن المقفع**، وكذا كتاب **البخلاء للجاحظ وسيرة بني هلال**، « لأنّ العربي القديم كان يهتم بحفظ وقائعه ومآثره وحروبه ومفاخره، ويردد ذلك في الأندية والمحافل المختلفة، فكانت تنسج القصص بمختلف موضوعاتها واتجاهاتها، فهناك الخرافة والأسطورة والموعظة والقصص الحربية التي يمتدح فيها الأبطال المنتصرين، ويذم فيها المنهزمين»[2] وبهذا يكون العرب قد عرفوا فن السرد القصصي لكنهم لم يعرفوه باسم الرواية، وتمثل ذلك في فن المقامة والحكاية الشعبية والأمثال وغيرها.

أما الموقف الثاني فيتعارض ورأي الموقف السابق، إذ يربط نشأتها بعصر النهضة العربية الحديثة وذلك بعد احتكاك العرب بالغرب، « فالحضارة العربية لم تكن في يوم من الأيام بمعزل عن الحضارات العالمية الأخرى»[3]، وخصوصا بعدما شنّ **نابليون بونابرت** حملته على مصر « فعن طريق الاحتكاك المباشر بين

[1] محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، القاهرة- مصر، (د.ت)، ص 100.

[2] نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة (بحوث ودراسات تطبيقية)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص11.

[3] سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت- لبنان، ط1، 1998، ص15.

المصريين والفرنسيين، تعرف العقل العربي على إنجازات عصر التنوير الأوروبي من خلال تطبيقات الحملة الفرنسية لأفكار الثورة الفرنسية في مصر»[1]، وبهذا استطاع العرب الاطلاع على ثقافة الغرب والتأثر بأفكارهم وحضارتهم، « فقد وجد العرب أنفسهم أمام نماذج جاهزة للمؤسسات والنظم والقوانين التي سعى الغرب لترسيخها في البلاد العربية (...) وقد أسهم مفكرون كثر من العرب الذين عاشوا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في تهيئة الجو لعملية الاستيراد»[2]، ومن أبرز ما نقلوه عن الغرب فن الرواية، ورد ذلك في قول **حمدي السكوت** :« بأن الرواية الحديثة ليست سوى شكل أدبي جديد استوردناه من الخارج منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر»[3]، وحسب رأي أصحاب هذا الموقف فإنّ العرب لم تكن لديهم القدرة الكافية للوصول إلى ما وصلت إليه الآداب العالمية من تطور وتحول، وأنهم تأخروا كثيرا في اللحاق بركب الحضارة الغربية، بحيث ساعدهم الاطلاع على منجزاتهم الإبداعية وبالأخص الرواية في إدراك ذلك التأخر، وتقليص الهوة التي حدثت بين العرب والغرب من خلال تقديم العديد من الأعمال الإبداعية الراقية.

وعليه يمكنني الإقرار بأنه كانت للرواية العربية جذور عند العرب قديما، لكنها استمدت شكلها وآليات الكتابة الروائية من الغرب، نظرا للانفتاح على ثقافتهم والتأثر بها، « فمن التعسف القول إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين أو نهاية القرن التاسع عشر من لاشيء إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عربية»[4]، ولا يكمن إنكار فضل التراث العربي القديم في بلورت آليات الكتابة الروائية الحديثة، « فإنّ **ألف ليلة وليلة، ومقامات بديع الزمان،** وغيرهما من القصص والحكايات التي وصلت إلينا، حاول فيها أصحابها تصوير الواقع العربي، في شتى صوره المختلفة، وحاولوا تصوير حالة الإنسان العربي واتجاهاته الأدبية والاجتماعية والأخلاقية وموقفه تجاه عصره، ولا يخفى أنّ هذا التراث الثقافي القصصي قد ساهم بشكل أو

[1] فاروق أبو زيد، عصر التنوير العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978،ص 15، نقلا عن سالم المعوش، المرجع السابق، ص 52.

[2] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2011، ص 14.

[3] حمدي السكوت، الرواية العربية، بيليوجرافيا ومدخل نقدي، مجلد 1،قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة- نيويورك، ص29.

[4] أحمد قاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 18.

بآخر مباشر أو غير مباشر، في دعم التيار القصصي الروائي عند أدباء كثيرين منذ مطلع فجر النهضة»[1].لأنّ التراث العربي « يحتوي على إرهاصات جدية، وجادة، بل إنها قد تؤسس لفن الرواية أو على أقل تقدير فن السرديات بمفهومه العام والشامل»[2].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنّ الرواية العربية قد مرت بتطورات عديدة حتى وصلت إلى مرحلة النضج الذي هي عليه الآن، ساعدها في تحقيق ذلك، التأثر العربي بالغرب الذي برز بصفة واضحة كما أشرت سابقا مع حملة **نابليون بونابرت** في عهد **محمد علي** الذي فتح المجال أمام المثقفين للتعرف على أوروبا وساعدهم على التنقل إليها من خلال البعثات العلمية، فظهر« بعض المثقفين المصريين الذين أحسوا بأن الثقافة الأزهرية وحدها لم تعد تتلاءم مع ظروف عصرهم، وأحسوا بضرورة دعوة مواطنيهم إلى الاستفادة من علوم الغرب، ولم يقفوا موقف الرفض الكامل من الحضارة الغربية وأحسوا بمظاهر التفوق في نظمها السياسية وبعض تقاليدها وعاداتها، وعلى رأس هؤلاء يقف **رفاعة رافع الطهطاوي** المصري الفلاح الذي سافر مع البعثات الأولى كمشرف ديني والذي عبر عن مشاعره في كتابه " **تلخيص التبريز في تلخيص باريز**" الذي تحدث فيه عن رحلته إلى باريس، وكان بذلك أول من حاول الحديث عن رحلة خارج المجتمع في أدبنا الحديث»[3]، وفي هذا القول إشارة إلى أنّ المصريين من الأوائل الذين احتكوا بالآداب الغربية بصورة مباشرة .

مرت الرواية العربية في نشأتها الأولى بمرحلتين أساسيتين، هما مرحلة ترجمة الأعمال الروائية الغربية إلى اللغة العربية، ومرحلة الكتابة الفعلية للرواية العربية، «فمع منتصف القرن التاسع عشر، أخذت محاولات كتابة نثر قصصي قصير وطويل ذي ملامح حديثة لهذه الدرجة أو تلك، تسير في اتجاهين تلازما فترة طويلة، حتى تم انتصار أحدهما على الآخر بعد الحرب العالمية الأولى، هذان الاتجاهان هما: إحياء ومحاولة تطوير أشكال قصصية عربية قديمة، وبصفة خاصة أشكال رسمية مثل الرحلة والمقامة، هذا هو الاتجاه الأول،

[1] ناذر أحمد عبد الخالق، المرجع نفسه، ص 15.

[2] بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017،ص 92.

[3] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870- 1938)، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص 20- 21.

والاتجاه الثاني هو ترجمة وتعريب وتمصير الأشكال الغربية الحديثة مثل الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، والمعروف طبعا أن الانتصار قد تم للاتجاه الثاني »[1]، وهذا ما ساعد على ظهور أعمال العديد من الأدباء الذين حاولوا خوض غمار الكتابة الروائية.

أ. **مرحلة الترجمة:** ترجع أول محاولة لترجمة الرواية الغربية إلى اللغة العربية ونقلها إلى ميدان الرواية العربية **لرفاعة رافع الطهطاوي** الذي ترجم رواية " **مواقع الأفلاك في وقائع تليماك**" فقد ترجمها من اللغة الفرنسية، ويكون بذلك قد أدخل إلى الساحة الأدبية العربية فنا جديدا ساهم في نشأة الرواية التعليمية، يقول عنه **الدكتور عبد المحسن طه بدر**: « ونحن مدينون **لرفاعة** فيما يتصل بنشأة الرواية التعليمية بروايته المترجمة، **وقائع تليماك**، أكثر مما ندين له في كتاب "**تلخيص الإبريز**". وتعد **وقائع تليماك** أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر في القرن التاسع عشر»[2]. كما نجد أيضا من الروايات المترجمة رواية **بول وفارجيني** للروائي **برنار دين دي سان بير** التي ترجمها **عثمان جلال** إلى العربية تحت عنوان "**الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة** "، هذا وتعددت الترجمات من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، « فأهل هذه النهضة قد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنسية والانجليزية والإيطالية (...) والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يراد بها التسلية وينذر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها. على أنهم نقلوا روايات، أو أشعار: **شكسبير، وهيكر، ودوماس، وموليير، وشاتربريان، ولافونتين، وراسين، وكورنيل، وفياون،** وغيرهم»[3]، استمر العرب في نقل تلك الروايات من خلال ترجمتها حتى اندلا ع الحرب العالمية الأولى.

ب. **مرحلة الكتابة العربية:** تبنّى العديد من الأدباء العرب منهج الغرب في كتابة الرواية ، وحاولوا النسج على منوالها من خلال محاكاة أساليبهم وقواعد بنائها، «فالعلاقة بالغرب لم تقف حدّ الانبهار به وبمنجزاته العلمية والإنسانية وتطوره المادي والثقافي، ولم يقف عند حدّ التبعية، واستلاب الشخصية العربية من موروثها

[1] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(أجيال ملامح)، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت)، ص 10.
[2] عبد المحسن طه بدر، المرجع السابق، ص 58.
[3] جرجي زيدان، تاريخ اللغة العربية، مج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، ط2، 1987، ص 572- 573.

الحضاري ومقوماتها الإنسانية، لتتشبأ بمعايير الآخر وقيمه وأشكال حضارته، بل تعدتها إلى علاقة من نوع آخر قوامها الوقوف على أشكال حضارة الآخر، ورؤية إنسانه على الطبيعة، فلم يعد العربي يثق بما تنقله الصحف وما تحمله وسائل الإعلام عن الغرب ومنجزاته وقوته، وبخاصة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقد اتخذ هذا الوقوف طرقا متعددة أهمها الرحلة إلى بلاد الغرب، وتسجيل رؤيته وحواراته ومواقفه في أعمال روائية»[1]، إلاّ أنهم حرصوا على أن تحمل تلك الروايات قيما تنفع المجتمع وترقّيه إلى أعلى المراتب ، وهذا ما أشار إليه **علي مبارك** في مقدمة روايته "**علم الدين**" التي نشرها عام 1883، يقول: « ولا شيء أنفع له (يعني للوطن) وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه، وبث المعارف والفنون النافعة فيهم، حتى يعرفوا حقوقه ويكونوا يدا واحدة في نفعه وخدمته وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة... وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة، وحسن التربية، فإنّ الجاهل لا يحسن نفع نفسه، فضلا عن نفع غيره... وقد رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السِّير والقصص ومُلَحِ الكلام بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة، فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان لاسيما عند السآمة والملل في كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال، فحداني هذا أيام نظارتي لديوان العارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيرا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها ويجد فيها رغبة فيما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا بلا عناء حرصا على تعميم الفائدة وبث المنفعة»[2]. أشار من خلال هذه المقدمة إلى منهجه الذي اتبعه في هذه الرواية، وإلى الغرض منها.

يعتبر صاحب رواية "**علم الدين**" من تلامذة **رفاعة الطهطاوي** الذي تأثر به أيما التأثر، إذ حاول أن ينسج على منواله، و عدت الرواية هذه من إرهاصات الكتابة الروائية التي ساعدت على نشأة الرواية التعليمية، حاول من خلالها **علي باشا مبارك** كما أشرت سابقا أن يبذل كل جهده للدعوة لضرورة تعليم وتثقيف أبناء وطنه، يقول **جابر عصفور** عن هذه الرواية في كتابه **الرواية والاستنارة** « هي رواية النهضة الأولى في الدلالة على هذا الجانب، فالسياق الأساسي للحبكة الرئيسية ينبني على رحلة وعي يتحول عبر

[1] حسن عليان، العرب والغرب في الرواية العربية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 73.

[2] علي باشا مبارك، علم الدين، ج1، مطبعة جريدة المحروسة، الاسكندرية-مصر، 1882، ص7.

متغيرات المكان وبواسطة مستحدثاته، متنقلا من وضع معرفي أضيق إلى وضع معرفي أوسع، ومن عقل ينفتح على المعارف الواعدة للعصر، سواء في علومه الجديدة التي تفتن العقل أو مخترعاته المدهشة التي تثير الخيال و جِدّة العلوم هي الوجه الآخر من الدهشة التي تخلفها المخترعات المترتبة عليها في الوعي الذي انطوى على غواية حلم الانتقال من وهاد التخلف إلى ذرى التقدم»[1]، وهذا يمكنني القول أنه كما ساهم **علي باشا مبارك** « مع **رفاعة الطهطاوي** في النهضة التعليمية في عهد **إسماعيل**، فإنه ساهم معه أيضا في ميدان الرواية التعليمية بروايته "**علم الدين**"» [2]، فكانت هذه البدايات الأولى لبروز الفن الروائي العربي.

توالت الكتابات الروائية فيما بعد، فنجد **جرجي زيدان** الذي خاض تجربة الكتابة في الرواية التاريخية بالدرجة الأولى، إذ اهتم فيها بالاقتباس من التاريخ، وكتب رواياته في مواضيع شتى اتبع من خلالها كرونولوجيا تاريخية تبدأ من العصر الجاهلي وتنتهي عند عصر **محمد علي**، كتب نحو عشرين رواية، منها: **عذراء قريش، صلاح الدين الأيوبي، أرمانوسة المصرية، أبو مسلم الخرساني** وغيرها، كان اتجاهه التاريخي في رواياته « مقرونا بنوع من التسلية، التي حرص عليها خاصة وأنه يريد جذب القراء (...) فعمد إلى أن يعلمهم التاريخ بالوسيلة التي تروقهم، وذلك بأن يقدم لهم التاريخ من ناحية والقصة الغرامية التي تسليهم وتجذبهم إلى قراءة التاريخ من ناحية أخرى، وبذلك حاول **جرجي زيدان** أن يجمع بين التسلية وبين التعليم»[3]، نشرت أول رواية له سنة 1891 « في العام نفسه الذي نشرت فيه **أليس بطرس البستاني** روايتها الأولى وقس على هؤلاء من نشر رواياته ابتداء من خمسينيات القرن التاسع عشر إلى العقدين الأولين من القرن العشرين، من أمثال **نعمان القساطلي ونخلة صالح وحبيب فارس وسليم سركيس وفرح أنطون وإبراهيم رمزي ونقولا حداد** وغيرهم من أفندية "الجرنالات" و"المجلات"» [4] .

[1] جابر عصفور، الرواية والاستنارة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص113.

[2] عبد المحسن طه بدر، المرجع السابق، ص 61.

[3] ناذر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة(بحوث ودراسات تطبيقية)، ص 17.

[4] جابر عصفور، المرجع السابق، ص 42.

كما نجد **مصطفى لطفي المنفلوطي** الذي اقتبس القصص الأجنبية ثم أعاد صياغتها صياغة عربية من خلال اعتماده على التاريخ الإسلامي والمصري، حيث لاقت أعماله قبولا على نطاق واسع، وبعده يأتي **محمد المويلحي** الذي كتب "**حديث عيسى بن هشام**"، فقد كان يهدف من خلالها إلى « نقد المجتمع، وتصوير ما فيه من سلبيات، فآثر "أن تكون على نمط مقامات **بديع الزمان الهمذاني، والحريري**، ينقد فيها ما رأى في زمنه، وما حوله من ضعف أو خلل أو فساد، فكانت صوره عن الشرطة والنيابة والمحامي الأهلي، والمحامي الشرعي، والطب والأطباء، والمحاكم، والأعيان، والتجار، وأرباب الوظائف، والعمدة، والمدنية الغربية وغيرها"»[1]، اعتبرت هذه الرواية أول رواية اجتماعية، حاول **المويلحي** من خلالها نقل وقائع مجتمعه آنذاك .

وبفضل هذه المجهودات ومجهودات أخرى كثيرة استطاعت الرواية العربية أن تتطور وتنضج، وأخذت تقترب من الكمال شيئا فشيئا من الناحية الفنية والموضوعية، «حيث اكتملت فيها عناصر البناء الفني للرواية، أسلوبا وأشخاصا، وأحداثا، وموضوعا وغدت الرواية فنا، يقبل عليه الخاصة والعامة، فقد تنوعت اتجاهاته، فأصبحت هناك: الرواية الاجتماعية، والتاريخية، والدينية، إلى غير ذلك من الأنواع الروائية»[2]، واختلاف هذه الروايات والأعمال الإبداعية من حيث المواضيع ساعد على بروز أنماط تعبيرية جديدة تختلف في العديد من الجوانب عن سابقاتها من حيث الأسلوب خاصة، فمالت إلى البساطة والتقريرية، كما اعتبرت هذه الإرهاصات الدافع القوي الذي ساعد على ظهور الرواية الفنية فيما بعد .

تعددت التوجهات في كتابة الرواية بعد النضج الذي وصلت إليه، واعتبرت رواية **زينب لمحمد حسين هيكل** أول رواية فنية، حيث استطاع صاحبها من خلالها أن يقترب من البنى الفنية للرواية الأوروبية، «كانت محاكاة للواقع الاجتماعي وتصويره ونقده، وبرزت فيها العناصر الفنية واضحة، (الأشخاص-

[1] الطاهر مكي، القصة القصيرة دراسات ومختارات، دار المعارف، 1985، ص 86، نقلا عن: ناذر أحمد عبد الخالق، المرجع نفسه، ص 17.

[2] ناذر أحمد عبد الخالق، المرجع السابق، ص 18.

اللغة- الحوار- الأحداث- الزمان والمكان)»[1]، وبه « لتصاقا بالواقع وتخلصت من التخبط في الأشكال والمضامين السابقة.

. وبذلك تكون الرواية العربية قد استكملت طفولتها عبر تجارب ومحاولات مختلفة لم تخرجها عن كونها رواية، وإن ينقصها من الخصائص التي تجعل منها فنا روائيا تاما»[2] حيث عُثر على الكثير من الفجوات والهنات إلى نقص خبرة المؤلف.

جبران خليل جبران

الأجنحة المتكسرة، واعتبرت بذلك روايته هذه ورواية **زينب لحسين هيكل** رائدين في الرواية الفنية، والاقتراب منهما « يعطي صورة واضحة عن محاولة الرواية العربية مساءلة الواقع عن كثير مشكلاته وبالتالي إثبات وجودها كأثر فني يجد له جذورا أسلوبية وفنية في التراث القصصي العربي، ويحمل تجربة الغرب في هذا المضمار ليضعها أنموذجا راقيا في الكتابة الروائية»[3]. توالت الكتابات الروائية بعد هاتين الروايتين، لتأتي بعدهما **عودة الروح لتوفيق الحكيم** التي أكدت على شرعية الرواية كنوع أدبي يحظى بالمعايير الأساسية للكتابة الروائية.

سارة لعباس محمود العقاد التي 1938 « **سارة** في صفحاتها الباردة المتباطئة، طبقات من المقومات، تفضي كلّ طبقة إلى غيرها، وتنتهي جميعا إلى خالق أوّل، »[4]. **طه حسين** —الذي سطع نجمه في مجال النقد-

والمحاولات الروائية، والتي من بينها: **شجرة البؤس، الأيام، دعاء الكروان، الحب الضائع، أحلام شهرزاد**، وغيرها من الروايات التي حاول من خلالها عرض بعض القضايا الاجتماعية.

---

[1] .18

[2] سالم المعوش، المرجع السابق، ص 123.

[3] .123

[4] المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- 1 2004 63.

برزت العديد من الأسماء التي حاولت خوض تجربة الكتا

وبعدما أصبح مولعا بقراءة تلك الأعمال، محاولا التعرف أكثر على هذا الجنس الجديد، من بينهم مثلا: **محمود تيمور : نداء المجهول، سلوى في مهب الريح، والأطلال محمد طاهر لاشين حواء بلا آدم، 1935 محمد فريد أبو حديد** الذي يعتبر من أبرز الأسماء التي خاضت الكتابة الروائية، من بين أبرز أعماله نجد: **صحائف من حياة، ألام جحا، ابنة الملك والملك الضليل، زنوبيا وعنترة والوعاء المرمري، أزهار الشوك** وغيرها.

وفي الأخير يمكنني القول بأن الرواية العربية عرفت في بدايتها ثلاث مسارات لا تخرج عنها المحاولات رواية التسلية والترفيه والرواية التاريخية. ثم ظهر مسار رابع في نهاية هذا الطور، وهو ما سمي بالرواية الواقعية «

من الأحداث التاريخية، وقد ترافق هذا مع بدء تكوّن سلسلة من التغيرات الفكرية والاجتماعية وكذلك ظهور جيل جديد من المتلقين بات ينتظر من الروائيين نصوصا ذات سوية فنية عالية تعالج وتحلل واقعه [1]« .

ساهمت في نشوئ زدهارها كجنس أدبي قائم

لا يمكن إنكار الدور الكبير الذي لعبه التراث العربي القديم المتمثل في السرد القصصي، ولا يمكن تخرج عن الرواية التقليدية وتتعرف على نمط جديد

من الرواية ألا وهي الرواية الحديثة التي جاءت «نتيجة لعوامل عديدة يمكن إجمالها بالقول أنها تظهر تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدّة، من دون إغفال لأثر التراث من ناحية والمؤثرا

ناحية ثانية، ويدل ظهورها على مضي المجتمع قدما نحو مزيد من العصرية كما يدلّ على انتقال الفن

[1] بلقاسم علواش، استراتيجية استلهام التراث" " في الرواية - - لواسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في إيطار مشروع"التراث ومسارات التخييل في الرواية المغاربية" (مخطوط) 2010-2011 8.

القصصي في مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني»[1]، ثم بعد ذلك عرفت الرواية العربية تحولات عديدة سأحاول التطرق إليها في العنصر الموالي.

ب.تحولات الرواية العربية:

يلفي الدارس المهتم بمجال تطوّر الرواية أنها مرت بالعديد من التحولات والتغيرات حيث بنائها الفني أو من حيث المضامين، ظهرت عليها الكثير من سمات التجديد والتغيير والتطور، وهذا **عبد الملك مرتاض** في **"في نظرية الرواية"** :«

منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى، في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي الكثير من الكتاب **أندري جيد، ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وأرنست هيمينغواي، وجون دوص باصوص»**[2]. في الفترة نفسها **نجيب محفوظ .**

اختلفت الرواية الجديدة عن الرواية التقليدية وتميزت عنها في العديد من المواطن، «

والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[3] اتهاما لها بل هو مجرد

»

يأتي وصفا لوقائع فنية محدّدة، ذات مواصفات معينة في بنائها وأسلوبها وهدفها، وبعبارة أخرى إنّ نعت الروايات بالتقليدية يستند إلى ماهية الروايات ووظيفتها المتمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد (...)

حقل الرواية عقودا زمنية متعددة، ولم تفقد حضورها وهيمنتها إلا بعد أن استنفدت أغراضها، وأدت دورا

---

1 المجلس الوطني للثقافة والـ (.) 2008 12.

2 ، في نظرية الرواية، ص 53.

3 54.

يج نكاره على الصعيدين الأدبي والاجتماعي»[1] الظروف السياسية والاجتماعية التي قد ساهمت وبشكل كبير في الكثير من التحولات والتغيرات في مجالات عدة، منها الأدب بصفة عامة والرواية خاصة.

تأثرت الرواية العربية كغيرها من الروايات العالمية بتلك الظروف، أكبر من الظروف التي مرت على العالم خلال الحربين العالميتين، لأن أغلبها عاش

ختلف مبادئه كالحرية والعدالة، أدى إلى نشوء فكرة التحرر والدعوة إلى الاستقلال، تدعو إلى ضرورة التحرر من نمط الكتـ ـة إلى أنماط تتعايش وروح العصر، وهذا أن تنزاح عن الأغراض السابقة كالأغراض التعليمية و غرض التسلية والترفيه، التي عرفتها الرواية العربية في نشأتها الأولى على يد العديد من الـ «اتجهت إلى تصـ لتقاط أصوات التمرد، ساعية إلى تقديم تخييل متنوع»[2] بطريقة فنية وجمالية.

كان أكبر هم الروائيين الجدد محاولة تصوير الواقع المعيش والتمرد على النظم السائدة، السياسية منها « ولعلّ ما يبرر - في -

العربية لارتباط نصوصها المتنوعة بمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي شهدها العالم العربي على الأقل منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى اليوم، أبرزها:

الخطاب الثقافي وقيمة الرؤية النقدية التي تربطه بالواقع المعيش، وقد نتج عن هذا الوضع ظهور تحديات

نهـ يجـ

العربي، وتصوير هشاشته أمام حركة الآخر المتسارعة، وإفراط في الدعوة إلى التجديد الشكـ

1 .10

2 .9

أضرب التجريب بمختلف مظاهره »[1]،إذ اعتبر هذا التحول في نمط الكتابة الرو

.

الرواية العربية الحديثة أو ما سمي برواية النهضة«

المدينة العربية التي جمعت بين القديم والحديث

من المجاورة والتداخل والإزاحة والإحلال والامتداد والتحوير في عمران المكان.

النهضة ساحة لصراع الاتجاهات المتباينة المناوئة لعقل الاستنارة ووعيها المدني، الأمر الذي جعل من نماذجها

تختلف توجهاتهم، وتتصارع

»[2]

وفي مقابل ذلك اهتمام جمهور المتلقين.

ومن أبرز الأسماء ساهمت في تطوير الرواية العربية **نجيب محفوظ**

بصورة جلية في انتقال الرواية العربية من تقليديتها إلى حداثيتها، حيث «تعتبر الطفرة الكبيرة التي

نجيب محفوظ هي القفزة التي نضجت فيها الرواية **نجيب**

ومعظم جيله على الأشكال الروائية الأوروبية، ونتيجة لنظرته الشمولية والرحبة في عالم الفن ودعمه بدماء جديدة نقلته إلى مرحلة النضج الفني والتأصيل السردي»[3]، معتمدا في ذلك على الموروث الإبداعي العربي

.

نجيب محفوظ أن يحدث نقلة في نمط الكتابة الروائية التقليدية،

الرومنسية والتعليمية إلى الواقعية، فأغلب أعماله تتحدث عن واقع المجتمع المصري، إذ قام من خلالها « برصد دقيق لأحوال المجتمع المصري وتناقضاته وأزماته على نحو محكم ورصين ودقيق»[4]

---

[1] شرشار، الرواية العربية مسار مثقل وتحديات كبرى، مقال في مجلة ذوات، العدد 20 2015 21 .

[2] .71-70

[3] شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، ط1 2006 14.

[4] سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ص20.

»

. وضع روايته المتجددة في أشكال متعددة، فغيره أسرف في الكتابة الروائية وقيدها إلى شكل »[1]. وبهذا يمكنني الإشارة إلى **نجيب محفوظ** بير في تطوير الرواية العربية، لأنه لمكتابة الروائية، كالشخصيات والمكان والزمان، واللغة، ووقف على الهنات التي وقع فيها الذين سبقوه محاولا بذلك **بجائزة نوبل** .

توالت الكتابات في الروايات الواقعية بعد إنجازات **نجيب محفوظ**، وبرزت العديد من الأسماء، منها: **الطيب صالح، عبد الرحمن منيف، حنا مينا، الطاهر وطار، حيدر حيدر، غسان كنفاني**، وغيرهم الكثير، جاءت كتابات هؤلاء في الواقعية تماشيا مع التغيرات السياسية و الاجتماعية والثقافية التي عرفتها مختلف الدول العربية. ﻫ « الميل إلى تصوير الواقع المحلي في القرى والأحياء الشعبية من المدن، واختيار نماذج إنسانية مسحوقة، تعيش على هامش المجتمع، وتفوق الوعي الإيديولوجي على الوعي الجمالي، واستلهام بعض تقاليد القص و الحكي العربي القديم، بعدما سيطر الشكل الأدبي الوافد من نتاج الأجيال الواقعية السابقة، من السمات البارزة في مسار الرواية العربية»[2]، ومن هنا بدأ التأليف الروائي العربي يخطو بخطى ثابتة نحو الأمام.

استطاعت الرواية الواقعية أن تتربع على عرش الكتابة الروائية العربية إلى أواخ

— - وأن تصف كل ما يج

.

منذ أواسط ستينيات القرن الماضي حدثت العديد من التحولات الأخرى في نمط الكتابة

« أدى الوعي الجديد إلى ولادة رؤية جديدة للعالم، رؤية تغذت من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناتج عن تفتت الوضع الاجتماعي، وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي، مما دفع كلّ شريحة إلى بلورة استقلاليتها وإثبات ذاتها، ب

1 .131

2 .21

الأنساق الاجتماعية الموحدة، وفككت القيم التي تأسست عليها لحمة المجتمع التقليدي»[1] جديد في الكتابة الروائية وهو ما اصطلح عليه بالرواية الجديدة، ومردّ ذلك إلى الأوضاع التي عاشها المجتمع العربي بعد نكسة 1967 « فهذه الهزيمة هي بمنزلة الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي، فمع الهزيمة سقطت قيم كثيرة، وقد جاءت الهزيمة تعبيرا حادا وصارخا عن تفسخ الإيديولوجيا ...إلخ.

الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية، وفي منظومة القيم السائدة، ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية، كما جعلت الشخصية المحلية تهتز من جذورها»[2].

وعليه فإنّ هذه العوامل مهّدت الطريق للانقلاب على القيم الفنية والجمالية المعروفة سابقا في الرواية تغيير في بنية الشكل الروائي، والتمرد على الشكل التقليدي لها، والخروج عن عناصر السرد: «

شكل روائي جديد بعناصره وبنائه، وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمه الفنية التي يسعى إلى »[3] « لا تأتي صريحة مباشرة، بل تُستنبط من خلال حركة

الأسلوب والتقلّبات التي تتخفى بين ثناياه»[4]، إذ أصبح الغموض سمة من سمات الرواية العربية الجديدة، وأصبح على المتلقي أن يكسب الزاد المعرفي الأوفر للوصول إلى مغاليق الرواية، و محاولة ملء الفراغات التي يتركها المؤلف.

ظهرت سمة التجديد في الروايات السبعينية وأخذت تتطور بشكل سريع حتى وصلت إلى ما هي ع من بداية الرواية إلى نهايتها

دون أن يتضح ذلك للمتلقي، لكنه يكتشف ذلك في نهاية الرواية

---

1 .12 - 11

2 .16

3 .16

4 محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة 2014 .176

ه في

هيبتا **محمد صادق** التي صدرت سنة 2015.

تتطور وتتقدم إلى يومنا هذا، أصبح الروائي يكتب كما يحلو له، ولنا مثال في ذلك ما أقرّه **أحمد خالد مصطفى** في كتابه المعنون **بشرح رواية أنتيخريستوس**

أنتيخريستوس رواية أم بحث تاريخي قائلا:«

الرواية؟ لماذا يزعج الناس أنفسهم دائما بتصنيف الشيء الذي ؟ هذه رواية وتلك مسرحية وهاته مجموعة قصصية؟ ثم ما الذي يجبرنا على الانقياد لهذه القواعد لما نكتب؟ لماذا يضع لي شخص ما قواعد أكتب عليها؟ لم أرتح لهذا أبدًا لذا كل ما فعلته ببساطة هو أنني تحررت من هذه القيود كلها، اخترت أن أكتب بالقواعد التي أحددها أنا، وبالطريقة التي أحددها أنا، المهم في النهاية أن يستمتع القارئ، ويفكر، ل له الرسالة التي أريد أن أوصلها له»[1]. وهذا تكون قد ظهر رؤية مغايرة للرؤية التقليدية، حداثية ومعاصرة، فمن أبرز سماتها أن الخطاب الروائي تجاوز الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الاشتراكية الجديدة، وأصبح يوظف عنصر التداخل، سواء أكان هذا الأخير د تاريخيا، أصبح التناص من أبرز سمات الخطاب الروائي، وهذا أضحت الرواية العربية نصا مفتوحا يقبل قراءات متعددة، وتتوالد منه نصوصا كثيرة.

وهذا تكون الرواية العربية قد لازمت الرواية الغربية في تحولاتها، وتأثرت بها أشد التأثر من خلال بالمبادئ والقيم الثقافية الغربية، وكذا بالكتابة الروائية الغربية، فاستطاعت أن تتطور وترقى إلى مستوى الروايات العالمية، حيث ترجمت العديد منها إلى لغات كثيرة، وأحيلت أخريات للتدريس بها في أكبر **السوربون** الكبير

« أسهمت في الأدب العربي، ولا سيما في مراحلها الأولى، بتحولات غدت فيما بعد شبه انقلابية على صعيد الذائقة، واللغة، والنواحي الجمالية فيما يعدّ بنظرة تاريخية، تأسيسا للنوع الروائي»[2].

[1] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس - التحليل والمصادر، عصير الكتب للنشر الإلكتروني، 2016 6.

[2] ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية 221.

نجد عند التعمق في البحث داخل

إلى مواضيع مختلفة من بينها

تطرّق إلى الإرهاب

، وغيرها من القضايا التي ارتأيت أن أنجز المبحث الموالي للتفصيل فيها.

المبحث الثاني:

قضايا الرواية العربية المعاصرة

أضحت الرواية من أبرز الفنون الأدبية شيوعا خاصة في الوطن العربي، فهي عبارة عن «وعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه»[1]، حاول كاتبها أن يترجم أفكاره ويعبر عن آلامه و آماله من خلالها، وإعلان تمرده على ما يحدث داخل مجتمعه من جهة أخرى.

والرواية هي «فن يتسع لدراسة العلاقات المتشابكة، والمتشابهة داخل المجتمع، فيفرز لنا النماذج البشرية، في شكل نقبله، إذا تمثلت فيه ملامح الخير والبطولة، والدعوة إلى الإصلاح، وشكل نحاول أن نتجنبه، إذا بدا وكأنّه رمز للتخلف والفساد، والدعوة إلى الرذيلة، على ذلك فالفن الروائي يجنح غالبا إلى التهذيب، والإصلاح، ويقدم العلاج الأمثل، ويساعد في حل المشاكل الإنسانية والاجتماعية»[2] ، وهذا ما ألفاه النقاد في أغلب الأعمال الروائية –منذ نشأتها وإلى يومنا هذا– إذ سعى معظم روادها من خلالها إلى تثقيف المجتمع وتهذيبه، وطرح مشكلاته واقتراح حلولا لها، عن طريق تقديم نصوص مسلية تحمل رسائل هادفة، ويعود سبب ذلك إلى أنّ « الحياة الاجتماعية في عالمنا العربي أصبحت حياة صعبة لكونها معقدة شديدة التعقد متداخلة في جميع نواحيها – الأخلاقية والفكرية والثقافية والحضارية والاقتصادية والسياسية– وكل ناحية من هذه النواحي لها تراكماتها الخاصة والكثيرة المرتبطة بالناحية الأخرى الموجودة في حياة الإنسان»[3]، فقد عرف المجتمع العربي العديد من التحولات التي ساهمت فيها العديد من المؤثرات، و من أبرزها الاستعمار الذي ساهم بشكل كبير في تغيير فكر ونمط عيش الإنسان العربي، وكذلك نجد البعثات العلمية التي ساهمت هي الأخرى في تطوير وتغيير عقليته؛ إذ أصبح يتمرد على الكثير من التقاليد والعادات الموروثة، وأصبح يبحث عن الوسيلة المثلى التي تسمح له بالتعبير عن أفكاره ومواقفه، فكانت الرواية هي الوعاء الذي يصبّ داخله كلّ تلك المكبوتات، ويعبّر من خلالها على كلّ ما يريد بطريقة فنية، معتمدا على لغة سردية خاصة به.

[1] ابراهيم عباس، الرواية المغاربية(تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 65.

[2] نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة(بحوث ودراسات تطبيقية)، ص22.

[3] سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، ط1، 2011، ص 9.

وبهذا تكون الرواية العربية قد حاولت منذ نشأتها أن تلامس قضايا المجتمع، إذ ظهر في أول الأمر التيار التعليمي الذي هدف رواده إلى « تعليم القراء وتثقيفهم، وكان هدفهم هذا يتفق مع ظروف مجتمعهم»[1]، كما ظهر التيار التاريخي أو الرواية التاريخية كما أشرت في المبحث السابق مع **جرجي زيدان** الذي حاول أن يسرد التاريخ المصري بصورة ترفيهية ومسلية.

ثم توالت تطورات الرواية العربية من فترة إلى أخرى وصولا بها إلى مرحلة النضج، ومن ثمّ « أصبح التأليف الروائي سوقا رائجة، يجذب إليه كلّ من أمسك بالقلم وأصبح قادرا على أن يحكي للناس حكاية تتخللها علاقة غرامية أو تحفل بالمغامرات، أو تجمع بين العنصرين معا»[2]، هذا ما جعل القارئ العربي يتجه إلى اقتناء الرواية وقراءتها من أجل اكتشاف ما يسعى إليه الكاتب، ومن أجل إشباع رغباته المكبوتة، والاستمتاع بما يقرأ، وبهذا تكون قد نمت لديه ثقافة المطالعة، وهذا ما جعل الراوي يحسّ بالمسؤولية التي وقعت على عاتقه وجعلته مهتما بانتقاء اللغة التي يكتب بها، وكذا اعتنائه بالشخصيات والأحداث التي تجذب انتباه المتلقي وتجعله ينغمس في الرواية.

ومن هنا أستطيع القول بأنّ الروائي أصبح يبحث عمّا يخدمه أولا ويخدم روايته من جهة ثانية، من خلال البحث عن أهم القضايا والتنقيب على ما يجذب انتباه القارئ لتزيد نسبة المقروئية. وهذا ما أدى إلى اختلاف قضايا الرواية العربية، إذ «تتعدّد صور الرواية العربية بتعدّد مضامينها ورؤاها وتتنوّع أساليب الكتابة الروائية، وتختلف طرائقها وأشكال بنائها، وتظل محاولة البحث عن أشكال وصور جديدة تستوعب المضامين والرؤى المختلفة والإيديولوجيات المتعدّدة، وتثري المعمار الفني، ممتدة ومستمرة باستمرار محاولات البحث عن إمكانيات أعمق وأكثر قدرة على التعبير عن هموم الأمة وآمالها وقضايا الواقع ومشكلاته ورؤاه وتطلعاته ومعاناته» [3] ، وبهذا أصبحت الرواية مرآة عاكسة لما يحدث داخل المجتمعات العربية.

---

[1] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص 51.

[2] نفسه، ص 137.

[3] سمية الشوابكة، الرواية والتراث السردي في أعمال محمد جبريل الروائية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2005، ص 193، نقلا عن علاء الدين جاويش، الاتجاه السياسي في الرواية، مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، 2010، ص 05.

تعدّدت القضايا التي عالجتها الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، وهذا راجع إلى تعدّد واختلاف إيديولوجيات ومعتقدات الرواة والمبدعين، ومن أبرز هذه القضايا نجد: قضية الحبّ، قضية المرأة، القضايا الدينية، القضايا السياسية ، قضية العنف والإرهاب، وغيرها الكثير من القضايا.

حاولت من خلال هذا المبحث أن أفصل الحديث عن القضايا المذكورة آنفا، لأنها اعتبرت من أبرز القضايا التي حاولت الرواية العربية سواءً الحديثة أو حتى المعاصرة تناولها، كان ذلك كالآتي:

1. قضية الحب في الرواية العربية:

يجد المهتم بالروايات العربية أنها لا تكاد تخلو من الحديث عن الحبّ، سواء أكان هذا الحب بين الأبّ وأبنائه، أو بين الزوج وزوجه، أو بين العشيقين، ما دفع العديد من الأدباء في التأليف فيه، «فما من مؤلف قديم أو حديث تطلّع إلى التأليف في الحب، إلا وهو يطمح إلى اكتساب أعظم قدر من القراء، إذ يعرف ما للحب من منزلة في النفوس، وتأثير في الشعور»[1]، فالقارئ العربي في الكثير من الأحيان تجده يبحث عن الروايات العاطفية، والروائي الذكي يحاول دائما الكتابة في ما يبحث عنه المتلقي.

ولهذا حاولت الرواية العربية المعاصرة أن لا تخرج عن سابقاتها في جعل تيمة الحب التيمة الرئيسية، نجد على سبيل المثال رواية **هيبتا** لصاحبها **محمد صادق** حيث اعتبرت من الروايات التي حظيت بشهرة كبيرة خلال عام 2014، وكذلك صنفت كأفضل رواية. **هيبتا** تعني رقم 7 في اللغة الإغريقية القديمة، اختار الكاتب هذا العنوان ليتحدث عن مراحل الحب السبعة، وجعله التيمة الأساسية لها.

تحدث **محمد صادق** من خلال هذه الرواية عن المراحل السبعة التي تمر بها العلاقات العاطفية، وعن تأثير الحب على حياة الإنسان وعلى قراراته، تبدأ بالمرحلة الأولى التي وصفها بالمرحلة الجميلة، تأتي بعدها المرحلة الثانية تمثل مرحلة اللقاء والتعارف، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الارتباط، والمرحلة الرابعة مرحلة اكتشاف العيوب، أي مرحلة الإدراك، المرحلة الخامسة تشير إلى الحقيقة، و المرحلة السادسة هي مرحلة

[1] محمد حسن عبد الله، الحبّ في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980، ص 6.

القرار، أما المرحلة السابعة ما أسماه صاحبها **بهيبتا**، حاول الكاتب أن يبعث في المتلقي مشاعر مختلطة فيها من الألم والأمل والوجع والحب.

لم تخل الرواية العربية في بداياتها من توظيف تيمة الحب، فمثلا نجد في الرواية الفنية الأولى –كما اعتبرها اغلب النقاد– رواية **زينب لمحمد حسين هيكل** هذه التيمة بارزة بصورة كبيرة، ثم تلتها روايات **نجيب محفوظ** والتي لم تخل هي الأخرى من توظيف الحب، والتعبير عنه بمختلف صوره، حب الأم لولدها، وحب الزوج لزوجته، وحب الشاب للفتاة، وغيرها من صور الحب.

ومن الروايات المعاصرة التي اهتمت بالحب على سبيل المثال رواية **نبض لأدهم الشرقاوي**، والتي سعى من خلالها إلى إبراز الحب تحت وقع الحرب، فهي تسرد وقائع شاب تعلق بفتاة كانت تزور المكتبة كلّ يوم، تعلق بها وأصبح يرتاد المكتبة ليراها، وذات يوم لم تحضر الفتاة، مما جعله يتعذب، هذا ما دفعه في اليوم الموالي إلى التقدم نحوها والتحدث إليها، وبهذا تطورت العلاقة بينها إلى أخذها الموت من أمامه.

كتب **أدهم الشرقاوي** هذه الرواية، وجعلها تحمل رسالتين، الأولى أنّه وبالرغم من الحرب القائمة في فلسطين، إلا أنّه من الممكن أن تنشأ علاقات الحب، والثانية تقول بأن من يخوض الحرب خاسر، وهذا أمر مفروغ منه، فكما يقول: «كل من يخوض الحرب خاسر لا محالة، المنتصر والمهزوم على السواء، فحين ننتصر في الحرب سنجدنا مهزومين بإنسانيتنا، وهذه خسارة فادحة لا يمكن للنصر ترميمها»[1]. وبهذا يكون **الشرقاوي** قد حمّل روايته هذه دروسا عديدة باعثا بها إلى المتلقين.

وبهذا أقول بأنّ هذه التيمة حتى «وإن كانت استأثرت بمساحات روائية كاملة ، فإن القاعدة الأساسية أنه لا تخلو رواية من الحب ، فما دامت الرواية مشغولة بالحياة الإنسانية فإن الحب وغيره من مكونات الحياة الإنسانية سيكون حاضرا في كل حين، وسيكون غيابه دليلا عليه وحضوره علامة على فاعليته»[2]؛إذ لا يمكن تصور الرواية العربية خارجة عن هذه التيمة التي عُدت من التيمات الرئيسية لتشكيل

[1] http://felesteen.ps/details/news/153179/

[2] مصطفى الضبع، الحبّ وتجلياته في الرواية العربية، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، مصر، (د.ت)، ص 4.

المتن الروائي، حتى وإن كان تصنيف الرواية خارج عن الروايات العاطفية، فإنك تجد تيمة الحب بارزة دائما وبقوة.

2.المرأة في الرواية العربية:

تعدّ قضية المرأة من أبرزت القضايا التي تناولتها الرواية العربية منذ نشأتها، وقد وظفت بصفات متعددة فمنها العشيقة والزوجة والمظلومة، والخادمة والخائنة، ومنها المثقفة، والمسؤولة والمجاهدة وغيرها من الصفات. كما ركزت الرواية العربية على إبراز الصراع بين المرأة والرجل.

وقد أثارت هذه القضية جدلا واسعا داخل المجتمعات، وبالخصوص داخل المجتمع العربي «فهذه القضية القديمة المتجددة، إنها قضية ملحة ومفتوحة كثيرا ما تثار بصورة تصل أحيانا حدّ التناقض، فبينما ترى بعض الآراء ضرورة التزام المرأة بالبيت وبلبس الحجاب، ترتفع أصوات أخرى لتمزيق ذلك الرداء الأسود، والانطلاق إلى العمل والمشاركة في الحياة جنبا إلى جنب شقيقها الرجل، وبين هذين النقيضين ترتفع أصوات وسطية تدعو إلى منهج وسط بين الانغلاق والتحرر»[1]، وهذا التناقض حاولت العديد من الروايات أن تنقله وتجسده، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما جاء في ثلاثية **نجيب محفوظ**، التي كانت **أمينة** شخصيتها الرئيسية والبارزة، جاءت هذه الشخصية لتبيّن نمط عيش الفتاة العربية والمصرية بصورة أخصّ، تلك الفتاة التي كانت محرومة من أبسط حقوقها، فعندما بلغت الرابعة عشر من عمرها زُوّجت إلى رجل يكبرها سنا ومطلق، ومثلت أمينة بذلك « الضعف والسذاجة والسلبية والاستسلام، وهي صفات كلّها تتفق مع الدور الذي حدّده المجتمع للمرأة بصفات الخدم المطيعين المستسلمين الضعفاء، أما الرجولة فهي أن يتميز الرجل بصفات الأسياد من قوة إيجابية وحزم وعقل وحكمة»[2]، حاول **نجيب محفوظ** من خلال رواياته أن يقدّم لنا صورة عن تفكير الرجل الشرقي، كما نقل لنا من خلالها العادات السلبية التي اكتسبتها المجتمعات العربية في تعاملها مع المرأة، وهو ما لا تقبله الشريعة الإسلامية التي أعطت لها كلّ حقوقها.

