Middle East Journal of Humanities and Cultural Studies
Homepage: http://meijournals.com/ar/index.php/mejljs/index
ISSN: 2710-2238 (PRINT)
ISSN: 2788-4686 (ONLINE)
مجلة الشرق الأوسط
للعلوم الإنسانية والثقافية
MESR
منار الشرق للدراسات والأبحاث
Manar Elsharq for Studies & Research

التناصّ مع دانتي (Dante) في روايات برهان شاوي

فاطمة عبّاس طرابلسي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الجامعة الإسلامية بيروت

استلام البحث:11-09-2025 مراجعة البحث :10-10-2025 قبول البحث:05-11-2025

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة التناصّ بين جحيم دانتي أليغيري في الكوميديا الإلهية وجحيم برهان شاوي في رواياته، وهي سلسلة المتاهات بالإضافة إلى رواية استراحة مفيستو، تسعى الدراسة إلى إبراز آليات التناصّ ومستوياته وكيفية التماهي مع النصّ المؤثر وخلخلته والبناء على أنقاضه، علاوةً على ذلك تبحث هذه الدراسة في استدعاء البنية الرمزيّة القائمة على الرقم تسعة، وتحويرها لتعبّر عن واقع جحيم عربيّ، غير ميتافيزيقيّ.

يتّضح من خلال هذه المقاربة، أنّ شاوي لا يقتصر على التناصّ اللفظيّ أو الاقتباس المباشر، بل يقدّم قراءة تأويلية حديثة لجحيم دانتي (Dante)، تعكس تصوره النفسيّ والسيكولوجيّ عن الإنسان العربيّ المعذّب في جحيمه الأرضيّ، وانطلاقًا من المنهج الموضوعاتيّ، تكشف الدراسة عن مركزية ثيمات العذاب، والتيه، والبحث عن الحقيقة، فتسجّل اعتماد الروائيّ على انتقال النصّ العربيّ من التلقي إلى التفاعل، ومن الاستهلاك إلى إعادة الإنتاج. خلصت الدراسة إلى أنّ التناصّ في روايات برهان شاوي، مع جحيم دانتي هو تناصّ حواريّ نشطٌ، يعيد الكاتب من خلاله تشكيل النصّ الغائب ليخلق نصًّا جديدًا، مفعمًا بالدلالة، جامعًا بين الأدب والفكر والتجربة الإنسانية الوجودية، ليمنح رواياته بُعدًا كونيًّا يتجاوز المحليّ، ويؤسس لجحيم أكثر تعقيدًا وواقعية.

الكلمات المفتاحية: التناصّ، الحوار، الموضوعاتي، الثيمة.

Abstract:

This research explores the intertextuality between Dante Alighieri's Inferno in The Divine Comedy and the hell depicted by Burhan Shawi in his novels, specifically the Maze series and the novel Mephisto's Rest. The study aims to highlight the mechanisms and levels of intertextuality, the ways in which Shawi identifies with the source text, destabilizes it, and builds upon its remnants. Additionally, it investigates the symbolic structure based on the number nine and how it is reshaped to reflect an Arab, non-metaphysical version of hell.

Through this comparative approach, it becomes evident that Shawi goes beyond verbal intertextuality or direct quotation. He offers a modern interpretive reading of Dante's Inferno, reflecting his psychological and existential vision of the tormented Arab individual trapped in an earthly hell. Using a thematic approach, the study reveals the centrality of themes such as suffering, loss, and the quest for truth. It shows how the novelist shifts the Arabic text from passive reception to active engagement, from consumption to reproduction.

The study concludes that the intertextuality between Shawi's novels and Dante's Inferno is dynamic and dialogic. Through it, the author reconstructs the absent text to create a new one—rich in meaning and blending literature, thought, and the existential human experience. This grants his novels a universal dimension that transcends the local context and establishes a hell that is more complex and realistic.

Keywords: Intertextuality, dialogue, thematic, theme.