[1] مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص9

[2] نوال السعداوي، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، تشرين الثاني، 1972، ص 125.

استطاع الروائيون العرب المعاصرون أن يعبروا هم أيضا عن أرائهم بخصوص المرأة من خلال توظيفها داخل أعمالهم الإبداعية، « فالتصدي لموضوع المرأة يكتسي أهمية بالغة، كونه يعالج إشكالية مطروحة طالما تحدثت عنها الشرائع السماوية والقوانين الوضعية وتناولتها البرامج السياسية، كما استحوذت المرأة على القلوب والعقول أما وأختا، وحبيبة، خطيبة أو زوجة»[1]، فكما أشرت سابقا بأن الروائي يحاول دائما أن يتفاعل مع ما يحيط به، وما يحدث داخل مجتمعه، والمرأة جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع، لذلك أخذت دورا أساسيا مهما؛ إذ احتلت حيزا كبيرا في جل الكتابات الروائية العربية.

ومن هنا يجدر بي الإشارة إلى أنه قد « تنوّع التعبير عن المرأة فنيا، وغدا الحديث عنها واتخاذها بؤرة في العمل الروائي أمرا مألوفا، لكن صورتها ظلت تراوح بين نموذجين أصليين في الثقافة السائدة: صورة المرأة المثالية الخَلْقِ والخُلُقِ، رمز للطهر والنقاء، كالعاشقة البريئة وقد تشتبك مع صورة الأمّ المثالية أو تتسامى لتصبح رمزا للوطن، وصورة المرأة الجسد، رمز الإغراء والشهوة والخطيئة والشر في الوقت ذاته، إنها المغوية المهلكة، وهما صورتان يصح تفسيرهما بأنهما نابعتان من خيالات الكتّاب ورغباتهم أكثر مما هما تعبير عن حقيقة المرأة(...) وليست هاتان الصورتان على الصعيد الفني سوى صورة وعي الكاتب نفسه على المرأة»[2]، فكلّ كاتب نظرته الخاصة.

وكمثال على النموذج الأول لصورة المرأة المثالية، نجد ما وظفه **محمد يوسف القعيد** في روايته "**هذا ما يحدث في مصر الآن**" التي صدرت عام 1976م، وظف من خلالها شخصية **صدفة** الطفلة التي تزوجت وهي في العاشرة من عمرها من رجل لم تسجله والدته عند ولادته، اختفى الرجل بسبب زيارة الرئيس الأمريكي لمصر، بعدما جرت بعض المناوشات، فانتشر خبر وفاته في القرية، وبقيت **صدفة** مع أولادها الثلاثة تعيش على المؤونة التي يحضرها لها أصحاب زوجها.

[1] مفقودة صالح، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] غادة محمود عبد الله خليل، صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام، أطروحة دكتوراه إشراف: صلاح جرار، الجامعة الأردنية، 2004، ص9.

هذا ما دفع **بصدفة** إلى العمل « بعد ذلك في بيوت الآخرين بطعامها، لم تكن تأكله بل تجلبه لأولادها»[1]، وهنا نجد إشارة إلى أن الأم العفيفة تتحمل الكثير من أجل أن ينعم أولادها بلقمة حلال تقيهم من الموت جوعا. وهذا ما أراد الروائي إيصاله، أي أنّ المرأة العربية تكافح وتتعب على تربية أبنائها على حساب صحتها، اعتمدت على هذه الرواية كنموذج من الرواية الحديثة، أما عن قضية المرأة في الرواية المعاصرة فنجد على سبيل المثال رواية "**نبض" لأدهم الشرقاوي** الذي كتبها في سنة 2015-والتي سأعيد توظيفها في هذا العنصر -، تحدث من خلالها عن **نبض** الفتاة الجميلة ذات العينين السوداوين، وذات الغمازة الجميلة التي ترتسم على خدّها الأيمن، خطفتها الحرب من حبيب لطالما تمنى أن تكون تلك الفتاة نبض حياته لكنه أعلن مماته يوم فقدانه **لنبض** إثر وفاتها.

نبض تلك الفتاة المثقفة التي تعرف عليها حبيبها داخل مكتبة، يقول **الشرقاوي**: «أتذكرك جالسة في مكتبة الجامعة... في يدك اليسرى كتاب، وفي يدك اليمنى قلم تمنيت أنه أنا، تارة تضعينه على شفتيك فأقول في عقلي كان الله في عونه، وتارة تخطين في الكتاب فأقول عثرت العيون الحلوى على ضالتها. قبلك لم تجدني في المكتبة إلا الكتب، (...) ظللت أياما أتردد على المكتبة لأراك فقط، وكنت أنتظر فرصة لأبدأ حديثا ما معك، فكرت بأن أسألك عن الكتاب الذي تقرئينه»[2]، هذه العبارات المقتطفة من الرواية تدلّ على أنّ نبض فتاة جامعية مثقفة، كما تشير إلى التحرر الذي وصلت إلى الفتاة المعاصرة، فهي ترتاد الجامعة والمكتبة والمقهى لتقابل حبيبها بكلّ حرية، عكس ما كان سائدا سابقا داخل المجتمع العربي من مظاهر محافظة، وهذا التحرر حاولت العديد من الروايات نقله، والتي نجد من بينها رواية **ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**، ورواية **أحببتك أكثر مما ينبغي لأثير عبد الله النشمي**، فهذه الرواية عبّرت على مدى تحرر الفتاة السعودية **جمانة** لدرجة أنها سافرت إلى الخارج لتكمل دراستها الجامعية، فتعرفت على **عبد العزيز** وبدأت قصتهما داخل مقهى كانا يرتادانه أوقات فراغهما.

[1] عصام محفوظ، الرواية العربية الطليعية والشاهدة، دار ابن خلدون، ط1، 1982، ص 33.

[2] أدهم الشرقاوي، نبض، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2015، ص 162، 164.

أما عن النموذج الثاني لصورة المرأة الجسد، رمز الإغراء والشهوة والخطيئة والشر، نجد رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى** حيث وظف شخصية **إنانا** أو الملقبة **بكوكب الزهرة**، تحدث من خلالها عن فتاة فائقة الجمال، وعن اللعنة التي أصابتها، بعدما تعلّمت السحر من الساحرين **هاروت وماروت**، وكيف استطاعت الوصول إليهما محاولة إغرائهما بجمالها، واستطاعت أن تتعلم منهما السحر، لتعلّم فيما بعد أهل **بابل** ما تعلّمته.

اخترت هذه بعض النماذج من بين زخم كبير من الروايات العربية المعاصرة، التي وظفت قضية المرأة بصور شتى ومتعددة، فقد « اهتم بها الشعراء والروائيون في رواياتهم وقد عبروا عنها في صور عدّة في أعمالهم، لأنّ حركة المرأة ترتبط بحركة المجتمع من جهة ومن جهة أخرى تمثل دلالة ورمزا ثريا موحيا عن الوطن»[1]، ومن هنا تبقى قضية المرأة من القضايا الأكثر توظيفا في الرواية العربية، نظرا لمكانتها داخل المجتمع. ودورها الكبير فيه، فهي الأم والزوجة والابنة، والأخت، ولا يمكن إنكار دور كل واحدة منهن، ولا يمكن تخيّل أي رواية دون توظيف المرأة، لأنها ستكون لا محالة ناقصة من عنصر فعّال ومهم جدا في تركيبة المجتمع، مادامت الرواية تحاول معالجة قضاياه.

القضايا الدينية في الرواية العربية:

اتسمت الرواية العربية عن غيرها من الروايات العالمية بسمة توظيف التراث، حيث أصبح ذلك سمة جمالية وفنية تكاد لا تخلو منها أي رواية عربية، «فلعلّ الرواية بطبيعتها الموسوعية وقدرتها على احتضان أجناس أدبية متعدّدة وشهرتها العصرية أيضا، أن تجعلها مؤهلة أكثر من غيرها لتحقيق عملية التوظيف»[2]، والخطاب الديني كان من أبرز ما وظفت منذ نشأتها إلى الآن، فقد حظي بتوظيف مكثف لأنه يعكس

[1]غذير رضوان طوطح، المرأة في روايات سحر خليفة، رسالة ماجستير، الدراسات الأدبية المعاصرة، إشراف محمود العطشان،كلية الآداب، جمعة بنزرت،2006، ص 18.

[2]عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران- الجزائر، ط1، (د.ت)، ص 15.

ثقافة المجتمعات العربية، و لأنّه يعبّر عن« الالتزام والاستقامة، كما يعتبر الدين المقياس الأكثر دقة للأخلاق وآداب المجتمع»[1] في كلّ زمان ومكان.

حاول معظم الروائيين النهل من مختلف الخطابات الدينية، والتي تتمثل في القرآن والتوراة والإنجيل، وحتى الحديث النبوي الشريف، و كذا الفكر الصوفي « وظهر لهذا التوظيف مستويات عديدة، من بينها: توظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، وكذا التنويع الانتقائي للنص الديني داخل الخطاب الروائي»[2]، والملاحظ من خلال الروايات العربية التي نهلت من التراث الديني أنها اهتمت بعناية شديدة بانتقاء مفردات وشخصيات وأماكن دينية مقدّسة، يرجع سبب ذلك إلى وعي الأدباء بمدى تأثيرها على المتلقي، فكان لزاما لهم أن يتوجهوا لتوظيف الدين داخل إبداعاتهم، والنهل من معطياته واستخدامها استخداما جماليا وفنيا، هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن لهذا التوظيف دلالات عديدة، ومن أبرزها الدلالة السياسية، إذ نجد في رواية **أنتيخريستوس** لصاحبها **أحمد خالد مصطفى** -الذي استلهم العديد من الشخصيات والأحداث الدينية- قد وظف شخصية **النمرود** التي مثلت الصراع القائم من أجل الحصول على السلطة والسيطرة، فقد كان للشخصية خبرة عسكرية ساعدته على الهيمنة على عدّة مناطق من الأرض، وفي السياق ذاته نجد أن **أحمد خالد مصطفى** قد وظف قصة **فرسان الهيكل** الذين حاولوا بكلّ الطرق الاستيلاء على المسجد الأقصى بحجة البحث عن هيكل سيدنا **سليمان عليه السلام**، وغيرها الكثير من الأحداث المماثلة التي نقلتها الرواية والتي تحمل في طياتها أبعادا سياسية متعدّدة، كما نجد ذلك أيضا في العديد من الروايات العربية خصوصا تلك التي كتبت في الآونة الأخيرة، والتي حاولت نقل الأحداث التي عاشتها الشعوب العربية والتغيرات الكبيرة في المجال السياسي والاقتصادي، دون التصريح بها، وبهذا لجأ الروائي إلى النهل من النصوص الشرعية للتعبير عن ما في مخيلته بطريقة فنية ومؤثرة على المتلقي، لأنه يدري مدى ارتباطه بالتعاليم الدينية والشرائع النبوية.

[1] مفيدة بنوناس، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة، مجلة الأثر، العدد13، مارس 2012، الجزائر، ص 257.

[2] منصوري نجوى، التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني "النفير والقيامة" لفرج الحوار أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن،جامعة العربي التبسي، تبسة- الجزائر، جانفي 2011، ص 2.

إنّ تجلي الثقافة الدينية خصوصا الإسلامية داخل الأعمال الإبداعية يشير إلى مدى ثقافة المؤلف، إذ يستطيع الباحث من خلال تلك النصوص « أن يتنبّأ بالبيئة والمجتمع الذي ينتمي إليه ذلك الإنسان، وأن يعرف الانتماء العقائدي الذي يُمارس في هذا المجتمع، وأن يكتشف درجة إيمان الفرد بهذا الانتماء أو تمرده عليه»[1]، وقد تباينت صور توظيف الثقافة الدينية من رواية إلى أخرى، ومن مؤلف إلى آخر، فهناك من استلهم من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة كي يبرز مكانة الإسلام عند المسلمين، ومثال على ذلك ما جاء في رواية **الفهد** لصاحبها **حيدر حيدر** التي طبعت أكثر من مرتين، جاءت الطبعة الأولى عام 1968م، كان بطلها **شاهين** «-وهو يمثل شخصية تاريخية تمّ تجسيدها من خلال الرواية- إنسانا بسيطا كغيره من الناس يؤمن بالله إيمانا فطريا، ويؤمن بقدره وينتظر الفرج من الله ولا ييأس من رحمته، وهذا أمر فطري في جو القرى وفي تكوين الناس، فهم بسطاء يؤمنون بخالقهم، ويصلون له ويدعونه في أوقات الضيق»[2]، هذه الجمل تثبت مدى ارتباط البطل بالإسلام، وكيف أثرت فيه البيئة التي تحيط به، لأنها كانت بيئة متشبعة بالتعاليم الدينية الإسلامية.

هذا فيما يخص البطل **شاهين**، « أما عن الشخصيات الأخرى في الرواية فهي شخصيات لا يُعرف عنها إلا ما يخدم شخصية البطل **شاهين**، إلا أنهم مثله يؤمنون بالله ويرضون بقدره، ولا يخطر ببالهم التمرد عليه، وحتى رجال الدرك فإنهم ينتمون إلى الاتجاه نفسه، ولكن بحكم عملهم إلى جانب الآغا يتحولون إلى أعداء للفلاحين»[3]، مثلت هذه الرواية انتماء البطل والشخصيات الثانوية العقائدي، حاول صاحبها من خلالها أن يقدم الصورة الصحيحة للعربي المسلم، و السلوكات التي يجب عليه أن يتحلى بها عندما تواجهه المصائب والمتاعب.

وفي مقابل هناك بعض الروايات قد تمردت على الدين الإسلامي و حاولت تشويهه بصور مختلفة، كان وراء ذلك العديد من الأسباب: أبرزها ضعف الوازع الديني، والجهل بتعاليم الدين الإسلامي

[1] أسماء أحمد معيكل، المرجع السابق، ص 80.
[2] نفسه، ص 80.
[3] نفسه، ص 81.

الصحيحة، و كذا نقص الإيمان، ولعلّ من أهم الأسباب التي دفعت لذلك « هو التأثر بنظرة الغرب الذي عرف صراعا طويلا بين الكنيسة ورجال العلم والفكر والحكم. هذا الصراع الذي انتهى باستبعاد الكنيسة عن شؤون الحياة، ونتيجة الاستعمار المباشر للعالم الإسلامي، والاستعمار الثقافي الذي ما تزال دول الغرب تنتهجه في المستعمرات السابقة، فإنّ هذه النظرة للدين قد انتقلت إلى العالم العربي الإسلامي، والذي ظهر فيه فن الرواية في وقت كانت فيه معظم أجزائه واقعة تحت الاحتلال المباشر»[1]، كما لعب التطور التكنولوجي الدور الكبير في تحقيق ذلك الاحتكاك، لأنّ الاتصال بين الشرق والغرب أصبح مباشرا لا تحدّه حدود، وأصبح العالم كالقرية الصغيرة.

استطاع هذا الاحتكاك المباشر بالغرب غرس بعض مبادئه وأفكاره في مجموعة من المثقفين والمفكرين العرب، ما جعلهم يفكرون على حسب النموذج الأوروبي، «فمن المعروف أن الكنيسة الكاثوليكية في الغرب الأوروبي كانت قد تحولت في فترات طويلة من تاريخ أوروبا إلى مؤسسة تعلو على الدولة، لها السيطرة الكاملة على الحياة الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في أيدي رجال محايدين من الناحية الدينية، وإبعاد كل من يمثل الكنيسة عنها»[2]، ففي اعتقاد الغرب أن فصل الدين عن الدولة هو الذي دفع إلى الازدهار والتقدم والخروج من الظلمات إلى النور، وهذا ما تشبّع به بعض العرب، وتبنوا منطق فصل الدين عن الدولة من أجل القيام بدولة عربية مزدهرة ، «مما أوحى لعدد كبير من المثقفين ومنهم الروائيون العرب بضرورة خوض معركة الحداثة العقلية على أرضية مواجهة العقيدة الإسلامية»[3]، حيث اتضح ذلك بصورة جلية في العديد من الأعمال الروائية الحديثة وكذا المعاصرة.

إذ نلفي في المجال الروائي العديد من الكتابات التي حاولت بشكل أو بآخر التمرد على تعاليم الدين الإسلامي، والمساس بالمتدينين وإظهارهم في صورة وحوش بشرية، وأبرز هذه الروايات نجد رواية "**الحمام لا**

[1] بن جدو موسى، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة والنشر، الجزائر، 2008، ص14- 15.
[2] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 220.
[3] نفسه، ص 222.

يطير في بريدة" للروائي **يوسف المحيميد**، والتي طبعت سنة 2009، أثارت هذه الرواية جدلا واسعا في أوساط الساحة النقدية، فهي رواية جريئة متمردة على تقاليد وأعراف المجتمع السعودي المحافظ.

استطاع الراوي أن يتمرد على الدين من خلالها حيث وصفه بأنه يقتل الحبّ، كما حاول أن يبرهن من خلالها على « فساد الدين والتدين بسياقات مختلفة في أماكن متعددة، الدين والتدين والمتدينون كلهم قالب واحد، سواء أكانوا، صادقين أو انتهازيين، فالمتدين أياً كان جنسه فهو متخلف، والدين عدو المتعة والحياة، وسلوك يقتل البراءة والحب، والمتدين ليس إلا شراً محضاً، إن حل في مكان احتله، وإن تمكن فرض قوانينه، وطرد البسمة من النافذة»[1]. كتبت هذه الرواية لتظهر الجانب المظلم للمجتمع السعودي، فالمعروف عنه أنه مجتمع محافظ و ملتزم ومتشدّد، لكن الرواية أظهرت عكس ذلك؛ فقد وظف صاحبها العديد من الصور المشوهة له من استهتار وتمرّد وجنس، ومعاقرة للخمور والمخدرات.

ومن هنا يمكنني القول بأن الرواية العربية عرفت التوظيف الديني بكثرة، ويرجع ذلك إلى خلفية الروائي الدينية، فمنهم من وظفه لإضفاء الجمالية على نصه، وكذا للتعبير على مدى تمسك العرب بدينهم وحبّهم له، ولأنّ « التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإنّ أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه»[2]، ومنهم من خرج عن ذلك وحاول تشويه صورة الدين، غرضهم في ذلك التمرد عليه وعلى المتدينين، ويرجع سبب ذلك كما أشرت سابقا لنقص في الوازع الديني من جهة، وللتشبع بأفكار ومبادئ الغرب من جهة أخرى، وكذا إلى قناعة الانفتاح وتطوير الذات العربية من الداخل عن طريق قراءة جديدة للموروث الديني.

[1] محمد العبد الكريم، الدين والسياسة والجنس في الروايات السعودية، مقال منشور على الموقع:
https://www.almqaal.com/?p=3360

[2] محمد وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)، 2002، ص 142.

القضايا السياسية في الرواية العربية:

احتلت الرواية العربية منذ نشأتها مكانة كبيرة وسط قرائها، يرجع ذلك إلى أهمية القضايا التي تطرقت إليها بصورة فنية وجمالية، فقد اعتبرت «من أكثر الفنون الأدبية شمولا وثراءً وعمقا واتساعا، وأثرا وتأثيرا في الحياة، بوصفها إحدى الوسائل المهمة التي يمكن بواسطتها ومن خلالها قراءة مشكلات الفرد وقضايا الجماعة في المجتمع، لاحتفائها بمختلف الرؤى السياسية والاقتصادية والفكرية والنفسية المعبرة عن هموم المجتمع وقضاياه»[1]؛ فهي تحاول في أغلب الأوقات إحداث التغيير من خلال حثّ المتلقي على ضرورة ذلك بطريقة فنية.

وإذا ما بحثنا في مضامين الرواية العربية نجدها تختلف من رواية إلى أخرى، وذلك لأنّ لكلّ كاتب رؤيته الخاصة يحاول تجسيدها من خلال اختيار الموضوع الذي يخدمه ويخدم مجتمعه، ويرجع ذلك التباين إلى أنّ «الروائيين استخدموا في تشكيلها أساليب متباينة سواء من حيث طرق رسم الشخصيات أم من حيث طرق إدارة الصراع فيما بينها»[2]، كما تعدّدت « وتنوعت أساليب الرواية تنوعا كبيرا حسب الصلة التي يعقدها الروائيون بين هذه الصورة الفنية وبين الواقع المصور من ناحية، وبينها وبين فكر الكاتب من ناحية أخرى، فاقتربت الرواية من الواقع حينا إلى الدرجة التي جعلتها تسجيلا حرفيا لأحداث هذا الواقع، واقتربت من فكر الكاتب حينا آخر إلى المدى الذي ضجّت فيه بالواقعية في سبيل التعبير عن هذا الفكر؛ أي أنها تحولت إلى أداة للدعاية والموعظة»[3]، وهذا ما أراده الروائيون بشدة وتنافسوا للوصول إليه.

كان الهدف الأساسي من كتابة الرواية هو توعية الشعب، وتحفيزهم على ضرورة إحداث التغيير والمضي نحو الأحسن، ما جعل الأدباء يبدعون فيما يقدمون، فأدى ذلك إلى ظهور الرواية السياسية، تلك الرواية التي سعى أصحابها إلى تجسيد أهم التحولات والتغيرات التي طرأت على المجتمع العربي في نهاية القرن

[1] علاء الدين سعد جاويش، الاتجاه السياسي في الرواية مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، (د.ط)، 2010، ص 5.
[2] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990، ص 3.
[3] نفسه، ص 4.

التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ حاولوا نقل الظروف التي عاشها المجتمع العربي إبان الحروب والثورات التحريرية والأزمات السياسية وكذا الاقتصادية والاجتماعية في شكل نصوص إبداعية.

كلّ تلك الظروف ساهمت بشكل كبير في تغيير نمط الكتابة الإبداعية، فأُنتجت العديد من الأعمال التي تشهد لها الساحة النقدية بأنها من أهم الأعمال التي أثرت تأثير كبيرا على المجتمع، لأنّ «أوقات الثورات والانقلابات تستفزّ المشاعر وتهزّ النفوس هزا عنيفا، وتحرك أوتار القلب، وتنبه روافد العزائم، وتستجيش هوامد الهمم، فتقوى الخواطر، وتتفتح العقول، وتشحذ الأحاسيس، ويتبع ذلك ظهور نوع من الأدب الحر القوي المفعم بالرجولة، وكثيرا ما كانت أيام الحروب والثورات مبعثا لجلائل المبتكرات وأنضج ثمرات العقول»[1]، فكانت بذلك الرواية المنفذ الوحيد الذي يتجه إليه المبدع لتفريغ تلك المكبوتات في شكل نصوص تعبّر عن ذلك الواقع المعيش، وتصور مدى تمرّده على ما يحدث داخل المجتمع، بأساليب سردية فنية متعدّدة، يعتمد من خلالها على أسلوب الإضمار، أو الأسلوب غير المباشر في التعبير، وهذا ما أشار إليه **جابر عصفور** في وصفه لرواية النهضة من خلال كتابه "**الرواية والاستنارة**" بقوله: « كان على الرواية أن تتعلم مراوغة القمع الخاص بعصرها، وأن تكتسب من خبرة الماضي الإبداعي مخاتلة* التمثيلات الكينائية، ومداورة التوريات السردية، وكما أفادت رواية النهضة من خبرات تراثها الأدبي، من حيث هو تراث متميز بما أنجزه من بلاغة المقموعين، أفادت من إنجازات القص الأوروبي الذي نقلت عنه تقنيات الرواية الأليجورية، أو رواية التمثيل الكنائي ذات اللغة الأيسوبية* التي تنطق الخطاب المقموع في المجالات السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية أو الدينية. أداتها في ذلك أقنعة الشخصيات الرمزية، وتمثيلات الأحداث التخييلية، وتوريات المواقف الموازية»[2]، ويعني في هذا القول بكلمة الأليجوريا أنها: « صورة مجازية تنسج من مادة سردية وتنطوي دائما على معنى ظاهر وآخر خفي»[3]، إذ أصبح ذلك أسلوبا فنيا ينتهجه العديد من

[1] علي أدهم، على هامش الأدب والنقد، دار المعارف، 1979، ص 16، نقلا عن: علاء الدين سعد جاويش، المرجع السابق، 17.

* المخاتلة : مصدر خاتل، تعني الخداع والمراوغة.

*الأيسوبية: هي صفة منسوبة إلى القاص الإغريقي أيسوب، الذي اشتهر بحكاياته وأساطيره التي عدّت رافدا للتربية الأخلاقية.

[2] جابر عصفور، المرجع السابق، ص 267.

[3] فتحي النصري، صورة التخييل في الشعر العربي الحديث، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2013.

الأدباء، سواءً أكانوا روائيين أم شعراء، وهذا ما ركزت عليه الرواية العربية المعاصرة، إذ أصبحت تعمد إلى «استخدام القناع، واستدعاء الشخصيات التراثية، والبوح عن طريق تيار الشعور، وتوظيف الفانتازيا والأسطورة والخرافة، وأحيانا الخيال العلمي لتشكيل تجارب قصصية غير موازية للواقع المعيش»[1]، بغرض بعث الجمالية على النصوص الإبداعية، لكنها في الوقت ذاته تحمل رسائل مشفرة لا يفهمها إلا المتمرس والمثقف العارف بسياقات الرواية الخارجية.

تُعرّف الرواية السياسية بأنها تلك الرواية التي اهتمت بنقل ما يحدث داخل المجتمعات من تحولات سياسية، عن طريق اشتراك و تآلف كلّ الأدوات الفنية لطرح قضية سياسية تكون المحور الأساسي لمضمون الرواية، وتقدّم بطريقة فنية مباشرة وغير مباشرة، ويعرّفها الدكتور **سعيد علوش** على أنها « تقوم على أطروحة الدعوة إلى أفكار سياسية معينة، وتفنيد غيرها، مما يفسح المجال أكثر لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية الأخرى فهي رواية تنزع نحو نوع من الواقعية القرارية، ولا تتميز عن غيرها من الروايات إلا بتأكيدها على الحدث السياسي»[2].

كما عرّفها الدكتور **طه وادي** في كتابه" **الرواية السياسية"**، حيث يقول: «الرواية التي تلعب القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي، وكاتب الرواية السياسية ليس منتميا – بالضرورة– إلى حزب من الأحزاب السياسية، لكنه صاحب إيديولوجيا يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح وضمني»[3]، فكاتب الرواية السياسية لا يُشترط أن يكون فردا من حزب سياسي كي يكتب هذا الصنف من الرواية، بل عليه أن يعبّر عن إيديولوجيته وأفكاره التي يؤمن بها بطريقة فنية، وعليه أن يقنع القارئ من خلال انتقاء شخصيات وأحداث تخدمه وتخدم روايته.

إذا فالرواية السياسية هي تلك الرواية التي « تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصراع الطبقي والسياسي والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والإيديولوجيات والتركيز على الرهان السياسي من

[1] طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية للنشر لونجمان، (د.ط)، (د.ت)، ص 2.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص104.

[3] طه وادي، الرواية السياسية، ص 6.

خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي»[1]، وبهذا عدّت السياسة من أبرز الموضوعات التي اهتمت بها الرواية الحديثة والمعاصرة، فجاءت كتابات عديدة تحمل في طياتها مواضيع سياسية متعدّدة ترصد تحولات المجتمع، وتناقضاته محاولة الكشف عن إيديولوجية الكاتب.

نشأت الرواية السياسية العربية كما ذكرت سابقا في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك بعد اطلاع العرب على أعمال الروائيين الأوربيين، التي لم تخلو هي الأخرى من السياسة خصوصا بعد الصراع الذي نشب إبان الحربين العالميتين، وكذا الصراع بين الاتجاهين الاشتراكي والرأسمالي إذ أصبح الأدب بصفة عامة والرواية خاصة مرآة ناقلة لذلك الصراع، وتجلت السياسة في أغلب ما كتب أنذاك خصوصا في **روايات ستندال وتولستوي وديكنز** وغيرهم،« فمشاكل الصراعات والحروب والحرية والديكتاتورية وامتهان كرامة الإنسان ومقارعة الاستعمار، وجدت لها في روايات القرن المذكور مساحات واسعة وكان لروائيي آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية حصتهم في هذا الجانب»[2].

حاول كتاب الرواية السياسية أن يهتموا بأسلوب الكتابة كثيرا فأصبحت تتميز عن نظيراتها بأسلوبها المنفرد، فهي « تستند إلى بلاغة الإقناع والدعاية والتحريض والالتزام وتبليغ الأطروحة المقصودة بشتى الوسائل لأنّ الغاية تبررها وتعضدها، كما تنبني على بلاغة التكرار لتحريك الشعور السياسي والإيهام الثقافي. وتلتجئ هذه الرواية إلى السرد التفصيلي والحوار التسجيلي والمنحى الواقعي لتسجيل المعطى وتهويله وتصويره سلبا أو إيجابا. وتشحن الرواية ذات الأطروحة السياسية بتعاليم تنزع إلى توضيح حقيقة عقائدية وسياسية، وتصبح هذه التعاليم العقائدية السياسية بؤرة تعكس مفهوم الأطروحة في الرواية»[3]، وبهذه العناصر تكون الرواية السياسية قد ابتكرت لنفسها أسلوبا خاص بها يميّزها عن الروايات الأخرى.

---

[1] جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب، 11 مارس2007،
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article80921

[1] سعد محمد رحيم، السياسة موضوعة في الرواية، مجلة الحوار المتمدن، بيروت، 1740، 2006/11/20.

[3] جميل حمداوي، المرجع السابق.

برزت أسماء عربية كثيرة خاضت الكتابة في الرواية السياسية من مثل: **نجيب محفوظ، عبد الرحمن منيف، جبرا ابراهيم جبرا، حنا مينة، رشيد بوجدرة، غسان كنفاني، نبيل سليمان، إبراهيم الكوني، إميل حبيبي، الطيب صالح، محمد شكري، فاضل العزاوي، وإسماعيل فهد إسماعيل**، وغيرهم الكثير، حيث اعتبرت أعمالهم من أكثر الروايات التي استطاعت نقل وتصوير محنة الإنسان العربي ومعاناته، انحصرت كتاباتهم في ثلاثة رؤى، منهم من اهتم في روايته برؤية سياسية محلية، حيث اهتم فيها بجماعة أو منطقة أو جهة ما، ومنهم من اهتم بتقديم رؤية سياسية وطنية مثل ما حدث مع أغلب الروايات الجزائرية التي كتبت في السبعينيات وما بعدها، أما الاتجاه الثالث فاهتم بتقديم رؤية سياسية قومية، كالحديث عن القضية الفلسطينية وغيرها.

كما رصدت الرواية السياسية العربية عدة قضايا و ظواهر مجتمعية وسياسية، من بينها:« واقع الاستعمار و الاستقلال و الفترة السياسية ما بعد الاستقلال والصراع الإيديولوجي و الحزبي و الحروب العسكرية والسياسية (حرب أكتوبر، والحرب اللبنانية...)، و النكبات و الهزائم (نكبة 1948، والعدوان الثلاثي على مصر، وهزيمة 1967)، والصراعات القومية (الصراع العربي/ الإسرائيلي)، والثورات المناصرة والمضادة، ناهيك عن موضوعات أخرى كمصادرة حقوق الإنسان العربي ورصد ظاهرة السجن العربي أو المعتقل السياسي واستبداد السلطة و انعدام الديمقراطية و عدم مشروعية الانتخابات بسبب التزوير و التزييف وموالاة الأحزاب السياسية اليمينية للسلطة وموالاة الأحزاب اليسارية للمصادر الأجنبية(...) وخير من عبر عن هذا الموضوع **عبد الرحمن منيف** و **عبد الرحمن مجيد الربيعي** في روايته (**الوشم**)، و **صنع الله إبراهيم** في (**اللجنة**)، و **جمال الغيطاني** في (**الزيني بركات**)، و**الطاهر وطار** في (**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**)، و **عمرو القاضي** في (**البرزخ**)، و **بنسالم حميش** في جل رواياته و خاصة في (**بروطابوراس يا ناس**)، و (**محن الفتن زين شامة**)، و **حيدر حيدر**، و**هدى بركات في** (**حجر الضحك**)،...الخ. »[1]، وهذا يمكنني القول بأن الروائي العربي أصبح واعيا بما يحدث داخل مجتمعه، محاولا التدخل من خلال طرح بعض قضايا مجتمعه، وإعلان تمرده، وكذا التعبير عن خيبة أمله لما آلت إليه المجتمعات العربية، محاولا بذلك

[1] جميل حمداوي، المرجع السابق.

شرح الواقع السياسي، فاتجه إلى الكتابة الروائية لما لها من خصائص تميزها عن مختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

قضية العنف والإرهاب في الرواية العربية:

تعتبر قضية العنف والإرهاب من أبرز القضايا التي حاولت الرواية معالجتها وتسجيلها، فبعد الحرب العالمية الثانية، ظهرت فئة من الأدباء الذين تناولت أعمالهم الإبداعية ظاهرة العنف الذي كانت تتعرض له معظم المجتمعات، وكان للعرب حصة الأسد في تناول هذا الموضوع، خصوصا أنّ الكثير من الدول العربية كانت تعيش تحت وطأة الاستعمار، و أغلبها مرّ بتجربة الإرهاب.

تبنّى الأدب العربي هذه القضية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فبرزت أسماء لامعة في كافة أقطار الأمة العربية التي حاولت أن تنقل المشهد الذي آلت إليه تلك المجتمعات، وكانت الرواية هي الجنس الأوفر حضا الذي حاول نقل الواقع المزري للإنسان العربي، كُتبت العديد من الروايات التي اتخذت من العنف والإرهاب تيمة رئيسية، « منها من عبر عن هذا الواقع الآسن، وعن التردي الفكري والاجتماعي والثقافي، عن طريق الاستنكار لهذا الوضع وتعرية هذا الواقع المؤلم، ومنها من فضل الغوص في عوالم الإرهابيين للبحث عن أسباب هذا الانحراف والانزلاق الخطير»[1]، والعنف في أشمل تعريفاته هو عبارة عن « إشكالية معقّدة، تتجاوز البعد السياسي والاجتماعي، لتصاحب كلّ عمل قولي أو فعلي، يصاحب في جوهره كلّ ممارسة تحويلية اجتماعية كانت، أو ثقافية، أو خطابية. فهو سلوك فعلي أو قولي يستخدم القوّة، أو يهدّد باستخدامها لإلحاق الضرر والأذى بالذات، أو بالأشخاص الآخرين، وتخريب الممتلكات للتأثير على إرادة المستهدف»[2]، وهذا المفهوم ينطبق على الإرهاب والذي يعرَّف بأنه « هو أقصى تمظهرات العنف وأشده، لأنه لا يعترف للحياة حقا عند الآخر، ما لم يكف الآخر عن هيمنته، فاستهدف بذلك السياسي والعسكري والمدني والمنشآت والرموز والنساء والأطفال وغيرهم على حد السواء، بدون ترو

[2] عزيز عرباوي،الرواية العربية في مواجهة أسئلة التطرف والإرهاب، مجلة ذوات، 5جويلية2017 ،
http://thaqafat.com/2017/07/82379

[2] الشريف حبيلة، الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص11.

أو إعمال عقل»[1]، وفي تعريف آخر هو « القتل العمدي للأبرياء بغرض نشر الرعب بين السكان وفرض حلول على السلطات، ومن الواجب إدانته لأنه يستهدف الإنسان البريء»[2]، ومن هذا التعريف يمكنني القول بأنّ ظاهرة الإرهاب هي ظاهرة تضع العنف في أولوياتها، بغرض إفزاع وإرهاب الشعوب، وكذا فرض الهيمنة عليهم.

تجلت هذه الظاهرة في العديد من الروايات العربية، وكان من أبرزها الرواية الجزائرية، وذلك بعد المأساة التي عاشها الشعب الجزائري، فكانت الرواية الجزائرية لا تخلو من الحديث عن المآسي والفواجع التي عاشها هذا الشعب خلال ما اصطلح عليه بالعشرية السوداء، صورّت هذه الرواية مجريات هذا الواقع المرير، ونهلت منه مادتها الحكائية. فمن المعروف أن الجزائر مرّت بظروف قاسية قبل هذه العشرية، وكانت نتائج حرب التحرير وخيمة ومأساوية « إلا أنّ الشعب استطاع استيراد حريته وهويته الضائعة، و إرساء قواعد دولة جمهورية من جديد، ولكن بقيت جذور الاستعمار متغلغلة في نفوس بعض القادة، فأرادوا الاستحواذ على السلطة، فنشبت صراعات بين الإخوة وحدّ الصراع بينهم إلى حدّ الاقتتال، والشعب في غفلة من أمره لا يدري أسباب الحرب، وتراكمت على هذه الحرب الأحقاد، ودخلت الجزائر على إثر هذا الصراع في عهد جديد عهد الاشتراكية، ولكن أفرزت الاشتراكية طبقة ثرية استغلالية، وبطالة وديون كبيرة وفساد في كلّ القطاعات، ولم تبق الاشتراكية قائمة في هذا البلد، ليغيّر بنظام جديد، ولكن لابد لتحقيق هذا النظام دعائم، فاستغلوا ظهور جبهات إسلامية لهذا الغرض، ودبّت حرب أهلية عصفت بالبلد وأدخلته في جحيم دموي»[3]، دامت هذه المأساة لمدة لا تقلّ عن عشر سنوات.

كلّ هذه الأحداث ساهمت في ظهور رواية العشرية السوداء، التي كتبت لتعبّر عن أحوال الشعب الجزائري أنذاك، أصبحت تصنّف ضمن قائمة الأدب الاستعجالي الذي استعار اسمه من ظروف المجتمع

[1] المرجع السابق، ص 12.

[2] حسن ابراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة دراسة أفقية، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص 37.

[3] عثمان فايزة، ظاهرة العنف في الرواية الجزائرية من 2000 إلى 2013 مقاربة بنيوية تكوينية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، سنة 2015، (مخطوط)، جامعة مصطفى اسطمبولي-معسكر، الجزائر، ص 3.

الجزائري المفاجئة، حيث كانت وثيرة الأحداث متسارعة ومتتابعة، وقد اعتبر ذلك العنف « الممارس في فترة التسعينيات في حق المجتمع الجزائري من أهم الأسباب التي تولدت منها تلك النصوص الاستعجالية التي وعلى الرغم من سرعتها إلا أنها كانت فاعلة في تدوين ذلك التاريخ العسير، فتحاول تلك الإبداعات الموسومة بالكتابات الاستعجالية أن ترسم تمفضلات الألم والخوف وتعطي صورة معبّرة عن الرعب الذي تتلعثم الألسنة لسرده ووصفه»[1]، فقد حاول المبدع الجزائري أن ينقل التجربة الواقعية التي كان يعيشها مجتمعه إلى تجربة إبداعية « يمازجها جانب أوفر من التخييل والفنية ليرسم حقيقة مرّة، يجب على الأديب أن يصوّرها ويعبّر عنها ولا سبيل للمفر من قولها»[2]، ومن أبرز الأسماء التي كتبت في هذا المجال، نجد: **واسيني الأعرج** ، الذي كتب العديد من الروايات عبّر من خلالها عن صورة الإرهاب في الجزائر، كما وثقت أغلب الأحداث المأساوية وقتذاك، ومن أبرزها نجد: **سيدة المقام، ذاكرة الماء، مملكة الفراشة** التي لخصت صورة الإرهاب، وأرجعت أسباب انتشاره إلى« انعدام الحوار بين جيل الاستقلال وجيل الثورة التحريرية، وهو ما تمخض عنه انفجار المؤسسة التربوية والثقافية والسياسية الوحيدة في البلاد ألا وهي جبهة التحرير الوطني في 5أكتوبر 1988 أمام غياب البدائل الموضوعية، وغياب الحوار الذي تؤطره النخب »[3]، ونجد أيضا كتابات **الطاهر وطار** وأبرزها رواية **الزلزال** ، وهناك روايتي **فتاوى زمن الموت، وبوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، وكراف الخطايا لعيسى لحيلح،** ورواية **ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، وتيميمون لرشيد بوجدرة،** وكان **لمحمد ساري وفاضيلة الفاروق ورشيد مفتي** أعمالا روائية لا تقل أهمية

[1] زهرة شهبر، نورة مهود، صورة المجتمع الجزائري في روايات العشرية السوداء- روايتي "القلاع المتآكلة لمحمد ساري، وبماذا تحلم الذئاب لياسمينة خضرا" أنموذجا، (مخطوط)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، 2015- 2016، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة- الجزائر، ص 15.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] مصطفى حفيظ، صورة الإرهاب في الرواية الجزائرية، بوابة إفريقيا الإخبارية، 3ماي 2014.
.http://www.afrigatenews.net/content

عن سابقاتها، حيث اعتبرت هذه الأعمال « بمثابة سندات تاريخية شاهدة على مرحلة من أعتم المراحل في تاريخ الجزائر»[1] مما جعلها توثق مختلف الأحداث التي مرت بها الجزائر أنذاك.

هذا فيما يخص الرواية الجزائرية، أما عن الرواية العربية فلم تخلُ هي الأخرى من توظيف تيمة العنف والحديث عن الإرهاب، حيث تربّع هذا الموضوع على عرش الكتابة السردية العربية المعاصرة، « واحتل الإرهاب حيزا كبيرا في الخطاب السردي لدى بعض الروائيين في روايات محددة منها: رواية "**رغبات ذاك الخريف" لليلى الأطرش**، ورواية "**سأرى بعينيك يا حبيبي" لرشاد أبو شاور**، ورواية "**موسم الحوريات" لجمال ناجي**، ورواية "**سماء قريبة من بيتنا لشهلا العجيلي**"، وأخيرا رواية "**مياه متصحرة لحازم كمال الدين**"»[2]، حاولت هذه الروايات وصف العديد من الأحداث السياسية التي عاشتها الأمة العربية، وكان من أبرزها أحداث 11 سبتمبر 2001 بأمريكا، وقد أكدت الدراسات أنّه كان في تنفيذ تلك الهجمات أكثر من 15 إرهابيا و كان من بينهم 9 سعوديين، كما تناولت بعض الروايات أحداث العراق سنة 2003، فيما تناولت رواية **معجب الزهراني** الموسومة بـ **"رقص"** قضية استيلاء بعض الإرهابيين على الحرم المكي، واختطافهم لبعض الرهائن، وهذا ما نجده أيضا في رواية **الحمام لا يطير في بريدة** للروائي **يوسف المحيميد**. هذه بعض النماذج اخترتها من ما يفوق الـ 100 رواية جعلت تيمة العنف التيمة الرئيسية لها، والتي حاولت تصويره بشتى أشكاله، والتي من بينها: العنف اللفظي، والعنف الجسدي، والعنف ضد المرأة، وغيرها.

استمرت الرواية في نقل كلّ ما يستجد في المجتمع العربي من أعمال للعنف، إلى أن وقعت بعض الدول العربية في دوامة ما اصطلح عليه بالربيع العربي، كانت انطلاقته من تونس سنة 2011، لتنتقل فيما بعد إلى كلّ من مصر وليبيا ثم سوريا واليمن، فقد شهدت هذه الدول أحداثا عصفت على الجانب السياسي، حدث كلّ ذلك « نتاجا لتحرك الشارع العربي في شكل ثورات شعبية عاصفة وقوية ومباغتة، ولم تشهد لها الساحة العربية مثيلا في الماضي القريب ولقرون خلت، لتخلق تيارا تغييريا حديثا لتلطم به وجه

[1] زهرة شهبر، نورة مهود، المرجع السابق، ص 15.

[3] عزيزة علي، ابراهيم خليل يحاضر عن الإرهاب في الرواية العربية، http://www.alghad.com/.

الديكتاتورية والجبروت، فكان المبتدأ –كما ذكرت آنفا– من تونس الخضراء بثورة البوعزيزي، ومن ثم انتقلت إلى ميدان التحرير بمصر، ومنها إلى أحرار ليبيا، ومنها إلى اليمن وسوريا في انتقال سريع عمل على اقتلاع الحكومات القائمة في أغلب هذه البلدان بصوت الشعب الحرّ»[1]، ويرجع سبب كلّ ذلك إلى فطنة الشعب، ووعيه فتحرك مطالبا بحقوقه، لأنه كان يفتقر لأبسطها، وكان من أهم الدوافع إلى ذلك هو انتشار الفساد والركود الاقتصادي، كما كان « غياب الحكم، وافتقاد آليات لتنفيذ القانون، والاستبداد والفساد الذي كان موجودا في دول الربيع العربي إضافة إلى هيمنة السلطات التشريعية والقضائية من الأسباب الرئيسية وراء ثورات الربيع العربي»[2].

تطلّع الشعب الثائر في تلك البلدان إلى إحداث تغيير في الأنظمة السائدة، من خلال قيامه باحتجاجات سلمية ساعين من خلالها إلى محاربة الظواهر السلبية التي كانت متفشية في مجتمعهم، إلا أنّ هذه الثورات كانت عكس توقع المتجمهرين، فقد كانت « ثورات كاشفة للحقيقة، كشفت العلاقة الحقيقية بين الحاكم والمحكوم، بين الراعي والرعية في البلدان العربية، حيث قامت كل الفئات أو معظم الفئات الاجتماعية في البلدان العربية وبشكل أخص مصر، اليمن، تونس، بإضرابات واعتصامات ومظاهرات تحولت إلى صدامات دامية مع الأمن في بعض الأحوال بحثا عن العدل(...)، كلّ هذه الأحداث وغيرها خلقت حالة فوضى غير مسبوقة يصعب السيطرة عليها في الأجل القصير أو في المتوسط، وهنا لا نبالغ فقد تحولت الثورة في مصر واليمن وليبيا إلى فوضى عارمة وانهارت قيم التراتبية الاجتماعية والوظيفة الإدارية وتدهور القيم وعدم الاستقرار السياسي»[3]، كما قابلت السلطة هذه الثورات بعنف شديد وباستخدام مختلف وسائل القهر، راح ضحية ذلك العديد من الأشخاص البريئين، وقد افتُعل كلّ ذلك لضمان السيطرة.

[1] مصطفى عثمان إسماعيل، الربيع العربي والفوضى الخلاقة،مجلة كلية الاقتصاد العلمية، العدد الثالث، يناير 2013، ص 289.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] رمضان عبد السلام حيدر، ثورات الربيع العربي ومستقبل النظام السياسي العربي، مجلة الجامعة الأسمرية، العدد24، 2012، ص 536.

كلّ هذه الأحداث دفعت بالمبدعين العرب الذين فوجئوا بما حصل إلى التعبير عن سخطهم وغضبهم الشديد، من خلال إبداعاتهم سواء الشعرية أم النثرية، وكانت للرواية الدور الكبير في نقل تلك الأحداث لأنها كانت « أحداثا مفعمة بالمشاعر والآلام، فقد كان لهذا الواقع الأسود الأثر البارز في إسالة المداد وتفجير الكلمات المصورة لتلك الأحداث والمآسي التي تسبر أغوار الشخصية المغاربية وتوثق أحداثا دامية وذلك في قالب فني إبداعي يزاوج بين الواقعي والمتخيل»[1]، إذ يمكنني القول بأن الرواية العربية كانت من أنجع الوسائل لرصد أحداث هذه الثورات، حيث عبّرت عن الظلم والاستبداد والقهر الذي واجهته الشعوب الثائرة، ويرجع سبب ذلك إلى أنّ الرواية في طبيعتها ذلك الجنس الأدبي القريب من المجتمع، والذي يحاول دائما العودة إليه والنهل من مستجداته للتعبير عنها بطريقة فنية.

برزت العديد من الروايات التي حاولت نقل تلك الأحداث والوقائع، وكان موضوع الربيع العربي «حاضرا بقوة في الرواية العربية عموما (...)سواءً بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد تبيّن أن مجموعة من المواضيع التي كانت من المحظورات كانت حاضرة بقوة منها ما هو مرتبط بالوضعية السياسية والاجتماعية والتي أسهمت في اندلا ع شرارة الربيع العربي في هذه الأقطار، ومنها ما هو مرتبط بمطالب الشعوب كالحرية والكرامة والديمقراطية، ومهما ترتب عن هذا الحدث العظيم من إيجابيات أو سلبيات أو تداعيات، فإنّ المشهد الإبداعي حقق قفزة نوعية، إذ أوجد أعمالا روائية لم تنجبها القريحة العربية منذ عقود، لسبب بسيط هو أنّ الخمول الذي خدر القريحة الأدبية سابقا أماتته صيحات الثوار وزرعت مكانه حماس الكاتب المتفائل مع تلك الصيحات، فالثورات العربية جعلت للحضور الأدبي بكلّ أجناسه نكهة تجريبية جديدة في الأقطار العربية مهما تعددت الاختلافات»[2]، فمن أبرز ما كتب حول الربيع العربي نجد: **ورقات من دفاتر الخوف لأبي بكر العيادي، فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني، عدوّ الشمس البهلوان الذي صار وحشا لمحمد سعيد الريحاني،** ورواية **لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة لخالد خليفة،** رواية **وقائع الصيف**

[1] عبد الرحمن إكيدر، صورة الربيع العربي في الإبداع الروائي المغاربي، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21-22 أغسطس 2016، ص 69.

[2] المؤتمر الدولي الثاني عشر: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21-22 أغسطس 2016، ص 222.

الماضي لياسمين الرشيدي، فرانكشتان في بغداد لأحمد السعداوي، الطلياني لشكري المبخوت، ورواية **غواية لسليم حداد،** فقد اعتبرت هذه الروايات الخمس الأخيرة من أبرز الروايات التي « حققت مكانة أدبية بارزة ليس على مستوى المنطقة العربية فحسب، وإنما على مستوى العالم»[1]، حاولت كلّ هذه الروايات التعبير عن أحداث ثورات الربيع العربي، ونقلت المآسي والعنف المطبق على الشعوب التي كانت تطمح إلى خوض ثورات واحتجاجات سلمية، تساعدها على الخروج من الأزمات التي عاشتها خلال عقود مضت دون اللجوء إلى العنف، لكنّ ذلك لم يكن كما أرادوا فقد ذاقوا كل أشكال العنف من تعذيب وقتل وتشريد واعتقال وإعدام .

وفي الأخير يمكنني القول بأنّ الرواية العربية واكبت كلّ ما كان يستجدّ داخل المجتمع العربي، فاختلفت قضاياها ومضامينها، وتعدّدت وتباينت من رواية إلى أخرى، حيث حاول الروائي العربي طرح مختلف القضايا مع تقديم بعض الحلول، وأصبح يعبّر من خلال ما يكتب عن إيديولوجيته ويعلن تمرده على الواقع، محاولا التأثير على المتلقي باستخدام أساليب فنية وجمالية، مهتما باللغة التي يكتب بها، فتحدث عن المرأة وعن الأب وعن المدينة والحياة والموت والإرهاب وفلسطين وغيرها الكثير من القضايا، محاولا توظيف التراث العربي واستلهام آلياته ليضفي على نصوصه الجماليات التي تجذب انتباه القراء.

[1] خمس روايات ترصد الربيع العربي http://www.al-watan.com/news-details/id/22408

المبحث الثالث:

الرواية العربية المعاصرة وجمالياتها الفنية

حظي موضوع السرديات في الدراسات النقدية العربية الحديثة باهتمام كبير، كان ذلك مع مطلع ثمانينات القرن العشرين بعدما اطلع العرب على كتاب **مورفولوجيا الحكاية لفلاديمير بروب**(**Vladimir Probe Morphologie du conte**)، الذي ساعد على ظهور منهج نقدي يهتم بالسرديات الحديثة، فقد سعى إلى مقاربة النصوص الإبداعية من زوايا متعدّدة.

وما يؤكد بأن النقاد الأوربيين كانوا سباقين في بلورت مفاهيم الدراسة السردية ما طرحه الدكتور **سعيد يقطين** في كتابه "**قال الراوي**" بقوله: «فمنذ اجتهادات **الشكلانيين الروس** النظرية وأعمال **فلاديمير بروب** حول الحكاية الشعبية، وصولا إلى السرديات وسيميوطيقا الحكي ونظريات لسانيات النص وتحليل الخطاب، مرورا باجتهادات الأنتروبولوجيين (**ستروس**) وعلماء الأديان (**ميرسيا إلياد**) وعلماء الأساطير (**كايوا –ديموزيل– دوران– فراي**...) نجد الاشتغال بالسرد يحظى بمكانة متميزة، سواء تجلى في الخطاب اليومي أو الصحفي أو التاريخي أو الأسطوري أو الأدبي... وسواء ظهر من خلال المستوى اللفظي أو الصوري أو الحركي، تعددت المقاربات واختلفت باختلاف المدارس والاختصاصات»[1]، فقد اهتم أصحاب هذا الاتجاه في بادئ الأمر بكلّ الخطابات سواء الكلامية أو المكتوبة وحتى الرموز والإشارات، ثم أصبح منهجا يهتم بتناول السرد الحكائي، مثّله بالدرجة الأولى الجنس الروائي الذي اعتبر من أبرز الأشكال السردية التي ظهرت حديثا، إذا فالرواية هي عبارة عن «سرد لمجموعة من الأحداث ورصد الشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكوِّن عالم الرواية، ولا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد»[2]. كما تبحث الرواية دائما على أسلوب حكي يساعدها على تقديم سرد يهتم بالجمالية، إذ يعتمد المبدع فيها على خياله بصفة كبيرة، محاولا نقل تجربة واقعية بصورة فنية، تقول **يمنى العيد** في هذا الصدد: « إنّ انتساب الخطاب الروائي إلى العالم المتخيل لم يعد موضوع خلاف، خاصة وأن هذا الخطاب هو خطاب سردي فني، بمعنى أنّ السرد فيه لا يلتزم بما تمليه الذاكرة، أو

[1] سعيد يقطين، قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص13.

[2] حسين خمري، فضاء المتخيل (دراسة أدبية)، منشورات وزارة الثقافة، سوريا– دمشق، ط1، 2001، ص147.

لا يقتصر على تذكر ما تسجله، بل يفسح مجالا واسعا للعب بالمسرود وابتداع الكثير منه»[1]، وهذا ما ميّز السرد الروائي عن الأنواع السردية الأخرى.

والسرد (la narration) في أعم تعريفاته « هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب، ويشمل السرد –على سبيل التوسع- مجمل الظروف المكانية والزمنية والواقعية والخيالية التي تحيط به، فهو إذن عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة»[2]، كما أنه يعني: « الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم، مما يعني أنّ السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر عن محادثة معينة»[3]، كلّ هذه التوصيفات نجدها حاضرة في الرواية بقوة، ما دفع بالروائيين إلى الاهتمام بتفاصيل السرد والبحث في جمالياته وتقنياته.

تعددت أساليب السرد من كاتب إلى آخر حيث حاولوا الاهتمام بالتعبير اهتماما كبيرا، « وما يهمّ السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، ومكمنه في الخطاب لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدّم من خلال خطابات متعددة لكلّ منها خصوصيته لأنّ ما يهمهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف»[4]، فمثلا عندما نتحدث عن توظيف مكان معين في أعمال إبداعية مختلفة، نجد أنّ لكلّ روائي رؤيته الخاصة لذلك المكان. وهذا الاختلاف هو ما اهتمت به السردية الحديثة، كما أنّها « تعنى باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنّها نظام نظري غني وخصيب بالبحث التجريبي، وهي تبحث عن مكونات البنية السردية من راوٍ ومروي، ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسجًا قوامُه تفاعل تلك

[1] يمنى العيد، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص35.
[2] لطيف زيتوني، معجم لمصطلحات(نقد الرواية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002،ص 105.
[3] علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص36.
[4] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 16.

المكونات أمكن التأكد على أنّ السردية هي المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءً ودلالة»[1]، وكذا يُعنى بإبراز جماليات النص السردي وسماته، نجد في هذا الصدد **سعيد يقطين** الذي أكّد بأنه لا يمكن أن تتحقق الجمالية في النص إلا بتوفر بعض العناصر، والتي حصرها فيما يلي[2]:

* فعل أو حدث قابل للحكي.
* فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.
* زمان الفعل.
* مكانه أو فضاؤه.

يشير من خلال ذلك إلى مكونات البنية السردية والتي تتمثل في الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، كلّ هذه السمات سأحاول الحديث عنها بصورة مقتضبة في ما يلي:

1. الأحداث:

تعتبر الأحداث من أهم السمات الفنية للرواية، فهي الأداة التي ترسم أحوال الشخصيات، وتحركاتها ومشاعرها، كما تعتبر« ظلا للشخصية يتشكل بتشكلها ويتبلور بتبلورها، فهو ذلك المضمون أو المحتوى الذي تتناوله الرواية بالتحليل والتفصيل، من خلاله تسير وتتطور الشخصيات»[3]، ويمكن أيضا اعتباره «صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية»[4]، و بهذا لا يمكن إغفال الدور الذي تلعبه الشخصيات في تنظيم وترتيب الأحداث، إذ هناك انسجام كبير بينهما لأنّ «التفاعل بين الطرفين متبادلا ولابد أن يكون تطور الرواية والشخصيات من الأمور

[1] ينظر: عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص07.
[2] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 19.
[3] ابراهيم السعافين، تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، ص 320.
[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74.

التي تخلق حبكة للرواية وتولد علاقة بين الحبكة والأسلوب»[1]، كما أنّ للحدث دور كبير في تكوين الرواية، لأنه هو الذي يحدد ما إن كانت الرواية ناجحة أم لا، من خلال طريقة طرحها والاهتمام بالتسلسل المنطقي لتلك الأحداث، فإن كانت غير متسلسلة انصرف ذهن القارئ عنها.

ومن جهة أخرى يلعب توظيف الخيال في سرد الأحداث داخل الرواية دورا مهما لجذب انتباه المتلقي، إذ يعمد الروائي دائما لتوظيفه بصورة واضحة وذلك من أجل إحداث تأثير جمالي في نفسية المتلقي، يقول **ميشيل بوتور** في هذا الصدد: « إنّ الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب، بل هي إلى ذلك (حوادث الرواية) أشد تشويقا من الحوادث الحقيقية»[2]، ومن هنا يمكنني القول بأنّ الرواية تسعى دائما إلى نقل مجريات أحداث واقعية ولكنها مدعومة بصور خيالية تزيد من نسبة التشويق و إمتاع المتلقين فهي تعتبر العنصر الرئيسي داخل الرواية.

2. الشخصيات:

تكمن أهمية الشخصيات في أنها تمثل المركز الذي تدور حوله أحداث الرواية، كما لها دور كبير في ترتيب الأحداث وتسلسلها، فهي « مكوّن أساسي من مكونات السرد الروائي، إنما تنبني داخل عالمها وتتحقق بعلاقة مع مرجع هو شخص مفترض ينتمي إلى العالم المرجعي، أو إلى الحياة بما هي واقع اجتماعي تحيل عليه الشخصية، لدى القراءة بالدلالة أو بالإيحاء الذي تمارسه هذه الشخصية بمنطوقاتها وسلوكاتها، ومجمل علاقاتها المتحققة في زمان ومكان، والقائمة على مستوى متخيل يروم بنية شكل تكسبه فنية طابعه الحقيقي، وتشي جماليته بقيم منظوره»[3]، ومن هنا تعتبر الشخصيات المحرك الأساسي للعمل الفني، فهي أساس حركية وبناء الأحداث داخل الخطاب الروائي، يعتبرها **بشير بويجرة** في كتابه "**الشخصية في الرواية**

---

[1] ابراهيم السعافين، المرجع السابق، ص 155.

[2] محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2014، ص 115.

[3] يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص35- 36.

الجزائرية" : «العمود الفقري للعمل الروائي»[1]، وبالتالي لا يمكن إغفال الدور المهم الذي تلعبه الشخصية في الرواية فهي «العصب الحي والمؤثر للبناء الفني للرواية كلها»[2]، لذا لا يمكن فصلها عن البناء الأساسي للرواية، لأنها تعتبر من أهم مرتكزاتها ومقوماتها.

كما اهتم الروائيون في كتاباتهم ببناء الشخصيات « وفق ما يقرره **محمد يوسف نجم** بطريقتين: الأولى برسم الشخصية بأسلوب مباشر (الطريقة التحليلية)، حيث يتوجه الكاتب إلى تصوير شخصياته من الخارج، مشرّحا عواطفهم وأفكارهم ودوافعهم وإحساساتهم، وكثيرا ما يصدر أحكامه عليهم، بينما يلجأ الكاتب إلى طريقة غير المباشرة (الطريقة التمثيلية)، حيث يترك المجال مفتوحا، منحيا نفسه قليلا، لتفصح الشخصية عن ذاتها، بأفكارها هي، وبذلك يمكن الوصول إلى كلّ سمات الشخصية من خلال أفعالها ومواقفها»[3]، ومن هنا يتضح مدى حرص أغلب الروائيين على الاعتناء بانتقاء الشخصيات بدقة، لأنها تشكل المحور الأساسي في تكوين الرواية، كما أنها تعتبر « تجسيد جمالي وفني على مستوى اللغة والتعبير، ولهذه الصورة قواعد وضوابط جمالية تتمثل في الطاقة البلاغية واللغوية والسياق النصي والنوعي والذهني، وبالتالي فإنّ الصورة الروائية صورة جامعة لكل العناصر الفنية التي تجعل الرواية رواية، فالشخصية حلقة الوصل بين زمان ومكان الرواية، والتخلي عنها معناه محو الرواية رغم تجسيدها وحضورها من خلال لغة الكاتب»[4]، ومن هنا يحاول الكتّاب دائما اختيار الشخصيات المناسبة التي تخدم الرواية والغرض من ذلك أنّ أي «فنان يحاول أثناء رسم الشخصية أن يشحد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها منحدرة إلى الفرد من المجتمع لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى

[1] بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 5.

[2] عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثية، ط1، بيروت- لبنان، 1986، ص07.

[3] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص66.

[4] كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة (قراءة في نماذج)، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف محمد بلقاسم، مخطوط، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2016- 2017، ص 43.

مساحات واسعة من الواقع الحياتي»[1]، ويكون بذلك قد حاول الإشارة إلى بعض القيم والسلوكات التي يجب أن يكون عليها مجتمعه .

3. الزمن:

يلعب الزمن في السرد الروائي دورا كبيرا فهو يعد من أبرز مرتكزاته الفنية، و الرواية الناجحة هي تلك الرواية التي تعرض بيئة معينة وأحداث مختلفة مع الحرص على عنصر الزمن الذي يتناسب معهما، لأنه هو الذي يعبّر عن تطور وحركية الأحداث والشخصيات، وتقنية الزمن « هي من أدق التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية العامة للرواية وهي التي تحكم الأزمنة المتغيرة في نطاق رؤية الراوي العامة، وبها تتمكن الرواية من الاستجابة لهذه الرؤية في نهاية الأمر»[2]، وتعتبره **سيزا قاسم** «عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، و أنه يمثل إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها»[3]، فلا يمكن فصله عن الرواية، فإذا حدث ذلك يختل بناؤها، تكمن أهميته في أنه هو «الذي يحدد طبيعة الرواية ويحفظ لها ماء الوجه، مثلما أنه يحدد شكلها الفني إلى حد بعيد»[4]، لذا كان من الصعب الاستغناء عنه .

أثارت قضية الزمن في الرواية جدلا واسعا في أوساط الباحثين والنقاد خصوصا في الآونة الأخيرة، بعدما ازدهرت الدراسات النقدية وتطورت المناهج، « فلم يكن الزمن يشكّل قضية صعبة في الرواية الكلاسيكية، ولكنه في الرواية الجديدة أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث،

---

[1] صلاح صالح، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي،بيروت– الدار البيضاء، ط1، 2003، ص100.

[2] ينظر: عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص61.

[3] سيزا قاسم ، بناء الرواية– مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984، ص26.

[4] لخضر حاكمي، تقنيات الزمن السردي التعبيرية واللسانية، مجلة الإشعاع، العدد الثاني، ديسمبر2014، جامعة د.طاهر مولاي– سعيدة، ص286.

فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين الرواية»[1]، ولهذا اتجه العديد من الباحثين والنقاد للبحث فيه والإحاطة به مقارنة بالجماليات الفنية الأخرى والتي لا تقلّ أهمية هي الأخرى، وذلك لأهميته داخل الأعمال الروائية، فهو يمثل «محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها»[2]، كما يعدّ من أساسيات الرواية «فلو انتفى الزمان، انتفى الحكي في الرواية كونها فنا زمنيا»[3]،إذ لا يمكن الاستغناء عنه أبدا.

هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن العديد من النقاد قد حاولوا تحديد أنماط الأزمنة التي يحتويها النص الواحد، يرى **تودوروف** « أنّ أول مشكل يصادف الباحث في الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية، وكلّ منها يشمل أنواعا من الأزمنة:

1. **الأزمنة الخارجية** وهي: (زمن السرد): وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص، وترتب أحداثه وأشخاصه. وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان.
2. **الأزمنة الداخلية** وتتمثل في: (زمن النص) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة)»[4].

اتفق العديد من النقاد مع ما طرحه **تودوروف** وأكدوا بأن النصوص الإبداعية تحتوي على نمطين من الأزمنة، وهما الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية، كما أنهم أشاروا إلى قضية مهمة، ألا وهي قضية تقارب

---

[1] مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص 107.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص36.

[3] نفسه، ص 37.

[4] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص106.

الزمن الروائي مع الزمن الواقعي في التشكل والرؤية، لأنّ ذلك « لا ينفي الاختلاف بين الزمنيين، فالزمن الروائي ليس زمنا واقعيا حقيقيا، إنما هو تكثيف وقفز وحذف، وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، إنه زمن مرن يتحرر فيه الروائي من قيوده، فهو الخالق لزمنه الروائي والمشكل لكل بنية روائية، لذلك يعالج زمن الحدث الروائي أحيانا، إما بتطويل شديد أو بقفز سريع أو بتلخيص حسب معطيات النص»[1]، وهذا يحاول الروائي دائما أن يعتني بالأزمنة الموظفة داخل الرواية من أجل لفت انتباه المتلقي، وهذا ما وجده العديد من النقاد خصوصا في الروايات الجديدة، إذ يحاول الروائي الاهتمام بالتسلسل الزمني، وبكرونولوجيا خاصة بالرواية، ما دفع العديد منهم إلى الاهتمام بالتاريخ من أجل إنتاج أعمال تبدو شبيهة بالأزمة الواقعية.

4. المكان:

يلعب المكان في حياة الإنسان دورا مهما وكبيرا حيث لا يمكن تصور وجود إنسان من دون مكان يعيش فيه، وعلاقته به «علاقة جدلية مصيرية، فلا يمكن أن يتصور الذهن لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج المكان»[2]، فهو جزء لا يتجزأ من حياته، والإنسان مرتبط بالمكان أشدّ الارتباط، فلا يمكن تخيّل وجود الإنسان من دونه، إذن « فالمكان هو حاضن الوجود الإنساني وشرطه الأساسي»[3]، وبدون مكان لا نستطيع أن نحدد وجود الإنسان لأنهما متلازمان.

من هذا المنطلق استخلص الأدباء أنه لا يمكن للعمل الإبداعي أن يتم من دون اللجوء إلى توظيف الأمكنة، ولا يمكن تصور أحداث تؤديها شخصيات في أوقات زمنية محددة في اللا مكان، وهذا كان لزاما على كلّ أديب أن يهتم بالمكان أولا قبل اهتمامه بالمرتكزات الأخرى، لأنه يؤثر « في عناصر العمل

---

[1] مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص 39.

[2] نبيلة ابراهيم، فن القص، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 139.

[3] عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص23

القصصي ويرتبط ارتباطا وثيقا بالأدوات الفنية التي تحدد أبعاده وجزئياته الفنية و لاسيما عنصر الحدث الذي يحصل من خلال الأمكنة التي تسمح للقاص إنتاج شخصياتها المختلفة والمتمايزة، ويمكن القول إنّ علاقة المكان بالحدث القصصي علاقة تلازم، أي إنّ الصلة بين المكان والأحداث تلازمية حيث لا نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها»[1]. فلا يمكن أن نفصل المكان عن المرتكزات الفنية الأخرى، إذ ترتبط كلها وتكتمل مع بعضها البعض، «فالمكان عموما يرفض تصورات لا تربطه بالزمن والأحداث والشخصيات، فكلّ طرح لمسألة المكان بمعزل عن الزمان هو شيء لا يمكن تصوره ذهنيا ولا روائيا»[2]، والعلاقة بين كلّ هذه المرتكزات علاقة تكامل وتلازم، حيث لا يمكن أن نقصي عنصرا منها لأن بناء الرواية أو العمل الإبداعي يختل لا محالة، وينحط ومن هنا لا يمكن اعتباره عملا إبداعيا من الأصل.

ولذلك اتجه الأدباء والروائيون خاصة إلى الاهتمام « بالمكانية في العمل الفني، وباتت أعمالهم وكتاباتهم تعالج أو تطرح قضايا ذات علاقة مكانية بحسب الرؤية التي يراها هذا الكاتب أو ذاك. المكان الفني له حدوده الهندسية أو مساحته بناءً على الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علامات مألوفة في هذا المكان»[3]، فالكاتب أو المبدع أصبح يهتم بأدق التفاصيل المتعلقة بالمكان الذي يحاول توظيفه، ويرجع ذلك إلى البحث عن إبراز جمالية الأمكنة، وكذا جذب انتباه المتلقين، أو الإشهار لمكان ما، فمثلا في رواية **ذاكرة الجسد** اعتنت **أحلام مستغانمي** بتصوير مدينة **قسنطينة** بدقة كبيرة، كان غرضها من ذلك إبراز جمال مدينة الجسور المعلقة، وكذا إبراز مكانتها في الجزائر. ومن جهة أخرى اتجه بعض المؤلفين إلى توظيف الأماكن الخيالية، حيث « تؤثر الظروف الاجتماعية والتاريخية والنفسية في خلق المكان، ويكون للظروف السياسية أيضا تأثيرا أكثر في خلق المكان الذي لم يكن موجودا على أرض الواقع»[4]، فكل تلك الظروف

---

[1] محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص12.

[2] صالح ولعة، المكان ودلالته في رواية مدن الملح لبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 52.

[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص33.

[4] المرجع نفسه، ص33.

ساعدت المبدع على تخيّل أماكن تجعله يسرح في خياله والبحث عن سبل للوصول إلى المتلقي بطرق فنية وجمالية، ويكون الخيال المنبع الأساسي لذلك.

كما يجدر الإشارة إلى أنّ « الأمكنة الفنية تستأثر اللذة الجمالية التي تعجز الأمكنة الواقعية عنها، فالأمكنة الفنية تختزل النشاط البشري الإبداعي، وتتسم بالديمومة، وسهولة التواصل، وإنّ المكان الفني مصدر لعلوم إنسانية مختلفة، وللأمكنة الفنية طبيعة تخييلية، وأخيرا فالمكان الفني سالب قابل للتغيير اللانهائي، وتلقي المؤثرات، وإنّ الأمكنة مرتبطة ببدايات التشكل الثقافي والعقائدي لجماعة معينة حيث ينضم المكان الفني إلى التراث الثقافي والروحي للمجموعة الثقافية المتعاملة معه، والمكان الفني منفصل عن المكان الطبيعي أكثر مما هو متصل معه»[1]، ومن هنا تتضح المفارقة بين المكان الواقعي، والمكان الفني الذي يراعي المبدع من خلاله العديد من الجوانب، فيضيف ويحذف ويغير مثلما يحلو له، وغرضه من ذلك كله إضفاء الجمالية على نصه الإبداعي، من أجل الوصول بسهولة إلى المتلقي .

وفي الأخير يمكنني أن أشير إلى أنّ جلّ النقاد قد اتفقوا على أن النص الروائي مستحيل أن ينفي أي عنصر من هذه العناصر المذكورة أعلاه، لأنها تشكل المرتكز الأساسي الذي تنبني عليه الرواية، وأن حذف أي عنصر منها يسبب اختلال واضح داخل الرواية، لأنه يوجد بينها علاقة مترابطة وكلّ العناصر متلازمة تلازما شديدا. فلا يمكن تخيل زمان من دون مكان ولا مكان من دون أحداث ولا أحداث من دون شخصيات تترجمها، ولهذا تستدعي بنية الرواية الحضور الكامل لكلّ هذه العناصر، من أجل تفادي انهيارها، فعلى المبدع أن يهتم دائما بكلّ تلك المرتكزات.

[1] صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص17-18.

الفصل الثاني:

المتن الروائي والتناص التراثي

المبحث الأول

أحمد خالد مصطفى والمتن الروائي

الفصل الثاني: المتن الروائي والتناص التراثي.

المبحث الأوّل: أحمد خالد مصطفى والمتن الروائي.

1. التعريف بأحمد خالد مصطفى
2. التعريف برواية أنتيخريستوس.

المبحث الثاني: ملخص رواية أنتيخريستوس.

المبحث الثالث: حضور التناص في العملية الإبداعية.

1. ملامح التناص في النقد العربي القديم.
2. نظرية التناص عند الغرب.
3. استلهام التناص التراثي في الأعمال الروائية العربية المعاصرة.
4. آليات التناص.

1- التعريف بصاحب رواية أنتيخريستوس:

عرفت الساحة الإبداعية العربية المعاصرة بروز نخبة من الروائيين الذين اشتهرت أعمالهم بسرعة فائقة، ومن أبرزهم نجد الكاتب و الصيدلي **أحمد خالد مصطفى** الذي اشتهر في الآونة الأخيرة بالعديد من الأعمال الروائية، والتي انفردت بأسلوبها الشيق الذي ميّزها عن سابقاتها، حيث حاول نقل العديد من الأحداث التاريخية في قالب سردي روائي، وبطريقة جمالية اعتمد من خلالها على خياله الواسع، اتضح ذلك جليا خصوصا في روايته **أنتيخريستوس** التي أثارت الكثير من الجدل بين قرائها.

ولد **أحمد خالد مصطفى** يوم 22يناير 1984 بالمدينة المنورة، مصري الجنسية لكنه عاش في السعودية وترعرع فيها، ويعمل هناك حاليا في مجال الصيدلة، يقول عن تجربته في الكتابة في حوار له مع الإذاعة المصرية **راديو 9090** حصة **كلام معلمين** التي يقدمها **أحمد يونس**: « في بداية الأمر كنت أكتب قصصا قصيرة ثم انتقلت للكتابة في المنتديات، نشرت في أحد المنتديات في أول الأمر قصة اسمها **مع الجن**، اشتهرت وانتشرت في منتديات عديدة، ثم كتبت قصة ثانية وحصل معي الشيء نفسه، ثم بدأت أكتب وأنشر بعدها، كتبت ما يقارب 24 قصة قصيرة، وكلها لاقت رواجا كبيرا بين المنتديات، وبعد ذلك شاركت بقصة لي في مجموعة **عصير الكتب** على الفايسبوك التي كانت تنظم مسابقة، وبعد أيام تلقيت اتصالا من مدير المجموعة، ليسألني إن كانت تلك القصة لي»[1]، كانت هذه بداياته الأولى مع تجربة الكتابة، ثم بعد ذلك اتجه إلى تجربة النشر، فأنتج في بادئ الأمر مجموعة قصص تحمل عنوان **مطعم اللحوم البشرية** ، وبعدها جاءت رواية **أنتيخريستوس** التي صدرت سنة 2015 ، أثارت هذه الرواية جدلا واسعا بين قرائها فمنهم من اعتبرها رواية كما صنفها صاحبها، وأكد أنها تحمل صفات الرواية من جمالية وخيال وتشويق، ومنهم من اعتبرها بحثا تاريخيا،

[1] حوار مع أحمد خالد مصطفى على راديو 9090 المصري مع المعلم أحمد يونس، في حصة كلام معلمين، نشر في 3 أوت 2016، باللهجة المصرية، قمت بنقله للعربية الفصحى.

وطالبوا صاحبها بكشف المصادر التي اعتمد عليها، وهذا ما فعله **أحمد خالد مصطفى** حين وجد نفسه ملزما بفعل ذلك لإبعاد الشكوك من حول الحقائق المطروحة في هذه الرواية، فقد قدم كتابا آخر جاء تابعا للرواية عنونه بـ" **شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر**" ، نشره في مارس 2016، حاول من خلاله أن يجيب على العديد من الأسئلة التي أثيرت حول رواية **أنتيخريستوس،** ثم بعدها جاءت رواية **أرض السافلين** سنة 2017، يقول عنها في كتابه شرح رواية **أنتيخريستوس** حين سئل إن كانت هذه الأخيرة رواية أم بحث تاريخي مجيبا: «**أنتيخريستوس** هي بداية هذا التحرر*... وستكون روايتي القادمة **أرض السافلين** أكثر تحررا بكثير... أحب أن أكون حرا تماما.. لا يفرض على أحد أي شيء»[1]، أما عن المتن الذي اخترته لبحثي هذا كان رواية **أنتيخريستوس** لما تحمله من مرجعيات ثقافية متعددة، وظفت بطريقة جمالية مشوقة.

2- التعريف برواية أنتيخريستوس:

رواية **أنتيخريستوس** من أبرز الروايات العربية التي أثارت ضجة في أوساط القراء والباحثين والنقاد، فمنهم من اعتبرها رواية لما تحمله من مواصفات الرواية كالخيال والتشويق واللغة، ومنهم من أكد على أنها بحث تاريخي، إلا أنّ صاحبها ردّ عليهم في كتاب عنونه **بشرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر،** جاء كتعقيب وإجابة على أسئلة كثيرة طرحت حولها.

ولكن قبل الحديث عن هذه الرواية يجب أن أفرد لها بطاقتها الفنية، والتي جاءت كالآتي:

*يقصد هنا بالتحرر من قيود الكتابة الروائية، التي وضعها النقاد قبلا.

[1]أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 6.

البطاقة الفنية لرواية أنتيخريستوس:

الاسم: أنتيخريستوس

المؤلف: أحمد خالد مصطفى

الطبعة: رقم 22.

السنة:2015.

دار النشر: عصير الكتب للنشر والتوزيع.

عدد الصفحات: 311

عدد فصول الرواية: ثلاثة عشر.

أتيخريستوس
رواية
د.أحمد خالد مصطفى

إنّ أول ما يلفت انتباه القارئ عندما تقع عينه على رواية ما، هو **العنوان**، فهو « يعتبر أحد العناصر الخارج نصية، لكنه يحظى بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة، كما أنه يشكل محطة الانطلاق الأساسية للعمل الأدبي»[1]، لذا ركّزت الدراسات الحديثة عليه مقارنة بالعناصر الأخرى، وأصبح كلّ أديب يعتني به لأنه هو المفتاح الرئيس للنص الإبداعي، فهو « الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا»[2]، بل بعد عملية انتقاء وتحوير وغربلة يقوم بها المبدع.

أما عن عنوان الرواية التي اخترتها كمدونة لبحثي هذا إلا هي رواية **أنتيخريستوس**، فقد جاء مختلفا عن جلّ عناوين الروايات التي سبقتها، استلهم **أحمد خالد مصطفى** العنوان من الفكر الغربي، كما هو ملاحظ، والناظر في الوهلة الأولى لعنوانها يحسبها رواية أجنبية، و**أنتيخريستوس** هي كلمة مؤلفة من جزئيين **أنتي anti** وهي كلمة لاتينية تعني "**ضد**" و**خريستوس khristos** هي أيضا كلمة لاتينية تعني "**المسيح**"، إذا عنوان الرواية" **ضدّ المسيح antikhristos**" ، والتي يعني بها المؤلف **المسيح الدجال**.

أما الغلاف فيعتبر هو الآخر من الأساسيات التي يهتم بها كلّ مبدع ، إذ يعتبر المطية الأولى للتعرف على محتوى كلّ نص، ومحاولة فك مغاليقه، كما « تؤكد الصورة الموضوعة في الغلاف على أصالة العنوان وتحديد هويته، وفي الدراسات الأدبية الحديثة يجتمع في العمل الأدبي الفن التشكيلي والأدب، فن التصوير الفوتوغرافي والأدب، والسينما والأدب، والموضة المحمولة والأدب»[3]، وجدت أنّ **أحمد خالد مصطفى** لم يغفل هذا العنصر، بل أولاه الاهتمام الكبير حيث اختار العمل بمبادئ المدرسة السريالية في رسم واجهة الرواية، انتقى الألوان والأشكال التي تعمل بها هذه المدرسة، فحاول أن يجسّد في الواجهة رسم تخييلي لشكل المسيح الدجال، لكي يكون هناك توافق بينه وبين العنوان

[1] عبد الرحمن مزيان، الخصائص السردية في أزمنة المسخ الآتية لجمال فوغالي، الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص9.
[2] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص28.
[3] عبد الرحمن مزيان، المرجع نفسه، ص 13.

معتمدا كما أشرت سابقا على ما يسمى في الفن التشكيلي السريالية **surréalisme** التي تعني فوق الواقع، وهي حركة فرنسية تعتمد على الخيال في تصويرها، تأسست في سنة **1924**.

تعدّ رواية **أنتيخريستوس** من الروايات التاريخية، ومن خلال هذا يتضح مدى تأثر **أحمد خالد مصطفى** بالمدرسة الفرنسية، التي كانت رائدة في القرن السابع عشر ميلادي، حيث عاد كتّابها إلى التاريخ و الأسطورة ليستمدوا موضوعاتهم وهو ما أسس عليه **أحمد خالد مصطفى** روايته هذه، فنجد أن أحداثها انطلقت من تاريخ 2500 سنة قبل الميلاد.

اعتمد الروائي على منطلق سينمائي يدعى **bosed of true story** ، أي مستوحاة من وقائع حقيقية تعطي للكاتب مجالا للخيال، فقد بنى روايته على شخصية تدعى **bobi frink** قتل في جريمة عرفت بـ **crime of the century** قتله شابان من تنظيم سري للماسونية، ما دفع العديد من المسرحيين إلى تأليف المسرحيات، ومن بينها مسرحيات**rop** وفيلم **swoon**، ومن هنا استلهم الكاتب الشخصية ووظفها في روايته.

وظف الكاتب بعض الأساليب نذكر منها الأسلوب التقريري« قبل أن أبدأ أقول لك يجب أن تقرأ هذا الكتاب وتحرقه... فسيحاولون التخلص منه ومن كلّ من قرأه كما فعلوا مع الكتب التي شابهته»[1]، يعتبر هذا أسلوبا إقناعيا حاول من خلاله أن يشير إلى أنّ كلّ من يقرأ هذه الرواية سيقتل، و كان ذلك ليؤثر على نفسية القارئ ليحفّزه على إتمامها.

كان الكاتب كثيرا ما يوظف الانتقالية في المشهد، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قوله: « لم يمض وقت طويل بينما يقف **النمرود** فوق قلعة ناظرا إليه بسخرية... ثم أمكنك أن ترى **النمرود** يتزوج من **سبيراميس**»[2]، وتعدد استعمالات هذا النمط من السرد فكان ينتقل بالزمان والمكان إلى

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، عصير الكتب، ص9 .

[2] نفسه، ص 19.

زمان ومكان آخر، وهو ما يسمى بالفجائية. وهذا الانتقال نجده في الأعمال السينمائية، يسمى: **flash back** .

كما تتعدد استعمالات الكاتب للوصف حيث ينتقل من الوصف المشهدي إلى وصف الملامح والوصف الداخلي، كما كان يمزج بين الوصف الداخلي النفسي والوصف الخارجي، «وهكذا جمع **كاوي الحداد** جموعه مدة ثلاثة أيام وجمع **النمرود** جنوده... ونزل **النمرود** يقود جنوده بنفسه ونزلت معه زوجته الفارسة "**سميراميس**"، وكانت جموع **النمرود** أضعاف جموع **كاوي الحداد**... ووقف الجيشان أمام بعضهما... كان **كاوي** وجنوده ينظرون إلى عظمة جيش **النمرود** وتسليحه وتنظيمه وتجهيزه... وينظرون إلى أنفسهم في قلتهم وأسلحتهم المتواضعة... ونظر **النمرود وسميراميس** إلى جيش **كاوي الحداد** في سخرية ثم نظرا إلى بعضهما، دخل في نفوس جنود **النمرود** الحماسة»[1].

كما كان يشرك القارئ في روايته هذه لتحقيق التلاعب النفسي «والآن فتجلس أمامي في هدوء... ولتنظر إلى المجموعة الأولى من الأوراق التي سأضعها لك الآن بالترتيب على الطاولة...أعرف أنّ النور الخافت الذي أستخدمه في غرفتي يسبب الصداع لكن لا عليك إنه ضروري»[2].

و أكثر الكتّاب الذين تأثر بهم **أحمد خالد مصطفى** هما **dan brown** في أسلوبه التعبيري خاصة في رواية **the Da Vinci Code** ، وهو مؤلف أمريكي ولد في 22 يوليو 1964، كما تأثر بالمؤلفة **J.K.rouwling** صاحبة السلسلة الشهيرة **harry potter**، وهي روائية بريطانية، اتضح ذلك خاصة في رواية **harry potter and the prisoner of Azkaban** حيث وظف مدرسة **هوجوارت لهاري بوتر** وربطها بقصة **إهبطي يا إنانا** معتمدا

[1] أحمد خالد مصطفى، المرجع السابق، ص 20

[2] نفسه،ص35

على أوراق اللعب لكنها من جنس آخر لعبة الأوراق ليست ورق البصرة... ولا ورق التاروت... بل هي أوراق من طراز آخر... طراز ملعون»[1].

إنّ جملة ما تأثر به الكاتب في أسلوبه هو التصوير السينمائي **ciné mastographie** أي السرعة في المشهد يقول: «كان يركض وزوجته ويتبعهما سرب من البعوض، لكن كان يبدو وأن فرسيهما سريعان كفاية للهروب إلا أنّ بعوضة واحدة قد تمكنت من اللحاق بهما »[2]، وكان ذلك خاصة في تصويره لطقوس الساحر في دعوة **روح إنانا** يقول: « إن الكاميرا التي تصور لك هذا المشهد تصوّره لك عن قرب متعمّد فتارة نرى شفتي الفتاة وهو يقبلها وتارة تركز الكاميرا على عينيها الجميلتين الساهمتين في أمر ما لا تدري ما هو، ثم تقرر الكاميرا أن لتلف حول وجهها لتصورها لك من الخلف»[3]، وهناك العديد من النصوص الأخرى التي استعمل فيها هذا الأسلوب من الحكي.

كما وظف نصوصا غربية متأثرا بالطابع السياسي والتاريخي، كنص **مارتن لوتر** يقول: «اليهود هم أبناء الله وخاصته والمسيحيون هم الغرباء... والغرباء لا بدّ أن يرضوا أن يكونوا كالكلاب التي تأكل الفتات الذي يسقط من مائدة الأسياد»[4]، ونجد أيضا نص **كالفن** يقول: « إنّ هذا الفكر هو الولادة الحقيقية للصهيونية... فقد خرج قبل أن يولد **هرترل**... بل حتى قبل أن يولد **ساباتايزيفي** ترك **ماستيم** أفكار **مارتن لوثر** وبحث عن أفكار لمصلح بروتستانتي آخر جاء بعده ويدعى "**كالفن**" والربا ليس حراما بل هو حلال لا شيء فيه»[5].

لهذا اعتبرت رواية **أنتيخريستوس** من الروايات الأكثر تشويقا وإثارة، ويرجع سبب ذلك إلى الأسلوب الذي اختاره **أحمد خالد مصطفى** في طرح العديد من القضايا المهمة، حيث حاول سرد

[1] المرجع السابق، ص38
[2] نفسه، ص39
[3] نفسه، ص49
[4] نفسه، ص247
[5] نفسه، ص 248.

وقائعها بطريقة تجذب انتباه المتلقي وتجعله يحاول الانغماس في أحداثها، ومحاولة استكشاف خباياها، كما اعتبرت طريقته في طرح الأحداث طريقة جديدة على الرواية العربية، فقد كان يقصّ تارة ويروي تارة أخرى، وثالثة يؤرخ، كما أنه ركّز على توظيف الخيال.

تعدّدت المرجعيات الثقافية التي استلهم منها **أحمد خالد مصطفى** وقائع رواية **أنتيخريستوس**، فحاول أن يمزج بين حقائق تاريخية ودينية وسياسية بأسلوب سردي جديد اعتمد فيه على الخيال بدرجة كبيرة.

قدّم هذه الرواية في شكل فصول، أفرد لكلّ فصل عنوان وتاريخ، يقول بخصوص هذا: « سألقي أمامك ثلاث عشرة مجموعة من الأوراق... كلّ مجموعة منها تحكي قصة... وتحكي سرا يريدون أن يخفوه عن أمثالك... وسيلاحقونك لأنك عرفته»[1].

أما فيما يخص المرجعية الدينية فقد تجلّت في العديد من صفحات الرواية، إلا أنها تجلت بكثرة في الفصول الأولى، نجدها على سبيل المثال في الفصل الأول الذي تدور أحداثه حول حياة الملك **النمرود**، وقصته مع **سيدنا إبراهيم**، كما وظف في فصول أخرى، قصة **سيدنا سليمان** مع **فرسان الهيكل**، وأورد أحداثا تروي قصة الملكين **هاروت وماروت**، وذكر أيضا قصة **السامري** وأقّر بأنه هو **المسيح الدجال** أي **أنتيخريستوس**، كما أفرد قصة **عبد الله بن سبأ**، وأيضا الفتن التي نشبت بين الصحابة، والعديد من الأحداث والقضايا الدينية الأخرى.

أما عن القضايا التاريخية و السياسية فقد تحدث عن الكثير من الصراعات التي سعى أصحابها نحو السلطة والسيطرة، فأفرد العديد من الأحداث المعبرة على ذلك، وكانت بدايتها بقصة **النمرود** الذي سعى جاهدا إلى انتزاع السلطة من والده، ثم وصلت الأحداث للحديث عن قضية **فرسان الهيكل**، ثم قصة **محمد الفاتح** أحد سلاطين الدولة العثمانية، وصولا إلى سرد أحداث قصة

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص10.