أولًا: تعريف الموضوع وأهميّته وأسباب اختياره:

أ- تعريف الموضوع

تغتني أعمال الكاتب برهان شاوي الروائية من عدّة منابع فكريّة وأدبيّة وتيارات فلسفيّة، ما يجعلها بيئةً خصبةً للتناصّ الأدبيّ، إذ تتفاعل نصوصه مع نصوصٍ سابقةٍ بطريقة واعيةٍ ومنظّمة، لا بحسبانها مجرّد تأثّرٍ عفويٍّ، وهذا يحيل إلى

علاقة النصّ الأدبيّ بمنشئه، فقد لا يكون وليد لحظة إلهام أو وحيّ منقطعٍ عن تفاصيل بيئته الزمكّانيّة، بل يقتات ويتشرّب من نصوصٍ أدبيّة سابقةٍ عليه، ويعبّر عن هذا بمقولة: «لا نستطيع أن نكتب إلّا باستخدام ما قرأناه»[1].

يدين النصّ الأدبيّ إلى نصوصٍ أُخر، مثلما يدين إلى كاتبه! وهذا ما يجعل منه نتاجًا فسيفسائيًّا تتجلّى وتتفاعل النصوص في نسيجه الداخليّ، ذلك أنّ وجود النصوص المؤثّرة في العمل الأدبيّ يجعل منه حقلًا مناسبًا للدراسة المقارنة، إذ يبحث الأدب المقارن في طبيعة التلّقي الّذي يحدثه الكاتب تجاه النصوص السابقة، لا بوصفه تابعًا لها، بل بوصفه يعيد تشكيلها من منظورٍ خاصّ.

تحتّم هذه المسألة وجود مؤثّر، وإنّ عملية التأثير هذه على علاقةٍ بالأدب المقارن، فالأدب المقارن علمٌ يبحث عن العلاقات الاستقبالية بين الآداب العالميّة والتيارات الفكريّة، مع تركيزه على المتأثّر لأنّه يتلّقى النصّ المؤثّر وفق تصوراته وثقافته الفرديّة، «فالمتأثّر أو المتلّقي هو الّذي يندفع إلى قراءة الأدب المؤثّر ويفهمه وفق رؤية خاصّة ينتج من خلالها عملًا إبداعيًّا جديدًا، ويختلف تأثير أي عملٍ أدبيٍّ باختلاف ثقافة المتلّقي فلم تعد دراسات التأثّر والتأثير تصل إلى النتيجة نفسها، ولم يعد المؤثّر صاحب فضلٍ على المتأثّر أو يفوقه إبداعًا»[2].

توضح هذه المقولة، أنّ التأثّر لا يعني بالضرورة التماهي الكليّ مع المؤثّر فباستطاعة الأديب أن يتجاوزه أو يفكّكه ويعيد طريقة بنائه من جديد وهذا ما يظهر في متاهات برهان شاوي وروايته "**استراحة مفيستو**".

متاهات برهان شاوي وروايته "استراحة مفيستو" تناصّ مع جحيم (Inferno) الشاعر دانتي (Dante Alighieri)[3] لا من حيث الشكل فقط كما في التقسيم إلى تسع متاهات، بل أيضًا في المعنى، ذلك أنّ شاوي يصوّر الجحيم بوصفه حالة أرضيّة يعيشها الإنسان لا عالمًا أخرويًّا كما عند الشاعر الإيطاليّ.

ب-أسباب اختيار الموضوع

1- تستقطب الآداب العالميّة ألباب الكثيرين من القرّاء والنقّاد، نظرًا إلى غناها الفكريّ، وهذا ما يشكّل حافزًا لدراستها وسبر أغوارها.

2- يكشف الروائيّ شاوي في رواياته الأعماق الدفينة واللاواعية لشخصياته الروائية، وصراعها واعتراضها، وإنّ نماذج هذه الشخصيات تتكرّر عبر العصور ما يجعل من هذه الروايات مرآةً تكشف عن نماذج اجتماعيّة.

3- تكمن أهميّة هذه الدراسة في سعيها إلى الكشف عن آليات اشتغال التناصّ في الرواية العربيّة المعاصرة وكيفية تفاعلها مع الأدب العالميّ، بما يبرز قدرة النصّ العربيّ على الحوار مع نصوص كونيّة وتجاوز مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإبداع الخلّاق.

---

[1] : **صيحي الحديدي**، ما هي القراءة ومن هو القارئ؟ **الكرمل**؟ العدد: 63، السنة 15، فلسطين: 2000، ص162.