سليمان القانوني، ثم إلى قصة **فرقة الحشاشين** و**حسن الصباح**، كما استلهم قضية سياسية ذات حساسية شديدة ألا وهي علاقة اليهود بالثورات في أوروبا والوطن العربي. كما تطرّق إلى موضوع نشأة الماسونية وأثرها في العالم وكان ذلك على لسان **بوبي فرانك** الذي كان عضوا فيها ثم انسحب منها، فحاول أن يكشف أسرارها وخباياها ما دفع بجماعة من أفرادها إلى قتله بطريقة بشعة.

سرد الروائي **أحمد خالد مصطفى** العديد من الأحداث التاريخية والأسطورية والدينية والسياسية، وقد اعتمد في ذلك على العديد من المصادر والمراجع، تنوعت بين العربية الغربية، كما أنه اعتمد على القرآن والسنة النبوية، وكذا الإنجيل ودرس حياة وفكر اليهود، كلّ ذلك ساعده على إكمال روايته الموسومة **بأنتيخريستوس**، وكما ذكرت آنفا هي كلمة لاتينية تعني **المسيح الدجال**، يقول في النص الموازي للرواية: « تذكر دائما أيها البشري إنّ **أنتيخريستوس** ليس هو ربك مهما رأيته يميت أناسا ثم يحييهم حتى وإن رأيته يشير إلى السماء فتمطر، ويشير إلى الأرض فتنبث تذكر دائما إن **أنتيخريستوس** ليس هو ربك»[1].

كلّ هذه التوظيفات ألهمتني أن أختار هذه المدونة لتكون مادة لبحثي هذا، فارتأيت أن أستلهم التراث منها من خلال تقديم فصل تطبيقي سأهتم من خلاله بالحديث عن التراث الديني والتراث التاريخي والسياسي والتراث الأسطوري.

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخرستوس.

المبحث الثاني

ملخص رواية أنتيخريستوس

المبحث الثاني: ملخص رواية أنتيخريستوس:

لقد أصبحنا وحدنا أخيراً.. أنا وأنت.. أخيراً انفردت بك.. وصرت أملكك.. وأملك عينيك.. في كل مرة تنظر فيها إلى كلماتي.. وتقرأ فيها سطوري.. ستكون هذه هي آخر رواية تقرأها لي في حياتك.. فأنا على شفا حفرة من الموت.. ولم يتبقَ لي في هذه الحياة إلا سويعات.. سألقي أمامك ثلاث عشرة مجموعة من الأوراق... كلّ مجموعة منها تحكي قصة.. وتحكي سرا يريدون أن يخفوه عن أمثالك، وسيلاحقونك لأنك عرفته ولأنك شخص ملول وأنا أقدر هذا، فكلّ حكاية من تلك الحكايات الثلاث عشر ستعرض لك بطريقة تختلف عن سابقتها...أما الآن فلن أخبرك سوى باسمي.. أنا "**بوبي فرانك**"... ولنبدأ :

الورقة الأولى: أمير النور يوم خلق النور .... 2500 قبل الميلاد – 2000 قبل الميلاد

تدور أحداث هذه الورقة في مملكة آشور القديمة قرب مدينة بابل.. أعظم مدينة رأتها عين إنس أو جن في التاريخ.. كان هناك راعي ذو صوت رخيم يدعى "**إيشما**". قرر أن ينزل ليغتسل في البركة.. خلع ملابسه ونزل إلى الماء. بينما يستحم.. لمح فجأة سرب من الحمام جميل المنظر حط عند طعامه.. وأخذ ينقرون الجبن نقرات صغيرة ويملأون مناقيرهم الصغيرة بالحليب في مشهد غريب ثم يطيرون ويحطون في مكان غير بعيد.

خرج "**إيشما**" من البركة وارتدى ملابسه البابلية القديمة.. متجها إلى ذلك المكان الذي تطير إليه الحمائم بهذا الحماس، لمح شيئا غريبا..؛ وجد طفلة جميلة ذات تسع سنوات لم ترَ عيناه مثل جمالها.. لكن ليس هذا ما أدهشه.. ما اتسعت عيناه له انبهاراً هو أن الحمائم كانت تحيط بها وتطعمها وتسقيها من مناقيرها لبناً. ولما اقترب منها "**إيشما**" ضحكت له ضحكة نزلت لبراءتها دموعه الحانية.. فقرر "**إيشما**" أن يأخذ هذه الطفلة معه ويربيها.. وقرر أيضاً أن يسميها اسماً أوحاه إليه الموقف.. سمَّاها "**محبوبة الحمائم**".. الاسم الذي كان لما ينطق بالبابلية القديمة.. وكان يُنطَق بالبابلية "**سميراميس**".

إنه الاحتفال العظيم في بابل... عندما ترى الزعفران يغطي الأرض بهذا الشكل تعرف أن هناك مولوداً جديداً جاء للملك "**كوش**" والملكة "**أوداج**".. مولود ذكر.. الابن العظيم الذي قررت العائلة أن تسميه "**زاهاك**". إلا أنّ "**زاهاك**" لم يكن ذا معنى محبب.. لقد كان الاسم يعني باللغة البابلية "**الثعبان اللاسع**".

فجأة خطرت فكرة عظيمة على دماغ العجوز بشأن "**سميراميس**". غداً سيُقام سوق "**نينوى**" العظيم.. والذي يتفق مع موسم الزواج الذي يُقَام كل عام في بابل؛ حيث يجتمع الشبان والفتيات من كل أرجاء مملكة **آشور** العظيمة، نظر إلى عيني "**سميراميس**" الجميلتين وعقد العزم أن يمضي غداً إلى "**نينوى**".

في الصباح الموالي حمل "**إيشما**" العجوز "**سميراميس**" الصغيرة على كتفه إلى "**نينوى**".. في الوقت ذاته الذي كان "**سيما**" ناظر خيول الملك يمر في السوق.. كان يبحث عن خيول جديدة يشتريها للملك.. وحانت منه نظرة التقطت فيها عيناه صورة "**سميراميس**" الصغيرة.. وعندما لمحها نسي أمر الخيول ونسي الملك ونسي كل شيء وتذكَّر شيئاً واحداً.. تذكر أنه عقيم لا يلد ..توجه إلى "**إيشما**"..وابتسمت له الطفلة الصغيرة في سحر.. دقت له كل دقات الأبوة الباقية في قلبه.. وجرت لتلقي بنفسها بين ذراعيه.. التقطها ورفعها إلى السماء بسعادة.. وأخرج من جيبه كيساً من العملات الذهبية كان سيشتري به أغلى خيل في السوق.. نظر "**إيشما**" إلى الكيس بلهفة وسعادة.. ثم قبل يد "**سيما**"..ومضى في طريقه.

كانت هناك منصة كبيرة دائرية ذات رخام أبيض وذهبي.. انظر إلى قوة وفتوة ووسامة هذا الفتى، إنه الوسيم "**زاهاك**" ابن الملك **كوش** بعد مرور مئة سنة على ولادته.. لا ترفع حاجبيك في استغراب.. فأعمار البشر حينها كانت ما بين **خمسمئة** وألف.

كان هناك رجل كسيح أكثر أسنانه ليست في فمه تخرج من ذقنه شعرات معدودة مجعدة طويلة بشكل عجيب لم تره في أشدّ الصور غباءً.. يرتدي عباءة سوداء ممزقة من هنا وهناك، صعد الرجل العجوز المنصة الرخامية، قذف **زاهاك** بكلمات مستفزة، ما أثار غضبه، فأمر بإلقاءه إلى الأسود والغاضبة. غادر "**زاهاك**" المنصة واتجه إلى داخل القصر البابلي العظيم.. ومشى فيه حتى وصل إلى غرفته المزين بابها بالعديد من الألوان والزخارف، فتح بابها وأغلقه بغضب.. ثم إنه..

– لم أعد أذكر أن لك إسماً ما يا بن "**كوش**" العظيم.

نظر "**زاهاك**" إلى مصدر الصوت بعينين متسعتين، كان رجلاً أكثر من نصف أسنانه مفقودة.. ولديه عشر شعرات غريبات في ذقنه العجوز.. يرتدي عباءة سوداء ممزقة أطرافها.. ولديه صوت أشبه ما يكون بصوت الحية. هجم "**زاهاك**" على العجوز فمر من العجوز كما يمر من الهواء..ثم أصبح العجوز عجوزين ثم ثلاثة ثم تضاعف عدد العجزة حتى أصبح بعضهم يطير في الهواء.. وكلهم يحملون المشاعل.. ثم ألقوها كلهم برمية رجل واحد على "**زاهاك**" الذي تراجع فتعثرت قدمه فوقع على ظهره.. واشتعلت النار في الغرفة

حول "**زاهاك**" الذي لم يدرِ كيف يهرب. قال له العجوز ببطء حاد : أنا"**لوسيفر**".. أمير النور يوم خُلق النور. وفجأة انطفأت النيران وكأنها كانت وهماً قاسياً.. فأكمل "**لوسيفر**" : أنت المختار يا إبن "**كوش**".. بي وحدي ستكون أعظم أهل الأرض.. وبي وحدي ستتعلم سر الـ"ماجي".. وبي وحدي ستملك الأرض بإنْسها وجنها وكنوزها. لم يستطع "**زاهاك**"بعقليته البابلية القديمة أن يستنتج أنه يقف على بُعد خطوة أو خطوتين من الشيطان.. "**لوسيفر**".. لم يكن يدرك أنه يقف أمام "**إبليس**". كان ذلك اللقاء هو أول لقاء بين إنس وجن في تاريخ الأرض.. وقد حدث في بابل في أول حضارة بشرية بعد طوفان "**نوح**". علّمه "**لوسيفر**" السحر.. فكان "**زاهاك**" هو أول ساحر مشى على ظهر الأرض.. أما التاريخ فلقّبه بلقب اشتهر جداً حتى ظنه الناس اسمه الحقيقي. إشتهر "**زاهاك**" في التاريخ باسم "الملك النمرود".

بعد مرور بضعة أيام على حادثة اللقاء الشيطاني تلك.. نصب "**زاهاك**" فخاً لأبوه "**كوش**".. الفخ الذي أوصله إلى العرش من بعده ملكاً كان هو الأكثر دموية وجنوناً ليس فقط بين ملوك بابل.. بل بين ملوك العالم كله. وبدأ عصر الحروب فور جلوس "**النمرود**" على العرش.. تزوج النمرود من "**سميراميس**" ابنة "**سيما**" التي تبناها، و التي تزوجها قبله من المستشار "**أونس**"، فقد تزوجها النمرود بعدما أظهرت فروسية وذكاءاً ودهاءاً لا يملكهما أعتى الفرسان.. دهاءاً أسقط وحده مملكة"بكتيريا" الحصينة.

زادت قوة مملكة النمرود بعد انضمام "**سميراميس**" بكل دهائها إليه.. انضم الدهاء العسكري إلى القسوة والطغيان إلى سطوة السحر. تطلع "**زاهاك**" إلى مزيد من السلطان.. أراد أن يغزو السماء.. فجمع ستمائة ألف رجل من كافة ممالكه السبعة وأمرهم أن يبنوا بُرجاً شاهقاً.. ولم تمضِ عدة سنوات إلا وتم بناء أول عجيبة من عجائب الدنيا السبع.. **برج بابل**.. ذلك البرج الذي كان قصر **النمرود** وعرشه على الأرض.

وفي يوم كان **النمرود** نائماً في أحضان الجميلة "**سميراميس**" الذي كان يرى حُلماً عجيباً أقلقه، أحضرت "**سميراميس**" للنمرود أعلم أهل بابل كي يفسروا له ذلك الحُلم.. فأخبروه أن هناك مولوداً سوف يولد على هذه الأرض عمَّا قريب.. وأنَّ هلاكه سيكون على يده. ثار **النمرود** ثورة رهيبة.. وأمر بقتل كل المواليد في جميع الأقاليم السبعة.. نزل جنوده يقتحمون البيوت ويقتلون الأطفال. وفي تلك الأيام بالضبط وُلِدَ نبي الله "**إبراهيم**".. وأخفته أمه من جنود **النمرود**.. حتى كبر وصار شاباً.. وبدأ "إبراهيم" يدعو الناس ليعبدوا إلهاً واحداً . وكانت المواجهة الشهيرة بين **النمرود** و"**إبراهيم**".

– من هو ذلك الإله الذي تعبده يا "**إبراهيم**"؟

– إنه الله الذي يُحيي و يميت .

– أنا أحيي وأميت.أضرب عنق سجين لدي فأميتُه وأترك الآخر فيعيش.

– إلهي يُخرج الشمس من المشرق. فأخرجها أنت من المغرب.

فبُهت "**النمرود**" ولم يدرِ ما يقول.. وأمر بقتل **إبراهيم** قتلاً يكافئ جريمته فيحق الآلهة.. أمر بأن توقد نار هي أعظم نار أوقدت على ظهر الأرض وأن يُلقَى فيها "**إبراهيم**".. ولكن المفاجأة كانت أنه حين قذف "**إبراهيم**" في النار لم يصب بأي خدش، حينها غضب **النمرود** غضباً شديداً.. لكنه غضبٌ مكتومٌ هذه المرة.. غضب موجه ناحية حليفه الذي وعده بالقوة والملك.. غضب على "**لوسيفر**" . أعلن **النمرود** تمرده على حليفه "**لوسيفر**".. ولكن فجأة شعر بألم رهيب في منكبيه يصاحبه انقباض كأن عظامه قد انطبقت على بعضها.. صرخ "**النمرود**" وسقط على الأرض.. التفتت إليه "**شميرام**" وهرعت إليه.. لكنها توقفت

مكانها ناظرة إلى الجنون الذي بدأ يحدث أمام عينيها المتسعتين. فمن منكبي "**النمرود**" العريضين خرج ثعبانان أسودان بشعان. أرسل "**لوسيفر**" رسالة إلى **النمرود** كتب فيها: " أطعم الأفواه الجائعة كل حين.. لأنها لو لم تجد شيئاً تأكله فلن تجد إلا رأسك ". ومنذ ذلك الحين و**النمرود** بدأ يتخذ عادة جديدة.. وهي أنه يأمر كل يوم أن يأتوا له برأسين بشريين.. فهاتان الحيتان لا تأكلان سوى رؤوس البشر.. ويفضل أن تكون رؤوساً صغيرة لأطفال..

في الجانب الآخر من المدينة كان هناك رجل حداد يقال له "**كاوي**".. تعرف في وجهه بأس شديد وقوة.. وتعرف في وجهه حزناً عميقاً.. فقد زاره زبانية "**النمرود**" منذ أيام وقطعا رأس ولديه الصغيرين أمام عينيه.. وأخذا الرأسين وقدماها **للنمرود**.. كان "**كاوي**" الحداد مسلماً.. متبعاً لدين "**إبراهيم**".. وقد نزل بين الناس المقهورين المظلومين وأشعل نار الثورة في قلوبهم.. وتسللت روح الثورة من قرية إلى قرية.. ومن إقليم إلى إقليم.. حتى جمع "**كاوي**" الحداد تحت رايته خلق كثير يملؤهم الغضب على **النمرود**. وقف الجيشان أمام بعضهما.. ينظرون في دهشة إلى جيش من البعوض قادم نحوهم.

انقض البعوض على أفراد جيش **النمرود**.. لم يدع في أجساد الجيش لحمة إلا افترسها.. وافترشت أجسادهم الأرض على بساط من دمائهم.. أما **النمرود** وزوجته فقد كانا يحثان جيادهما الراكضة على الهرب بعيداً عن تلك المهزلة.. ولكن بعوضة واحدة قد تمكنت من اللحاق بالنمرود ودخلت في أحد فتحتي أنفه بينما استمرا في الهرب إلى أن دخلا برج بابل.. أما **النمرود** فقد كانت حالته شديدة البؤس.. البعوضة التي دخلت في أنفه باتت في مخه.. وكانت كلما تحركت يجن جنونه ولا ينقذه من هذا الألم إلا أن يضربه جنوده بالنعال على رأسه ووجهه حتى يكن الوجع قليلاً. وصلت جيوش "**كاوي**".. وبدأت تحاصر برج بابل.. استمر الحصار أربعين يوماً كاملة.. ولم يدرِ أحدٌ ما الذي يحدث داخل البرج.. وفجأة انكسرت بوابات برج بابل.. ودخل "**كاوي**" الحداد ووراءه جيشه..بعدها قيد كاوي **النمرود** وقال له :

– بلغ تحياتي إلى صاحب تلك الثعابين.. فهما من سيحظى بشرف رأسك اليوم ولست أنا. ارتفعت صرخات النمرود بينما يرفع رأسه إلى السماء وكأنه ينادي على شيء أو يحدِّث أحداً ما.. أما"كاوي" فقد

كان قد جمع عدته ورحل.. وبقي **النمرود** وحده يصرخ.. وعلى سفح الجبل.. ولم يمضِ وقتٌ طويلٌ حتى تحركت الحيتان والتفا حول رقبته ثم انقضتا على رأسه ينهشان فيها نهشاً متوحشاً دموياً وطوى التاريخ آخر صفحة في حياة رجل تجبَّر في الأرض ....تمت

إهبطي يا "إنانا". 1900 قبل الميلاد

نظر بافتتان إلى جسدها شِبه العاري والمستلقي في استسلام عجيب على ذلك السرير الوثير ذي الأغطية الحمراء.. والذي تنبعث من حوله إضاءة حمراء خافتة لشموع صغيرة أضفت جواً محبَّباً من اللذة.. اقترب من جسدها حتى دخل في مجال عطرها أبعد الرجل وجهه عنها قليلاً ونظر إلى الرأس المقطوع بتشفٍّ.. ثم رمى الرأس الجميل حتى اصطدم بالحائط بعنفٍ واستقر على الأرض.

مرحباً بك في بابل مرة أخرى.. الأرض الملعونة.. نحن في عهد ما بعد **النمرود**.. لا تدع المشهد السابق يصدمك.. ولا تحزن على الفاتنة أبداً فهي "**إينانا**".. وهي ملعونة في الأرض وملعونة في السماء.. ولا تستغرب من هذا الرجل ذي الرداء فهو "**هازارد**".. وهو أشد سحرة بابل فتكاً في ذلك الزمان

حضرت "**إينانا**".. أو كما يلقبها الرومان "**فينوس**".. ويتحدث اليونان عنها باسم "**أفروديت**".. أو كما عبدها العرب باسم "**اللات**".. حضرت "**عشتار**" كما يناديها البابليون.. جاءت كما يجب أن تجيء آلهة الجمال.. جاءت في أبهى ثوب وأحلى زينة. تمالك نفسه وقال لها : "**إينانا**" أيتها الأميرة .. حدثيني بخبر الساحرين "**عزازيل**" و"**شمهازي**".. نظرت **فينوس** إليه وقالت: لم يكونا ساحرين يا "**هازارد**".. ولم تكن هذه أسماؤهما.. بل كان أحدهما يدعى "**هاروت**".. الآخر "**ماروت**" .. كانت مهمتي أن أتعلم منهما كل ما يُعلّمانه للناس وما يخفيانه عن الناس.. وأنت تعرف أنه لم يُخلق رجل ملكاً كان أو ساحراً.. شاباً كان أو شيخاً.. أمكنه أن يصمد أمام سحري الخاص.. قيل لي إن لديهما مغارة على حدود بابل الجبلية.. وأن هذه المغارة يقصدها الآن نفر كثير من أهل بابل.. ومن يذهب إليها يُختبر اختباراً غريباً.. ولما يخرج.. يكون لديه من الفنون والعلوم ما يفوق عِلم أي ساحر في بابل أو خارج بابل.. ولا يتمكن أي ساحر أن يسخّره كما يسخر عامة الناس. وعندما وصلت إلى المغارة كانت مجرد فتحة صغيرة في الجبل.. خرج لنا الساحران

وليتني لم أرهما. كانت المرة الأولى التي أرى فيها بشراً أجمل مني.. ليس واحداً بل اثنين.. وليستا امرأتين بل رجلين.. المرة الأولى التي يخفق فيها قلبي بهذه القوة.

دخلت المغارة مع الساحرين الوسيمين..كانت المغارة واسعة كالقص، ويجري فيها نهر. كان الاختبار أن نتفل في النهر ثلاث تفلات، نظرت إليها فوجدتها كلها زرقاء.. وهنا أخذني أحد الرجال إلى تلك القرية الصغيرة. إن الرجلين لم ينظرا لي لأكثر من ثانية.. أنا أعرف الرجال عندما ينظرون إليَّ.. كيف يتوترون لما يحدثونني.. لكن هذين الوسيمين يشعرانني بأني جدار لا تأثير له على أحدٍ.. لكن لم يُخلق رجل وقف أمام "**فينوس**".. ولن يخلق. في كل يوم كان يمر علي وأنا في هذه المغارة أعرف مقدار خطورة المهمة التي أُرسلتُ فيها.. علمت أن السحرة الذين كانوا يسخّروننا لخدمتهم إنما هم حثالة الناس يا "هازارد"..

علمت أنّ "**عزازيل**" و"**شمهازي**" هي أسماء شريرة أشاعها السحرة عن الساحرين الوسيمين.. لقد كان اسمهما يبدو جميلاً جداً.. كان أحدهما يدعى "**هاروت**" والآخر "**ماروت**". وفي ذات ليلة يا "**هازارد**".. كان كل من في المغارة يغُط في سبات عميق.. خرجت من غرفتي المنحوتة في الصخر وليس على جسدي الجميل سوى ملاءة صغيرة تبدي أكثر مما تخفي.. إن "**فينوس**" آتية. ولما اقتربت من غرفتهما سمعت تراتيلَ كثيرة بأصواتهما الجميلة.. استجمعت أنفاسي ودخلت.. وقلت: هل يحرَّم على البشر في قاموسكم أن يتكاثروا؟ نظرا إليَّ بلا اكتراث.. يا إلهي إنهما يشعرانني أني نكرة .. نظرا إلى وجهي.. فقط إلى وجهي.. ثم إن "**هاروت**" قال لي بهدوء جاد : أن تذهبي عنا الآن هو خير لك.. لئلا يلعنك ربي في الملعونين. وقال "**ماروت**" في هدوءٍ أشد: عودي إلى أوروك مدينة الفرات.. ولا تكفري كما كفر قومك. قلت في ثورة: بكم قد كفرت وكفرت بربكم..ما أنتما ببشر..أنتما من قبيل الشياطين. وتبدلت الأرض غير الأرض ورأيت السماءَ لأول مرة.. لم تعد هناك كهوف ولا شقوق ولا "**هاروت**" ولا "**ماروت**".. إن هذا لسحر عظيم.. لا ليس هذا بسحر.. إنما هو معجزة.. جريت إلى بابل وليس على جسدي سوى ملاءة قصيرة. قال "**هازارد**" بغضبٍ: وهل دونت ما تعلمت؟ قامت "**فينوس**" عن الأرض ونظرت إلى "**هازارد**" نظرة

أنثوية تجيدها: لقد استغلني الحثالة أمثالك من السحرة في أوروك ودوَّنوا عني كل ما تعلمته.. ولم أجد نفسي بعدها سوى جثة مقطوعة الرأس.

لقد أصبحت ملعونة إلى الأبد يا "**هازارد**".. لعِنت مرتين.. مرة لما حاولت أن أفتن ملاكين كريمين.. ومرة لما كفرت بكل ما علماني ونقلته إلى الحثالة أمثالك في أوروك. تراجع "**هازارد**" وفقد صرامته مع تقدمها الحثيث منه.. لقد كانت "**فينوس**" غاضبة.. وملعونة.. ولقد مزقت روحه شر ممزق.. روحه التي صعدت مع ملائكة العذاب إلى السماء.. السماء التي برق فيها في تلك الليلة كوكبٌ ببريق أحمر جميل.. كوكب الزهرة ... تمت

تسعة أعطيناهم النور .. 950 قبل الميلاد – 1300 بعد الميلاد

اِسمي العظيم هو "**بافوميت**".. تعال معي إلي القدس.. ليس قدس اليوم.. بل قدسٌ منذ أكثر من ألف سنة.. قدسٌ لم تعد قدسًا.. بل صارت أنهاراً حمراء.. حديثنا سيكون عني أنا في البداية.. كنت بائع تحف قديمة عربية في القدس.. وأنا أجلس نصف عارٍ في أحد حمَّامات القدس الشهيرة.. حمَّام **علاء الدين**.. كانت عيناي على ذلك الشاب المفتول العضلات الذي يجلس بالقرب مني في شرود.. وها قد جاءت الفرصة لأحدثه على طبقٍ من ذهب.. اسم هذا الشاب "**هيو بايون**".. فارس من فرسان الصليب ذي أصول يهودية.. وأريدك أن تتذكر أصوله اليهودية هذه جيداً. قلت له بصوت كفحيح الحية التي لسعته : لقد علِمتْ زوجتك "**كاثرين كلير**".. كل شيء فعلته.. كل فتاة اغتصبت جسدها قبل أن تمزقه إرباً بسيفك.. لقد علِمتْ أنك مريضٌ يا "**بايون**".. ويبدو أنني أسمعها الآن تحكي قصتك لقبيلتك المحافظة كلها. حينهابدأ يصرخ ويمسك ويهدد العمود الرخامي الذي يجلس بجانبه.. أعاد النظر إليَّ ليجد فراغاً يزينه عمود رخامي ذو نقوش إسلامية جميلة... فجأة أخذ ينظر حوله كالمجنون يبحث عني. بعدها جاءني إلى المتجر وقال لي: من أنت؟ حينها تقدمت منه بهدوء وقلت: أنا"**بافوميت**".. الذي سيحولك إلى أغنى رجل في العالم كله. هنا اتسعت عيناه في دهشة ورعب وبدأت لهجته تتحول في الكلام معي من العدائي المندهش إلى المحاوِر المنبهر.. وهذا هو ما أردت الوصول إليه؛ أن يثق بي..

إن الإنسان الذي يثق بك يكون كالمضغة بين أسنانك تفعل به ما تشاء.. وتقذفه أينما تريد.. وقد قذفته أول ما قذفته إلى شامبين بفرنسا.. حيث سيفعل هناك كما أريد له أن يفعل هناك. سافر "**هيو بايون**" إلى شامبين بفرنسا.. وهناك جمع ثمانية رجال.. بعضهم إخوته وبعضهم أولاد عمومته.. وتوجه بهم جميعاً عائداً إلى القدس..أقنع "**هيو**" الملك القدسي الصليبي "**بالدوين**" بأنه من اللازم أن يشكل تنظيماً خاصاً من الفرسان لحماية الحجاج الصليبيين الذين يحجون إلى الحرم المقدس.

بهذا تكوّن تنظيم الفرسان.. "**فرسان الهيكل**".. وسُموا بهذا الاسم لأن الملك "**بالدوين**" قد أعطاهم مقراً خاصاً بهم في جناح من القصر الملكي في جبل الهيكل.. لم يسجل التاريخ حالة واحدة حمى فيها **فرسان الهيكل** أي حاج.. لقد أمضوا أيامهم الأولى في الحفر.. الحفر تحت الحرم القدسي نفسه.

كنت خادماً من مردة الجن البنائين.. وهؤلاء كان يستخدمهم الملك "**سليمان**" لبناء كل ما لا يقدر على بنائه بنو الإنسان.. لم نكن نفهم كيف يحكمنا هذا الرجل بالضبط.. كيف يكلّم الطير ويكلم النمل.. كيف يركع تحت قدميه ملوك الجن يمرغون نواصيهم في التراب من أجله. كنت أكرهه.. أمقته.. أحقد عليه.. حاولنا بكافة الطرق الشيطانية وغير الشيطانية للنيل منه لكنه كان يملك شيئاً لا نملكه.. وفجأة لاح لنا الأمل.. الأمل في الانتقام .. وربما الأمل في الخلاص. لقد مرض "**سليمان**" فجأة.. مرض جعل "**سليمان**" عندما يجلس على كرسيه يجلس وكأنه ميت من الإعياء والسقم.. لم نكن نستطيع مجرد الاقتراب من كرسيه.. لذا اتخذ انتقامنا شكلاً آخر.. ظللنا نعمل في ساحة الهيكل تلك وكأن شيئاً لم يكن.. لكن أحداً لم ينتبه إلى أننا في الحقيقة لم نكن نعمل لبناء قصر"**سليمان**".. لقد كنا نحفر تحت كرسي "**سليمان**". جئنا بأعظم وأمهر كتبة الجن وجعلناهم يكتبون كتباً أملينا عليهم فيها كل ما كنا نعلمه للناس من السحر في الماضي.. ليس هذا فقط وإنما كتبنا أيضاً كل ما تعلمناه من "**هاروت**" و"**ماروت**"، هذه الكتب لم تكن لأجلنا.. كانت لأجل الإنس.. حتى يستمر ويعيش الوصل بينهم وبيننا.. أما "**سليمان**" فبعد أن يقتله مرضه ويموت.. سنوسوس لأشد الناس شراً أن يُخرجوا تلك الكتب.. وسنعلّمهم أن هذه كتب "**سليمان**".. وكيف أنه كان ساحراً لعيناً.. وسيظلوا يلعنوه إلى يوم الدين..

وضعنا الكتب مسافة أسفل كرسي "**سليمان**".. مرت فترة حُكم "**سليمان**" علينا صعبة مريرة حتى انتهت بموته الذي اكتشفناه بالصدفة.. وتحررنا من عبوديتنا.. وظللنا ننتظر الفئة المناسبة التي يُمكنها أن تخرج هذه الكتب، فئة انتظرناها طويلاً جداً.. حتى ظهرت في التاريخ فجأة فئة يهودية تحمل في مكامنها كل بذور الشر التي كنا نبحث عنها.. وها أنا أراهم أمامي يحفرون ليصلوا إلى كتبنا..كتب السحر الأسود . وجد **فرسان الهيكل** الكتب التي خبأتْها الشياطين منذ ألفيْ عام كاملة.. ولا زال هناك من يحلف ويملأ الأرض صراخاً بأن الهيكل تحت الحرم القدسي.. لكن الحقيقة أن الهيكل يعني المعبد و"**سليمان**" لم يبنِ أي هياكل أو معابد بل كان يبني مساجد..لقد كان يؤمن برب "**إبراهيم**" و"**موسى**". نحن فقط نعرف أين هي كنوز "**سليمان**" ونعرف أين قصره بالضبط.. الخلاصة أن **فرسان الهيكل** لم يجدوا شيئًا سوى الكتب التي كتبها كتبتنا. لقد قرر الملك "**فيليب**" إحراق زعماء فرسان الهيكل بتهمة ممارسة السحر الأسود.. وتهمة البصق على الصليب وإهانته.. إن من قبض الملك عليهم لم يتعدوا سوى نصف الفرسان.. أما الباقون فقد هربوا إلى اسكتلندا... تمت

أفخر أنواع السموم.. 400 قبل الميلاد – 660 بعد الميلاد:

ستنظر إلى خريطة عالمك بتمعنٍ.. ستبحث في أرجائها عني.. لكنك لن تجدني.. رغم أن عالمك يحترق عن بكرة أبيه.. لكنك لن تجدني.. فأنت تنظر إلى الخريطة الخطأ. أنت تراني الآن.. تراني أزحف على خريطة عالمك ببطءٍ.. صغيراً كنتُ في البداية.. حتى تقع إحدى نقاط الخريطة بين أنيابي.. فألتهمها.. فيكبر حجمي.. ثم أزحف.. ثم ألتهم فأكبر.. ثم أزحف.. وأوقد النيران.. وأنفث السم من بين أنيابي في كل مكان أجول فيه.. لقد عرفت الآن إلى من تنظر.. لقد كنت تنظر إلى "**سيربنت**".. الثعبان. بدأت الزحف أول ما بدأت في بابل.. الأرض الملعونة.. قبل أكثر من أربعمائة سنة من ولادة المسيح.. كان هناك يهود كثيرون.. شُرِّدوا من فلسطين.. وأُخِذوا إلى بابل عبيداً مذلولين.. ناقمين حاقدين. وفجأة لاح الأمل... وانهزمت مملكة بابل على يد مملكة فارس.. وسمح الفارسيون لليهود أن يعودوا إلى بلادهم. وخرجوا للعالم بكتاب مقدس جديد تفوق قدسيته قدسية التوراة.. وضعوا فيه أشد عقدهم وأفكارهم سواداً ممزوجة

بأشد سمومي فتكاً.. خرج "**التلمود**" إلى العالم كشيطان مريدٍ وضع التوراة تحت قدمه. فالتلمود هو أشد قدسية من التوراة.. لأنه يحمل الأسرار الشفهية التي تلقاها **موسى** من ربه.. وهي أقوى من التوراة المكتوبة.. وبعد سنوات من وفاة النبي "**عيسى**" بن مريم.. عدت أزحف بسمومي إلى أورشليم.. كان أتباع "**عيسى**" الحواريون يتولون نشر الإنجيل الذي ينادي بالحب والمساواة بين الناس ويوافق التوراة اليهودية التي نزل بها "**موسى**" وأصبح "**عيسى**" يبشر بنبيٍّ يأتي في نهاية الزمان إسمه "أحمد"..لذا نفثت سموماً جديدة.. حيث نفثت في قلوب أهل الإنجيل سموماً أيضاً. فجأة دخل على الحواريين رجلٌ فزعوا لرؤيته فزعاً عظيماً.. إنه"**شاول**".. رجل يهودي قوي مكلَّف من قِبَل أكابر اليهود باعتقال الحواريين أحياءاً أو ميتين باعتبارهم كفار باليهودية التلمودية. وأصبح اسم "**شاول**" يعرف فيما بعد بالقديس "**بولس**" وأصبح رسمياً قادراً على تلقي الوحي من المسيح "**عيسى**" وقادراً على التشريع. كان الله واحداً لا إله الا هو في عقيدة المسيح "**عيسى**".. فأصبحوا ثلاثة آلهة في عقيدة "**بولس**". . "**الله**" و"**عيسى**" و"**روح القدس**".. كانت هناك شريعة لله شرَّعها في التوراة اسمها الناموس.. شريعة تحرِّم الخمر ولحم الخنزير والميتة وتفرض الصلاة والصيام.. فأصبحت المحظورات كلها في عقيدة "**بولس**" مباحة.. هكذا أُفسِدَتُ كل الشرائع التي أنزلها الله إلى الناس فساداً تاماً كاملاً.. وعُدت إلى خريطة العالم.. عدت أزحف بحثاً عن قلوب أخرى.. وقد وجدت ضالتي بعد حوالي ثلاثمائة سنة من انعقاد مجمع **نيقية**.. فجأة سمعنا نحن الشياطين من نبأ السماء أمراً عجباً.. كل أحاديث الملائكة التي نسترق منها السمع كانت تتحدث عن حدث عظيم يوشك أن ينزل بأهل الأرض.. حدث سيقلب كل شيء رأساً على عقب.. كانت الأرض تستعد لأن تشهد ولادته .. ولادة "**محمد**". مرت السنين وبُعِثَ "**محمد**" نبياً.. أبطل هذا الرجل كل سم زرعته في تاريخ الأرض.. حكا الحقيقة المجردة وحدها.. حكا أن "**إبراهيم**" و"**موسى**" و"**عيسى**" إنما كانوا يدعون كلهم إلى دينٍ واحدٍ.. وأن اليهود تركوا كتاب التوراة وأخذوا بكتاب من وحي خيالهم.. وأن النصارى حوَّلت المسيح من رسول الله إلى ابن وإله لكن الله إله واحد لم يلد ولم يولد.. وقال إن النصارى كتبوا في إنجيل **عيسى** كل ما طاب لهم من الكذب.. وأن **عيسى** لم يمت وإنما رفعه الله إليه.. وأنه عائد في نهاية الزمان ليحقق نبوءة التوراة ويحكم العالم كله بدِين "**إبراهيم**" و"**موسى**" و"**محمد**".. دين الله الذي ليس له ثانٍ. زحفتُ ناحية المدينة..

وتحديداً إلى مساكن اليهود فيها.. ثم خرجت منها بعد أن أودعت في قلوبهم ما أودعت.. وفجأة أهدت واحدة من هؤلاء اليهود شاة مذبوحة مشوية إلى النبي "**محمد**" وأصحابه.. وسألَتْ هذه المرأة شيوخ اليهود عن أشد سم زعاف من سمومهم فتكاً.. فسموا لها واحداً بعينه فأودعَته في الشاة.. وسألت عن أي جزء يحب النبي "**محمد**" أن يأكل فقيل لها الذراع.. فزادت في ذراع الشاة أضعاف ما وضعت في جسد الشاة من السم.. وكان "**محمد**" يقبل الهدية فقبلها وجلس وأصحابه حول الشاة.. وتحفزت عيناي المشقوقة.. وأخذ النبي "**محمد**" الذراع وأكل منه أكلة.. ثم تبعه أحد أصحابه وأكل ثم استوقفهم النبي "**محمد** " فجأة وقال لهم: كفوا أيديكم فإن هذه الذراع تخبرني أنها مسمومة. ضيقت عيني في خبث شيطاني.. كنت أعلم أن تلك القضمة الواحدة التي أخذها من الشاة كانت كافية لقتله.. ولو بعد حين.. وبالفعل مرض النبي "**محمد**" مرضاً شديداً و بعد ثلاث سنوات من أكله للشاة.. قال النبي في مرضه : ما زلت أجد من الأكلة التي أكلت من الشاة.. فهذا أوان انقطاع الأبهر مني.

حاولت بكل جهدي أن ألوث دين الإسلام لكن "**محمداً**" لم يكن قد ترك شيئاً قابلاً للتسميم.. وكانت قلوب أصحابه أشد صلابة من الماس.. بعد وفاة "**أبو بكر**" و"**عمر**".. نزلت إلى المدينة المنورة المكان الذي رَبِي فيه كل هؤلاء الرجال..نزلت إليها على هيئة رجل أسود قادم من اليمن.. بل شيطان أسود.. شيطان يدعى "**عبد الله بن سبأ** ". فبعد وفاة رسولهم اجتمع كبار صحابته في سقيفة **بني ساعدة** ليختاروا واحداً منهم خليفة للمسلمين.. لكنهم أغفلوا واحداً من أهم الصحابة.. رجل شديد الأهمية لم يكن في هذه السقيفة معهم بل كان مشغولاً يغسل جسد النبي "**محمد**" تجهيزاً لدفنه.. كان هذا "**علي بن أبي طالب**". لكن هذا السم الذي حضرته ولو لم يكن قادراً على التأثير في هؤلاء، فهو قادر على التأثير في ضعاف أو حديثي الإسلام.. وهذا توجهت إلى الشام.. وحاولت نشر فكري هناك لكنني خرجت منها مدحوراً مرة أخرى.. فكان أمير الشام "**معاوية بن أبي سفيان**" يدير الشام بطريقة يستحيل معها أن تشتعل أي فتنة.. فخرجت من الشام وتوجهت إلى العراق.. وهناك فقط وجدت ضالتي. وبالفعل تقبَّل كثيرٌ من الناس كلامي ومنهم كبار قواد الجيوش مثل "**الأشتر النخاعي**".. تقبَّلوا مطاعني في الأمراء وتقبَّلوا مطاعني في "**عثمان**".. وظللت أطعن وأطعن حتى سار معي ثلاثة آلاف رجل ودخلنا المدينة

وواجهنا الخليفة "**عثمان**" بمطامعنا وطلبنا منه أن يخلع نفسه عن الخلافة ويولي "**علي**". . لكن حتى هذه كان الرسول قد أخبره شخصياً بها.. فقد قال له إن هناك منافقين سيأتونك ويطلبونك أن تخلع قميصاً قمصكه الله فلا تخلعه.. وهذا رفض "**عثمان**" أن يخلع نفسه من الخلافة.. وهذا حاصرناه ومنعنا عنه الماء.. حتى قتلناه. وهذا بايع الناس "**علياً**" بالخلافة..لكن اختلف أكابر الصحابة، فريق رأى أن يقتص "**علي**" من قتلة **عثمان**..على رأسهم **عائشة** زوجة الرسول **و"طلحة بن عبيد الله" و"الزبير بن العوام"**..الفريق الآخر وهو فريق الخليفة "**علي**" رأى أن يؤجل القصاص..وأخيراً اتفقوا على رأيه.. كان يبدو أن "**علياً**" نجح في إخماد النار التي أشعلتُها.. لكن هيهات. ما ساعدني بشدة هو أن هناك بلداً واحداً فقط معارضاً بأكمله لموقف "**علي بن أبي طالب**" السياسي منذ البداية ورافضاً أن يبايعه إلا بعد أن يقتص من قتلة "**عثمان بن عفان**".. بلد واحد فقط لكنه شديد الأهمية .. الشام.. بأميره "**معاوية بن أبي سفيان**".. ونفر من الصحابة الكبار أبرزهم "**عمرو بن العاص**"..خرج "**علي**" بجيش قوامه مئة وعشرون ألف رجل إلى الشام ليعيدها.. كان هناك شيء عجيب في هؤلاء القوم.. توقفت قليلاً لمحاولة استيعابه.. هؤلاء يتقاتلون بالنهار.. وفي الليل يتزاورون.. القرآن يدوي في ذلك الجيش.. ويدوي في الجيش الآخر..

وبالفعل اصطلح الرجال..وعملوا هدنة لسنة.فجعلت نفراً منهم يعتبرون كل من شارك في المعركة بين الصحابة كافراً..وجعلتهم يحاولون الانقلاب على الخليفة "**علي**".. الذي انشغل تماماً بمحاربتهم والقضاء عليهم حتى قتله أحدهم.. وهو"**عبد الرحمن بن ملجم**".. الذي ظنَّ بكل السم الزعاف الذي أودعته في قلبه أنه قتل "**علياً**" وأنه سيدخل الجنة.. وقد قال الرسول إن قاتل "**علي**" هو أشقى الآخِرين.. وقال أيضاً إن الطائفة التي ستقتل الخوارج هي أقرب الطائفتين إلى الحق وهي هنا طائفة "**علي بن أبي طالب**".. أما الطائفة التي ستقتل "**عمار بن ياسر**" أثناء الفتنة فهي الفئة الباغية وهي هنا طائفة "**معاوية بن أبي سفيان**".. العجيب أن النبي "**محمد**" كان يقول أحاديثَ عن أحداث حدثت بحذافيرها بعد موته.. حقاً لم يرَ التاريخ مثل هذه الأمة على الإطلاق. تولى الخلافة بعد "**علي**" ابنه "**الحسن**" والذي بعد ستة أشهر

من الحكم تنازل عن الخلافة "**لمعاوية**"..وانتهت الفتنة تماماً وخمدت النار.. وزالت السموم.. ونظرت إلى نفسي.. لقد فشلت مع هؤلاء.. حقًاً لقد فشلت.. من أي شيء صُنعت قلوبهم بالضبط؟.. تمت.

فارس من عِليين.. 1000 بعد الميلاد – 1250 بعد الميلاد

لما دخلتُ جنة الخلد لأول مرة لم يكن على جسدي سوى ثوب من حرير أبيض.. يُمسك بي ملكان أبيضان شاهقا الطول.. حتى أفلتا يدي.. كان هذا يعني هلم انطلق يا صاحب الروح المرضية.. حقاً كان ما بالداخل مُبهراً.. كانت المرة الأولى التي أذوق فيها معنى كلمة السعادة.. وهنا رأيته يدخل إلى هذا الجمع الجميل بنفسه.. الإمام الأعظم بنفسه..يا لهيبة هذا الرجل. كنا مستعدين لقتل أنفسنا بروح طيبة... كانت واحدة من الفرص التي يهبها الإمام لمن يحب منا بين الفينة والأخرى.. أن ننزل من الجنة إلى الحياة الدنيا لنُنهي شراً من شرورها العظام.. فإما أن نقتل أحد الخلفاء العباسيين الذين هم في الحقيقة أعداء الله ورسوله كما تعلَّمنا.. أو نقتل أحد الصليبيين الذين هم أعداء الله ورسوله أيضاً.. أو ربما نقتل أحد العلماء الذين يبثون أفكاراً مسمومة في أذهان الناس فهم أخطر على عقيدتهم من الخلفاء.. لكن هذه المرة لم تكن المهمة مهمة قتل.. كانت مهمة بسيطة جداً..كان عليَّ أن أسلِّم رسالة إلى ملك القدس الصليبي.. دخلت على الملك الصليبي وسلمته رسالة الإمام الأعظم. لم يكن يعنيني ما بالرسالة.. كنت منشغلاً بفرحة قلبي بأن مهمتي قد تكللت بالنجاح.. ولما أعود إلى الإمام سأرى جنة من جنات عليين التي طالما حلمت بالارتقاء إليها.. ركبت على فرسي عائداً إلى قلعة "الأموت".. حينها سمعت صوت من خلفي يقول : إذن فأنتم تظنون أننا نحتاج إلى عون بضعة فرسان من ورق أمثالكم..هل نسي زعيمكم الغبي نفسه؟ نزل الفارس عن حصانه في بساطة بارعة ووقف أمامي باستعداد.. هنا رأيت وجهه لأول مرة.. كان أعوراً ذا ملامح قاسية كأنها الصخر.. قال بصوت مخيف : أخبر إخوانك في الجحيم الذي سأرسلك إليه أن الفارس "**جاوتير مايزنيل**" هو الذي أرسلك أيها الحثالة. ثم أمسك بسيفه وغرزه في صدري.. سقطت على ركبتي.. فرفع حذاءه باحتقار ودفع السيف المغروز في صدري لينغرز أكثر ويخرج من ظهري.