[2] : **حيدر غيلان**، الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافيّة في تطور مفاهيمه واتّجاهاته، **مجلّة دراسات يمنية**، العدد 80، السنة 10، اليمن 2006، ص113.

[3] : (1265- 1321) كاتب إيطاليّ مشهور، ولد وعاش في فلورانسا، وتوفيّ في مدينة رافينا، لُقّب بالشاعر الأعلى لأثره في نهضة أوروبا له عدّة كتابات أدبيّة وسياسيّة، أمّا المؤلّف الّذي خلّد شهرته فهو "الكوميديا الإلهيّة" (La divina comedia) الّتي جعلته يستحق لقب أبو الشعر الإيطاليّ وقد استغرق في نظمها خمسة عشر عامًا مكونة من ألف وأربعمئة ومئتين وتسعة وعشرين بيتًا في ثلاثة أجزاء: "المطهر" (Paurgatorio) الجحيم (Inferno) والفردوس (Paradiso). عزيزة بابتي، **موسوعة الأعلام ج2**، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط1، 2009، ص185.

ج- هدف الدراسة:

يتمثّل هدف الدراسة في:

1.التعرّف إلى المركّب المعرفيّ الّذي عمل الكاتب على توليفه من خلال أدبه الروائيّ، فيميط اللثام عن روايات من الأدب العالميّ، فيعيد إحياءها بطريقة جديدةٍ تتوافق مع اهتمامات العصر الحاليّ.

2.مقاربة الفهم النظريّ والوظيفيّ الّذي استطاع أن يحقّقه في رواياته من خلال مراجعته الخاصّة، للأدب الدينيّ والفلسفيّ الّذي تلقّفه.

ثانيًا: إشكالية الدراسة وأسئلتها:

كيف وظّف برهان شاوي المكوّنات الدينيّة والفلسفيّة الّتي تمثّلها في مقاربته للتراث العالميّ على مستوى ما عمل على توليفه في رواياته، وإلى أي مدى تمكّن من بناء منظومة منسجمة نسقيًّا مع المركّب المعرفيّ الّذي صاغه؟

وينبثق من هذه الإشكالية عددٌ من الأسئلة الفرعية منها:

1-إلى أي مدى استطاع شاوي الاستفادة من المؤثّرات العالميّة وتوظيفها في نتاجه الروائيّ؟

2-هل اقتصرت عملية التأثّر على التناصّ اللفظيّ أم أنّه أضاف من عندياته المعرفيّة؟

ثالثًا: المنهج المعتمد

نظرًا إلى طبيعة الموضوع وانفتاح الروايات على مختلف الآداب والفلسفة، وحقول علم النفس فسيعتمد هذا البحث على المنهج الموضوعاتيّ.

تعمل القراءة الموضوعاتيّة على استخلاص الفكرة العامّة في النصّ الأدبيّ، وإظهار الفكرة المهيمنة بعد الانطلاق من الفكرة الصغرى نحو القراءة الكبرى، يشتقّ مصطلح الموضوعاتيّ (Thématique) في الحقل المعجميّ الفرنسيّ من كلمة (Théme) وهي التيمة أو الثيمة والمنهج الموضوعاتيّ هو «خيارٌ وجوديٌّ متشّعب الأشكال متعدّد التعابير، كثير التنويعات والتحوّلات أي أنّه مجموع البلاغيّة والصور البيانيّة والمشاهد الوصفيّة والمواقف السيكولوجيّة والأشياء الّتي يستخدمها الكاتب لبناء عالمه الداخليّ، وتشكيل أناه المبدعة، وهو يتحدّد وفق تكراره وثباته عبر متغيرات النصّ»[4].

ويعني هذا أنّ المقاربة الموضوعاتيّة تعتمد على خطوتين أساسيتين وهما: الفهم الداخليّ للنصّ المقروء عن طريق كشف بنيته الدالّة والمهيمنة معجميًّا وتركيبيًّا، وأيضًا تركّز الموضوعاتية على مستوى ما قبل الوعي.

لا ينفي النقّاد الموضوعاتيون انفتاح ممارستهم النقديّة على كلّ المناهج واستفادتهم منها إلى جانب التحليل النفسيّ والشكليّة.