إن اللحظة التي تدرك فيها أنك ستموت الآن هي لحظة مخيفة جداً.. سمعت صوت حوافر خيل فارس الهيكل وهي تمشي مبتعدة..بدأ أهالي المنطقة يقتربون مني.. كنت مخدوعاً يعرف يقيناً أنه مخدوع.. لكنه يكابر.. كنت أعرف أن شيئاً ما خطأ..أين الإمام الأعظم.. جنة الخلد.. قتل علماء المسلمين.. مهادنة الصليبيين.. عدم الصلاة ولا الصوم ولا الحج لأننا وصلنا لمرحلة من القرب من الله، كان الإمام الأعظم يقنعنا أننا متنا ويدخلنا جنة الخلد ثم يعيدنا من الموت متى يحلو له ويظن أننا نصدقه. لن تكون لي جنة اليوم بل ستكون لي نارٌ يلفح لهيبها روحي.. يا إلهي إنه الموت.. كنت أرى ملائكة.. ليسوا كالملائكة البشريين.. إن ما حدث بعد ذلك لهو مما لا يُحكَى ولا يُقَال.. اقتُلعت روحي مني كأنما تقتلع سفوداً مسنناً من صوف مبلول.. ووَجدتُ من روحي رائحة منتنة كأنها القبر.. ثم رأيتني أرتفع بسرعة حتى اختفى كل أثر لكل موجود من موجودات الأرض.. وحلت محلّها موجودات أخرى لم ترها عين بشر من قبل.. موجودات لا ينبغي أن يعرفها بشر.. إلا إذا ماتوا... تمت

اقرأ يا "دراكولا".. 1450 بعد الميلاد

دعني أحكي لك الحكاية منذ البداية.. إن أبي كان حاكماً على مملكة والاكيا.. وقد أطلق عليه شعب والاكيا اسم "**دراكول**" وتعني بالرومانية **التنين**.. هذا لأن والدي كان عضواً مؤسِّساً في تنظيم سري مريب من الفرسان يدعى تنظيم التنين. إن الدولة الإسلامية تفرض على أبي الجزية لتحميه من الهنغاريين وتشترط عليه أن يمدهم بالمقاتلين لو احتاج الجيش المسلم إلى المقاتلين.. وتطلب منه سرعة الرد والبرهان على الولاء.. وقد كان البرهان الذي اختاره والدي غريباً جداً.. لقد أرسلني أنا وأدعى "رادو" وأخي الأكبر "**دراكولا**" إلى إدرنة.. معقل السلطان العثماني المسلم. كان أخي" **دراكولا**" كارهاً لكل هذا السخف.. لم يكن سعيداً..كان يشعر أنه مجرد أسير.. وأن هؤلاء أعداؤه يحاولون أن يسقونه بتعاليمهم وثقافتهم التي يكرهها ولا يستسيغها.. لكن بالنسبة لي كان الوضع مختلفاً. لم أكن أعرف أنني سأعيش طفولتي مع "**محمد بن مراد**".. الرجل الذي عرفه الناس بعد ذلك بسنوات **بمحمد الفاتح**.. الفارس العظيم الذي فتح القسطنطينية.. كنت أنا و"**محمد الفاتح**" صديقين عزيزين.. وكلما اشتدت صداقتي معه قوة..

اشتدت عداوتنا أنا وهو مع "**دراكولا**".كبرنا وأصبحنا شباباً يافعين. ثم أتى الخبر الذي حرك كل هذه المشاهد البطيئة.. لقد توفى أبي "**دراكول**" فجأة في "والاكيا " في مؤامرة دبرها له البويار. وهي كلمة تطلق على طبقة النبلاء في بلادنا "والاكيا"..فأرسل السلطان **محمد الفاتح** "**دراكولا**" إلى "والاكيا" ليصير حاكماً لها خلفاً لأبيه.. ويكون كما كان أبوه تابعاً للسلطان العثماني ومؤتمراً بأمره.. أما أنا فقد آثرت البقاء هنا.. آثرت أن يكون لي شرف المشاركة في الفتح الكبير لقسطنطينية. وبدأت أنياب "**دراكولا**" في الظهور. شنَّ حملة قاسية جداً على كل البويار الساكنين في مملكة "والاكيا".. نساؤهم وأطفالهم وشيوخهم.. كانت إبادة عرقية.. حينها أعلنت "والاكيا" التمرد على السلطان.. لقد تمرد "**دراكولا**".. فعلها وتمرد..لقد تعدى "**دراكولا**" مرحلة إظهار الأنياب وبدأ في مرحلة إخراج القرون والمخالب.. دماء ضحاياه ممزوجة بالخمر.. شرابه المفضل..

لم يمضِ وقتٌ طويل حتى كان السلطان **محمد الفاتح** في طريقه إلى "والاكيا".. بجيش يسد الأفق.. وكنت معه جنباً إلى جنب.. في طريقنا إلى "**دراكولا**".. وقفنا عند نهر الدانوب..أرسل "**محمد الفاتح**" جيشاً قوامه عشرون ألفاً لمحاربة "**دراكولا**"..ولكن تم إبادتهم.. قاد "**محمد الفاتح**" جيشاً قوامه عشرون ألفاً لمهاجمة قلعة "**دراكولا**"..شعرت بحركة غير طبيعية في مقدمة الجيش.. وكنت أنا في أوسط الجيش.. رأيت الجمع قد تباطأت سرعته وسمعت أصواتاً تبدو وكأنها نحيب في مقدمة الجيش.. كانت هناك غابة عن يميننا.. وغابة عن شمالنا.. وقف "**محمد الفاتح**" مذهولاً.. وجعل يتذكر طفولته مع "**دراكولا**".. ذلك الطفل الحقود الذي كان يناوشه ليل نهار.. الآن لم يعد طفلاً.. بل صار شيطاناً رجيماً.. يناوشه أيضاً.. نظر **محمد** إلى ناحيتي..كيف أنجبتكما بطن واحدة.. كيف رباكما أب واحد..تراجعنا.. ثم أرسلني "**محمد الفاتح**" على رأس جيش قوامه ستون ألف جندي لآتيه برأس "**دراكولا**".. وعندما وصلنا كان "**دراكولا**" قد هرب عن طريق أحد أنفاقه السرية.. هرب "**دراكولا**" إلى هنغاريا ليطلب الدعم من ملكها.. ولكن ملكها بدلاً أن يقدم له الدعم قام بأسره وسجنه في هنغاريا.. وظلَّ مسجوناً سنينَ طويلة.. وأصبحتُ أنا أميراً على "والاكيا" حكمت فيها بالعدل وجعلت شعب "والاكيا" ينسى كل ما فعله به

"**دراكولا**".. حكمت "والاكيا" تسع سنوات كاملة.. تزوجت فيها امرأة مسلمة وأنجبت طفلة جميلة مسلمة هي "**ماريا**".. ثم أتاني أجلي.. ومن جاء بعدي لحكم "والاكيا" كان رجلاً خارجاً من سجن سنين طوال في هنغاريا.. رجل يدعى الشيطان.. إنه "**دراكولا**". شهر واحد فقط حاول فيها الشيطان أن يُعيد أسطورة حكمه في "والاكيا".. شهر واحد انتهى برأسه مقطوعة على رماح أحد الحشاشين المتبقين بعد أن أباد "هولاكو" دولتهم.. ذلك الحشاش الذي أمسك بالرأس وغمسها في العسل ثم أرسلها إلى القسطنطينية.. إلى "**محمد الفاتح**" حتى يستلمها طازجة.. تمت

ويرو – كوموكو.. 1600 بعد الميلاد.

وهي حكاية سيحكيها لك شخصان؛ رجل وامرأة.. أحدهما صادق.. والآخر كاذب..وسأخبرك سراً صغيراً حتى تميِّز الصادق من الكاذب وأنت تستمع لهما.. الصادق منهما هو من سيموت قبل الآخر.. تذكر هذا جيداً.. والآن سأتركك معهما..

مذكرة "جون سميث": أنا اليوم أتحرك بسفينة كبيرة مع رفاقي ناحية الغرب.. إلى قارة بِكرية.. ليس فيها دول.. ولا نزاعات.. أرض خصبة لكل من يريد أن يُنشئ أي شيء.. سمعت أن من يسكن هذه القارة هنود حمر الأجساد يرتدون الريش على رؤوسهم.. وسمعت أنهم متوحشين ويكرهون الغرباء ها هي اليابسة تقترب علينا.. وهندي أحمر يحمل رمحاً ويجري ناحية السفينة.. رمى علينا رمحه رمية كأمهر رمية رام.. وانغرس رمحه في قلب "**كريس**" الفتى المراهق الذي كان يرافقني والذي كان عقله مليء بقصص البحارة المغامرين وكان يحلم دوماً أن يكون واحداً منهم..كان "**كريس**" المسكين أول ضحية قتلوها.

مذكرة "**بوكاهونتاس**": "**بوهاتان**" هي مملكتي التي تضم بين أرجائها كل القرى الموالية لنا.. "**بوكاهونتاس**" هو أشهر أسمائي.. ومعناه هو الفتاة الشقية.. وشقية يعني مرحة وروحها حلوة. أخبرنا "**الكويكروز**" أن هناك قوماً بيضاً قد أتوا بسفنهم ضيوفاً على سواحل مملكتنا.. و**الكويكروز** هم رجال الدين في بوهاتان..وأصحاب الشورى.. لما وصل أولئك القوم بيض الوجوه إلى سواحلنا خرجت جماعات من أفضل رجال ونساء بوهاتان لاستقبالهم بموائد من أرقى طعام **ويرو– كوموكو**.. وقد فرحوا باستقبالنا أيما فرح.

مذكرة "جون سميث": أربعة شهور مضت علينا ونحن في هذا المكان.. نصد هجمات عنيفة كان يشنها علينا الهنود الحمر بين الفينة والأخرى وبينما نحن نتفقد أرجاء تلك القرية الجميلة، بحثاً عن طعام.. إذ رأينا مجموعة من هؤلاء حاولت بكل مهارتي أن أهرب لكنهم حاصروني من كل مكان..

مذكرة "بوكاهونتاس": أربعة أشهر مرت على استضافتنا لهؤلاء القوم البيض في أرضنا.. وكان أحدهم رجلاً شديد الوسامة ذا شعر بني.. تم أسره قرب النهر بعد أن هرب رفاقه. قرر أبي مقابلته ليُحدِّثه أبي ويتفاوض معه على الكثير من الأمور. وبالطبع لم يمسه أحد من رجال البوهاتان بسوء مطلقاً سواء في عملية الأسر نفسها أو أثناء زيارة القرى.. هكذا كانت أخلاق البوهاتان العظيمة.

مذكرة "جون سميث": رأيت أربعة هنود حُمر يحيطون بي ويمسكونني بسواعد قوية يجرونني جرّاً إلى مكان معين لا أدري ما هو.. وجدت نفسي أقف فجأة أمام رجل واضح أن هذا هو الزعيم.. إن له ملامح لا أظنها قد عرفت كيف تبتسم. زار أذني صوت يختلف عن نوعية الأصوات التي أسمعها حولي.. صوت أنثوي "**بوكاهونتاس**".. هذا هو اسمها.. فتاة شابة في الثامنة عشر.. فاتنة سمراء.. هي انة الملك الهندي الغاضب.. تدخلت لتحميني من قسوة أهلها.. تسمر الملك في مكانه وتحول غضبه إلى دهشة.

مذكرة "**بوكاهونتاس**": كنت جالسة بجوار أبي كالعادة.. حتى دخل علينا الرجل الوسيم ينظر مندهشاً إلى ما حوله..كان عمري عشر سنوات وقتها. قام أبي من مجلسه وحيَّاه مبتسماً بتحية البوهاتان.. أقام عندنا الرجل الوسيم الذي عرفت أن اسمه "**جون سميث**" أربعة أيام فقط.. أكرمناه فيها أيما كرم.

مذكرة "جون سميث": بعد أن اعترضتْ "**بوكاهونتاس**" طريق السيّاف بهذا الشكل..تبدلت معاملة القوم لي إلى النقيض.. يبدو أنها محبوبة جداً بين قومها. اتفق معي الملك على أن نكون موالين له وأن نوقف المناوشات المتكررة بيننا.. هو لا يعلم نية الإنجليز بعد.. إن نيتنا هي احتلال بلاده كاملة سواء رضي بهذا أم لم يرض. عدت إلى المعسكر.. وكانت "**بوكاهونتاس**" تأتي كل ثلاثة أيام لنمضي اليوم معاً على نهر يورك. وفي يوم من الأيام إنفجرت ذخيرة من الذخائر في وجهي بالخطأ.

مذكرة "بوكاهونتاس": فجأة مات "**جون سميث**".. ولكن بعد موته مباشرة بدأ الإنجليز في مهاجمتنا.. وتحولت المناوشات إلى حرب طاحنة مميتة قُتِل فيها الكثير جداً من أبناء البوهاتان..ظلت الحرب مشتعلة ما يقرب من الأربع سنوات..ذقنا فيها طعم الجحيم الحقيقي.. بقي الطرفان يتصارعان حتى أتى ذلك اليوم الذي ذهبت فيه بأمرٍ من أبي إلى قرية "**باتاوميكس**".. وهي قرية من القرى التي لم تكن موالية للملك.. كنت ذاهبة هناك في مناسبة اجتماعية مهمة.. ولما وصلت هناك نصبوا لي فخاً وخدعوني وقبضوا عليّ.. كان الـ"**باتاوميكس**" هم من نصبوا لي الفخ..عرفت أنهم موالون للإنكليز ضد أبي. كنت محبوسة في سفينة من سفنهم الكبيرة في غرفة ضيقة.. وفي ظلمة الليل، انفتح باب غرفتي الضيقة، ودخل رجل ضخم..في هذه الليلة.. وفي هذه الغرفة الحقيرة.. فقدت أنا "**بوكاهونتاس**"ابنة الملك.. أغلى حلم من أحلام الفتيات.. سرقه مني حيوان.. فقدت عذريتي.. لم أعد أصلح لشيء.. ليتني مت قبل هذا.. ولولا أنني مقيدة بهذه الحبال لرميت نفسي في اليم.

مذكرة "جون سميث": انفجرت في وجهي ذخيرة من الذخائر عن طريق الخطأ.. أُصِبت بحروقٍ كثيرة لكنني لم أمت.. وغادرت إلى إنجلترا للعلاج.. وقال الإنجليز للهنود الحمر إن "**جون سميث**" قد مات..في محاولة منهم للتملص من المعاهدة التي عاهدتهم إياها. استمرت الحرب بيننا وبينهم سنين طويلة.. حتى أسر الإنجليز "**بوكاهونتس**" أثناء إحدى الحملات.. كانوا يعرفون مدى تعلُّق والدها بها لذا اختطفوها كوسيلة للضغط عليه. أثناء وجود "**بوكاهونتاس**" في الأسر بدأت بذرة إعجابها بحضارتنا تتكون وتكبر.. اقتنعتْ بالمسيحية وتحولت إليها.. وتم عمل طقوس تعميد لها وتغيير اسمها إلى "**ريبيكا**". تقدم للزواج"**ببوكاهونتاس**" واحد من أكبر تجار إنجلترا هو "**جون رولف**".. وقبلت الزواج بسعادة بالغة.. وكان هذا الزواج إعلاناً للسلام بين الأمتين بعد طول حرب، سافرت "**بوكاهونتاس**" مع "**رولف**" بعدها إلى إنجلترا.. وقُدمت إلى المجتمع الإنجليزي باعتبارها حمامة السلام بين أمتين عظيمتين.. لكن المشكلة أنني أنا أيضاً كنت في إنجلترا.. وقد رأتني "**بوكاهونتاس**" صدفة فجأة أمامها.

مذكرة "بوكاهونتاس": لست أعلم من هو الذي اغتصبني حتى الآن.. لكن في اليوم التالي جاءني رجل يبدو ثرياً اسمه "**جون رولف**".. وعرض عليَّ الزواج مقابل أن تنتهي الحرب بين قومه وقومي.. وحتى يتم الزواج قالوا لي إنه يجب أن أدخل في المسيحية وأتخذ لنفسي اسماً جديداً هو "**ريبيكا**".. وافقت على كل هذا بلا شروط..وتم زواجي إلى ذلك الرجل الغني وتوقفت بالفعل حرب دامت سنين طوال كان قومي فيها هم الضحية دائماً.. وسافرت مع "**رولف**" إلى إنجلترا.. وهناك عرفت أن زواجي لم يكن بدافع السلام ،لقد كان دعاية لمستعمرهم التي بنوها في أرضي.. والتي سموها مستعمرة "**فيرجينيا**".. كانوا يريدون للعالم أن يرى كيف أن الأوضاع في القارة الجديدة التي ذهبوا لاستعمارها أوضاع رائعة وأن أهل القارة الجديدة أحبوهم والدليل هو الأميرة "**بوكاهونتاس**" ابنة الملك الهندي الأحمر. وهناك قابلت "**جون سميث**" بالصدفة ذات يوم وقلت له في وجهه إنه مخادع كبير.. وأنني كنت أظنه رجلاً صالحاً كما ظنه قومي.. لكنه في الحقيقة ليس سوى مستعمِر دموي قذر.. وبدأ صوتي يعلو في مواجهة كل هذا الخداع الذي يجبروننا أن نعيش فيه.. ودخلت في صراعات عديدة مع "**جون رولف**" وبدأت أرفض بشدة حضور الاجتماعات والمناسبات التي كانوا يجبروني على حضورها.. حتى لم يعد أمام "**جون رولف**" إلا حل واحد لا ثاني له. فذات يوم بعد شربة من ماء.. شعرت أن الدنيا تدور حولي.. وتدور بداخل رأسي.. ووهن جسدي على وهنه وسقطت على الأرض.. أدركتُ أن "**رولف**" قد دسَّ لي السم في شربة الماء.. أدركت أنهم أرادوا أن يرتاحوا من إزعاجي ويحافظوا على الصورة التي صوروها للعالم عنِّي.. الفتاة التي تكره قومها الهمج وتحب إنجلترا وتدعو الإنجليز للقدوم إلى أرضها واحتلالها لنشر حضارهم فيها... تمت

فيلم أخرجه شيطان.. 1648 بعد الميلاد –1800 بعد الميلاد:

في ظلمة هذا الليل البارد.. سكتت كل الأصوات في أذنك ولم تعد تسمع سوى صوت فحيحي واهتزاز لساني المشقوق في الهواء.. اليوم قد أعددت لك قبسات من الأسرار قد لا يقدر عقلك البشري المحدود على استيعابها كلها.. بدأت الشاشة عملها وبدأت تعرض لك مشهداً مهيباً.. هؤلاء شعب إنجلترا.. هل ترى كيف يقفون في صمتٍ.. إنهم ينتظرون الملك إعدام الملك "تشارلز".. إنهم يحبونه ويبدو أنه قد فُرِض

عليهم حكم إعدام ملكهم هذا فرضاً.. وهاهي البلطة تنزل على رأس الملك "تشارلز" لتقطعها.. ويضج الجمهور بالبكاء وتحدث جلبة.. يُسكتها رجل بزي قيادي يضع يده على دماء الملك ثم يرفع يده للجمهور ويقول : – هل رأيتم؟ إن دماءه حمراء مثلنا وليست زرقاء.. ليس موفداً من عند الله كما كان يقول. وركزت الكاميرا على وجه ذلك الرجل قليلاً.. هذا الرجل يدعى "**كروموبل**".. وعلى طريقة أفلام هوليوود التي تحبها تموهت صورة "**كروموبل**" هذا لتظهر لك لقطة من الماضي.. لقطة له وهو يكتب رسالة موجهة لجهة لا تعرف ما هي.. جاء في الرسالة "سوف أدافع عن قبول اليهود في إنجلترا مقابل المعونة المالية.. ولكن ذلك مستحيل طالما الملك "**تشارلز**" لا زال حياً.. ولا يمكن إعدامه دون محاكمة، لذا لفقت إليه تهمة إساءة استخدام السلطة وسيتم إعدامه". انتقلتْ بك الشاشة إلى مشهد عجيب.. مشهد لجثة متحللة.. معلّقة من رقبتها إلى منصة خشبية ذات شكل مميز.. واقتربتْ الكاميرا من وجه الجثة.. إنها جثة رجل..لو دققت النظر سترى أن هذا هو "**كروموبل**".. تسألني لماذا جثته متعفنة على هذا النحو؟ إن جثته متعفنة لأنه بعد أن مات ودُفِنَ في قبره.. صعد إلى العرش "**تشارلزالثاني**" ابن الملك"**تشارلز الأول**".. وعادت الملكية إلى بريطانيا بعد أن فشلت فيها الجمهورية وأمر "**تشارلز الثاني**" بأن يخرج كل المتآمرين على أبيه من قبورهم ويعلقوا مشنوقين على مشنقة تايبيرن.. الشاشة عرضت لك منظراً لرجال يلفهم السواد والظلم هم اليهود أصحاب المال والذهب.. اليهود المرابين.. ورغم أنهم نجحوا في الدخول لبريطانيا بعد أن طرِدوا منها إلا أن خططهم كانت أبعد من مجرد دخول البلد.. كانت خطتهم تقضي بالسيطرة على اقتصاد البلد.. ومن ثم استعباده. لكنك لم ترَ شيئاً بعد.. وعبرت بك الكاميرا عبر الباب المغلق لتدخل بك إلى الداخل لترى "**ويليام**" ابن المرابي اليهودي "**مناسح**" وهو جالس على مائدة واحدة مع مجموعة من الرجال، فلتنظر ماذا سيفعل "**ويليام**" ملك بريطانيا معهم الآن.. إنهم يكتبون عدة أوراق..الورقة الأولى هي قرضٌ استدانة "**ويليام**" من المرابين اليهود قيمته مليون وربع جنيه إسترليني. وعلى طريقة الأفلام السينمائية انتقلنا إلى قصر فرساي.. وبالتحديد في الحديقة الخارجية منه حيث ترى رجلاً سميناً يجالس سيدة ذات ملابس راقية جداً.. وكتبت لك الشاشة إسمها بالأسفل "**ماري أنطوانيت**" ملكة فرنسا وزوجة الملك "**لويس**".. والآن انتقلت بك الكاميرا بعيداً عن قصر فرساي وطارت بك إلى قصر ملكي آخر.. قصر

ملك فرنسا.. وبالداخل كان هناك مشهد غريب نوعاً ما.. دخلت بك الكاميرا عبر إحدى النوافذ لترى سيدة يشابه ثوبها ثوب السيدة التي رأيتها في حديقة قصر فرساي منذ قليل.. دارت الكاميرا حول السيدة التي كانت تحادث شخصاً ما بحدة لترى وجهها بوضوح.. كتبت لك الشاشة بالأسفل "**ماري أنطوانيت الحقيقية**".. ثم بدأ الفيلم يزيد لك من درجة الصوت لتسمع المحادثة.. كانت الملكة "**ماري**" تقول للرجل الذي أمامها بحدة : أنا لم أشترِ هذا العقد يا هذا وليس لي علم بأي ورقة سخيفة.. هيا انصرف من أمامي قبل أن آمر الحراس أن يُخرجوك بالقوة. فقال: معذرة يا سيدتي لكنك مطلوبة للمحاكمة العليا. ثم هرعت بك الكاميرا إلى قصر فيرساي مرة أخرى بسرعة.. لتجد الفتاة المزيفة تأخذ العقد من الرجل شاكرة ثم تنصرف.. وفي أحد البيوت الباريسية رأيت الفتاة المزيفة تخرجه ثم تسلمه لفتاة أخرى جميلة تدعى "**جين**".. والتي كانت تبتسم في سخرية وتنظر إلى عظمة هذا العقد.

والآن بدأ الفيلم يفسر لك كل هذه المشاهد.. إن اليهود كانوا قد بدأوا حملة واسعة للتشهير بالملكة "**ماري أنطوانيت**" وتلطيخ سمعتها في الوحل. أشاعوا أن الملكة تقيم علاقة محرَّمة مع رجلٍ من رجال الكنيسة يدعى "**روهان**".. وأن "**روهان**" هذا قد اشترى لها عقداً ثمنه 2 مليون ليرة هدية في ظِل الأزمة الاقتصادية الرهيبة التي تمر بها البلاد لتقبل أن تسلمه مفاتنها الملكية.. على الجانب الآخر فالفتاة المزيفة تلك كانت شبيهة بالملكة "**ماري**" وقد دبر اليهود لقاء تلك المزيفة مع "**روهان**" أكثر رجال الكنيسة فساداً. ورغم أن الملكة "**ماري**" خرجت من هذه الدوامة بريئة إلا أن اليهود خلال وبعد المحاكمة نشروا أخباراً مكذوبة عنها وبأنها مسرفة.. كل هذه الأكاذيب وغيرها هيجت الشعب الفرنسي هياجاً لا هدوء بعده ولا هدنة.. والآن قد حان أوان قطف الرؤوس.. ويبدو أن رؤوساً كثيرة تم قصها في تلك الأحداث.. اختارت لك الكاميرا مشاهدة إعدام الملكة "**ماري أنطوانيت**".. هاهي الملكة تمر بين الحشود الغاضبة بعربة مكشوفة.. والحشود يرمونها بالأوساخ وفي نهاية الثورة.. هاهم اليهود يمدون يد العون بالقروض إلى فرنسا للخروج من أزمتها الاقتصادية .. ووصلت ديون فرنسا للمرابين اليهود حوالي 170 مليون ليرة.... تمت

يا حكماء صهيون.. 1900 بعد الميلاد:

يا حكماء صهيون.. يا صفوة الأرض.. يا ملوك الذهب.. لقد كان حقاً على الله أن يختاركم شعباً. إن أعظم طريقة يمكنك أن تحطم بها مبادئ أي جيل..بتحريف تلك المبادئ ووضع تفسيرات لها لم يقصدها واضعوها..وقد نجحنا بتغيير مبادئ المسيحية ..وكذلك الإسلام الشيعي الذي تمكنا من جعله يعارض ويحارب إسلام **محمد**..بل يستعين على حربه بأعدائه. إن قوتنا أعظم من أي قوة أخرى.. فمن ذا الذي يقدر أن يخلع قوة خفية عن عرشها.. نعم يا بني صهيون.. فبرغم أننا شعب مشتت.. إلا أن تشتتنا هذا هو سر قوتنا السياسية..لأنه سمح لنا أن نصل إلى كل كيانات العالم.. وبهذا أصبح أمر أقوى شعوب العالم بين أيدينا. إن السياسة لا تتفق مع الأخلاق في شيء.. والحاكم الملتزم بالأخلاق ليس بسياسيٍّ بارعٍ.. وهو لذلك غير راسخ على عرشه.. لا بد لطالب الحكم من الالتجاء للرياء والنفاق والمكر.

نحن اليهود وحدنا من نملك الاقتصاد.. علم الاقتصاد هو مملكتنا.. إننا محاطون بجيش كامل من الاقتصاديين.. أنتم أقوى سلاح من أسلحتنا سواء كنتم رؤساء بنوك أو أصحاب صناعات أو أصحاب ماليين. نحن إذا صارت دولة من الدول في قبضتنا فسنعهد بالمناصب الحكومية إلى القوم الذين لديهم في تاريخهم نقاط سوداء يخفونها دائماً..فإذا عصوا أمرنا توقعوا المحاكمة أو السجن..وبهذا سيدافعون عن مصالحنا.. والشعب يمكن توجيهه بواسطة الصحافة. لما نستقر في دولتنا.. سنكون قوة دولية عظيمة إذا هاجمتها إحدى الحكومات قامت الأخرى بنصرتها.. عندها سيمكننا أن نبدأ في إعداد العالم كله لاستقبال الملك "**هاماشياح**" الذي نعده لحكم العالم أجمع. نحن الوحيدين في هذا العالم الذين نملك أسرار الماسونية ونُقودها..وعلينا أن نضاعف خلايا الماسونية ومحافلها في جميع بلدان العالم..وسنجذب إليها كل من يُعرف عنه أنه ذو روح عامة شهيرة.. وكل هذه الخلايا ستكون تحت قيادة واحدة مؤلفة من حكمائنا.. وسنستغل هؤلاء لدفع عجلة هذه الخلايا إلى أي اتجاه نشاء. لقد تفضل علينا المالك الساقط "**سيربنت**" بتدمير كل العقائد البشرية وتحريفها عن مواضعها.. فابتدع الناس التلمود بعد التوراة وجعلوا **عيسى** ابناً لله وإلهاً معه بعد أن كان رسولاً.. ورغم أننا لم نقدر على تدمير الإسلام تماماً كما فعلنا مع اليهودية والمسيحية إلا أننا

أخرجنا من عباءته الشيعة فأذاقوه ويلاتٍ كانت تتفق في شدتها مع ضربات أشد أعداء المسلمين. لقد عملنا طويلاً يا سادة حتى نجحنا في استعباد الجميع.. ويجب أن نحافظ على ما فعلناه...تمت.

شيطان بني إسرائيل..1350 بعد الميلاد – 1912 بعد الميلاد:

كانت السلطانة "**ماه دوران**" زوجة الخليفة تتعارك بالأيدي مع جارية تدعى"**روكسلانا**".. فقد كانت فاتنة تبدو وكأنها الفتنة مجسدة في أنثى.. وكان يبدو أنها تخسر العراك..وفجأة دخل الخليفة "**سليمان القانوني**" لترتمي في حضنه "**روكسلانا**" باكية شاكية مشيرة إلى جروح وجهها..نظر السلطان بغضب إلى السلطانة وأمر بنفيها إلى قصر مانيسا. لقد كانت الجارية الفاتنة"**روكسلانا**" ساحرة يهودية أخذت كجارية من جزيرة القرم وأهداها تتار القرم إلى السلطان "**سليمان القانوني**".. يستحيل إغواءه أو التأثير عليه.. فلم يجد اليهود خيرا من السحر.. "**روكسلانا**" ساحرة كانت تنام بين أحضان الخليفة معظم الليالي السبع في الأسبوع. تزوجها السلطان وكسر بذلك قاعدة عدم الزواج من الجواري. ثم أصبح السلطان "**سليمان القانوني**" يقوم بأمور عجيبة جداً لا يقوم بها من له تاريخ كتاريخه..فأمر بإعدام مفتي الدولة وصديق صباه..وكانت "**روكسلانا**" وراء هذا الإعدام..فعلت ذلك لأن هذا المفتي كان يؤيد أن يتولى الخلافة بعد السلطان ابنه المجاهد "**مصطفى**"..ولم تكن تحب ذلك.. كانت تريد الخلافة لابنها "سليم". ثم قام السلطان "**سليمان**" بقتل ابنه "**مصطفى**" بعد أن أقنعته "**روكسلانا**" والمفتي الذي وضعته هي بنفسها بدلاً من المفتي المقتول..أقنعاه أن "**مصطفى**" يدبر مكيدة للانقلاب عليه وأخذ الحكم منه..وبالنسبة **لسليمان** فإن هذا يعني الخيانة.. ثم أرسلت "**روكسلانا**" من يقتل ابنه الرضيع في "بورصة" حتى ينقطع هذا النسب تماماً. كان للسلطان ابن من "**روكسلانا**"..ولكنه مقاتل صنديد..ولم تكن تحبه..كان اسمه "**بايزيد**".. فكادت لابنها مكائدها حتى جعلته يتمرد على السلطان..وكادت مكائدها عند السلطان حتى جعلته يأمر بإعدامه وأولاده. ماتت "**روكسلانا**" ثم مات السلطان "**سليمان**".. واستلم الحكم بعده ابنه "**سليم**" .. وكان سكيراً عربيداً..وكانت زوجته اليهودية "**راشيل**" تدير زوجها.. بل تدير الدولة العثمانية. توفي "**سليم الثاني**" وخلفه ابنه "**مراد الثالث**"..وظلت "**راشيل**" تحكم الدولة من وراء الستار.. وبدأت الدماء اليهودية تنخر في عظام

الدولة العثمانية..وبدأ اليهود يرتقون في المناصب الهامة..وكانوا يعلنون إسلامهم ولكنهم كانوا يهوداً في الباطن.. وسُموا بيهود الدونمة..أي اليهود التائبين العائدين إلى الله. كانوا ينظرون إلى فلسطين على أنها أرض الميعاد..وهم كانوا بذرة لشيء عُرف باسم كريه.. الصهيونية. أصبحوا قيادات في الجيش.. وهنا بدأوا يلعبون لعبة أخرى.. لعبة تدعى الإتحاد والترقي.

كان مؤسس الحركة الصهيونية "**تيودور هرتزل**" يحاول إقناع السلطان "**عبد الحميد الثاني**" بإعطائه فلسطين مقابل تسوية الأوضاع المالية للدولة العثمانية. قال له السلطان: لقد قاتل أسلافي من أجل هذه الأرض ورووها بدمائهم الغالية.. فلتحتفظوا بملايينكم. أعطى "**هرتزل**" السلطان ابتسامة..وسلم عليه وخرج مهزوماً. كان يبدو وكأن الدنيا انقلبت فوق رأس السلطان "**عبد الحميد الثاني**" ..مارس اليهود لعبتهم المعتادة..تهيج الشعب على الملك بأخبار كاذبة وأحداث مفتعلة..فجأة أصبح السلطان طاغياً ومستبداً..وانضم للإتحاد والترقي كبار رجال الجيش العثماني.. وخرجت من سالونيكا فرقة من فرق الجيش لتخلع السلطان بالقوة. تم نفي السلطان إلى سالونيكا بين أحضان اليهود وتم حبسه في أحد البيوت اليهودية لمدة ثلاث سنوات..وقامت الإتحاد والترقي بتعيين "**محمد السادس**" خليفة للمسلمين.. وأصبح بإمكان اليهود الذهاب إلى فلسطين بحرية...تمت

دماء على أرض الميعاد.. 1500 بعد الميلاد – 1948بعد الميلاد:

في هدوء ولسانه المشقوق يخرج من بين أنيابه مهتزاً في فمه لشيء ما.. كان يبدو أن الأفعى "**سيربنت**" قد وصل لمحطته الأخيرة .. وأنه سينجزها بنجاح كما أنجز كل المراحل التي سبقتها. "**حاييم وايزمان**".. عالم كيميائي يهودي..أوفده اللورد "**روتشيلد**" ليزور فلسطين أثناء هجرة اليهود إليها.. في البداية أسس شركة تطوير أراضي في يافا.. هدفها شراء الأراضي من الفلسطينيين بطريقة منظمة.. وبدأ "**وايزمان**" يبني مستعمرات يهودية على الأراضي التي نجح في شرائها.. ثم أنشأ جماعة مسلّحة تدعى حرس الهاشومير.. يهود مسلحين لهم هيبة غريبة نوعاً ما.. يرتدون الغترة البيضاء العربية على رؤوسهم.. وعلى صدورهم حزامان سوداوان متقاطعان.. كان هؤلاء الحرس يحرسون المستعمرات اليهودية. وأثناء الحرب العالمية الأولى

كان ملك الحجاز وشريف مكة الذي يدعى "**الشريف حسين**" يراسل السفير البريطاني في مصر والذي يدعى "**مكماهون**".. كان البريطاني يريد من العرب أن يدخلوا في الحرب العالمية الأولى مع بريطانيا ضد الدولة العثمانية.. لكن كان هناك اجتماع سري بين إنجلترا وفرنسا.. اتفاقية تحمل اسم "**سايكس بيكو**".. يرأسها من الجانب الإنجليزي"**سايكس**" مندوب بريطانيا لشؤون الشرق الأدنى ومن الجانب الفرنسي،"**بيكو**" قنصل فرنسا السابق في بيروت.. اتفقا على أن تتوزع الدول العربية عليهما بعد سقوط الدولة العثمانية.

أخيراً أيها اليهود بدأتم تمتلكون جزءاً من فلسطين.. بعد أن شردكم الزمان وأذلّكم أهل المكان.. هناك حفل يقام في بريطانيا.. كان اليهود يحتفلون.. أكبر حكماء صهيون هنا.. "**حاييم وايزمان**" و"**سايكس**" واللورد "**روتشيلد**" وغيرهم الكثير.. كانوا يحتفلون بحدثٍ جلل.. فقبل أيام أصدرت بريطانيا وعداً لليهود بأن تقيم لهم دولة مستقلة في فلسطين.. وعداً يدعى "**بلفور**".. والتقت كؤوس الخمر وأكف اليهود وابتساماتهم. أن تعطِي أرضاً لا تملكها إلى شعب لا يستحقها.. كان هذا هو الوعد باختصار. كان الجيش العثماني في فلسطين قوامه مئة ألف رجل يرأسه رجل من جماعة الإتحاد والترقي..رجل يدعى "**مصطفى كمال أتاتورك**" .. وقد جاءته الأوامر من قيادة الإتحاد والترقي بالانسحاب وجيشه من فلسطين..ويدخل الجيش البريطاني بقيادة الجنرال "**اللينبي**"..ومن ضمن جيش "**اللنبي**" فيلق يهودي. قامت ثورة كبيرة كانت بداية لجميع أحداث العنف التي تلتها.. ثورة البراق.. حطم الفلسطينيون ست مستعمرات يهودية تدميراً كاملاً.. وامتدت الثورة كالسرطان إلى كافة المدن الفلسطينية بلا استثناء.. كانت الصحف العالمية كلها تعرض خبر الفلسطينيين الجزارين الإرهابيين الذين ارتكبوا أبشع الجرائم في حق إخوانهم اليهود المسالمين.. تم اعتقال تسعمائة فلسطيني. واستمرت الثورة عاماً كاملاً.. وبعدها تم تخفيف الهجرة اليهودية.. واعتبار حائط البراق ملكية إسلامية كاملة لا علاقة لليهود بها. إن حائط البراق هذا هو ما يُدعى هذه الأيام حائط المبكى والذي يعتبر اليوم ملكية يهودية خالصة لا علاقة للمسلمين بها.

قبل الحرب العالمية الثانية كانت الهيئة التي تجتمع فيها جميع الدول تدعى "**عصبة الأمم**".. وهي الهيئة التي أعطت إلى بريطانيا صك الانتداب لدخول فلسطين واحتلالها.. وبعد الحرب العالمية الثانية صار اسمها

"الأمم المتحدة".. وقررت الأمم المتحدة حتى تحل أزمة ثورة فلسطين هذه أن تكون فلسطين تحت حُكم الأمم المتحدة.. فلا هي لليهود ولا هي للعرب.. ضج اليهود وثاروا في وجه الأمم المتحدة فتراجعت عن قرارها إلى التفكير أن تقسم فلسطين إلى دولتين.. واحدة عربية والأخرى يهودية.. وأن تُعجل بعد تنفيذ هذا القرار بإخراج البريطانيين من فلسطين. وبدأ ترحيل الفلسطينيين من الأراضي المقسومة لليهود حسب القرار.. كان مشهد الأهالي الفلسطينيين محزناً جداً وهم يغادرون قراهم في طابور طويل بعضهم مشياً على الأقدام يحملون متاعهم وبعضهم على شاحنات يحملون فوقها أمتعتهم.. يسافرون إلى حيث لا يدرون أين يجدون لأنفسهم مسكناً أو مأوى.

وجاء اليوم الذي بدأت القوات البريطانية تخرج في طابور عسكري طويل من فلسطين.. كانوا خارجين منها بعد أن وضعوا شعباً مكان شعب.. وأعزوا شعباً وأذلوا شعباً.. وبعد خروجهم بدقائق فقط كان هناك احتفال صهيوني وصعد "**ديفيد بن غوريون**" على المنصة وأخذ يقرأ على الناس بيان قيام دولة إسرائيل.. أو كما يسمونه بيان الاستقلال.. والعجيب أنه لم يكن لهم وجود أصلاً في الدولة حتى يستقلوا عنها، قال **بن غورين**"إن محرقة هتلر النازية التي حلَّت باليهود في الفترة الأخيرة والتي راح ضحيتها الملايين من يهود أوروبا قد أثبتت للعالم ضرورة حل مشكلة الشعب اليهودي المحروم من الوطن والاستقلال.. ولقد أعلنت الأمم المتحدة قرار إنشاء دولة مستقلة لليهود على هذه الأرض.. واليوم نحن هنا نعلن انتهاء الانتداب البريطاني وبحكم حقنا الطبيعي والتاريخي فنحن اليوم نعلن عن قيام دولة يهودية في أرض إسرائيل..وأن هذه الدولة إسمها إسرائيل.. وإننا نناشد الأمم المتحدة قبول دولة إسرائيل في أسرة الأمم المتحدة". تمت

ألم يَئِنْ الأوان يا سيدي؟ ... 1950 بعد الميلاد – تاريخ قراءتك لهذه السطور:

هذه رسالة ترسلها شيطانة تدعى "**سباي**" عبر الأثير.. إلى مجهول.. على شبكة مجهولة.. بتردد مجهول.. : سيدي قد طال الأمد.. قلوبنا وحواسنا وأرواحنا اشتاقت إليك..كل شيء أمرتنا أن نفعله فعلناه كما أمرت.. نحن الآن لدينا قاعدة بيانات كاملة تحوي سكان العالم أجمع.. فلو ضغطت فيها على اسم شخص تريده.. يخرج لك اسمه على الإنترنت حسب المعلومات التي استخرجناها من حساباته المختلفة..

واسمه الحقيقي الذي يستورده برنامجنا من قاعدة بيانات الأحوال المدنية في دولته.. وتخرج لك صوره الخاصة الموضوعة في جهازه الشخصي أو جواله. لم يعد هناك ما يمنع خروجك إلينا يا مليكنا وعظيمنا.. إن العالم كله أصبح جاهزاً الآن لاستقبالك.. خضع لك العالم كله.. خضع بأفراده وشركاته وأمواله وعسكره.. خضع بأسلحته ومخابراته وبنوكه وأقماره الصناعية..خضع بأسراره وجنوده وبورصاته.. سيدي العظيم.. مليكنا.. واسمح لي أن أناديك باسمك العظيم الذي انحنت لعظمته كل مؤسسات العالم.. اسمك الذي سيكون خالصاً لهذا العالم البائس.. فأنت المسيح وأنت المخلص.. اسمك الذي علمتنا أن نناديك به يا سيدي العظيم هو "**أنتيخريستوس**" .. اسم لامع ذو صِبغة لاتينية.. واللاتينية أصل اللغات كلها.. يدعوك أصحاب اللغات العبرية "**هاماشياح**".. وأصحاب اللغات الغربية يدعونك "**أنتي كرايست**".. أما أصحاب اللغات الشرقية يطلقون عليك اسم **المسيح الدجال**.. أشعر بصوت جلبة في الخارج.. لست أدري أجلبة أشخاص هي.. أم جلبة شياطين.. لقد انهارت كل التعاويذ التي صممتها لتحميني.. صديقي.. أنا أشهد الآن الدقائق الأخيرة من حياتي هل تسألني من هي "**سباي**"؟ حسناً سأخبرك.. إنها شيطانة مذكورة في أحاديث "**محمد**".. واسمها هو الجلبة. نظرت إلى الباب نظرة أعرف أنها ستكون الأخيرة .. لقد أتوا.. إنهم لا يتركون واحداً وصل إلى درجة ماسونية متقدمة أن يخرج منها قطعة واحدة.. هذا لا يكون في شريعتهم.. خبر من جريدة صدرت في اليوم التالي.. اكتشفت جريمة قتل بشعه للشاب الأمريكي بوبى فرانك من سكان شيكاغو.. حيث تحول إلى كتلة ملتهبة ذائبة في حمَّام مليء بالصودا الكاوية.. كان الشاب من خيرة شباب الأسر اليهودية والعريقة في أمريكا... تمت

سيدنا.. وابن سيدنا.. 1800قبل الميلاد – 20 بعد الميلاد

يقول "**ماستيم**" الشيطان اليهودي.. لقد تشرفت بأن أشهد ولادة سيدي.. ونشأة سيدي.. وعبقرية سيدي "**أنتيخريستوس**".. كنت أحلّق فوق مساكن بني إسرائيل اليهود في زمن فرعون **موسى**.. وكم كانت مساكن بسيطة أيامها وفقيرة.. كان فرعون **موسى** يقتل كل المواليد الذكور في سنة.. ويتركهم أحياء في سنة.. حتى لا ينقطع نسلهم.. لأنهم خدم.. كنا في السنة التي يترك فيها المواليد أحياء.. وكنت أطير

داخلاً بعباءتي إلى أحد البيوت اليهودية الفقيرة دون سواها.. وكم كان ذلك البيت مقدساً إلى قلبي.. كان البيت الذي شهد ولادة سيدي.. وإبن سيدي.. ولادة "**أنتيخريستوس**". كان والده رجلاً يهودياً ذا أنفٍ طويل كأنه منقار.. وأمه امرأة يهودية ضخمة عظيمة الصدر طويلة اليدين..متزوجان منذ ثلاثين عاماً.. ولم يولد لهما.. ويبدو أنهما قد يئسا من طلب ذلك وتمنيه. الحقيقة أن تلك المرأة كانت تنام متململة على فراشها وكان زوجها ذو الأنف الطويل يقف بجوار سريرهما وقد ملأ الغرفة بأمور وطقوس شيطانية لا يعنيك في شيء أن تعرفها.. وما حدث أثناء تلك الطقوس يصعب على أمثالك فهمه.. وبعد مرور حوالي الساعة والرجل يقرأ متعرّقاً مجهداً.. إلا وقد تنزل سيدي إلى تلك الأجواء في بهاء لا يكافئه بهاء.. وعظمة لا تكافئها عظمة.. تنزل سيدي "**لوسيفر**" إلى ذلك البيت المقدس.. ونظر إلى تلك الرحم المقدسة.. وقذف فيها تلك النطفة المقدسة. هكذا كان الجماع المقدس.. بين سيدي العظيم "**لوسيفر**" وامرأة من بني إسرائيل.. إمرأة أصبحت تحمل ابناً تظنه ابنها.. وإنما كان ابن الشيطان.. "**أنتيخريستوس**".. وقد كان أشد حمل شهدته امرأة على وجه الأرض.. اثنا عشر شهراً لا تنقصه يوماً..