يتحدّد مفهوم الموضوع بوصفه أساسًا جوهريًّا في بلورة الرؤية الأساسيّة للموضوعاتية من أنّه «مبدأ تنظيميّ محسوس أو ديناميكية داخلية أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكّل والامتداد، والنقطة المهمّة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة

[4] :Daniel Bergez, **introduction aux méthodes critiques pour l´analyse litéraire,** France: dunod, 1ére edition, 1995, P96.

السرّيّة في ذلك التطابق الخفيّ والّذي يراد الكشف عنه تحت أستارٍ عديدة»[5]، لذلك يجد قراءة مجموعة من النصوص التي كتبها الأديب والبحث عن بنياتها الداخليّة واستقراء اللاشعور النصّيّ عند المبدع، انطلاقًا ممّا تقدّم سيوظّف هذا المنهج تحليل روايات برهان شاوي، للكشف عن البنية الموضوعاتية العميقة الّتي تتناصّ مع جحيم دانتي (Dante) من خلال دراسة الثيمات المتكرّرة، كالتيه والعذاب الأرضيّ المتمثّل بالاغتراب والعبث، ثمّ مقاربة تمظهراتها في الحقول المعجميّة، والمشاهد السرديّة، والبنية الرمزيّة للشخصيات، بالإضافة إلى بينية الجحيم والصور النفسيّة والرمزيّة الّتي تشكّل عالمه السرديّ المعبّر عن تجربة الشخصيات في جحيمها الأرضيّ.

تمهيد:

لا يفتأ المبدع العربيّ يراهن على حيوية المنجز التراثيّ الأدبيّ العالميّ، وما زال يدأب نحو تخصيب عالمه الإبداعيّ بكلّ ما يحقّق له ثراءً وتجدّدًا، وقد ألفى برهان شاوي في التناصّ ما ينشد من انفتاحٍ على نصوصٍ أدبيةٍ تحظى بحضورٍ وافرٍ في ذاكرة المتلّقي العربيّ وغير العربيّ، إنّ الرواية حين تتّجه إلى التناصّ فإنّها لا تقدّم عالمًا سرديًّا ثريًّا يشدّ المتلّقي إلى تفاصيل العمل الأدبيّ ودلالاته، بل هي دعوةٌ للقارئ إلى الاستفادة من الموروث السرديّ، فهي رسالةٌ ضمنيةٌ لضرورة التواصل مع المتناصّ معه إنّه رهانٌ جماليّ ورؤيويّ في الكتابة الروائية «فالرواية هي الفنّ القادر على أن يحتضن برحابةٍ وتناغم، التاريخ والزمن والتخييل، عبر السرد والتمثيل المتنوّع للمحكيّات»[6]، ولفهم طبيعة التناصّ في الرواية العربيّة لا بدّ من التوقف عند أبرز محاولات تصنيفه عند نقّاد الحداثة.

اختلفت تسميات التناصّ وتنوّعت باختلاف النقّاد، وأيضًا عرف النقد الأدبيّ عددًا من مستويات التناصّ فقسّمت جوليا كريستفا (Julia Kristeva)[7] مستويات التناصّ إلى ثلاثة هي:

«أ- **النفي الكليّ:** يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص الّتي يستحضرها نفيًّا كليًّا دلاليًّا، وذلك عن طريق محاورة تلك النصوص المستترة.

ب-**النفي المتوازي:** يستحضر هذا النصوص الغائبة مع المحافظة على بنية تلك النصوص وهو شبيه بمصطلحيّ التضمين والاقتباس في البلاغة العربيّة.

ج- **النفي الجزئيّ:** يستحضر فيه المبدع بعض أجزاء النصّ الغائب وينفي الجزء الآخر»[8].

في هذا السياق نفسه، يرى محمّد بنيس أنّ مستويات التناصّ أيضًا ثلاثة هي:

أ- **مستوى الاجترار:** يعدّ من أبسط مستويات التناصّ.

---

[5] : عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعيّ**، عمّان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص46.

[6] : محمّد برادة، **الرواية ذاكرة مفتوحة**، الكويت: آفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص25.