يقول "**دراكولا**" شيطان الإنس الشهير..: لم أحظَ بشرف متابعة تاريخ سيدي مثل بقية الشياطين.. لقد كان رجلاً قويَّ البنية جداً.. عريض المنكبين.. ليس ذا قامة طويلة وإنما هو أقرب للقصر.. أحمر البشرة مثل أبناء الجنس الأبيض القوقازي.. شعره أسود شديد الجعودة طويل شديد التشابك.. متباعد الساقين.. جمع صفات الإنس كلها وصفات الجن.. ولهذا فإن إسراعه في الأرض كسرعة الريح العاصفة.. وهو يرى الإنس والجن والشياطين ويرى الملائكة.. ويراه أولئك كلهم.. ولا تجري عليه أحكام الزمان.. يعيش منذ أيام فرعون وحتى نهاية الزمان.. لا يهرم ولا يشيخ.. هو سيد الجن وسيد الشياطين.. أبوه "**لوسيفر**".. وسيكون سيد الإنس في نهاية الزمان. يقول الشيطان "**بافوميت**" معبود فرسان الهيكل.: عاش سيدي في مصر الفرعونية وتعلَّم عِلماً لا يسعه عقل إنس ولا جن.. لا يسعه إلا عقل كعقل سيدي.. علمه إياه أبوه "**لوسيفر**" وحكماء الجن.. وليس بمقدوري أن أحكي عن تفاصيل حياة سيدي "**أنتيخريستوس**" في مصر.. إلا أنه يمكنني أن أقول إنه لما تعلم ركوب البحر قرر أن يُبحر من مصر الفرعونية ويغادر ليستكشف العالم من حوله. تقول الشيطانة "**سباي**": لو أن نفسي تحب الحديث عن نفسها لقالت إنني شيطانة لم

يعرفني أحد من أهل الأرض قاطبة،وإن كنت أعرف أهل الأرض قاطبة،لست جاسة بل إنني جسّاسة أجس خبر الأرض وأهل الأرض وأبالغ في ذلك،وليس لي سكن إلا بجوار سيدي العظيم "**أنتيخريستوس**".. في جزيرة الثعبان.. إن قبيلتي تسكن غابات الأرض كلها، لأيسّر عليك تصور هيئتي عليك أن تتصور أولاً غوريلا.. ثم تضع لهذه الغوريلا شعراً طويلاً كثيفاً جداً يغطي جسدها كله ويغطي وجهها.. هكذا أنا.. وهكذا نحن.. وقد أطلقتم على قبيلتي في عصركم الحديث إسماً عجيباً. "ذو القدم الكبيرة" يقول "لوسيفر" عظيم الشياطين وحامل النور الأعظم : إبن الشيطان أنت يا "أنتيخريستوس".. إبن "لوسيفر".. إبن "إبليس".. وحامل نطفة النور.. لأجلك حدثتْ كل فتنة في الأرض إلى يوم يبعثون.. إنسي وجني أنت.. صرت فخراً للجن.. وفخرا للإنس.. وفخراً لأبيك.. خلقت بين النار والطين.. في رحم يهودية.. الأرض بإنسها وجنها لا تساوي مثقال ذرة فيك.. يوشك أن يؤذن لك فيَفكّ قيدك فتعود وتسيح في الأرض كما كنت تسيح.. تأتيها من قبل المشرق.. من مدينة أصفهان في إيران أنت المسيح وأنت إله الإنس والجن.. وأنت ابني.. ومن عبد ابني فقد عبدني.. ومن وقّر ابني فقد وقّرني.. ومن وقّرني أنزلت عليه عطايا لم يك حتى يتمنى أن يدركها.. انزل فامسح عقائد الناس التالفة وضع عقيدة واحدة.. نظاماً عالمياً واحداً أنت حاكمه.. انزل أيها المسيح وحقق وعدي الذي وعدته للرب قبل أكثر من عشرة آلاف سنة.. وعدته أنني بما أغواني لأقعدن لابن آدم على صراطه المستقيم.. ولآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم.. ولن يجد أكثرهم على دينه.. بل إن أكثرهم سيلحقون بي إلى حيث ما نبذني.. إلى أرض السعير.. فانزل أيها المسيح.. فمن لا يقدر عملك خلال كل هذه السنين الطويلة لا يستحق الحي.

المبحث الثالث :

حضور التناص في العملية الإبداعية

من الواضح أن الدراسات النقدية الحديثة اهتمت اهتماما بالغا بظاهرة **التناص**، إذ أكدت على أن النص الإبداعي ليس عالما منغلقا على نفسه، بل هو مجموعة من التفاعلات والتداخلات والتعالقات مع تجارب سابقة، والتناص مصطلح جديد في الساحة النقدية الحديثة، ظهر خلال النصف الثاني من القرن العشرين، على يد الناقدة **جوليا كريستيفا** في كتابها **علم النص**، الذي أشارت من خلاله إلى العديد من القضايا النقدية المهمة، كان أبرزها ظاهرة **التناص**، والتي بدورها أخذت مبادئه من أستاذها **ميخائيل باختين** الذي تحدث عن **الحوارية**، تقول عن التناص: « إنّ النصوص الشعرية الحداثية ما هي إلا نصوص تتم صناعتها عبر الامتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[1]، وفي هذا إشارة كبيرة إلى التداخل الذي يحصل بين النص الحاضر والنصوص الغائبة، فالنص الحاضر هو عبارة عن تقاطع وتداخل مع نصوص غائبة، فيكون ذلك بوعي من الكاتب أو بغير وعي، إذ يقصد ذلك التداخل في أحايين كثيرة، بينما يحدث ذلك لا شعوريا في أحايين أخرى.

ومصطلح **التناص** هو ترجمة للمصطلح الفرنسي intertexte، فـ(inter) باللغة الفرنسية يقابلها باللغة العربية التبادل، أمّا (texte) فمقابلها العربي (النص)، وهي مشتقة من الفعل اللاتيني (textus)، الذي يعني (نسيج)، ومن هنا «يصبح معنى intertexte، التبادل النصي، الذي ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح التناص عند **سعيد علوش** في كتابه الموسوم بـ(**معجم المصطلحات الأدبية والنقدية**)، فإنه يشكّل مصدرا أساسيا لإبراز المعنى الرئيسي للتناص، والذي يتسق اتساقا كبيرا مع توليف (**تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**) **لمحمد مفتاح**، فإنهما يشيران لمصطلح التناص بدءا من **جوليا كريستيفا** وانتهاءً **برولان بارث**»[2]، ومن هنا يمكنني القول بأن **جوليا كريستيفا** هي أول من تفطنت للتناص وعملت به، ثم تبعها العديد من النقاد في ذلك من أمثال **رولان بارث وجاك دريدا**.

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص79.

[2] براهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص10.

قدّمت **جوليا كريستيفا** العديد من التعريفات لظاهرة التناص، وكان أبرزها مايلي:

- التناص هو عبارة عن «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى»[1].
- التناص هو « قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[2].

يوضح هذان التعريفان نظرة **كريستيفا** للتناص، ومفهومها له حيث أشارت إلى العديد من المفاهيم الأخرى في كتابها **علم النص**، الذي حاولت جاهدة من خلاله بلورت مفهوم **التناص**، وربط النص الواحد بنصوص غائبة، فمن العبث القول بأن النص الحاضر مستقل عن النصوص الغائبة التي سبقته، فالتناص حسب **كريستيفا** هو أن يحتوي أي نص على أفكار وعبارات وجمل، أو حتى نصوصا ومعارف تكون سابقة على النص الأول، إذ يجد الأديب نفسه يحوم فوق نصوص سابقة عليه، ليشكلّ فيما بعد نصا جديدا متكاملا ومترابط الوحدات.

تأثر العديد من النقاد العرب بهذه النظرية المستجدة داخل الساحة النقدية العربية، ومن بينهم **محمد عزام** الذي حاول تقديم تعريف للتناص من خلال كتابه "**النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي**"، على أنه « تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، حيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران»[3]، ولا يخرج هذا التعريف عن ما أشارت إليه **جوليا كرستيفا**، إلا أن **محمد عزام** يؤكد أنه من أجل كشف التناص أو تداخل النصوص وتعالقها كان من الضروري أن يكون الدارس لهذا النص متمرسا وذو خبرة بنصوص سابقة.

[1] جوليا كريستيفا، المرجع السابق، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] محمد عزام، النص الغائب، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص24.

هذا ويشير العديد من النقاد أن العرب قد عرفوا بعضا من ملامح التناص في النقد العربي القديم، ولكن ليس بالمفهوم الذي أشارت إليه **جوليا كريستيفا**، بل كانوا يعرفونه بالسرقات الأدبية، حيث أشار إليه العديد من النقاد القدامى، لذلك استدعى الأمر أن أدرج عنصرا أبيّن من خلاله بعض ملامح التناص في النقد العربي القديم.

1. ملامح التناص في النقد العربي القديم:

فكما أشرت سابقا أن مصطلح التناص لم يكن معروفا في النقد العربي القديم، بل ظهر على يد الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا**، وبعد إلمام الدارسين والنقاد العرب، واطلاعهم على مفاهيمه وآلياته، بحثوا في التراث العربي القديم، فوجدوا بأنه عرف بعضا من ملامحه لكنهم لم يعرفوه بالمصطلح النقدي الحديث، بل عُرف كمفهوم، حيث « وردت في تراثنا القديم مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناص)، في الحقل البلاغي (كالتضمين، والتلميح، والإشارة، والاقتباس...إلخ)، وفي الحقل النقدي (كالمناقضات، والسرقات، والمعارضات...إلخ)، وكلها تقترب قليلا أو كثيرا من مفهوم (التناص)، إذ يشير **ابن سنان الخفاجي** في كتابه: (**سر الفصاحة**) إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، وإن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر قديم على شعر محدث إلا بالجودة الفنية، كما يشير إلى إدراك بعضهم لـ(التداخل الدلالي)، الذي يرى أنّ جميع معاني المحدثين إنما تستند إلى معاني القدماء»[1]، والواضح هنا من هذا القول أن التناص كان متعلقا بصورة كبيرة بالشعر، ويرجع سبب ذلك أن الشعر كان من أكبر اهتمامات العرب سابقا على غرار الأجناس التي كانت معروفة سابقا، كالمقامة والحكاية، وغيرها.

كما اعتبرت «ظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل»[2]، لأن العقل العربي سريع الحفظ، فكان إذا ما سمع آية قرآنية، أو حديث شريف أو بيت شعري، أو مثل أو حكمة، إلا وحفظها، وكان يعيد

[1] محمد عزام، النص الغائب، ص 37.

[2] عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة"مقالات في النقد والنظرية»، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992، ص 119.

توظيفها في نصوصه أو أشعاره، يقول **سعيد سلام** عن التناص في النقد العربي القديم أنه «عُرف أيضا بمصطلح (الأخذ)، أي أن الأديب إذا اقتبس معنى من المعاني لكاتب غيره، أو صورة من الصور ثم أدخل عليها تعديلات أو تحسينات بحيث يخرجها في صورة أحسن من سابقتها، وفي حلة أجمل من حلتها الأصلية صارت ملكا له وحقا من حقوقه»[1]، وهذا ما دفع بالنقاد القدامى إلى اعتباره سرقة، والتي عرفها **محمد مفتاح** بأنها « النقل والافتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق»[2]، وهو ما اعتبر عيبا في الشاعر أو الأديب، والتالي اعتبرها النقاد من السرقة المذمومة، «فهي السرقات المباشرة بالنهب والإغارة، أو بسرقة المعنى واللفظ على السواء دون الزيادة فيها ويعدّ **محمد بن سلام الجمحي** أول من أثار مسألة السرقة عند الجاهليين»[3]. و هناك العديد من النقاد القدامى بجانب **ابن سلام الجمحي** الذين أشاروا إلى قضية السرقات الأدبية من مثل: **ابن قتيبة** في **الشعر والشعراء، والجاحظ** في كتابه **الحيوان، وأبو هلال العسكري** في **الصناعتين، والقاضي الجرجاني** في كتابه **الوساطة، وكذلك الآمدي** في كتاب **الموازنة بين أبي تمام والبحتري،** وغيرها من الكتب النقدية الأخرى والتي لا تقل أهمية عن التي ذكرنا.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما جاء في كتاب الصناعتين **لأبي هلال العسكري** (395هـ) حيث أشار إلى قضية السرقات، في قوله: « عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزونها في معارض من تأليفهم، ويوردونها في غير حلتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفهم، وجودة تركيبها وكما حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممن سبق إليها»[4]، وهذا القول يكون **أبو هلال العسكري** قد اقترب من تعريف **جوليا كريستيفا** للتناص، وابتعد عن مفهوم السرقة المذمومة التي أشار إليها معاصروه. كما نجد **للقاضي الجرجاني** (471) رأيا في قضية السرقات الأدبية يقول:« السرق داء قديم، وعيب عتيق

[1] سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط1، 2010، ص82.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1992، ص121.

[3] سمية حطري، التناص في الفكر النقدي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2013، الجزائر، ص58.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي وآخرون، منشورات العصرية، (د.ط)، (د.ت)، بيروت- لبنان، ص196.

ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه»[1]، فهو من خلال هذا القول يشير إلى السرقة المذمومة.

وفي مقام آخر نجد **طرفة بن العبد** الذي لم سغفل الحديث عن السرقة هو الآخر، تجلى ذلك في بعض الأبيات، يقول:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت، وشرّ الناس من سرقا

وإنّ أحسن بين أنت قائله بيت يقال –إذا أنشدته– صدقا [2]

ومن هنا يمكن القول بأنّ الشعراء والنقاد العرب كانوا منتبهين لظاهرة التناص، لكنهم لم يكونوا يعرفوه كما عرفته الدراسات النقدية الحديثة.

ومن الأسباب التي دفعت بالنقاد العرب القدامى إلى التفطن لما اصطلح عليه بالسرقة الأدبية، هو أن « قطاعا كبيرا من الإنتاج الشعري إنما يعدّ تحويرا لما سبقه، ذلك أنّ المبدع لا يتمّ له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة، فقد كان الشعراء ينصحون الشاعر المحدث بأن يقرأ آلاف الأبيات الشعرية ويحفظها، ثم ينساها، ليبدع من عنده، ويجد شخصيته الشعرية»[3]، وهذا ما أدى إلى الوقوع في استحضار الشاعر لنصوص ليست له، ونسبها إليه من غير أن يشعر، ولكن النقاد تفطنوا لذلك، واعتبروا الأمر سرقة.

ومن بين أهم الأمثلة التي عرف فيها التناص في الشعر العربي « قديما ما ظهر من تناص الجاهليين ما أشار إليه **عنترة** حين استفهم مستنكرا "**هل غادر الشعراء من متردم**"، مما يوضح أن تجربة الشعراء القدامى كانت قد فطنت إلى أنّ المعاني المتشابهة قد تكون بسبب من التجربة المتكرّرة، ولعلّ ما أشار إليه

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرون، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، ط1، 2006، ص185.

[2] الأعلم الشنتمري، ديوان طرفة بن العبد (شرح الأعلم الشنتمري)،تح: دريه الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان،ط2، 2000، ص174.

[3] محمد عزام، النص الغائب، ص 37.

عنترة يتضمن ما نقصد إليه، إذ أنّ التجربة المتكررة تستدعي وضع الحافر على الحافر، بل نجد محاولة بعض الشعراء التوحد مع تجربة شاعر آخر على نحو مقصود في نحو ما فعل **امرؤ القيس**، حين قال:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى بن حذام

والبيتين في الحق يحملان تصورا ما عن التناص مع التجارب الأدبية السابقة، وفي موضوع آخر ستجد أنّ الإمام **عليا عليه السلام** بعد حين يجعل ما نصطلح عليه بالتناص ضربا من آلية اللغة نفسها في قوله: **(لولا أن الكلام يعاد لنفذ)**»[1]، وفي هذا إشارة إلى أنه لا يمكن أن ينتج نص من دون اللجوء إلى نصوص سابقة، فمن المستحيل أن ينتج نص من العدم.

ومع تطور الدراسات وانفتاح العقل العربي على ثقافات مختلفة، ظهر نخبة من النقاد والمثقفين، فكانوا «جهابذة استطاعوا بجهودهم واطلاعهم وقدرتهم على تمييز الأدب، وردّه إلى أصحابه، بما يعرفون من طبيعة أدبهم، ومسلكهم في التفكير أو التعبير، أن يبهروا جمهور القارئين والدارسين إلى الحق الذي كانوا يجهلون، وأن يضعوا أيديهم على مواضع الأخذ والاقتفاء، وبهذا العمل استطاعوا أن يصونوا الأعمال الأدبية من العبث، وأن يقدموا لنا تراثا سليما من عوامل الادعاء والانتحال وما سعتهم المقدرة على ذلك، وأن يرجعوا كلّ نص إلى صاحبه، إذ كان في طبيعتهم الحفاظ على هذا الأدب والاعتزاز به واعتباره تراثا واجب الصون والرعاية»[2]، ومن هنا استطاع النقاد أن يصونوا ويحموا الأدب من السرقات المذمومة.

ومن هنا يمكن الإشارة إلى أنّ العرب قد عرفوا التناص كمفهوم لكنهم لم يعرفوه كمصطح، إذ تعددت وتنوعت مفرداته، حيث «أوجد نقادنا كما هائلا من المصطلحات تشير إلى التداخل النصوصي، فوصفوا العمل الشعري الذي يرتد إلى نصوص سابقة لاستحضارها، سرقة وسرقا وانتهابا، وغصبا، ومسخا، ونسخا، وتلفيفا»[3]، كلّ هذه المفردات تدلّ على السرقة المذمومة، إلا أنّ هناك تقارب بين التناص والسرقة

[1] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث(البرغوثي أنموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ-2009م، ص26-27.

[2] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص32.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص55.

الأدبية، «فالتناص أخذ والسرقات كذلك، إلا أنّ التناص أخد مشروع، أما السرقات الشعرية بعضها مباح والبعض الآخر مذموم»[1]، من هذا القول يتضح الفرق الجوهري بين مصطلح التناص والسرقة الأدبية.

2- نظرية التناص عند الغرب:

من المعروف أن مصطلح التناص قد تبلور على يد مجموعة من النقاد الغربيين، حيث استخدموه كأداة لنقد النصوص الإبداعية، مثله مثل أي نظرية نقدية حديثة، إذ اهتمت هذه الأخير بدراسة النصوص الإبداعية من داخلها، و أقصت السياقات الخارجية لتلك النصوص.

والتناص من بين أهم النظريات التي ولدت في رحم تلك النظريات كالسيميائية والبنيوية والأسلوبية، فهو مصطلح نقدي مستحدث، غرضه تفسير تداخل النصوص وتعالقها، ومن أبرز الباحثين الذين اهتموا به وأشاروا إليه، نجد **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine**، **جوليا كريستيفا Joulia Kristeva**، **ميشال ريفاتير Michel Rivater**، **تودوروف Tudorov**،**رولان بارث Roland Barth**، و **جيرارد جينيت Gerard Genet**.

تشير العديد من الأبحاث والدراسات أن التناص كمفهوم ظهر عند **الشكلانيين الروس** خصوصا مع **شلوفسكي Shlowski**، الذي تبلورت على يده هذه الفكرة، ثم جاء بعد الناقد **ميخائيل باختين(M .Bakhtine)**، حيث استنبط المفهوم الذي قدمه **شلوفسكي** وحوّله إلى نظرية نقدية تهدف إلى البحث عن مواطن التداخل بين النصوص الإبداعية، كما أنه «اكتشف مفهوم الحوارية (**البوليفية، أو تعدد الأصوات**) عام 1929»[2]، كان ذلك من خلال كتابه المعنون بـ: (**الماركسية وفلسفة اللغة**)، الذي صدر له سنة 1929، قام من خلاله بالتطبيق على روايات **ديسيوفسكي**، ومن هنا اتضح مفهوم الحوارية. كما أشار من خلال هذا المؤلّف إلى التناص، إذ يقول هو «الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص لاسيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة

[1] سمية حطري، المرجع السابق، ص 50.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب للنشر، دمشق، (د.ط)، 2005، ص116.

عليها، والذي أفاد منه بعد ذلك العديد من النقاد والدارسين المختصين بالنص والتناصية»[1]، ففي هذه المقولة إشارة إلى مفهوم التناص، الذي طورته **جوليا كريستيفا** اعتمادا على ما جاء به **باختين** ونقاد آخرين.

تبنّت **كريستيفا** -كما ذكرت آنفا- ما نادى به **باختين**، وحاولت جاهدة تطويره والتعمق فيه، ما جعلها تصل إلى حدّ أن « نفت وجود نص خال من مداخلات نصوصية أخرى عليه، وقالت في ذلك (إنّ كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى»[2]، وهذا تكون الناقدة الأولى التي تبلور على يدها مصطلح التناص، وذلك بعد مجهود كبير وقراءات عديدة لأعمال النقاد السابقة، يقول **عبد الملك مرتاض** في هذا السياق:« يبدو أن **جوليا كريستيفا** أفادت في إبكارها إلى الحديث عن التناص في الكتابات الأدبية إما كتابات **ميخائيل باختين** عن **دوستويفسكي** و**رابلي**، وإما من كتابات **أندري مالرو**(...)، وإما من كتابات **جان جيرودو**(...) وقد عززت **كريستيفا** إجراءاتها التنظيرية بمبادئ المنطق وقواعد الرياضيات»[3]، يتضح من هذا القول أنّ **كريستيفا** بحثت كثيرا من أجل بلورت مفهوم التناص، وجعلت منه نظرية نقدية ممنهجة، فكانت بذلك أول من أمسك بخيط ظهوره.

من هنا، وبعد مجهودها الكبير أكدت **كريستيفا** على ضرورة الاعتماد على التناص في نقد النصوص الإبداعية، حيث «أعدته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وسمته (**إيديولوجيما**)، ولكن تسمية (التناص) هي التي شاعت، وانتشرت بشكل سريع ومثير، وأصبح التناص مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر»[4]، هذا ما شجع العديد من النقاد على الخوض فيه من خلال محاولة فهمه والتعمق فيه.

---

[1] ابراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص 13.

[2] محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص290.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص272.

[4] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص116.

استعملت **كريستيفا** مصطلح التناص في العديد من أعمالها النقدية، تقول **سمية حطري** في كتابها "**التناص في الفكر النقدي**": « إنّ اهتمام **جوليا كريستيفا** الكبير بالتناص كآلية تحليل النصوص والكشف عنها جعلها تعد صاحبة للتنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في بعض المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي 1966- 1967 الصادرة بمجلتي (**تيل كيل**) و(**كريتيك**)، ثم أعيد نشرها في كتابها (**سيميوتيك**) و (**نص الرواية**) معتمدة في تمديدها لمصطلح التناص على الإرث النقدي الذي تركه **باختين**، خاصة تلك المقدمة التي تصدرت كتابه عن "**ديستيوفسكي**"، إذ كان يطلق على التناص اسم (**الايديولوجيم**)»[1]، وهذا استطاعت أن تدعم الساحة النقدية بنظرية جديدة، شغلت بال الكثيرين، والتناص عندها عكس ما كان معتقدا سابقا حيث « لا يتعلق بالانتحال أو ما يسمى السرقة الأدبية **le plagiat** (أو حتى الاقتباس) والتقليد، ولهذا فإنّ قراءة نص معناه أن يفتح نحو النصوص الأخرى التي اشتركت في نسجه وبنائه، أو قراءة نص هو العثور في تناصيته على آثار نصوص سابقة، ومقاطع متفرقة، إنما ما بين النصوص»[2]، وهذا تكون **كريستيفا** قد شقّت الطريق أمام النقاد لتبنّي طرحها والخوض في تجربتها، فظهرت جهود كثيرة حاولت أن تتعمق في التناص، إذ أصبح « ظاهرة نقدية جديرة بالاهتمام والدراسة، فتوالت الدراسات والأبحاث، وتظافرت جهود النقاد والباحثين مع **كريستيفا** في انتشار هذا المصطلح، ويزداد وضوحا مع **رولان بارث**»[3]، هذا الأخير بدأ اهتمامه بالتناص سنة 1973، حيث قدم تعريفا له على أنه « عدد من النصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعة ومن ثمّ فهو –النص- ليس انعكاسا لخارجه، أو مرآة لقائله وإنما فاعلية المخزون التذكّري لنصوص مختلفة هي التي تشكّل حقل التناص، ومن ثمّ فالتناص بلا حدود، فأي نص تتوافد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة وتتوافد عليه أنسقة وبنيات

[1] سمية حطري، المرجع السابق، ص26.

[2] عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص13.

[3] نداء علي يوسف اسماعيل، التناص في شعر محمد الفيسي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، نابلس- فلسطين، 2012، (مخطوط)، ص26.

تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة ومحايثة»[1]، وهذا التعريف يلتقي **بارث** وطرح **كريستيفا** في العديد من القضايا، وأهمها أنّ النص هو حضور لنصوص سابقة داخله.

تعدّدت تعاريف **رولان بارث** لمفهوم التناص، فهي تصبّ في وعاء واحد، ألا وهو حضور نصوص سابقة داخل النص الحاضر، ومن بين أهم ما قاله ما يلي:

- يؤكد على أنّ « النص الماثل ليس إلا مزيجا من نصوص أخر كثيرة مجهولة»[2]،حيث تلتقي العديد من النصوص داخل نص واحد .
- كلّ نص هو عبارة عن تداخلات وتعالقات، وأن « النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم»[3]، هذا التعريف لا يخرج عن التعريف الأول، بل يلتقي به في العديد من الأوجه.
- كما يشير إلى أنّ « التناصية قدر كلّ نص مهما كان جنسه... والتناص مجال عام للصيغة المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما... ومتصوّر التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية التناص جانبها الاجتماعي»[4].

ومن هنا تجدر بي الإشارة إلى أنّ التناص حسب **رولان بارث** يمثل «تبادلا، حوارا، رباطا، اتحادا، تفاعلا، بين نصّين أو عدّة نصوص في النص لتلتقي عدّة نصوص يبطل أحدها مفعول الآخر، تساكن، تلتحم، تتعالق»[5]، وهذا يكون قد ثار على فكرة السياق المنغلق، من خلال اعتماده على ما قدمته **جوليا كريستيفا**، لكنه أشار إلى أن النص يمكن أن يعتمد على نصوص غائبة من ثقافات أخرى ولغات مغايرة، اتضح ذلك في قوله أن النص هو « نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، من اللغات الثقافية

[1] رجاء عيد، القول الشعري، منشأة المعارف، (د.ط)، (د.ت)، الاسكندرية، ص288.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 264.

[3] محمد عزام، النص الغائب، ص28.

[4] رولان بارث، نظرية التناص، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص96.

[5] نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في نقد الشعر العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، ج2، ص83.

السابقة أو المعاصرة التي تختزنه بكامله»[1]، وهذا يكون قد طعّم ما جاءت به **كريستيفا**، وفتح المجال أمام النقاد الآخرين للبحث المعمق ومن بينهم **جيراد جينيت**(**G.Genette**) .

حاول **جينيت** أن يجعل من التناص منهجا قائما بذاته، إذ « يتصور في كتابه أطراس(1982) أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، ويوضح معنى كلمة طرس، فيقول: إنه رق صحيفة من جلد، يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظلّ قابلة لتبيينها وقراءتها تحته»[2]، وهذا حاول منهجة نظرية التناص من خلال الاهتمام بالمتعاليات النصية، والتي أقامها لرصد مستويات التفاعل النصي وأنماطه، فقد اعتبر التعالي النصي transsexualité أعمّ وأشمل من التناص، فهو يعني به «كلّ ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»[3]، أي كلّ ما يجعل النص يقيم علاقات ظاهرة أو باطنة مع نصوص أخرى.

كما و اقترح في كتابه **أطراس** أوجه عديدة للتفاعل النصي، وحصرها في ستة أوجه، جاءت كالآتي:

1. «**النصوص الشاملة:** ما يعادل مفهوم الأدبية عند الشكلانيين الروس.
2. **مصطلح التعالي:** وذلك عند البحث عن علاقة التعاقد والتداخل بين النصوص.
3. **ما بعد النصية.**
4. **المابين نصية:** وهو تناص أقلّ وضوحا ويقارب مصطلح ما قبل النصية الذي يشمل موضوعه وبدون أن يسميه.
5. **المصطلح الشامل النصي:** يعني العلاقة المابين نصية.

[1] رولان بارث، درس في السيميولوجيا، تر:عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر، ط2، 1982، ص20-23.
[2] حصة البادي، المرجع السابق، ص22.
[3] محمد عزام، النص الغائب، ص35.

6. **مصطلح التقليد:** وهو كلّ عملية توليدية لنظم آخر عن طريق تحويل بسيط»[1].

كلّ هذه الأوجه حاول الحديث عنها وتفسيرها في الكتاب السابق ذكره، محاولة منه منهجة التناص الذي يعتبره « محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معيّن، إذ أنّ هذه العلاقة تتخذ أبعادا مختلفة وصورا شتى بيد أنها ترجع إلى صورة واحدة تخضع لميكانيزم أو عملية التحويل، أي أنّ نصا واحدا يتضمن نصوصا متعدّدة، والسبب في ذلك هو أنّ مختلف هذه النصوص تتحوّل إلى مجرد إشارات داخل النص الذي يتضمنها»[2]، ومن هنا يمكن القول بأنّ **جينيت** من أهمّ النقاد الذين ساهموا في مجال التناص، وفي دراسة العلاقة بين النصوص الإبداعية.

توالت الجهود النقدية فيما بعد وبرزت أسماء لمعت في تناول هذا الطرح، من بينهم: **ميشال ريفاتير Michel Rivater**، **هارولد بلوم Harold Bloom**، **وتودوروف Todorov**، وغيرهم الكثير.

3- استلهام التناص التراثي في الأعمال الروائية العربية المعاصرة:

لا يقتصر التناص على الشعر فقط، فقد شهدت الساحة الإبداعية العربية المعاصرة بروز العديد من الأسماء الروائية في الآونة الأخيرة، إذ استطاع أغلب هؤلاء أن يقدموا أعمالا ترقى لمستويات عالية جدا، والواضح على هذه الأعمال أنها تستلهم من التراث العربي القديم، ولا تخرج عن ما قدمه أسلافنا، لأنه من المستحيل بما كان أن يقدم مبدع ما عملا مستقل بذاته، دون اللجوء إلى الأعمال السابقة.

فالتناص هو عبارة عن عملية متكرّرة، وكلّ نص جديد يخرج من رحم العديد من النصوص القديمة، ويتحول النص الجديد إلى نص يستعمل في نصوص لاحقة وهكذا، وليس من الضروري أن تكون هذه النصوص من جنس واحد، « فقد يكون النص الغائب شعريا، أو دينيا، أو تاريخيا، أو من التراث الشعبي، أو سوى ذلك، ومادام التناص امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فإنّ النص الغائب يلقي

[1] ينظر: نور الدين السد، المرجع السابق، ص 101.

[2] سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003، ص242.

الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله»[1]، وهذا ما عرفته العديد من الروايات العربية المعاصرة من مثل رواية **نبض** و**نطفة لأدهم الشرقاوي**، فهما روايتان اعتمد فيهما صاحبها على التناص بكثرة، وقد تمثل ذلك في الشعر العربي القديم، والقرآن الكريم، وغيرها من النصوص القديمة، كما نجد رواية **باب الشمس لإلياس الخوري**، التي احتوت هي الأخرى على تداخلات عديدة كتداخلها مع الرواية العربية، وكذا الرواية العالمية كرواية **باولا لإيزابيل الليندى**، والتداخل مع الشعر العربي الحديث، كما تداخلت مع شعر **محمود درويش**، حتى أنها لم تخل من التناص الأسطوري والديني والتاريخي، ما جعلها تصنف ضمن أكثر الروايات توظيفا للتراث، ونجد في السياق نفسه رواية **أنتيخريستوس**، والتي جذبتني لكثرة توفرها على التراث، سواء أكان هذا الأخير تاريخيا أم دينيا، أم أسطوريا، اعتمد **أحمد خالد مصطفى** على العديد من المصادر في تكوين هذه الرواية.

وغرضه من ذلك كان إيضاح وشرح العديد من المسائل التي رأى أن أغلب الناس تفهمها بطريقة خاطئة، محاولا تصحيحها، وأيضا حاول كشف خطط اليهود والهجوم على الماسونية، والجميل في هذه الرواية هو توظيفه للخيال الذي أضفى الجمالية على تلك الرواية.

ولهذا ارتأيت أن أقدم الفصل الموالي للحديث عن التناص التراثي في هذه الرواية من أجل استخراج أهم التوظيفات التي استخدمها **أحمد خالد مصطفى** في روايته، محاولة في ذلك التركيز على التراث الديني بصورة أخص التراث القرآني، وكذا سعيت إلى البحث عن التوظيف التاريخي، والذي كما هو ملاحظ لا يعتمد على تاريخ العرب فقط بل تجاوزه إلى الحديث عن أحداث تاريخية وسياسية غربية، وكذا سأبحث في الرواية عن التوظيف الأسطوري، والذي اعتمد عليه **أحمد خالد مصطفى** من أجل إعطاء الرواية متنفسا جديدا يضفي عليها بعض الجمالية، تجلى ذلك خصوصا في عرضه لشخصيات من الجن وأسماء للشياطين.

[1] حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص28.

4- آليات التناص:

لقد أشار **محمد مفتاح** إلى أنّ التناص بالنسبة للشاعر، هو« بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما»[1]. وإذا كان يريد أن يتقن كيفية العمل بالتناص، عليه أن يكون عارفا بآلياته:

فقد أجمع أغلب الدارسين والنقاد على أنه من الصعب تحديد آليات التناص، وحصرها في مجموعة محددة، فلكلّ نص أليات خاصة به. ولكن يمكنني إجمال بعضها فيما يلي:

أ- آلية التمطيط: التي تظهر بأشكال مختلفة، أهمها:

1- الآناكرام: «(الجناس بالقلب والتصحيف)، الباراكرام (الكلمة- المحور)، فالقلب، مثل: قول- لوق، عسل- لسع، والتصحيف، مثل: نخل- نحل، وعثرة- عترة، والزهر- السهر...، وأما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكوّنة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف»[2].

2- الشرح: وهو المركز في القصيدة، وكلّ ما يليه يكون شارحا ومفسّرا وموضحا له، مثال:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

فلا تغرنك من دنياك نومتها فما صناعة عينيها سوى السهر[3]

3- **الاستعارة**: «تقوم بدور جوهري في كلّ خطاب ولاسيّما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص وهكذا»[4].

4- التكرار: ويتجلى على مستوى الأصوات والكلمات، وكذلك على مستوى الصيغ (الماضي والمضارع).

---

[1]-محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 125.

[2]- محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 126.

[3]- رزق الله بن يوسف، مجاني الأدب في حدائق العرب، مطبعة الآباء الياسوعيين، بيروت، (د.ط)، 1913، ج5، ص241.

[4]-محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 126.

5-التشكّل الدرامي:« إنّ جوهر القصيدة الصراعي، ولّد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ظهرت في المقابل وتكرار صيغ الأفعال»[1].

6-أيقونة الكتابة:« إنّ الآليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة(علاقة المشابه مع واقع العالم الخارجي)، وبالتالي فإنّ تجاوز الكلمات المتشاكهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقة أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري»[2].

ب- الإيجاز:

من الخطأ أن نقتصر آليات التناص على التمطيط فحسب، بل يمكن أن تكون عملية إيجاز أيضا، فهي عملية تحتاج إلى الشرح والتوضيح من أجل أن يدركها المتلقي، وكذلك تعتمد على مبدأين أساسين هما التركيز والاختصار.

[1]-عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2006، ص 160.

[2]-محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 127.

الفصل الثالث:

توظيف التراث في رواية أنتيخريستوس

المبحث الأول:

توظيف التراث الديني الإسلامي في رواية أنتيخريستوس

الفصل الثالث: توظيف التراث في رواية أنتيخريستوس.

المبحث الأوّل: توظيف التراث الديني الإسلامي في رواية أنتيخريستوس

1. توظيف القصة القرآنية.
2. توظيف الأحداث الدينية.
3. توظيف الآيات القرآنية.

المبحث الثاني: توظيف التراث التاريخي في رواية أنتيخريستوس

1. توظيف الأحداث التاريخية.
2. توظيف الشخصيات التاريخية.
3. توظيف الأماكن التاريخية.

المبحث الثالث: توظيف التراث الأسطوري في رواية أنتيخريستوس.

تمهيد:

إنّ المهتم بالرواية العربية المعاصرة يجد أنّها لا تخلو من سمة توظيف التراث، إذ اعتبر سمة بارزة في أغلب الأعمال الروائية الحديثة والمعاصرة، حتى أنه اعتبر من جمالياتها الفنية، لأنه يمنح النص الروائي ثراءً وغنىً يجعل المتلقي يستمتع بقراءة تلك الأعمال الإبداعية.

وقد وجد الروائي نفسه أمام كمّ هائل من المرجعيات، ما جعلها تتعدّد في الرواية الواحدة، وكانت المرجعية الدينية من أبرز ما استلهمه المبدع في رواياته، و القرآن الكريم أولها، كما ذهب إلى استجلاء أحداث استلهمها من الإنجيل والتوراة، والأحاديث النبوية، كما لم ينسى توظيف الشخصيات الدينية.

ومن جهة أخرى يمكن القول بأن المبدع العربي أعطى للمرجعية التاريخية مكانا داخل عمله الروائي، فاستدعى العديد من الأحداث والوقائع التاريخية، كما سلّط الضوء على العديد من الشخصيات، محاولا إبراز أهميتها تاريخيا وسياسيا، من خلال تتبع ما يجذب انتباه المتلقي.

ورواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى** من أبرز هذه الروايات، فقد حاول صاحبها من خلالها ملامسة العديد من القضايا، غرضه من ذلك أولا تثقيف المتلقي بطريقة فنية، وكذلك أراد مسح الغبار عن العديد من القضايا الدينية والتاريخية وحتى السياسية، حيث حاول تبديد الغموض الذي اكتنف الكثير من الأحداث في الآونة الأخيرة، فقد وجد نفسه يتحدث على سبيل المثال عن نشأة الماسونية، لأنه وجد العديد من الأشخاص يجهلون خلفياتها، محاول تقديمها بصورة فنية، من خلال طرح مسائل متعلقة بها، لأنه

يعلم أنّ المتلقي العربي يتأثر بما يجذبه لأنه ذواق للأعمال الإبداعية، وما زاد هذه الرواية دقة وجمالا كان استعمال الخيال بغرض تشويق المتلقي والتأثير فيه.

هدفي من تقديم هذا الفصل هو البحث عن أهم التوظيفات التراثية والتداخلات النصية في رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى**، لذلك ارتأيت أن أجعل المبحث الأول للحديث عن تجلي التراث الديني في رواية **أنتيخريستوس**، أما المبحث الثاني فجعلته للحديث عن التراث التاريخي، و المبحث الثالث كان للحديث عن التراث الأسطوري.

اعتمدت الرواية العربية على توظيف الموروث الديني بكثرة، من خلال الاعتماد على مختلف مصادره كالقرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف والتوراة والإنجيل، إضافة إلى الفكر الصوفي والفكر الديني، جاء هذا التوظيف بصور ومستويات متعدّدة، حيث اهتمّ الروائي باستحضار أحداث وشخصيات استخلصها من قصص دينية مختلفة، ليس هذا فقط فهناك من الروائيين من وظّف داخل نصه الروائي بعض الآيات والأحاديث كما جاءت في نصها.

ومن أهمّ الروايات التي اعتمد فيها أصحابها على توظيف التراث الديني، نجد رواية **أنتيخريستوس** التي ركّز فيها **أحمد خالد مصطفى** على توظيف شخصيات وأحداث وقصص دينية متعدّدة، فقد التقى مع النصوص الدينية السابق ذكرها، وخصوصا مع القرآن الكريم، كان ذلك في مواطن عديدة، أهمها استلهامه لقصة **النمرود** مع سيدنا **إبراهيم عليه السلام**، وكذا قصة الساحرين **هاروت وماروت**، وقصة سيدنا **سليمان وفرسان الهيكل**، وكما أنه استلهم العديد من الأحداث الدينية كالحادثة التي أدت إلى وفاه النبي **محمد صلى الله عليه وسلم**، ووظف قصة **سيدنا موسى و السامري** محاولا الإشارة إلى أنه هو المسيح الدجال.

-توظيف التراث القرآني والأحداث الدينية في رواية أنتيخريستوس:

من الواضح أنّ الرواية العربية المعاصرة أصبحت « تنفتح على نصوص متعدّدة وخطابات كثيرة تؤمها وترتادها فتتفاعل فيها وتتقاطع معها مكوّنة بناءً جديدا مستحدثا، ولاشكّ في أنّ منطق الكتابة الحداثية يقتضي مثل هذه التداخلات النصية، فالنصّ لا يمكنه أن يبني كيانه دون أن يكون متعلقا بالخطابات المغايرة

كالأسطورية والتاريخية والدينية والتراثية»[1]، ومن أبرز هذه الروايات كانت رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى**،حيث قسّمها إلى ثلاثة عشر فصلا، واحتوى كلّ فصل تقريبا على أحداث وقصص وشخصيات دينية كثيرة، استلهم أغلبها من القرآن الكريم، الذي احتلّ «مركزا مهما في نفوس الشعراء والأدباء، وذلك لغنى آياته بطاقات لا تنفذ وأسلوبه الفني المعجز، وبلاغته المشرقة، إضافة لاحتوائه قيما فكرية وتشريعات سامية، فهو دستور شريعة، ومنهاج أمة، ويمثل في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها، ومظهر بلاغتها وحضارتها، ثم فوق ذلك طاقة خلاقة من الذكر والفكر، يجد فيها الذاكرون والمتفكرون لمسات سماوية تهتدي لها المشاعر وتقشعر عن روعتها الجلود كلما تدبرت معانيها واستشعرت جلالها»[2]، ومن هنا كان ولا زال « يلعب دور المرجعية الأولى المطلقة في المجتمعات العربية الإسلامية، ولم تحل محله أية مرجعية أخرى حتى الآن، إنه المرجعية المطلقة التي تحدد للناس ماهو الصحّ وما هو الخطأ، ما هو الحق وما هو الشرعي وما هو القانوني وما هو القيمة»[3]، لذلك لجأ إليه العديد من الأدباء، واستلهموا منه القصص والأحداث، وذلك لسببين أساسين أشار إليهما **محمد وتار** في كتابه **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، يقول: « يكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة، دافعان هما:

1 . أن التراث الديني، في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

2 . أن التراث الديني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه»[4].

[1] نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، (د.ط)، 2012، ص178.

[2] ابراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 119.

[3] محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، تر وتعليق هاشم صالح، دار الساقي، ط1، 1999، ص23.

[4] محمد وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص138.

كما اتجه الأدباء لاستحضار نصوصه في أعماله الإبداعية بغرض الرفع من مستواهم الفكري واللغوي، وإضفاء الجمالية على نصوصهم، لأنّ النص القرآني من النصوص التي أعجزت العرب في بيانه وجمال معانيه ودقة تصويره الفني.

اختار **أحمد خالد مصطفى** التناص مع النص القرآني بأوجه متعددة، إذ اعتمد في بعض النصوص على القصة القرآنية وفي البعض الآخر استحضر أحداثا وشخصيات كثيرة، لذلك ارتأيت أن أقسم هذا المبحث إلى قسمين، قسم أهتم من خلال بالقصة القرآنية، وقسم بالأحداث الدينية، كما تداخل نص روايته مع العديد من الآيات القرآنية، فارتأيت أن لا أتغافل عن ذكرها، حيث خصصت جزئية حاولت من خلالها إبراز مواطن التداخل بين النص القرآني والرواية، وقد جاء ذلك كالآتي:

أ. **توظيف القصة القرآنية في رواية أنتيخريستوس:**

يتضح من خلال هذه الرواية أن **أحمد خالد مصطفى** قد استلهم بكثرة من القرآن الكريم ، وبطرق متعددة، إذ نجده يستعمل في مواطن كثيرة قصصا من القرآن كما جاءت، و من بينها:

1. توظيف قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام : دعا **سيدنا إبراهيم عليه السلام** الناس إلى الابتعاد عن عبادة الأصنام وعبادة الله دون الإشراك به، اختار **أحمد خالد مصطفى** هذه القصة، ووظفها في روايته معتمدا على آلية الامتصاص، التي تعتبر من أهم آليات التناص، والتي تعرّف بأنها «إعادة أنتاج للنص الغائب يوظفه وفق تلك الآلية في خلق نصه الجديد لكنه لا يلغي الأول، بل يحاول إبقاء ملامحه في الثاني كوليد يحمل صفات الوراثة منه»[1]، ومن ذلك جاء نص الرواية كالآتي، يقول: « **بدأ "إبراهيم" يدعو الناس ليعبدوا إلهًا واحدًا.. ويحاول إقناعهم أن أصنامهم تلك لا هي بضارة ولا نافعة، وحدثت القصة الشهيرة في عيد الربيع.. ذلك العيد الذي حطَّم "إبراهيم" فيه أصنام بابل المصطفة في معبد "أور" وعلق فأسه على صنم شديد الضخامة منهم يدعى "مردوخ".. ولما عاد القوم من عيدهم وجدوا كل أصنام آلهتهم قد تحطمت ماعدا واحد.. وذلك الواحد هو "مردوخ" العظيم.. الذي كان**

[1] جمال علي شهاب، آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، ماجستير بإشراف مها المبيضين، جامعة آل البيت، 2016، ص89.

يقف في رأس المعبد بشموخ ويحمل فأسًا على كتفه. ضجَّ القوم وتذكروا كراهية "إبراهيم" لأصنامهم فاستدعوه وسألوه فأجابهم الجواب الشهير..

– بل فعله كبيرهم هذا.. فاسألوه إن كان ينطق »[1]. تداخل هذا النص مع القصة القرآنية التي ذكرها الله سبحانه وتعالى في سور عديدة من القرآن الكريم، لكنّه اغترف بكثرة من سورة **الأنبياء** التي يقول فيها الله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ آتَيْنَا إِبْرَاهِيمَ رُشْدَهُ مِنْ قَبْلُ وَكُنَّا بِهِ عَالِمِينَ (51) إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ (52) قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ (53) قَالَ لَقَدْ كُنْتُمْ أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (54) قَالُوا أَجِئْتَنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنْتَ مِنَ اللَّاعِبِينَ (55) قَالَ بَلْ رَبُّكُمْ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الَّذِي فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَىٰ ذَلِكُمْ مِنَ الشَّاهِدِينَ (56) وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ بَعْدَ أَنْ تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ (57)فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ (58) قَالُوا مَنْ فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ (59) قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ (60) قَالُوا فَأْتُوا بِهِ عَلَىٰ أَعْيُنِ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ (61) قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ(62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ (63) فَرَجَعُوا إِلَىٰ أَنْفُسِهِمْ فَقَالُوا إِنَّكُمْ أَنْتُمُ الظَّالِمُونَ (64) ثُمَّ نُكِسُوا عَلَىٰ رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَؤُلَاءِ يَنْطِقُونَ (65) قَالَ أَفَتَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُكُمْ شَيْئًا وَلَا يَضُرُّكُمْ (66) أُفٍّ لَكُمْ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ (66)** ﴾

[سورة الأنبياء، الآية 51-66]

يشير هذا النص القرآني أنّ سيدنا **إبراهيم عليه السلام** دعا قومه إلى التخلي عن عبادة الأوثان، إلا أنهم عارضوه في ذلك، فقام بتحطيمها كلها إلا أكبرها، تركه ليستصغرهم ويستهزئ بهم، لأنه يرفض رفضا كليًا أن يكون لله شريكا، وبهذا التقى نص **أحمد خالد مصطفى** متوافقا مع النص القرآني، مؤكدا على ضرورة عبادة الله والابتعاد عن الإشراك به، حيث حاول أن يثبت وحدانية الله تعالى من خلال إفراده لهذه القصة القرآنية وحضورها في نصه.

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص32-33.

وفي السياق نفسه، أدرج **أحمد خالد مصطفى** قصة سيدنا **إبراهيم** مع الملك **النمرود**، الذي ادّعى الربوبية، يقول نص الرواية: « **ثار القوم وأوصلوا الخبر إلى إلههم الملك النمرود.. وكانت المواجهة الشهيرة بين النمرود و"إبراهيم".**

– من هو ذلك الإله الذي تعبده يا "إبراهيم"؟

– إنه الإله الذي يُحيي ويميت .

– أنا أحيي وأميت.. أضرب عنق سجين لدي فأميتُه وأترك الآخر فيعيش.

– إلهي يُخرج الشمس من المشرق.. فأخرجها أنت من المغرب.

فبُهت "النمرود" ولم يدرِ ما يقول.. وأمر بقتل إبراهيم قتلًا يكافئ جريمته في حق الآلهة.. أمر بأن توقد نار هي أعظم نار أوقدت على ظهر الأرض وأن يُلقَى فيها "إبراهيم".. وظل أهل بابل يجمعون الحطب لإيقاد تلك النار شهرًا كاملًا.. ولما أوقدوها نارًا عظيمة أصبح نورها يُرَى من آخر المدينة.. ثم ألقوا "إبراهيم" فيها بالمنجنيق.. وتركوها أيامًا ولياليَ حتى انطفأت.. فهرعوا إليها ليجمعوا رماد الرجل الذي تجرأ على الآلهة.. فوجدوه واقفًا هنالك وليس به خدش واحد.. غضب النمرود غضبًا شديدًا.. لكنه غضبٌ مكتومٌ هذه المرة.. غضب موجه ناحية حليفه الذي وعده بالقوة والملك.. غضب على "لوسيفر"»[1].

جاء توظيف هذه القصة بالآلية نفسها التي تحدثت عنها سابقا، إذ امتص الراوي هذه القصة من سورة **البقرة** التي يقول فيها الله عزّ وجل: ﴿ **أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (258)**﴾ [سورة البقرة– الآية 258]

[1] أحمد خالد مصطفى، المرجع السابق، ص 33.

التقت قصة **سيدنا إبراهيم** مع **النمرود** بما ذكر في سورة البقرة، وغرض الكاتب من ذلك إثبات ربوبية الله وحده لا شريك له، حيث أعجز **سيدنا إبراهيم النمرود**، وبيّن له كيف أنه ضعيف أمام قدرة الخالق، «وبيّن كثرة جهله وقلة عقله، وألجمه الحجة وأوضح له طريق المحجة»[1]، هذا ما دفع **بالنمرود** إلى إلقاء **سيدنا إبراهيم** في النار ظنا منه أنها ستحرّقه لكنّ ذلك لم يحدث، وجاءه برهان ربه الذي جعلها بردا وسلاما عليه، يقول تعالى: ﴿ **قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ (68) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ (69) وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ (70)**﴾

[سورة الأنبياء- الآية 68-70]

تتضح من خلال هذه القصة قدرة الله تعالى وعظمته، فقد حمى **إبراهيم** عليه السلام من نار مستعرة أوقدت مدة شهر، فدعا ربه أن يقيه منها، وكان له ذلك و استطاع أن ينجو منها بفضل من الله، والغرض من توظيف هذه القصة هو إثبات عظمة الله وقدرته، وأنه قادر على أن يقول للشيء كن ليكون بإذنه، أضافت هذه القصة القرآنية الشيء الكبير للرواية باعتبارها رواية تتحدث عن مسائل دينية تتعلق بعظمة الله وقدرته ووحدانيته.

2. توظيف قصة هاروت وماروت:

وظف **أحمد خالد مصطفى** في الفصل الثاني للرواية، قصة **هاروت وماروت**، كما نعلم أنّ هذه القصة ذكرت مرّة واحدة فقط في القرآن الكريم، جاءت في سورة **البقرة**، يقول نص الرواية: « **نبأ وجود ساحرين في مدينة بابل طغى سحرهما على سحرة بابل كلّهم من أكبرهم إلى أصغرهم** (...)، **وقيل إنّ هذين الساحرين يعلمان الناس السحر بلا مقابل، بل ويطلبان ممن يتعلمه منهما أن ينشره بين أكبر عدد ممكن من الناس أو هكذا قيل عنهما، كانت مهمتي أن أتعلم منهما كلّ ما يعلمانه للناس وما يخفيانه عن الناس**(...)، **المشكلة أن سحر هذين الساحرين أبطل كلّ سحر كان يبرع فيه سحرة بابل أجمعين، كان كلاما عجيبا جدا** (...)، **كان اسمهما يبدو أجنبيا جدا وجميلا جدا، كان أحدهما**

[1] محمد ناصر الدين الألباني، قصص الأنبياء، تح: محمود بن الجميل، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2011، ص124.

يدعى "هاروت" والآخر "ماروت" "وما يعلمان من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر"»[1]، تداخل هذا النص مع القصة التي أوردها الله تعالى في سورة **البقرة**، والتي قال فيها: ﴿**وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنْفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ خَلَاقٍ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾ [البقرة : 102]

وظف **أحمد خالد مصطفى** هذه القصة ليبيّن أن الناس عرفوا السحر من زمن بعيد، وأنه موجود ردا منه على أولائك الذين يكفرون بوجود السحر، فحاول أن يتوسع في هذه القصة من خلال اعتماده على العديد من المراجع والتي أشار إليها من خلال الشرح الذي أرفقه للرواية، يقول حول هذا: « الكلّ تقريبا سأل عن المصدر الذي استندت عليه القصة، وقبل أن نخوض في القصة علينا أن نناقش الأساس الذي ارتكزت عليه (...) دعونا نضع كلّ كتب التفسير أمامنا وتعالوا نشاهد كلّ القصص التي أوردها المفسرين في أمر **هاروت وماروت** ونرى صحيحها من ضعيفها»[2]، حاول من خلال توظيفه لهذه القصة أن يؤكّد على أن الملكين نزلا إلى الأرض من أجل أن يحذرا الناس من خطر السحر، وأنه فتنة إلا أنهم تعلموا منهم ما يضرهم ولا ينفعهم، يقول **أحمد خالد مصطفى** في هذا الصدد: « قال **ابن جرير** أنّ الله هو الذي أذن للملكين **هاروت وماروت** بتعليم الناس في بابل السحر، وتحذيرهم أن ما يعلموهم إياه هو فتنة، لكنّ الناس تعلمت ما يضرهم من السحر ولا ينفعهم»[3]، ولهذا اختار أن يوظف هذه القصة من أجل حث الناس على أنّ في السحر خطورة على الناس، وركّز في مشهد الرواية على اللعنة التي أصابت **إنانا**، وأن سحرها قد

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص من 52 إلى 56.

[2] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 31.

[3] نفسه، ص 35.

انقلب عليها، وبما أنه جعل موضوع الرواية يتحدث عن المسيح الدجال والماسونية، كان لا بدّ له أن يلتفت لموضوع السحر، وكيف تلقفه اليهود، ومن تم وجد أمامه هذه القصص التي تؤكد على وجود السحر.

3. توظيف قصة سيدنا سليمان عليه السلام:

وظف **أحمد خالد مصطفى** قصة سيدنا **سليمان عليه السلام** وذلك في الفصل الثالث المعنون بـ: "**تسعة أعطيناهم النور 950 قبل الميلاد– 1300 بعد الميلاد**"، تحدث في هذا الفصل عن نشأت الماسونية التي ترأسها شاب اسمه **هيو بايون**، إذ كان زعيما لفرقة تسمي نفسها بفرقة فرسان الهيكل، سرد أحداث هذه القصة الشيطان **بافوميت** الذي استدرج **هيو بايون** لتكوين هذه الفرقة، من خلال إغرائه بأنه سيصبح من أغلى الناس إن تمكن من العثور على الكنز الذي كان مدفونا تحت الحرم القدسي، وهنا تحدث عن قصة **سيدنا سليمان** وكيف تعامل مع الجن الذين كفروا بعدما دعاهم، يقول نص الرواية: « ...**حتى رأينا رجلا من الإنس ألجمنا كما تلجم الكلاب من أحناكها، ملك لم يأت مثله قبله ولا حوله ولا بعده، رجل يسمونه "سليمان"(...)الشيء الأساسي الذي كنا نبنيه هو القصر، قصر سليمان، لم نكن نفهم كيف يحكمنا هذا الرجل بالضبط، كيف يكلم الطيور ويكلم النمل، كيف يركع تحت قدميه ملوك الجن يمرغون نواصيهم في التراب من أجله**»[1]، استلهم هذا من سورة **النمل** والتي يقول فيها تعالى: ﴿**وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ (16) وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ (17) حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (18) فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ (19)**﴾

[سورة النمل، من الآية 16 حتى الآية 19]

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص74.

استلهم الراوي هذه القصة ليثبت معجزة الله في الكون، إذ جعل لسيدنا **سليمان عليه السلام** القدرة على فهم الطيور والنمل، وأعطاه القدرة على التحكم في الجنّ، حيث سخرهم الله له، يقول تعالى: **﴿وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ (12)﴾** [سورة سبأ- الآية 12]

فقد كان هؤلاء الجن يطيعونه، ويعملون له ما يشاء، ومن يخرج عن طاعته يلقى عذابا منه، وظف الراوي هذه القصة بالتحديد ليؤكّد على أنّ كيد الشيطان ضعيف، فحتى قويّهم الذي اسمه **لوسيفر** أصبح لاشيء أمام سيدنا **سليمان عليه السلام**، وهذا ما اتضح في قول الراوي:« **أصبح قادرا على نوع آخر من الجن، جنّ آخرون سلسلهم كالوحوش بسلاسل عظيمة من فرط طغيانهم، جنّ أمثال لوسيفر العظيم الذي كان مسلسلا، إنها المرة الوحيدة التي أرى عظيمنا مهانا بهذا الشكل، لم نكن نفهم شيئا، حقا لم نكن نفهم أي شيء**»[1] .

ب.توظيف الأحداث الدينية:

لقد وظف **أحمد خالد مصطفى** في روايته هذه عددا كبيرا من الأحداث الدينية، فكانت بذلك سمة بارزة فيها، ما دفع بعض النقاد إلى اعتبارها رواية دينية، ومن أبرز هذه الأحداث نجد ما يلي:

1. **حادثة القول بأنّ عيسى عليه السلام ابن الله:**

وظّف **أحمد خالد مصطفى** في روايته حادثة دينية عظيمة تقرّ بأنّ لله ولد، وأنّه ثالث ثلاثة، فأدرج كيف حدث ذلك، و أقرّ بأن ذلك كان بعدما رفع الله سيدنا **عيسى عليه السلام** إليه، فظن قومه بأنه قد مات، حاولوا محاربة الحواريين الذين كانوا ينشرون الإنجيل الذي يدعو إلى المحبة والمساواة بين الناس، لكن كان لهم متربصون حاولوا منعهم من نشره والدعوة إلى ما كان يدعو إليه سيدنا **عيسى عليه السلام**، يقول نصّ الرواية: « **ظلّ الحواريون على فزعتهم الأولى من "شاول"** (...)،**واستمعت معهم لأحاديث**

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص 77.

"شاول" الذي أصبح اسمه القديس "بولس" وأصبح رسميا قادرا على تلقي الوحي من المسيح عيسى وقادرا على التشريع.

كان الله واحدا لا إله إلا هو في عقيدة المسيح عيسى، فأصبحوا ثلاثة آلهة في عقيدة بولس "الله، وعيسى والروح القدس".

كان الله ليس كمثله شيء في عقيدة عيسى، فأصبح الله في عقيدة "شاول" أبا والمسيح عيسى هو ابنه (...) الرسول المسيح "عيسى" يصير فجأة ابنا لله وإلها معه أيضا وناموسه يصير لاغيا، كلّ هذا يبنى على شخص يهودي غريب لم ير المسيح في حياته، رجل كان يلاحق الحواريين لقتلهم يأتي ويزعم بين ليلة وضحاها أنه رأى نورا ينزل عليه من السماء، وأنّ هذا النور هو "عيسى" وأنه ليس نبيا بل هو إله، وهو ابن إله أيضا (...) لم يكن العيب في عقول الرجال، بل كان في قلوبهم»[1] .

استلهم هذه الأحداث من قوله تعالى:﴿ **ذَلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ (34) مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ (35) وَإِنَّ اللَّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ هَٰذَا صِرَاطٌ مُّسْتَقِيمٌ (36) فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِن بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِّلَّذِينَ كَفَرُوا مِن مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ (37) أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا لَٰكِنِ الظَّالِمُونَ الْيَوْمَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ (38)**﴾

[سورة مريم، من الآية 34 حتى للآية 38]

وقوله تعالى: ﴿**لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ وَقَالَ الْمَسِيحُ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اعْبُدُوا اللَّهَ رَبِّي وَرَبَّكُمْ إِنَّهُ مَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَقَدْ حَرَّمَ اللَّهُ عَلَيْهِ الْجَنَّةَ وَمَأْوَاهُ النَّارُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ (72) لَّقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ وَمَا مِنْ إِلَٰهٍ إِلَّا إِلَٰهٌ وَاحِدٌ وَإِن لَّمْ يَنتَهُوا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (73)**﴾ [سورة المائدة، الآية 72- 73]

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص 95- 96.

وظّف **أحمد خالد مصطفى** ليثبت وحدانية الله و أنه لا شريك له، فمن كان يدعو مع الله إله آخر فقد ضلّ في الدنيا والآخرة، وصف الراوي من يدّعون أنّ **عيسى** ابن الله بأن العيب في قلوبهم، لا في عقولهم، لأنهم لو كانوا يعقلون لما فكّروا بهذه الطريقة، لأنّ كلّ الآيات كانت أمامهم بأنّ **عيسى** هو نبي الله، وليس ابنا له، يقول الله تعالى: ﴿**مَّا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ انظُرْ كَيْفَ نُبَيِّنُ لَهُمُ الْآيَاتِ ثُمَّ انظُرْ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ (75)**﴾

[المائدة- الآية 75]

2. حادثة أصحاب الفيل بمكة :

تحدث **أحمد خالد مصطفى** عن حادثة أصحاب الفيل، وذكر بأنها كانت بعد ولادة **النبي صلى الله عليه وسلم** بشهرين، يقول: «**رأينا سماء مكة قد ملئت بالطير حتى لم نعد نرى شيئا من السماء، كانت نوعا من الطير لم ير مثله من قبل، (...) ملئت السماء بالعنقاء في مشهد مهيب وكلّ طير منها يحمل منقاره في حجرا وفي أقدامه حجرا، وكانت أرض مكة ممتلئة بجيش أتى من اليمن على أفيال عظيمة يريدون هدم الكعبة(...) ولم يدرون إلا والطير قد رمت عليهم الحجارة التي تحملها.. حصيا صغيرة كانت، لكنها مست أجساد القوم فهلك منهم من هلك من فوره، ومن بقي منهم تساقط جلده وأعضاؤه عضوا عضوا حتى صار كالفرخ المذبوح**»[1].

وظّف هذه الحادثة لعظمتها، وليبرز عظمة الخالق وكيف أذن للطير أن يدافع عن الكعبة، استلهم هذه الحادثة من قوله تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم:﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ (5)**﴾ [سورة الفيل- من الآية1 حتى للآية5]

[1] المرجع السابق، ص 97.

3. حادثة محاولة قتل النبي محمد صلى الله عليه وسلم:

وظّف **أحمد خالد مصطفى** حادثة محاولة قتل **النبي محمد صلى الله عليه وسلم**، قائلا: « وفجأة أهدت واحدة من هؤلاء اليهود شاة مذبوحة مشوية إلى **النبي محمد** وأصحابه، وسألت هذه المرأة شيوخ اليهود عن أشدّ سم زعاف من سمومهم فتكا، فسموا لها واحدا بعينه فأودعته في الشاة، وسألت عن أي جزء يحبّ **النبيّ محمد** أن يأكل فقيل الذراع، فزادت في ذراع الشاة أضعاف ما وضعت في جسدها من السمّ، وكان **محمد** يقبل الهدية فقبلها وجلس أصحابه حول الشاة، وتحفزت عيناي الممشوقة، وأخذ **النبي محمد** الذراع وأكل منه أكلة، ثم تبعه أحد أصحابه وأكل ثم استوقفهم **النبي محمد** فجأة وقال لهم:

- كفوا أيديكم فإنّ الذراع تخبرني أنها مسمومة»[1].

وردت هذه القصة في العديد من الكتب الدينية، وحتى الكتب التاريخية، وهذا ما يدلّ على صحتها، اختارها **أحمد خالد مصطفى** في روايته كي يبرز للعالم مدى خبث اليهود، وكيف أنّهم يتحالفون والشيطان من أجل زرع الفتن، ومحاربة الدين الإسلامي، وكذا أراد من خلالها إثبات نبوة سيدنا **محمد صلى الله عليه وسلم**، جاءت القصة الحقيقية كالآتي: «الذي أهدى الشاة **زينب بنت الحارث** امرأة **سلام بن مشكم**، وقد سألت: أي عضو من الشاة يحبها **رسول الله صلى الله عليه وسلم**، فقيل لها: الذراع، فأكثرت فيها السمّ، ثم سمت سائر الشاة، ثم جاءت بها أمام **النبي صلى الله عليه وسلم** فلاك منها شيئا فلم يسغها، وأما **بشر بن البراء بن معرور** فأساغها، وقال **رسول الله صلى الله عليه وسلم**: "إنّ هذا العظم ليخبرني أنه مسموم"، ثم دعا بها فاعترفت فيقال أنه عفا عنها لأنه كان لا ينتقم لنفسه، فلما مات **بشر رضي الله عنه**، قتلها به قصاصا»[2]، من الواضح أنّ الراوي اختار القصة كما هي فلم يزد عليها وذلك من أجل إظهار مدى تفاهة اليهود وخبثهم، فحتى **الرسول صلى الله عليه وسلم** لم يسلم شرهم، اعتمد

[1] نفسه، ص99.

[2] مراد سلامة، 10 محاولات لاغتيال النبي صلى الله عليه وسلم، دار الإيمان للنشر والتوزيع، اسكندرية، (د.ط)، 2004، ص37.

في توظيف هذه القصة على آلية الاجترار التي تعنى بإعادة نقل القصة أو الحدث كما جاء في نصه الأصلي وهو ما حدث في هذه القصة بالتحديد.

ج. **توظيف الآيات القرآنية:**

إنّ الاعتماد على توظيف الآيات القرآنية داخل الأعمال الإبداعية سواء أكانت نثرية أم شعرية، يضفي عليها الكثير من الدقة والجمالية، **وأحمد خالد مصطفى** من الذين اهتموا بتوظيف الآيات القرآنية في نصوصهم، حيث استعمل العديد من الآيات داخل روايته هذه، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على ميوله الديني وتشبّعه بالقرآن الكريم، كما أضفى هذا التوظيف الجمالية على الرواية، وكذا جعلها تبدو أكثر ترابطا وتناسقا، حدث ذلك في العديد من صفحات الرواية، ومن بين الآيات التي وظفها نجد ما يلي:

« **والحليب ناقص نقصا يسيرا لا يسمن ولا يغني من جوع** »[1]، نهل **أحمد خالد مصطفى** هذا التعبير من قوله تعالى:﴿ **لَّا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِن جُوعٍ**﴾ [سورة الغاشية/ الآية 7]

اختار الراوي توظيف هذه الآية لكي يزيد من دقة تصوير مشهد اندهاش العجوز **إيشما** الذي ترك طعامه خلفه وذهب إلى النهر ليستحم، فوجد كيس طعامه مفتوحا لكن كلّ شيء في مكانه، وما لفت انتباهه هو الكمية الصغيرة من الجبن والحليب التي وجدها ناقصة، فاختار هذه الآية التي وجد أنها تمثل المشهد بدقة.

وفي موضع آخر وظف ما يلي: «**تحدّث لوسيفر فتضاعفت بشاعة وجهه فقال: أنا شيطان مريد**»[2]، استلهم ذلك من قوله تعالى: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّبِعُ كُلَّ شَيْطَانٍ مَّرِيدٍ (3)**﴾

[سورة الحج/ الآية 3]

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

كلمة **مريد** في اللغة العربية تعني الشرير أو المتمرد والخبيث، وقد استعملها الراوي ليظهر للناس مدى خبث الشيطان، إذ سعى بكلّ جهده لينتقم من الإنسان، فعلّمه السحر و زرع في نفسه من خبثه، وهذه الكلمة التي استلهمها **أحمد خالد مصطفى** لخصت ما يعمله الشيطان لكي يوقع بالإنسان، ولكي يدفع به إلى التهلكة، كان اختياره لهذه المفردة اختيارا موفقا، فلو اختار كلمة أخرى فلربما لم تحمل القيمة نفسها التي حملتها هذه الأخيرة.

وفي الصفحة نفسها وظف الراوي جملة شهيرة يعتمد عليها العديد من الشعراء والروائيين، لقيمتها في التعبير عن درجة الشر، يقول: « **أن تكون ملكا جبارا فهذا مفهوم، أما أن تكون ملكا جبارا متسلطا وساحرا عتيا فاجرا، فقد صنعت شرا مستطيرا لا قبل لأهل الأرض به**»[1]، استوحى هذه الجملة من قوله تعالى: ﴿**يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا (7)**﴾ [الإنسان/ الآية 7]

استلهم الراوي هذه الجملة ليبرز مدى خبث **النمرود**، كما حاول أن بّين هول ما كان يقوم به، فقد كان ملكا متجبرا ومتسلطا وساحرا فاجرا، ما جعل الأهالي يرتعدون ويخافون منه.

كما تحدث فيما يخص **النمرود** بأنه كان يدعي أنه إله لا شريك له، فاستلهم من القرآن الكريم قول **فرعون** الذي كان يظن نفسه إلاها لا شريك له، يقول نص الرواية: « **قال له كاوي الحداد بلهجة حازمة لم يعتدها النمرود:**

- **يا ملك بابل وآشور وعظيمها، اسلم تسلم وأتركك على ملكك.**
- **وهل من إله غيري؟**
- **الله ربّ السماوات والأرضين.**
- **أتقول مثل قول إبراهيم**»[2]

[1] المرجع السابق ،ص 29.

[2] نفسه، ص 38.

أما النص القرآني الذي استلهم منه يقول فيه الله تعالى: ﴿**وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرِي**﴾ [القصص/ الآية 38]

من الممكن القول بأن الراوي استلهم من هذه الآية لكي يثبت بأنّ **النمرود** رغم المعجزة التي حدثت أمام عينيه، إذ أوقد النار وألقى فيها **سيدنا إبراهيم** عليه السلام والذي خرج منها سالما، إلا أنه لازال يظنّ بأنه هو الإله الذي يحكم هذه الأرض، ولا إله غيره.

وفي موضع آخر اختار الراوي آية أخرى ووظفها في روايته، يقول الله تعالى: ﴿**أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9)**﴾ [الكهف/ الآية 8]

أخذ من هذه الآية جملة –**من آياتنا عجبا**–، جاء ذلك في قوله: «**إنّ القوة التي بحث عنها النمرود طويلا ولم يجدها قد قررت أن تريه من آياتها عجبا، قوة الله جبار السماوات والأرض وعظيمهما**»[1]، أراد من خلال توظيف هذه الآية إبراز عظمة الله وقدرته التي لا يقدر عليها أحد، فقد سلط عليه العذاب العظيم بأصغر مخلوقاته، بعوضة فعلت فعلتها في **النمرود** حتى أصبح خدمه يضربونه على وجهه بالنعال لكي يخفف عنه العذاب الذي تحدثه له البعوضة داخل رأسه.

وفي موضع آخر استلهم الراوي جملة من القرآن الكريم، يقول النص الروائي: « **وأخذ يتلو ويتلو حتى أوقدت نار من كمان ما حول دوائره، وصار يهيأ له أنه يرى رؤوس الشياطين، رؤوس بشعة تلفحها النار التي أوقدتها التلاوات، ومن بين رؤوس الشياطين برزت له رأس ثم اختفت ثم برزت**»[2]، تداخل هذا النص مع قوله تعالى: ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ (65)**﴾ [الصافات/ الآية 65]

وفي موضع ثاني تداخل نص الرواية مع النص القرآني في قوله: « **منذ فجر الخليقة ونحن نفعل ما يحلو لنا متى يحلو لنا، نلعب بالبشر كأنهم النرد، نحرّكهم كأنهم قطع شطرنج، نأتيهم من بين**

[1] المرجع السابق، ص 38.
[2] نفسه، ص 51.

أيديهم ومن خلفهم وعن يمينهم وعن شمائلهم، ونجري فيهم كما تجري السفن»[1]، التقى هذا النص والآية التي يقول فيها تعالى: ﴿**ثُمَّ لَآتِيَنَّهُم مِّن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَن شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ (17)**﴾ [الأعراف/ الآية 17]

وفي هذا إشارة أخرى من الكاتب إلى مدى مكر الشياطين وكيف أنها لا تحب الخير للإنسان بل تسعى جاهدة إلى تضليله والدفع به إلى الهاوية. فتفسير الآية جاء ما يلي: «حدثني **المثنى** قال، حدثنا **عبد الله بن صالح** قال، حدثني **معاوية**، عن **علي**، عن **ابن عباس** قوله: (**ثم لآتينهم من بين أيديهم**)، يقول: أشككهم في آخرتهم (**ومن خلفهم**)، أرغبهم في دنياهم (**وعن أيمانهم**)، أشبِّه عليهم أمرَ دينهم (**وعن شمائلهم**)، أشَهِّي لهم المعاصي»[2]، وهذا يكون المعنى الذي أراده الراوي هو نفسه الذي جاءت به الآية ما جعل نصه أكثر وضوحا ودقة.

ومن هنا يمكنني الإشارة إلى أنّ **أحمد خالد مصطفى** حاول جاهدا النهل من القرآن الكريم لعدّة أغراض، أولها إضفاء الجمالية على نصوص روايته هذه، وثانيها التعبير عن ثقافته الدينية، وكذلك حاول نسج أحداث هذه الرواية نسجا دقيقا، لأنّه اختار موضوعا شائكا ألا وهو علاقة الماسونية باليهود وبالمسيح الدجال، فارتأى أنّ استعماله للنص القرآني سيثبت ما يذهب إليه، كما أنه أراد أن يكشف خبايا هذا التنظيم، من خلال الاعتماد على النصوص الشرعية، فاعتمد على أسلوب فريد من نوعه في التعبير، وكان الخيال ودقة التصوير طاغيان على كتابته من أجل جلب انتباه المتلقي والتأثير عليه، كما اعتمد على آليات عديدة للتناص، منها الامتصاص والاجترار.

[1] المرجع السابق، ص 74.

[2] http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura7-aya17.html

المبحث الثاني:

توظيف التراث التاريخي في رواية أنتيخريستوس

يعدّ التراث التاريخي من أبرز ما اتجه الروائيون إلى توظيفه داخل أعمالهم الإبداعية، فكلّ واحد منهم حاول أن يأخذ من التاريخ ما يخدم روايته، وذلك لأغراض فنية وأخرى فكرية « ونعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا»[1]، ويمكن الإشارة أيضا إلى أنّ الرواية تتخد العديد من الأشكال في توظيفها وتعاملها مع النصوص التاريخية، « منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد، واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي، ومنها ما بعث التاريخ للماضي كي يجري عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوّله إلى خيال صرف»[2] ، وهذا ما ألفيته في رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى**، إذ اعتمد على العديد من الأحداث والشخصيات وحتى الأماكن التاريخية، ما دفع بالكثير من النقاد إلى اعتبارها بحثا تاريخيا وأقروا بأنها ليست رواية، لأنه وظّف التاريخ من مقدمة الرواية إلى آخر صفحة فيها.

ولهذا ارتأيت من خلال هذا المبحث أن أعرض بعضا من التناصات التاريخية التي وظفها الراوي في هذه الرواية، حاولت تقسيم هذا المبحث للحديث عن الأحداث التاريخية، و عن الشخصيات وحتى عن الأماكن التاريخية التي اعتمد على توظيفها داخل روايته هذه، والتي جاءت كالآتي:

1. توظيف الأحداث التاريخية في رواية أنتيخريستوس:

إنّ المتصفح لرواية **أنتيخريستوس** يجد أنها مليئة بكمّ هائل من الأحداث التاريخية، والتي اعتمد عليها **أحمد خالد مصطفى** بشكل كبير في سرد أحداث هذه الرواية، فأول حدث تاريخي وقف عليه الراوي ، هو حكاية الملك **النمرود**، يقول عنها في كتاب **شرح رواية أنتيخريستوس**: « إنّ أساسات هذه الملحمة قد جاءت نتاج بحث تاريخي صغير قمت به بنفسي لأنني أعشق التاريخ جدا، ولقد أعطاني هذا العشق جرأة

[1] أحمد الزغبي، التناص تنظيرا وتطبيقيا، ص 29- 30.

[2] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص56.

لعمل بحث تاريخي خاص عن عدّة نقاط في قصة **النمرود**»[1]، طريقة طرح هذه الحكاية فريدة من نوعها، إذ يمكن القول بأنّه لم يكن هناك أي عمل سابق سواء أكان عملا روائيا أم عملا تاريخيا أم فنيا قد تطرق إلى هذه القصة بالطريقة التي تطرق إليها **أحمد خالد مصطفى**، وهو ما أشار إليه من خلال الرواية يقول: « لا تظن أنّ هذه الحكاية هي حكاية أسطورية، بل هي حقيقية، ورغم أنّها تعتبر ملحمة تاريخية إلا أنه لم يمثل فيها فيلم ولم تكتب فيها رواية (...) **فالنمرود** مذكور في كتب التاريخ المعترف بها كلها العربية منها والعالمية وقصته معروفة»[2]، وهذا يكون استعمل العديد كتب التاريخ لسرد أحداث هذه الرواية، إلا أنه استعمل خياله ليزيد من دقة وجمالية الحكاية، ويزيد من عنصر التشويق فيها.

أشار من خلال الشرح الذي أرفقه للرواية إلى الكتب التي نهل منها هذه القصة، يقول: « كثير من المؤرخين ذكروا قصة الملك الضحاك الساحر الفاجر الذي يستعين بالشيطان في حكمه، (...) سأرتبهم لكم من الأقدم إلى الأحدث، **الطبري** في **تاريخ الطبري**، **ابن الأثير** في **الكامل في التاريخ**، **الفردوسي** في **الشاهمنامة**، **ابن الجوزي** في **المنتظم في تاريخ الأمم والملوك**، **أبو الفداء** في **مختصر تاريخ البشر**، **ابن كثير** في **البداية والنهاية**، **ابن خلدون** في **تاريخ ابن خلدون**، **القلقشندي** في **صبح الأعشى**»[3]، حاولت الاطلاع على مجموعة من هذه الكتب المذكورة فوجدت صدق ما أشار إليه، ومن النماذج ما جاء في كتاب **ابن خلدون** الذي يقول فيه:« قال **الطبري**: **بيوراسب** هو **الازدهاك** والعرب تسميه **الضحاك**، (...) وأما الفرس فينسبونه هكذا: **بيوراسب بن رتيكان بن ويدوشتك بن فارس بن أفروال**، ومنهم من خالف في هذا. ويزعمون أنه ملك الأقاليم كلّها، وكان ساحرا كافرا وقتل أباه، وكان أكثر إقامة ببابل. وقال **هشام**: ملك الضحاك وهو نمرود الخليل بعد جمشيد وأنّه التاسع منهم، وكان مولده بدنباوند، وأنّ **الضحاك** سار إلى الهند فخالفه **أفريدون** إلى بلاده فملكها، ورجع **الضحاك** فظفر به **أفريدون** وحبسه

[1] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس التحليل والمصادر، ص 15.

[2] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص 43.

[3] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص16.

بجبال دنباوند، واتخذ يوم ظفر به عيدا(...)»[1]، وبهذا يكون **أحمد خالد مصطفى** قد نهل هذه القصة من مصادر تاريخية مختلفة، أبرزها **تاريخ ابن خلدون و كتاب الطبري**، وحاول طرحها بطريقة فنية جمالية، تبعث في المتلقي التشويق وحب معرفة تفاصيل أكثر حول القصة، ومما دفعه لتوظيفها أيضا طبيعة الموضوع الذي يحاول معالجته.

من قصة **النمرود** أنتقل إلى عرض حدث تاريخي آخر وظفه الراوي في روايته هذه، ألا وهو حديثه عن قصة **فرسان الهيكل** هذه القصة التي مثلت أحداثها محور الرواية، إذ تجده يوظفها في العديد من صفحاتها، كما أقرّ بأنّ الماسونية خرجت من رحمها، يروي من خلال هذه القصة كيف نشأت فرقة **فرسان الهيكل**، وكيف تكونت هذه الفرقة، كان اسم قائدها "**هيو بايون**" وهو صليبي من أصول يهودية، قَدِمَ إلى القدس مع الحملة الصليبية، كان شخصية بشعة تقتل الأطفال وتغتصب النساء ثم يقتلهم، أسس جمعية **فرسان الهيكل**، التي أخذت اسمها نسبة إلى جبل **الهيكل**.

اعتمد في سرد أحداث هذه القصة على عدد كبير من المراجع، أشار إليها من خلال كتاب **شرح رواية أنتيخريستوس** [2].

أما الحدث الثالث الذي وظفه والذي لا يمكن إغفال الحديث عنه، تحدث عن الفتنة التي نشبت بين الصحابة رضوان الله عليه، عنوان هذه القصة جاء كالآتي: "**أفخر أنواع السموم–400قبل الميلاد–660 بعد الميلاد**"، استلهم أحداث هذه القصة من عدد كبير من الكتب التاريخية والدينية التي رصدت الصراع الذي نشب بين الصحابة بعد وفاة **النبي صلى الله عليه وسلم**، ومن بين هذه المراجع،ذكر ما يلي: « إنّ أمهات الكتب التي تحدثت عن الفتنة كثيرة مثل **تاريخ الطبري وتاريخ ابن الأثير، وتاريخ ابن عساكر والبداية والنهاية لابن كثير والطبقات الكبرى لابن سعد ومنهاج السنة لابن تيمية**»[3]، والغرض

[1] عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، (د.ط)، 2000، ص183.
[2] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 61.
[3] المرجع نفسه، ص 102.

من توظيف هذه القصة وسرد أحداث الفتنة التي وقعت بين الصحابة، هو الرد على الكتب التي طعنت في أعراضهم، والتي أرادت تشويه صور صحابة **النبي صلى الله عليه وسلم**، يقول في شرح الرواية: « وبالطبع فإننا في رواية **أنتيخريستوس** قد خصصنا فصلا كاملا لحكاية أحداث الفتنة كاملة بالتفصيل بصياغة أدبية معتمدين فقط على الروايات الصحيحة وتاركين وراءنا كلّ رواية منكرة ومجهولة ومكذوبة وضعيفة»[1]، وبهذا يمكنني الإشارة إلى أنّ توظيف هذه الأحداث التاريخية جاء بعد بحث تاريخي مطوّل حاول من خلاله **أحمد خالد مصطفى** أن يحفظ ماء وجه الصحابة الذين طعن فيهم كثيرا.

انتقل بعد هذا الفصل إلى الفصل الخامس والذي تحدث من خلاله على حدث تاريخي آخر، شهده العالم الإسلامي بعد فتنة الصحابة، وهذا الحدث تمثل في حكاية **حسن الصباح** و **فرقة الحشاشين** ، هذه الفرقة كما وصفتها العديد من كتب التاريخ، هي فرقة تقتل وتغتصب وتدمر من غير رحمة ولا شفقة، «هم الذين ينبغي أن يلعنهم الإنسان ويتفاداهم، إنهم يبيعون أنفسهم، ويتعطشون للدماء البشرية ويقتلون الأبرياء مقابل الأجر، ولا يلقون اعتبارا للحياة أو النجاة، وهم يغيرون مظهرهم كالشياطين التي تتحول إلى ملائكة من النور (...) كانوا قتلة مأجورين سريين من نوع خطر وذوي مهارة خاصة»[2]، استلهم **أحمد خالد مصطفى** هذه القصة ووظفها في الفصل الخامس من روايته.

تحكي هذه القصة مدى خضوع أتباع **الحسن الصباح** له، وكيف أنه كان يغريهم بالجنة التي أقامها لهم في مدينة ألاموت، كان يخدعهم بأنه إمام مبعوث من عند الله أتاهم لكي يأخذ بأيديهم إلى جنة الخلد، حرّضهم على قتل الخلفاء العباسيين، والعلماء، يقول نص الرواية: « كم أنا محظوظ، أنا أعشق إمامنا الذي أرسله لنا ربنا حتى يأخذ بأيدينا إلى طريق الحق، من حقنا أن يكون لنا إمام كما كان لكلّ قوم نبي سابق، من حقنا أن يكون لنا إمام معصوم مكلّف من قبل الله، يأمرنا وينهانا ويشرّع لنا ويعلمنا باسم الله»[3]، وظّف الراوي هذه القصة ليثبت بأنّ من خرج عن الإسلام هم ضعاف الشخصية، وأنهم مغفلون كيف لهم

[1] المرجع السابق، ص 106.

[2] برنارد لويس، الحشاشون فرقة ثورية في تاريخ الإسلام، تر: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي، ط2، 2006، ص13-14.

[3] أحمد خالد مصطفى، رواية أنتيخريستوس، ص117.

أن يتركوا القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ويصدقون من كان لهم عدوّ، الأدهى والأمرّ أنهم كانوا يعرفون بأنه يخدعهم، يقول نص الرواية: « كنت مخدوعا يعرف يقينا أنه مخدوع، لكنه يكابر، كنت أعرف أن شيئا ما خطأ، الإمام الأعظم، جنة الخلد، قتل علماء المسلمين، مهادنة الصليبيين، عدم الصلاة ولا الصوم ولا الحج لأننا وصلنا لمرحلة من القرب من الله أسقطت عنا كلّ التكاليف، يقنعنا أننا متنا ويدخلنا جنة الخلد ثم يعيدنا من الموت متى يحلو له ويظنّ أننا نصدقه...»[1]، فكما ذكرت آنفا أنّ توظيف الراوي لهذه القصة كان بغرض التأكيد على مدى سذاجة بعض العقول. وقد استقى هذه القصة من خلال قراءة لكتب تاريخية مختلفة وأقوال مؤرخين أجانب، استلهم منها تفاصيل هذه القصة، أشار إلى ذلك في كتاب شرح الرواية.

وفي فصل آخر تحدث الراوي على قصة **دراكولا**، حيث سرد أحداثا تاريخية تتعلق بنشأته وكيف تسلّم الحكم، وتجبّره وطغيانه، وهي قصة معروفة تحدثت عنها العديد من الكتب التاريخية، ذكر **أحمد خالد مصطفى** في شرح الرواية أهم المصادر والمراجع التاريخية التي اعتمد عليها، قائلا: «أهم مصدر والذي يعتبر متخصصا جدا في تاريخ **دراكولا** وصفاته وأفعاله وحكمه هو المؤرخ الروماني **Radu Fiorenscu** وهو من طبقة البويار النبلاء (...)، هذا الرجل تخصص بشكل متعمق جدا في تاريخ **دراكولا** حتى أنه كتب في ذلك 4 كتب اشتهرت جدا وترجمت للعديد من اللغات، هذه الكتب هي:

- DRACULA: prince of many faces.
- In search of DRACULA.
- The complete DRACULA.
- DRACULA: a biography of vlad the impaler.

(...) ثم نأتي إلى المصادر العربية المتعلقة بالدولة العثمانية، وأول مصدر(...) للمؤرخ العثماني **تورسون بك tursun bey** وكتابه **تاريخ أبو الفتح** (...)، وهناك كتاب **تاريخ الدولة العثمانية** للكاتب

[1] المرجع السابق، ص 123.

yilmaz oztuna، (...) أيضا نذكر كتاب **التحفة الحليمية في تاريخ الدولة العلية لإبراهيم حليم بك**...»[1] وغيرها من المراجع الأخرى التي أشار إليها في الكتاب المرفق للرواية.

تحدث في هذا الفصل عن قصة **دراكولا** الذي استلم الحكم على **والاكيا** خلفا لأبيه **دراكول** الذي قُتل بعد المؤامرة التي دبّرها له **البويار**، وهي كلمة تطلق على نبلاء **والاكيا**، بعد تربعه على عرش هذه المدينة أخذ ينتقم لأبيه بكلّ ما أوتي من وحشية، طرق عديدة للانتقام لم يستعملها أحد قبله، أباد الكثير من سكان تلك البلد، النساء والأطفال والشيوخ، كانت إبادة عرقية، ثم بعد ذلك شنّ حملة ضدّ الجيش العثماني، إذ سعى إلى أبادته وتصفيته، كان منتسبا إلى التنظيم الماسوني وعُيِّن رئيسا له، إلى أن لقي صدا وقتل بعدما قتل أرواح العديد من الأبرياء، لقب بمصاص الدماء لأنه كان يتلذذ بتجرعه لكؤوس الدماء الممزوجة بالخمر.

هناك العديد من الأحداث التاريخية الأخرى التي استلهمها **أحمد خالد مصطفى** في سرد أحداث الرواية، كان أبرزها حديثه عن اليهود وعن نشأتهم، وعن تنظيماتهم السرية، لذلك اقتصرت على جزء من أحداث الرواية فقط.

2. توظيف الشخصيات التاريخية في رواية أنتيخريستوس:

تلعب الشخصية دورا كبيرا في بناء الرواية، وتحديد مسار الأحداث، فلا يمكن تخيّل رواية من دون شخصيات توجه تلك الأحداث، لذلك يُلزم على كلّ روائي أن يختار الشخصيات التي تضبط سير الرواية بعناية فائقة، وذلك لأنّ «مدى نجاح رسم الشخصية في أي نص سردي يعتمد على قدرة الروائي على كيفية خلق شخصياته الروائية وكيفية عرضها الذي لا يتأتى بسهولة لأي كاتب روائي وعلاقة الكاتب بشخصياته وهي علاقة قائمة على قدرة الكاتب الفنية، فكلما كان الروائي على وعي بحقيقة شخوصه وموقعها الذي ينبغي أن تكون فيه في النص السردي، ساعد ذلك على نجاح روايته التي يقدمها

[1] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 115- 116.

للجمهور»[1]، وللشخصية الروائية أنواع، أبرزها الشخصية التاريخية « التي يستوحيها المؤلف من كتب التاريخ وأحداثه، ويكون موضوعها مقتبسا من سير القادة، ورجال الدين، وأصحاب الحركات والثورات التاريخية لشعوب مع مختلف أجناسها»[2]، ومن الروائيين الذي اعتمدوا على توظيف الشخصية التاريخية نجد **أحمد خالد مصطفى** في روايته **أنتيخريستوس**، فمن الممكن القول بأنّ جلّ الشخصيات الموظفة فيها هي شخصيات استقاها من التاريخ، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على ثقافته الواسعة واطلاعه الكبير على تاريخ الحضارات والأمم، وبما أنّ رواية **أنتيخريستوس** تعتمد في سرد أحداثها على التاريخ كان لزاما على مؤلفها أن يهتمّ بتوظيف الشخصيات المناسبة لتلك الأحداث، وكان لزاما عليه أن يدرس ويبحث جيدا من أجل اختيارها بدقة لكي تتناسب والأحداث الموظفة، ومن أبرز الشخصيات المعتمدة في بناء هذه الرواية نجد ما يلي:

1- **شخصية بوبي فرانك:** هذه الشخصية هي شخصية حقيقية، وظفها **أحمد خالد مصطفى** في مقدمة روايته لعرض ما تحتويه هذه الرواية بين دفتيها، وبما أنّ الرواية تحكي عن الماسونية وعن نشأتها وعن جرائمها، اختار الراوي هذه الشخصية لأنها كانت تنتسب إلى التنظيم الماسوني، قُتل في جريمة بشعة «حيث تحول إلى كتلة ملتهبة ذائبة في حمام مليء بالصودا الكاوية، وكان السبب هو الانتقام اليهودي منه بعد أن أراد الانسحاب من منظمة الكابالية اليهودية والتي كانت تستقطب خيرة شباب الأسر اليهودية والعريقة في أمريكا، فانتقموا منه بهذه الطريقة البشعة»[3]، قتل لأنه أفشى أسرار التنظيم الماسوني، وحذر العالم من خطورته، جاء توظيفه في الرواية كإضافة لها لما له من علاقة بالماسونية.