[7] : ولدت جوليا كريستفا في العام 1941، وهاجرت من بلغاريا إلى فرنسا للدراسة في العام 1965، وانخرطت في الحياة الفكريّة والثقافيّة والسياسية... برزت أوّل الأمر في المشهد الفرنسيّ في أواخر الستينات معرّفةً بأعمال باختين، ومفسّرة لها وبعد ذلك فرضت نفسها بوصفها منظّرة سيميائيّة في اللغة والأدب وبرأي المختّصين فإنّ أهم إنجاز لها هو كتابها: ثورة اللغة الشعريّة. محمّد بو عزّة، **تأويل النصّ من الشعرية إلى ما بعد الكولونالية**، بيروت: المركز العربيّ للأبحاث، ط1، 2018، ص100.

[8] : رفيقة سماحي، **التناصّ في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا**، مصر: دروب للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص48-49.

ب- **مستوى الامتصاص:** وهو أعلى درجة من الأوّل، يتمثّل هذا المستوى في إعادة صياغة النصوص الغائبة حسب مقتضيات المجتمع ومتطلبات العصر.

ت- **مستوى الحوار:** يعدّ الحوار من أعلى درجات التناصّ ومن أرقى تعامل المستويات مع النصّ الغائب، إذ يقوم من خلاله المبدع بتفجير طاقته الكامنة من أجل إنشاء نصّ جديد»[9].

وفي الإطار عينه، أطلق الناقد سعيد يقطين على هذا المصطلح تسمية التفاعل النصيّ «إنّنا نستعمل التفاعل النصّيّ مرادفًا لما شاع تحت مفهوم التناصّ أو المتعاليات النصّيّة»[10]، على الرغم من اختلاف هذه التسميات إلّا أنّها تدور في بوتقةٍ واحدةٍ، وجوهرها واحدٌ وتعني هذه العملية المتمثّلة في التداخل والتعالق بين النصوص فهو إمّا تناصٌّ لفظيّ يستمده الكاتب من النصّ السابق مباشرةً، أو تناصّ مذابٌ في النسيج السرديّ الجديد، أو هو تناصّ مقلوبٌ يعاكس فيه النصّ الجديد رؤية النصّ الّذي استلهم منه، فتولد دلالة جديدة ومختلفة، انطلاقًا من هذه التصنيفات المختلفة لمستويات التناصّ، ستحاول هذه الدراسة الكشف عن الأبعاد التناصّية الّتي تمثّلها الكاتب في أثناء تشكيل جحيمه الروائيّ.

أشبع الكاتب رواياته بتقنيات التناصّ وآلياته، فبدت جميعها متجلّية في نصوصه هذه، وسيتّبع هذا البحث طريقة محمّد بنيس في تقسيم مستويات التناصّ، إلّا أنّ ما يظهر بوضوح المستوى الأوّل والأخير.

أ-الاجترار: يُعرّف الاجترار بأنّه الإعادة فإن استخدم للدابة قيل: «اجترت أي استرجعت ما أدخلته في كرشها، فأعادت مضغه»[11]، ويُنظر إليه أيضًا أنّه عملية فكريّة «الاجترار (Rumination) نوعٌ من التفكير يكون بشكلٍ واعٍ ويدور حول موضوعٍ فعّال ويحدث من دون تأثيرٍ مباشرٍ من البيئة»[12]، أمّا استخدام هذا المصطلح في التناصّ فيمكن تعريفه أنّه تكرار النصّ الغائب على هيئته من دون تدخلٍ وهو بهذا يشبه الاقتباس والتضمين «فيتعامل الكاتب فيه مع النصّ الغائب، بوعيّ سكونيّ وينتج عن ذلك انفصالٌ بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتّى لو كان مجرّد شكلٍ فارغ»[13].

ب-الحوار: وهو أعلى مستويات التناصّ بحسب الناقد بنيس وهذا المستوى «يعتمد على القراءة الواعية والمعمّقة الّتي ترفد النصّ الماثل ببنيات نصوصٍ سابقةٍ، معاصرة أو تراثيّة، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي»[14]، بناءً على ذلك يعيد الكاتب صياغة نصوصٍ عالميّة وفق رؤيته هو، في محاولةٍ لإسباغ العالميّة على أدبه، وإعادة تمثيل وتأويل لتلك الشخصيات، والأحداث المتناصّ معها «فكلّ تمثيل هو ضربٌ من التأويل»[15].

لجأ الكاتب في هذا المستوى من التناصّ إلى القراءة الواعية المعمّقة للتراث الأدبيّ العالميّ، الّتي ترفد النصّ الماثل ببنيات نصوصّ سابقة، وتتفاعل وتتداخل وتتعالق فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي، ما يُمكن

---

[9] : المرجع نفسه، ص50.

[10] : سعيد يقطين، **انفتاح النصّ الروائيّ**، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ط2، 2001، ص92.

[11] : محمّد التاودي، **حاشية التاودي ج6**، مراجعة: عمر الراوي، بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ط.، 2007، ص59.

[12] : إبراهيم يونس، **نمو ما بعد الصدمة**، مصر: دار يسطرون، ط1، 2018، ص56.

[13] : رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، تر. عبد السلام، المغرب: دار تبقال، ط1، 1986، ص42.

[14] : محمّد عزّام، **النصّ الغائب**، م.س.، ص55.

[15] : جون آدم، **السرد**، تر. أحمد الورداني، بيروت: دار الكتاب الجديد، ط1، 2015، ص23.

حُسبانه إعادة تنبير (Réccentuation) وفق مصطلح باختين (Bakhtin)[16]، وهذا يعني «محاورة المبدعين لنصوص وأعمال مميّزة بقصد إبراز دلالات مهمّة ضمن سياق زمنيّ مختلف، وإعادة الصوغ اللغويّ والشكليّ والتيماتيكيّ... وتضطلع الرواية برباط الوشائج الحوارية بين الإبداعات والنصوص الّتي تنتمي إلى السلالة التخييلية نفسها لإزالة الحدود بين ماضٍ ومستقبل، ومعانقة الأسئلة الّتي تشغل الناس على امتداد العصور»[17].

المبحث الأوّل: ملامح التشابه

يرخي الشاعر دانتي (Dante) ظلاله على روايات برهان شاوي، ويحظى بحضورٍ وافرٍ في صفحاتها تصريحًا وتلميحًا، وإنّ استدعاءه عبر تفاعلٍ وتعالقٍ نصّيٍّ من خلال مناصّ ثريّ متعددٍ مفتوحٍ يدخل في صلب التناصّ.

تزور بعض الشخصيات مكان إقامة دانتي (Dante) وأيضًا حمل فصل في رواية "متاهة الأشباح" عنوان «المولع بدانتي»[18]، وإنّ اختيار العناوين الفرعية أمرٌ ذو دلالة فالعتبة النصّيّة «بمعية العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في شاعرية النصّ استنادًا إلى الوظيفة الدلاليّة والتشكيلية والصورة الّتي تنهض بها في السياق»[19].

ينهل شاوي من معين الشاعر دانتي (Dante) وتحديدًا من جحيمه، ولكنّه استحضارٌ واستلهامٌ، قائمٌ على خلخلة النصّ السابق، ثمّ البناء على أنقاضه ليؤسس مبنى ومعنى جديدين، يكثر الكاتب من استخدام فلورانسا وهي مكان ولادة هذا الشاعر، فتبرز حيّزًا مكانيًّا، وتظهر على مدى عدّة روايات بدءًا من المتاهة السادسة "متاهة إبليس" ففلورنسا مكان إقامة "آدم بوناروتي" هذه الشخصية الروائيّة الّتي تفاعلت مع كلّ ما ينتمي إلى هذا الشاعر الإيطاليّ في روايات شاوي.

يتحدّث "آدم بوناروتي" عن فلورنسا بإعجاب، فهي مكان سكناه «إيطاليا بلادٌ ساحرة، لا سيما مدينة فلورنسا»[20]، وإنّ اختيار فلورنسا حيّزًا مكانيًّا لم يأتِ اعتباطًا، عدا عن أنّها مسقط رأس الشاعر دانتي، وقد حضرت في نصوصه الأدبيّة «يبقى أن نؤكد على الحضور الدائم لمدينة فلورنسا في العمل وذلك إلى درجة تشكّل معها هاجسًا متسلطًا على دانتي، يستحضرها في جميع المراحل والعتبات، ولا ينفكّ يسأل عنها الخطاة أو هم يسألونه عنها»[21].