2- **شخصية النمرود:** هو **النمرود بن كنعان بن كوش بن سام بن سيدنا نوح عليه السلام**، المعروف عنه أنه شخصية تاريخية ، تحدثت عنه الكثير من الكتب والموسوعات التاريخية والدينية، هو من الملوك الذين

[1] شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية –دراسة في ضوء المناهج الحديثة، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة مؤتة- الأردن، 2007 ، ص29.

[2] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2009، ص51.

[3] https://justsourire.wordpress.com/2013/11/12

حكموا الأرض، وتجبروا فيها، استلهم الراوي قصته مع **سيدنا إبراهيم عليه السلام** حين ادّعى الألوهية، فبالرغم من جبروته وقوته وتكبره إلا أنّ بعوضة واحدة استطاعت أن تسقط من قيمته التي أعطاها لنفسه، كانت هذه البعوضة عقوبة من الله عزّ وجل له على تكبّره وتجبره، وظف **أحمد خالد مصطفى** هذه الشخصية ليبرهن للناس أنّه لا شريك لله سبحانه وتعالى، وأنه يعزّ من يشاء ويذلّ من يشاء، وهذا ما حدث مع **النمرود** الذي كان يعزّ نفسه فأذله الله تعالى.

3- **شخصية عبد الله بن سبأ:** من المعروف عن هذه الشخصية أنه رجل من أصل يهودي، كان له يد في الفتنة التي حدثت في عهد **عثمان بن عفان** رضي الله عنه بعد **وفاة النبي صلى الله عليه وسلم**، تحدثت عنه العديد من الكتب المهتمة بالتاريخ الإسلامي، حتى ألفت العديد من الكتب حوله، تناوله العديد من الباحثين في دراساتهم وبحوثهم،« لم ينكر وجوده أحد من المؤرخين ولا المحدثين ولا علماء الجرح والتعديل ولا العلماء المسلمين القدماء السنة منهم والشيعة»[1]، وظفه **أحمد خالد مصطفى** وجعله من بين الشخصيات الفاعلة في الرواية، سرد كيف زرع الفتنة بين الصحابة رضوان الله عليهم، وهذا ما أكدته العديد من الكتب، فهو « مثير الفتنة في زمن **عثمان** والمحرك الأول للأحداث التي تمخض عنها قتل الخليفة، وما تلا ذلك من فتن وحروب راح ضحيتها الآلاف من الصحابة والتابعين»[2]، وظف الراوي قصته ليؤكّد نبوءة **النبي صلى الله عليه وسلم**، فرغم كلّ الفتن التي نشبت من وراء **عبد الله بن سبأ** إلا أنّه في الأخير استطاع **الحسن بن علي بن أبي طالب** أن يخمدها « وقد قال عنه جدّه **النبي** إنّ الله سيصلح به بين طائفتين عظيمتين من المؤمنين»[3]، وهذا تثبت **نبوءة النبي صلى الله عليه وسلم**، لأنه أشار إلى ما سيحدث من فتن بعده.

4- **شخصية جون سميث وبوكاهونتاس:** جعل **أحمد خالد مصطفى** هذين الشخصيتين من ضمن الشخصيات الرئيسية للرواية، وهما شخصيتان حقيقيتان تحدثت عنهما العديد من المراجع التاريخية، **فجون**

[1] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 84.

[2] علي آل محسن، عبد الله بن سبأ (دراسة وتحليل)، دار الهادي للنشر، ط1، 2001، ص10.

[3] أحمد خالد مصطفى، رواية أنتيخريستوس، ص 106.

سميث هو بحار ومستكشف وجندي من ولاية فرجينيا، أما **بوكاهونتاس** فهي فتاة من الهنود الحمر، سرد الراوي قصتهما، لكنّه أفرد في هذه القصة حكاية كلّ واحد منهما، وجعل كلّ واحد منهما يسرد الحكاية حسب رؤيته، و أشار إلى أنّ الذي يموت أولا هو الصادق منهما. تناولت العديد من الكتب التاريخية الانجليزية هذه القصة لكن كانت قصة مغلوطة، حيث تسرد هذه الكتب قصة الفتاة الهندية التي أحبت شابا انجليزيا –وهو **جون سميث**– وقيل أنّها حاولت أن تصلح بين الشعبين واستطاعت أن تفعل ذلك، لكن **أحمد خالد مصطفى** بحث في هذا الأمر واستطاع الوصول إلى الحقيقة من خلال ما ذكره في شرح الرواية يقول: «إنّ كل المصادر التي تحكي لك قصة **بوكاهونتاس** هي مصادر إنجليزية، يحكيها لك المستعمر الإنجليزي الذي غزا أمريكا بلاد الهنود الحمر(...)، لأنّ الهنود الحمر لا يكتبون تاريخهم، ولم يكتبوا تاريخهم إلا مرة واحدة فقط مؤخرا، حيث خرج رجلان من الهنود الحمر من أساتذة التاريخ، وقرروا أن يظهروا للعالم القصة من الجانب الآخر، الجانب المقهور (...) قررا أن يحكيا قصة **بوكاهونتاس**(...) المؤلفين هما **dr custalow** « **little bear** » **linwood**و **daniel silver star** . **angela l**،

ولقد أخذا على عاتقهما مهمة إظهار القصة الحقيقية التي ظلت مخفية لعقود طويلة، والكتاب الذي ألفاه اسمه:

« "**The real story of Pocahontas: the other side of the story**"[1]

كان غرض الراوي من إدراج هذه القصة هو إعادة صياغة ونقل القصة الحقيقية وكشف المستور الذي حاولت الكتب التاريخية إخفاءه منذ القدم.

تعددت شخصيات هذه الرواية وتنوعت، فكانت هناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، أما عن الشخصيات الرئيسية فكانت أغلبها التي أدرجتها في هذا المبحث، وأما الشخصيات الثانوية فكانت شخصيات مساعدة للشخصيات الرئيسية، ساعدتها على تفعيل الأحداث، امتزجت هذه الشخصيات بين حقيقية وخيالية، اختارها **أحمد خالد مصطفى** من عمق التاريخ، وأكثر الأحداث التاريخية والدينية المثيرة للجدل منذ الأزل، أما عن الشخصيات الحقيقية فقد استلهم العديد منها مثل: شخصيات الصحابة **كعلي**

[1] أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 120.

كرّم الله وجهه، وعثمان بن عفان والحسن بن علي رضي الله عنهما، وكذا وظف **سليمان القانوني** سلطان الدولة العثمانية، **مصطفى** ابن **سليمان القانوني، الملك تشارلز** ملك إنجلترا، **إنانا** أو ما يعرف عنها اسم **فينوس،** وكذلك وظف **هاروت وماروت** فهما شخصيتان حقيقيتان ذكرهما القرآن الكريم، وغيرها الكثير من الشخصيات التاريخية الأخرى، أما عن الشخصيات الخيالية فنجده مثلا يوظف الشياطين مثل: **لوسيفر، سيربنت، ماستيم، سباي، بافوميت...**

3- توظيف الأماكن التاريخية في رواية أنتيخريستوس:

يلعب المكان في الرواية دورا هاما جدا فلا يمكن الاهتمام بالأحداث والشخصيات وإغفال الأمكنة، لذا توجّب على كلّ روائي أن يهتم بالمكان اهتماما كبيرا، وذلك لأنه « يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، بل إنه أحيانا يمكّن الروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[1]، ومن المهم جدا الإشارة إلى أنّ جلّ الأحداث و الشخصيات التي وظفها **أحمد خالد مصطفى** تاريخية، ولذلك يتطلب منه الأمر أن يستدعي أماكن تكون هي الأخرى تاريخية من أجل أن يكون بناء الرواية متناسقا، لذا لا يعقل تخيّل أي رواية بأحداثها وشخصياتها من دون مكان يؤطّرها.

تعدّدت الأماكن التاريخية التي استلهمها الراوي وتنوعت، فاختار الأماكن الرئيسية التي كانت تدور داخلها الأحداث، وأخرى ثانوية ساهمت في التنويع في السرد الروائي و توزع الأحداث من حين إلى آخر، بغرض الخروج من المكان الرئيسي لإضفاء بعض المتعة، وإبعاد الملل عن المتلقي، فعندما تتنوع الأماكن يجد المتلقي نفسه مرتاحا، لأنه يجول من مكان إلى آخر، ما يدفع بالملل بعيدا، وهذا ما وجدته في رواية **أنتيخريستوس،** بحيث استعمل فيها الراوي تقنيات متعددة، وكانت أغلبها تقنيات استلهمها من السينما أهمها تقنية **الفلاش باك** أو ما يسمى **بالاسترجاع الفني،** حيث يقوم الراوي بالخروج من مكان إلى مكان بسرعة دون أن يشعر المتلقي بذلك ويصف له مشاهد ماضية، ثم يعيد إلى المكان الذي كان فيه.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص70.

ومن أبرز الأماكن التاريخية التي وظفها **أحمد خالد مصطفى**، نجد مملكة **بابل** التاريخية، وهي المملكة التي كان يحكمها **النمرود**، وظف قصته ما استدعى منه توظيف مدينة **بابل**، حاول وصفها بدقة من خلال الرواية، يقول في ذلك: « **كانت هناك منصة كبيرة دائرية ذات رخام أبيض وذهبي، تحيط بها التماثيل البابلية الموحية، وفي منتصف المنصة نافورة مزخرفة تسحب الماء من النهر وتضخه بشكل خيالي لا يمكنك أن تصدق أنه كان موجودا بهذه الدقة قبل أكثر من أربعة آلاف عام**(...) **أنظر إلى سحر الطبيعة وسحر البناء البابلي من حولك، أنت في أحد القصور الملكية ببابل**(...) **ها أنت تدير عينيك يمينا ويسارا لتملأهما بجمال هذا المنظر الساحر، إنّ أجمل منتجع بهاواي يبدو بشعا مقارنة بهذا السحر**...»[1]، وصف لنا الراوي منظر بابل قبل أربعة آلاف عام، محاولا بذلك الإشارة إلى الحضارة البابلية العريقة، إذ عرفت أوجّ عظمتها وازدهارها وتطورها، وبهذا الوصف أشار الراوي أنّها ارتقت في مجال العمران والزخارف والفنون.

ومن الأماكن أيضا اختار مغارة **هاروت وماروت**، وهو بذلك لم يخرج عن **بابل**، قدّم من خلال حديثه عن **هاروت وماروت** وصفا للمغارة التي كانا يقطنان بها، يقول في ذلك: « **لم يكن منظر المغارة يوحي بأنّ لها شأنا ما، كانت مجرد فتحة صغيرة في الجبل**(...) **دخلت المغارة مع الساحرين الوسيمين، وقد أبقى ما رأيته بداخل المغارة شفتاي مفتوحتين من الدهشة، كيف يمكنني أن أصف شيئا كهذا،**(...) **هذه المغارة كانت واسعة كالقصر، سقفها بعيد جدا عن رؤوسنا، يجري أمامنا نهر أوله عند قدمي وآخره في الأفق، ينبع من نبع ماء عذب قريب، الجدران تبدو وكأنّ بها شيئا مختلفا، فهي ليست صماء كالصخور، بل هي مليئة بالشقوق الصغيرة الدقيقة جدا والتي تظهر الشكل العام للجدران من بعيد وكأنها مزخرفة**»[2]، لازالت هذه المغارة إلى يومنا هذا متواجدة في العراق، أصبحت قبلة للزوار والسائحين.

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص 20.

[2] نفسه، ص54.

أفرد الراوي في هذه الرواية **القدس** قبل أكثر من ألف سنة، أفردها ليؤكّد أنّ أول تنظيم ماسوني سري كونه طائفة من اليهود الذين كانوا يقطنون بها، وظف أيضا الجزيرة العربية العراق واليمن والمدينة المنورة، مكان حدوث الفتنة بين الصحابة، انتقل أيضا للحديث عن **والاكيا** المدينة التي كان يحكمها **دراكولا**، وتحدث في السياق نفسه عن الدولة العثمانية، وصف جيشها وقصرها وأماكن عديدة منها، ومن الأماكن أيضا إنجلترا أين أُعدم الملك **تشارلز**، وكذا أمريكا أين كان يعيش الهنود الحمر وذلك في سياق الحديث عن الغزو الانجليزي لقبائل الهنود، وغيرها الكثير من الأماكن التاريخية الأخرى.

وفي الأخير يمكنني القول بأنّ الرواية التي بين يديّ هي رواية غنية بالترات التاريخي، ونظرا لطولها اخترت أن أقتصر على المهم منها، فالواضح من خلال توظيف هذا الكم الهائل من الأحداث والشخصيات والأماكن التاريخية، أنّ **أحمد خالد مصطفى** له اطلاع واسع في مجالات عدّة مكنته من جمع مادة هذه الرواية، كان غرضه الكبير من ذلك تشويق المتلقي وتصحيح العديد من الأفكار التي رأى بأنّ أغلب الناس يفهموها بشكل خاطئ.

المبحث الثالث:

توظيف التراث الأسطوري في رواية أنتيخريستوس

من الواضح أنّ الرواية العربية المعاصرة أصبحت تعتمد في تركيبها على العديد من المرجعيات الثقافية، فكما ذكرت سابقا أنها اعتمد على التراث الديني والتاريخي والسياسي والتراث العربي القديم، كما أنها استلهمت من التراث الأسطوري، الذي أضحى سمة تميّز الجنس الروائي خاصة، ذلك لأنّ «طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، ولذلك فإنّ النص أو الخطاب الذي يقدمه المبدع يتمخض عن عملية التفاعل والتداخل لهذا النص الذي ينتجه»[1]، غرض الكاتب من ذلك هو إضفاء مسحة جمالية على نصه الإبداعي، محاولا تحقيق التميّز والتفرد لنصوصه عن سابقاتها.

والتوظيف الأسطوري من أبرز ما ذهب الروائيون إلى استجلائه داخل أعمالهم الإبداعية لما له من دلالات ورموز تخدم في أغلب الأوقات الرواية بطريقة فنية، و **أنتيخريستوس** كانت من أبرز الروايات المعاصرة التي وجد فيها هذا النوع من التوظيف، إذ عمد صاحبها إلى النهل من التراث الإنساني بعض الشخصيات والأماكن والأحداث الأسطورية، و جنح الكاتب إلى اختيار هذا النمط من التوظيف من أجل إضفاء الجمالية على النصوص وكذا إمتاع المتلقي، وجاء ذلك كالتالي:

1. **توظيف السحر في الرواية:** يلفي الدارس لرواية **أنتيخريستوس** أنها تتحدث عن السحر من بداية الرواية إلى نهايتها، فقد وظف الكاتب العديد من القصص و الأحداث التي تناولت هذا الموضوع، والمعروف عن موضوع السحر أنه موضوع يصعب على العقل تقبّله، و**أحمد خالد مصطفى** من خلال هذه الرواية تحدث عن نشأته وظهوره الذي أرجعه إلى زمن **النمرود** بالتحديد في مدينة **بابل** الشهيرة، ثم بعد ذلك أفرد

[1] نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربية الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، الجزائر، 1994، ص271.

قصة **فينوس** أو **إنانا** التي حاولت أن تتعلم السحر من الملكين **هاروت وماروت**، ليصل إلى الحديث عن كيف استطاع **فرسان الهيكل** الوصول إلى كتب السحر المدفونة في القدس، ومن تم نشأت الماسونية التي سعت إلى السيطرة على العالم بأسره من خلال ذلك السحر.

2. **توظيف أسطورة النمرود**: تحدّث الكاتب في الفصل الأول من روايته هذه عن قصة **النمرود** وزوجته **سميراميس**، وتدور أحداث هذا الفصل في مدينة **بابل** الشهيرة، التي كان **النمرود** ملكا لها، إذ اعتبر من الأساطير التي تحدثت العديد من الكتب عنه، فهو« مذكور في كتب التاريخ المعترف بها كلها، العربية منها والعالمية وقصته معروفة (...)، سترى **النمرود** في الكتب بأسماء أخرى مثل "**مين**" و"**مينوس**" و"**نينوي**" و"**نينيب**" و"**ماردوش**" و**ماردوك**" و" **الإزدهاق**" و"**بيوراسب**"، وسبب كلّ تلك التسميات هو أنه شخصية أسطورية عند الفرس والكرد والأفغان والهند والتركمان والعرب، وتحرف اسمه كثيرا من التحريفات عبر مروره على مختلف اللغات والحضارات، حتى إنه قد تمّ تأليف ملحمة إيرانية كبيرة عنه تدعى "**الشهنامة**" »[1]، عرف عن هذا الملك تجبّره في الأرض، ما دفع به إلى القول بأنه هو الله، أرسل الله سبحانه وتعالى **سيدنا إبراهيم** ليوقفه عند حدّه، إلا أنه ورغم ذلك تبث عند إدعائه، فعاقبه الله سبحانه وتعالى ببعوضة دخلت في أنفه، وبقيت عالقة بدماغه حتى مات فطارت البعوضة.

3.**توظيف أسطورة سميراميس**: من أبرز الأساطير التي اعتمد الكاتب على توظيفها، كانت أسطورة **سميراميس** أو **شاميرام**، هي ملكة حكمت مدينة بابل لسنوات عديدة، ويعني اسمها محبوبة الحمائم، حيث تقول الأسطورة أنّ الحمائم كانت ترعاها منذ نعومة أظافرها، فقد كانت تجلب لها قوتها، فتطعمها وتشربها

[1] أحمد خالد مصطفى، رواية أنتيخريستوس، ص 43.

وتسعى لرعايتها، «عثر عليها أحد الصيادين الملكيين والذي اعتنى بتربيتها لحين زواجها من **مينوس** أحد قواد الملك **نينوس**، وعندما قامت الحرب في شرق البلاد أعجب الملك **نينوس** بشجاعتها لذا قرر الزواج منها وبعد أن أجبر زوجها **مينوس** على الانتحار»[1]. و**نينوس** كما أشرت سابقا هو الملك **النمرود**، تقرّ مختلف المراجع أنها تعتبر أسطورة الجمال والحكمة، إذ كانت ذات جمال فائق، وكانت تملك الحكمة، وقيل بأنّ تمثال الحرية نصب لها.

4. **توظيف أسطورة إنانا:** تقول العديد من المراجع أنّ **إنانا** هي أسطورة من أساطير بابل القديمة جدا، فهي آلهة الجمال والحب والإغراء، وظفها **أحمد خالد مصطفى** في الفصل الثاني من هذه الرواية، تحدث عن كيف حاولت تعلم السحر من الملكين **هاروت وماروت**، وكيف أنها فُتنت بجمالهما فحاولت إغرائهما بكلّ السّبل إلا أنها لم تستطع فعل ذلك، ما دفعها إلى الكفر بهما، فأصابتها لعنتهما، سميت أيضا **بالزهرة**، وقيل بأنها هي كوكب **الزهرة**، تحدّث العديد من المراجع عنها، وهو ما أشار إليه الراوي من خلال كتابه المرفق للرواية، يذكر فيه أهم المراجع التي اعتمد منها، وسأقتصر على مثال واحد أدرجه، يقول: «إذن **هاروت وماروت** عاشا في بابل بنص القرآن، والمرأة التي تدعى **الزّهرة** عاشت في بابل في نفس الفترة وسأورد الأدلة التاريخية التي تثبت هذا: في البداية يقول المؤرخ **هيرودوت** في موسوعته **the histoiries** في المجلد الذي يتحدث عن تاريخ إمبراطورية سومر، وهي قبل **بابل**، حكى عن امرأة سومرية تدعى **إنانا**، وأنها كانت عاهرة مقدسة تعيش في مدينة **أوروك**(...)، ثم تحولت **إنانا** بعد ذلك إلى آلهة ضمن الآلهة التي تعبد في سومر (...) صارت تمثل دائما بكوكب **الزهرة**، لأنّ جمالها كان وسط النساء

[1] https://www.flickr.com/photos/zoom_art/4209456080

كجمال **الزهرة** بين الكواكب...»[1]، وهذا أصبحت **إنانا** من بين الأساطير القديمة التي وظفها **أحمد خالد مصطفى** وجعلها شخصية رئيسية تسرد وقائع وأحداث الفصل الثاني من الرواية، تعدّدت أسماء **إنانا** مع تعدد الحضارات، إذ «يلقبها الرومان "**فينوس**"، ويتحدث عنها اليونان باسم "**أفروديت**"، أو كما عبدها العرب باسم "**اللات**"، حضرت "**عشتار**" كما يناديها البابليون»[2]، كلّ هذه الأسماء هي لشخصية أسطورية واحدة ألا وهي آلهة الجمال والحب.

5.أسطورة لوسيفر: وظّف **أحمد خالد مصطفى** هذه الشخصية الأسطورية في فصول عديدة من الرواية، وتعبّر هذه الشخصية عن الشيطان، تقول الأسطورة أنه طرد من الجنة، وهو ما ذكر في الإنجيل الذي يصفه بأنه من الملائكة، وأنه طرد من الجنة، نزل إلى الأرض وبدأ يفسد فيها، وأول عمل شيطاني قام به هو تعليم **النمرود** السحر، وهو ما جاء في نص الرواية الذي يقول: « **قال العجوز في بطء حاد، أنا لوسيفر: أمير النور يوم خلق النور** (...)، **فأكمل لوسيفر**:

- **أنت المختار يا ابن "كوش"، أنت من اختاره نوري وبصيرتي، بي وحدي ستكون أعظم أهل الأرض بإنسها وجنها وكنوزها** (...)، **ليس سواك يصلح أن يقود هؤلاء النعاج، ليس بسواك أن يعلم سرّ الماجي...**»[3]، نجح في تعليم السحر **للنمرود**، حيث يعدّ هذا انتصارا له، لكنّ **أحمد خالد مصطفى** بيّن شدة ضعفه أمام عظمة الله سبحانه وتعالى حين تحدّث عن معجزة **سيدنا سليمان**، فوظفه مرة أخرى، في قوله: :« **أصبح قادرا على نوع آخر من الجن، جنّ آخرون سلسلهم كالوحوش بسلاسل عظيمة**

[1]أحمد خالد مصطفى، شرح رواية أنتيخريستوس، ص 40،41.
[2]أحمد خالد مصطفى، رواية أنتيخريستوس، ص 51.
[3]أحمد خالد مصطفى، رواية أنتيخريستوس، ص25.

من فرط طغيانهم، جنّ أمثال لوسيفر العظيم الذي كان مسلسلا، إنها المرة الوحيدة التي أرى عظيمنا مهانا بهذا الشكل، لم نكن نفهم شيئا، حقا لم نكن نفهم أي شيء»[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على أنّ كيد الشيطان ضعيف.

تعددت المرجعيات التي استقى منها **أحمد خالد مصطفى** أحداث هذه الرواية، إلا أنّ اعتماده على المرجعية الأسطورية والعجائبية كان ضئيلا بالنظر إلى المرجعية التاريخية والمرجعية الدينية اللتان كانتا بارزتان بشدّة بين دفتي هذه الرواية، لجأ إليها كما ذكرت سابقا لإضفاء الجمالية والزيادة من عنصر التشويق لدى المتلقي.

وفي الأخير يمكنني القول بأنّ رواية **أنتيخريستوس** من أبرز الروايات التي اعتمدت على العديد من المرجعيات الثقافية معتمدة بذلك على العديد من آليات التناص، حيث استطاع صاحبها أن يسرد أحداثها بدقة وسلاسة، جعلت العديد من المتلقين يتعرفون على أسلوب جديد في الرواية المعاصرة، إذ استخدم العديد من أنواع التناص، كالتناص المباشر والذي يسمح بتوظيف قصص وأحداث كما جاءت في مصدرها الأصلي، إذ يعتبر إعادة إنتاج النص الروائي للنص الأصلي، « حيث يتجلى فيه توالد النص وتناسله من جراء استقطاب عدد كبير من النصوص السابقة والمزامنة في عملية تمازج نصوص وأفكار وجمل»[2]، وهذا ما لوحظ بشكل كبير في هذه الرواية، وخير مثال على ذلك قصة **سيدنا إبراهيم** مع **النمرود**، والتي جاءت تقريبا كما جاءت في النص القرآني، وليس هذا فقط بل إنه وظف العديد من الأحداث التاريخية كما

[1] أحمد خالد مصطفى، أنتيخريستوس، ص 77.

[2] عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح، ومقاربته ببعض القضايا القديمة، دراسة وصفية تحليلية، 2015، ص 20
http://site.iugaza.edu.ps/akak1/files/2017/11.pdf

جاءت في المراجع والكتب والموسوعات التاريخية، يزاوج في ثناياها بين الحقيقة والخيال، وهذا ما دفع بالكثير من النقاد إلى القول بأنّ **أنتيخريستوس** هي عبارة عن بحث تاريخي وليست رواية، لكنّ ما يشفع لها بأن تكون رواية هو دقة التصوير، و توظيف الخيال الذي طغى على العديد من النصوص، وكذا طريقة سرد الأحداث، كلّ هذا يذهب بي إلى القول بأن **أنتيخريستوس** صحيح أنّ صاحبها اعتمد فيها على التأريخ في مواطن متعددّة، إلا أنه استطاع سرد لأحداثها بطريقة تميّزها عن الروايات العربي المعاصرة، فهو يسافر بتفكير المتلقي إلى عوالم خيالية كثير ترغمه في العديد من الأحيان على تخيل المشاهد الموصوفة فيها، ليكون بذلك تفرّد بأسلوبه الجديد في سرد الرواية، خارجا عن النمط السائد فيها.

خاتمة

من الواضح أنّ الرواية العربية تربعت على عشر الكتابة الإبداعية في الآونة الأخيرة، وأصبح المبدع يهتم من خلالها على التعبير عن أفكاره ورؤاه، والتعبير عن الواقع المعيش داخل المجتمعات العربية، ما دفعه إلى الاهتمام بما يجذب انتباه المتلقي لقراءة ما يكتب من خلال الإحاطة باهتماماته، فاستعمل العديد من الأساليب التعبيرية، منها توظيف التراث الذي أضحى السمة البارزة على كلّ رواية، وبهذا ارتأيت أن أقدّم هذا البحث من أجل الوقوف على أهم التوظيفات التي اعتنت بها الرواية العربية المعاصرة، معتمدة في ذلك على رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى** التي وظفت العديد من المرجعيات الثقافية، والمتمثلة في التراث الديني والتاريخي والأسطوري، متوصلة إلى جملة من النتائج والملاحظات، أوجزها في النقاط الآتية:

- من الواضح أنّ الرواية العربية لم تنشأ من فراغ، بل كانت لها إرهاصات سابقة ساهمت في نشأتها، وقد انقسم النقاد إلى رأيين، رأي رأى بأنّ العرب عرفوا السرد القصصي، إلا أنهم لم يعرفوا باسم الرواية، ورأي آخر أقرّ بأنّ الرواية العربية نشأت نتيجة الاحتكاك بالغرب، وأنها استوردت من الخارج.
- مرّت الرواية العربي بالعديد من التحولات التي ساهمت في تطويرها، إذ كانت في بداية الأمر تسعى إلى التعليم والتثقيف، ومن تمّ ظهرت الرواية التعليمية، ثم أصبحت تؤرخ وهو ما ظهر في أعمال **جرجي زيدان**، لتنتقل فيما بعد للتعبير عن واقع المجتمعات العربية، تبلورت بذلك الرواية الواقعية على يد **نجيب محفوظ** وبهذا أنتجت العديد من الأعمال الروائية بعده، إلى حين ناد ثلة من المبدعين على ضرورة الخروج عن النمط التقليدي للرواية والسعي إلى تشكيل قالب جديد يتماشى وروح العصر الجديدة.

- تعدّدت قضايا الرواية العربية واختلفت، خصوصا بعد الأحداث التي عرفها المجتمع العربي منذ الحرب العالمية الأولى إلى غاية اليوم، إذ أصبحت تهتم بنقل الصراعات والتناقضات الحاصلة داخل المجتمع العربي، فحاولت ملامسة بعض القضايا الدينية والسياسية، كما تحدثت عن المرأة والرجل والصراع القائم بينهما، ولم تغفل قضية الحب والعنف والإرهاب، وكذا نقلت أحداث الربيع العربي الأخيرة.
- اهتمت الرواية العربية بتوظيف التراث، والعودة إلى العديد من المرجعيات الثقافية كالمرجعية الدينية والتاريخية والأسطورية، والمرجعية العربية القديمة، وحتى التراث الشعبي.
- من أبرز الروايات التي اعتمدت على توظيف التراث، رواية **أنتيخريستوس لأحمد خالد مصطفى،** إذ اعتبرت من أبرز الروايات التي اهتم صاحبها بعناية شديدة بتوظيف أحداث وشخصيات وأماكن تراثية متعدّدة، ما دفع بجماعة من النقاد الإقرار بأنها بحث تاريخي، لكن دقة التصوير وكمية الخيال الموظف جعلها تفنّد ذلك.
- اعتمد **أحمد خالد مصطفى** على العديد من آليات التناص مثل الاجترار والامتصاص، في أغلب نصوص هذه الرواية.
- تجلّى التداخل النصي بشكل كبير في هذه الرواية مع القصة القرآنية، كما وظف الراوي العديد من الآيات القرآنية التي رأى أنها تضفي الجمالية على الرواية، كما وظّف العديد من الأحداث الدينية.
- اعتمد الكاتب على التاريخ بصفة كبيرة في سرد أحداث هذه الرواية، من خلال الاعتماد على الشخصيات التاريخية التي تحرّكت في أماكن كانت هي الأخيرة مقتبسة من التاريخ.

- إنّ اهتمام **أحمد خالد مصطفى** بإضفاء الجمالية على نصوص روايته جعله ينهل من التراث الأسطوري العديد من الشخصيات، التي زاد توظيفها من دقة التصوير.
- سعى **أحمد خالد مصطفى** من خلال توظيف هذا الكم من التراث إلى كشف خبايا الماسونية، وعلاقتها بفرسان الهيكل، كما حاول كشف خبايا اليهود الذين سعوا بكلّ طاقاتهم إلى بث الفتن بين الشعوب، خصوصا العربية منها.
- حاول **أحمد خالد مصطفى** تنبيه الناس بخطورة المسيح الدجال من خلال النص الموازي الذي أرفقه في آخر الرواية، كما لمّح على الفتنة التي ستحدث عند خروجه.
- اعتمد **أحمد خالد مصطفى** في سرد أحداث هذه الرواية على أساليب مختلفة، اقتبس معظمها من السينما، تجلّى ذلك من خلال طريقة تصوير مشاهد الرواية، ليكون بذلك قد تفرّد بأسلوب جديد في الكتابة الروائية العربية.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد وفقت في جمع المادة المطلوبة لمعالجة هذا الموضوع، كما أتمنى أن يكون طرحي هذا طرحا يرقى إلى مستوى البحوث الأكاديمية، فإن كنت قد وفقت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

-وما توفيقي إلا بالله-

مكتبة البحث

أ- المصادر:

1. **القرآن الكريم**
2. **أبو هلال العسكري،** الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي وآخرون، منشورات العصرية، (د.ط)، (د.ت)، بيروت- لبنان.
3. **أحمد خالد مصطفى،** أنتيخريستوس، عصير الكتب، ط22، 2015.
4. **أدهم الشرقاوي،** نبض، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2015
5. **الأعلم الشنتمري،** ديوان طرفة بن العبد (شرح الأعلم الشنتمري)،تح: دريه الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،ط2، 2000.
6. **عبد الرحمن بن خلدون،** تاريخ ابن خلدون، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، (د.ط)، 2000.
7. **علي باشا مبارك،** علم الدين، ج1، مطبعة جريدة المحروسة، الاسكندرية-مصر، 1882
8. **القاضي الجرجاني،** الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرون، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط1، 2006.
9. **محمد ناصر الدين الألباني،** قصص الأنبياء، تح: محمود بن الجميل، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2011.

ب- المراجع:

1. **إبراهيم السعافين،** تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1
2. **ابراهيم عباس،** الرواية المغاربية(تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005
3. **أحمد خالد مصطفى،** شرح رواية أنتيخريستوس- التحليل والمصادر، عصير الكتب للنشر الإلكتروني، 2016.

4.**أحمد قاسم سيزا**، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984

5.**أسماء أحمد معيكل**، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2011

6.**بدوي طبانة**، السرقات الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

7.**برنارد لويس**، الحشاشون فرقة ثورية في تاريخ الإسلام، تر: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي، ط2، 2006.

8.**بشير بويجرة محمد**، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

9.**بلحيا الطاهر**، الرواية العربية الجديدة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017

10. **بن جدو موسى**، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة والنشر، الجزائر، 2008

11. **جابر عصفور**، الرواية والاستنارة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011

12. **جرجي زيدان**، تاريخ اللغة العربية، مج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، ط2، 1987

13. **جمال مباركي**، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2003.

14. **جوليا كريستيفا**، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997

15. **حسن ابراهيم أحمد**، العنف من الطبيعة إلى الثقافة دراسة أفقية، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009

16. **حسن عليان**، العرب والغرب في الرواية العربية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2004

17. **حسين خمري**، فضاء المتخيل (دراسة أدبية)، منشورات وزارة الثقافة، سوريا- دمشق، ط1، 2001

18. **حصة البادي**، التناص في الشعر العربي الحديث(البرغوثي أنموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ-2009م.

19. **حمدي السكوت**، الرواية العربية، بيليوجرافيا ومدخل نقدي، مجلد 1، قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة- نيويورك

20. **حميد لحميداني**، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

21. **خليل موسى**، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

22. **رجاء عيد**، القول الشعري، منشأة المعارف، (د.ط)، (د.ت)، الاسكندرية.

23. **رزان محمود إبراهيم**، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003

24. **رولان بارث**، درس في السيميولوجيا، تر:عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر، ط2، 1982.

25. **سالم المعوش**، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت- لبنان، ط1، 1998

26. **ساندي سالم أبو سيف**، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، (د.ط)، 2012.

27. **سعيد سلام**، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط1، 2010.

28. **سعيد علوش**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985

29. **سعيد يقطين،** قال الرواي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997

30. **سلمان كاصد،** عالم النص، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003.

31. **سمية الشوابكة،** الرواية والتراث السردي في أعمال محمد جبريل الروائية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2005

32. **سمية حطري،** التناص في الفكر النقدي، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2013، الجزائر، ص58.

33. **سناء طاهر الجمالي،** صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، ط1، 2011

34. **سيد البحراوي،** الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(أجيال ملامح)، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت).

35. **سيزا قاسم** ، بناء الرواية- مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984

36. **الشريف حبيلة،** الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

37. **شوفي بدر يوسف،** الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، ط1، 2006.

38. **صالح ولعة،** المكان ودلالته في رواية مدن الملح لبد الرحمن منيف، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

39. **صلاح صالح،** سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي،بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2003.

40. **صلاح صالح،** قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

41. **الطاهر مكي،** القصة القصيرة دراسات ومختارات، دار المعارف، 1985.

42. **طه وادي**، الرواية السياسية، الشركة المصرية للنشر لونجمان، (د.ط)، (د.ت).

43. **عامر مخلوف**، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران- الجزائر، ط1، (د.ت)،

44. **عبد الجليل مرتاض**، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2011.

45. **عبد الحميد المحادين**، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

46. **عبد الحميد المحادين**، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

47. **عبد الرحمن مزيان**، الخصائص السردية في أزمنة المسخ الآتية لجمال فوغالي، الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

48. **عبد الرحيم محمد عبد الرحيم**، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990.

49. **عبد الفتاح داود كاك**، التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح، ومقاربته ببعض القضايا القديمة، دراسة وصفية تحليلية، 2015.http://site.iugaza.edu.ps/akak1/files/2017/11.pdf

50. **عبد القادر شرشار**، الرواية العربية مسار مثقل وتحديات كبرى، مقال في مجلة ذوات، العدد 20 ، 2015

51. **عبد الله ابراهيم**، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005

52. **عبد الله الغدامي**، ثقافة الأسئلة"مقالات في النقد والنظرية»، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992.

53. **عبد المحسن طه بدر**، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870- 1938)، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

54. **عبد الملك مرتاض،** في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1419هـ- 1998م.

55. **عبد الملك مرتاض،** نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

56. **عبد المنعم زكريا القاضي،** البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

57. **عثمان بدري،** بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثية، ط1، بيروت- لبنان، 1986.

58. **عز الدين المناصرة،** علم التناص المقارن، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2006.

59. **عصام محفوظ،** الرواية العربية الطليعية والشاهدة، دار ابن خلدون، ط1، 1982.

60. **علاء الدين سعد جاويش،** الاتجاه السياسي في الرواية مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، (د.ط)، 2010.

61. **علي أدهم،** على هامش الأدب والنقد، دار المعارف، 1979.

62. **علي آل محسن،** عبد الله بن سبأ (دراسة وتحليل)، دار الهادي للنشر، ط1، 2001.

63. **علي المانعي،** القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

64. **فاروق أبو زيد،** عصر التنوير العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978

65. **فتحي النصري،** صورة التخييل في الشعر العربي الحديث، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2013

66. **فيصل درّاج،** الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2004

67. **لطيف زيتوني**، معجم لمصطلحات(نقد الرواية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002 .

68. **محبوبة محمدي محمد أبادي**، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

69. **محمد أركون**، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، تر وتعليق هاشم صالح، دار الساقي، ط1، 1999

70. **محمد حسن عبد الله**، الحبّ في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980

71. **محمد عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006

72. **محمد عزام**، النص الغائب، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

73. **محمد عزام**، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب للنشر، دمشق، (د.ط)، 2005.

74. **محمد كامل الخطيب**، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990

75. **محمد مرتاض**، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014

76. **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1992.

77. **محمد وتار**، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)، 2002

78. **محمود تيمور**، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، القاهرة– مصر، (د.ت)،

79. **مصطفى التواتي**، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986

80. **مصطفى الضبع**، الحبّ وتجلياته في الرواية العربية، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، مصر، (د.ت)

81. **مفقودة صالح**، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009

82. **مها حسن القصراوي**، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004،

83. **مهدي عبيدي**، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011

84. **نادر أحمد عبد الخالق**، الرواية الجديدة (بحوث ودراسات تطبيقية)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009

85. **نادر أحمد عبد الخالق**، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2009.

86. **نبيلة ابراهيم**، فن القص، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

87. **نزيهة الخليفي**، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، (د.ط)، 2012

88. **نوال السعداوي**، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، تشرين الثاني، 1972

89. **نور الدين السدّ**، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في نقد الشعر العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، ج2.

90. **يمنى العيد**، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط1، 2011

91. **يمنى العيد**، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت– لبنان، ط1، 2011.

ج– المجلات:

1. **رمضان عبد السلام حيدر**، ثورات الربيع العربي ومستقبل النظام السياسي العربي، مجلة الجامعة الأسمرية، العدد24، 2012.

2. **رولان بارث**، نظرية التناص، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988.

3. **سعد محمد رحيم**، السياسة موضوعة في الرواية، مجلة الحوار المتمدن، بيروت، 1740، 2006/11/20

4. **عبد الرحمن إكيدر**، صورة الربيع العربي في الإبداع الروائي المغاربي، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21-22 أغسطس 2016.

5. **لخضر حاكمي**، تقنيات الزمن السردي التعبيرية واللسانية، مجلة الإشعاع، العدد الثاني، ديسمبر**2014**، جامعة د.طاهر مولاي- سعيدة.

6. **مصطفى عثمان إسماعيل**، الربيع العربي والفوضى الخلاقة،مجلة كلية الاقتصاد العلمية، العدد الثالث، يناير 2013.

7. **مفيدة بنوناس**، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة، مجلة الأثر، العدد13، مارس 2012، الجزائر.

8. **منصوري نجوى**، التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني "النفير والقيامة" لفرج الحوار أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن،جامعة العربي التبسي، تبسة- الجزائر، جانفي 2011.

9. **المؤتمر الدولي الثاني عشر**: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21-22 أغسطس 2016.

د- الرسائل العلمية:

1. **جمال علي شهاب**، آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، ماجستير بإشراف مها المبيضين، جامعة آل البيت، 2016.

2. **حسين العربي**، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2007- 2008.

3. **زهرة شهبر**، نورة مهود، صورة المجتمع الجزائري في روايات العشرية السوداء- روايتي "القلاع المتآكلة لمحمد ساري، وبماذا تحلم الذئاب لياسمينة خضرا" أنموذجا، (مخطوط)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، 2015- 2016، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة- الجزائر.

4. **شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة**، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية –دراسة في ضوء المناهج الحديثة، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة مؤتة- الأردن، 2007.

5. **عثمان فايزة**، ظاهرة العنف في الرواية الجزائرية من 2000 إلى 2013 مقاربة بنيوية تكوينية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، سنة 2015، (مخطوط)، جامعة مصطفى اسطمبولي-معسكر، الجزائر.

6. **غادة محمود عبد الله خليل**، صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام، أطروحة دكتوراه إشراف: صلاح جرار، الجامعة الأردنية، 2004.

7. **غذير رضوان طوطح**، المرأة في روايات سحر خليفة، رسالة ماجستير، إشراف محمود العطشان،كلية الآداب، جامعة بنزرت،2006.

8. **كريمة غيتري**، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة (قراءة في نماذج)، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف محمد بلقاسم، مخطوط، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2016- 2017.

9. **نداء علي يوسف اسماعيل**، التناص في شعر محمد الفيسي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، نابلس- فلسطين، 2012، (مخطوط).

10. **نور الدين السد**، الأسلوبية في النقد العربية الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، الجزائر، 1994.

هـ- مواقع الأنترنيت:

1. http://felesteen.ps/details/news/153179

2.**محمد العبد الكريم**، الدين والسياسة والجنس في الروايات السعودية، مقال منشور على الموقع: https://www.almqaal.com/?p=3360

3. **جميل حمداوي**، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب، 11 مارس2007، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article80921

4.**عزيز عرباوي**،الرواية العربية في مواجهة أسئلة التطرف والإرهاب، مجلة ذوات، 5جويلية2017 ، http://thaqafat.com/2017/07/82379

5.**مصطفى حفيظ**، صورة الإرهاب في الرواية الجزائرية، بوابة إفريقيا الإخبارية، 3ماي 2014. http://www.afrigatenews.net/content

6.**عزيزة علي**، ابراهيم خليل يحاضر عن الإرهاب في الرواية العربية، http://www.alghad.com/

7.خمس روايات ترصد الربيع العربي http://www.al-watan.com/news-details/id/22408

8.حوار مع **أحمد خالد مصطفى** على راديو 9090 المصري مع المعلم **أحمد يونس**، في حصة كلام معلمين، نشر في 3 أوت 2016، باللهجة المصرية، قمت بنقله للعربية الفصحى.

9. http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura7-aya17.html

10. https://justsourire.wordpress.com/2013/11/12

11. https://www.flickr.com/photos/zoom_art/4209456080

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات:

-دعاء

-إهداء

-كلمة شكر وعرفان

-مقدمة: .....أ -د

-مدخل: الكتابة الروائية والتفاعل الثقافي.....01-07

الفصل الأول: الرواية العربية المعاصرة وتحولاتها الفنية

-المبحث الأول: الرواية العربية النشأة والتحولات.....11- 27

-المطلب الأول: النشأة 12

-المطلب الثاني: التحولات..... 21

-المبحث الثاني: قضايا الرواية العربية المعاصرة..... 29-52

1- قضية الحب.....31

2- قضية المرأة.....33

3- القضايا الدينية.....36

4- القضايا السياسية.....41

-المبحث الثالث: الرواية العربية المعاصرة وجمالياتها الفنية..... 54-63

1- الأحداث.....56

2- الشخصيات.....57

3- الزمان.....59

4- المكان.....61

الفصل الثاني: المتن الروائي والتناص التراثي

-المبحث الأولّ: أحمد خالد مصطفى والمتن الروائي 67-76

1- التعريف بأحمد خالد مصطفى.....67
2- التعريف برواية أنتيخريستوس.....68
-**المبحث الثاني**:ملخص رواية أنتيخريستوس.....78- 107
-**المبحث الثالث**: حضور التناص في العملية الإبداعية.....109- 123

الفصل الثالث: توظيف التراث في رواية أنتيخريستوس

- تمهيد.....126
- **المبحث الأول**: توظيف التراث الديني الإسلامي في رواية أنتيخريستوس.....129-144
1- توظيف القصة القرآنية..... 131
2- توظيف الأحداث الدينية.....137
3- توظيف الآيات القرآنية.....141
- **المبحث الثاني**: توظيف التراث التاريخي في رواية أنتيخريستوس.....146-157
- **المبحث الثالث**: توظيف التراث الأسطوري في رواية أنتيخريستوس.....159- 164
-**خاتمة** 166- 168
-**قائمة المصادر والمراجع** 170-180
-**الفهرس**.....182- 183