يُلبس الكاتب شخصية "آدم بوناروتي" صفاتٍ استمدّها من صاحب الكوميديا، فإنّ "آدم بوناروتي" تظهره الرواية أنّه رسّام عراقيّ أخذ لقبه الإيطاليّ من زوجته «لقبي هو بوناروتي، إنّه لقبٌ إيطاليّ، لقب الفنان العظيم مايكل أنجلو بوناروتي، لكنّه أيضًا لقب عائلة زوجتي، أخذته عنها حينما تزوجنا»[22]، ويتّضح أنّ الكاتب يستدعي من خلال هذه الشخصية شخصية

---

[16] : (1895– 1975) فيلسوف ولغويّ ومنظّر أدبيّ روسيّ، درس فقه اللغة وعمل في سلك التعليم، وأسّس حلقة باختين النقديّة اعتقل في العام 1929، بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية... من مؤلّفاته المقالة الأولى، والفن والمسؤولية، ثمّ كتاب مشهور "مشكلات في شعرية دوستويفسكي" لم يحظَ بالشهرة إلّا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه السابق... ومن أعماله المنشورة بأسماء مستعارة "المنهج الشكليّ" و"الفرويدية". عزيزة بابتي، **موسوعة الأعلام ج1**، م.س.، ص262.

[17] : محمّد برادة، **الرواية ذاكرة مفتوحة**، م.س.، ص7.

[18] : برهان شاوي، **متاهة الأشباح**، بيروت: منشورات ضفاف، ط2، 2016، ص322.

[19] : صالح صلاح، **سرد الآخر عبر اللغة السرديّة**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربيّ، ط1، 2003، ص234.

[20] : برهان شاوي، **متاهة إبليس**، مصر: دار النخبة، ط1، 2018، ص321.

[21] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهيّة لدانتي**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص63.

[22] : برهان شاوي، **متاهة إبليس**، م.س.، ص328.

النحّات والرسّام بوناروتي (Michelangelo Buonarroti)[23] وإنّ اختيار لقب بوناروتي هو استدعاءٌ لهذه الشخصية التراثية، «وقد استعمل الاستدعاء بمعنى الاستلهام، والاستحضار، والتضمين... والتناصّ... وقد وجدت ظاهرة الاستدعاء عناية نقديّة شاملة اتّسع أفق البحث فيها»[24]، وإنّ اختيار الكاتب لقب (Buonarroti) مضافًا إلى هذه الشخصية لم يأتِ اعتباطًا، إذ «يتشابه ثلاثة من عظماء العالم في قوة الروح ولطف الحسّ والثورة على القديم، وفي التطلّع إلى بناء مجتمعٍ إنسانيّ مثاليّ، وإن اختلفت أداة التعبير عند كلّ منهم، فالأوّل دانتي أليغري الّذي أراد في الكوميديا أن يقيم عالمًا جديدًا، أساسه العدالة، والحرّيّة والنظام، والوحدة، والتطهر، والصفاء، والحبّ والأمل، والثاني مايكل أنجلو بوناروتي الّذي عبّر في تماثيله الشاهقة وصوره الإلهيّة عن بناء عصرٍ جديدٍ»[25].

تعدّ عملية استدعاء لقب الفنان الإيطاليّ إلى هذه الشخصية الروائيّة، محاولة لاستدعاء بوناروتي وإحيائه في النصوص السرديّة، «يدعم المبدع رؤاه الشعريّة باستدعاء شخصيةٍ ما، يجد بينها وبين موضوعه وشيجة قد لا يفطن إليها هو ذاته، لإدخال تلك الشخصية في نصّه ولكنّه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصّه فيضمّنه إياها داعمًا رؤياه النصّيّة برؤى غيريّة»[26]، فاستدعاء اللقب هو استدعاءٌ لوظيفة بوناروتي فلم تكتفِ الرواية باستدعائه، بل جعل الكاتب من إحدى منحوتات الرسّام وهي منحوتة الليل، شخصية روائيّة تُدعى حوّاء الذهبيّ، وقد رسمها آدم بوناروتي قبل أن يلتقيها «كان آدم بوناروتي مشغول الذهن بهذه المرأة الغريبة، كيف تراءت له ورسمها وهو لا يعرفها؟ من هي؟»[27].

تظهر طباعٌ غريبةٌ على هذه الشخصية، فترفض بتوترٍ زيارة ضريح الفنان بوناروتي «قادهما آدم بوناروتي إلى أزقّة ودروبٍ وساحاتٍ... حيث ضريح عائلة دي ميتشي الفلورنسية المشهورة، والّتي تضمّ رسوماتٍ ومنحوتاتٍ مشهورة للفنان ميخائيل أنجلو بوناروتي... إلّا أنّه انتبه إلى ارتباك حوّاء الذهبيّ وحاولتها ثنيهم من زيارة الضريح... فوافقوا رضوخًا عند رغبتها»[28]، بدت هذه الشخصية غامضة لآدم بوناروتي فيحاول سبر أغوارها سائلًا عن عمرها فيتفاجأ من جوابها «هل لي أن أسألك عن عمرك، كم هو عمرك؟ ابتسمت حوّاء الذهبيّ وقالت: "أنا في منتصف الثلاثين، وربّما أعيش منذ آلاف السنين"»[29]، عندها قرّر مواجهتها بما يفكّر فيه «فجأةً ارتسمت علامات التعجب والذهول على وجه آدم بوناروتي... فسألته حوّاء الذهبيّ وكأنّها أدركت ما جرى وعلى وجهها ابتسامةٌ غامضة... أنت المرأة الّتي نحتها ميكائيل أنجلو بوناروتي كتمثالٍ يجسّد تعاقب أوقات الزمن، فقد نحت الليل كامرأةٍ... أنت الليل!»[30]. في هذا السياق تبدو شخصية بوناروتي أكثر شخصية تتفاعل مع دانتي فضلًا عن قراءة كتبه، فهو يُسقط آثاره على لوحاته، حتّى عندما تكون اللوحة بيضاء من غير رسمٍ عليها «اقترب من اللوحة... أخذ ينظر إلى قماشها الأبيض وكأنّه يرى فيه أشياء لا ترى... فجأةً بدأت ملامح صورة

---

[23] : مايكل أنجلو بوناروتي، 1475– 1564 تعلّق الرجل وهوى فنّ الرسم وهو صغير السنّ... كان يختار الوضعيات الأصعب للنحت أو الرسم. وسماء الآغا، **الواقعية التجريدية في الفنّ**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2017، ص214.

[24] : محمّد القاضي، **استدعاء الشخصيات التاريخيّة في الشعر العربيّ العبّاسيّ**، عمّان: دار الخليج، ط1، 2019، ص17، 21.

[25] : حسن عثمان، **مقدّمة الجحيم لدانتي**، مصر: دار المعارف، ط3، 1988، ص13.

[26] : حصّة بادي، **التناصّ في الشعر العربي الحديث**، عمان: دار كنوز، ط1، 2009، ص106– 107.

[27] : برهان شاوي، **متاهة الأرواح المنسية**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2015، ص298.

[28] : **المصدر نفسه**، ص298.

[29] : م.ن.، ص304.

[30] : **م.ن.**، ص305.

ما تبرز من أعماق البياض ورأى ما يشبه قامة منظر الشاعر دانتي أليغري ودليله في الجحيم الشاعر فيرجيل، وهما أمام الحلقة السادسة من الجحيم تلك الحلقة الّتي كرّس لها دانتي الأنشودة التاسعة مكن ملحمته الخالدة، حلقة المفكّرين الّذين أبدعوا في تفسير الحياة لكن بعيدًا من تعاليم الكنيسة ومبادئ المسيحية، فوصموا بالهرطقة والتجديف»[31]، وبعد تفكيره في هذه الحلقة السادسة من الجحيم حمل نسخة عربية من كتاب "الجحيم" (L´Enfer) ويفتحه على وصف دانتي (Dante) لهذه الطبقة السادسة، «أخذ النسخة العربية من كتاب الجحيم لدانتي أليغري... فتح الكتاب متوقفًا عند الأنشودة التاسعة، وقرأ مع نفسه وصف دانتي للحلقة السادسة:

انتشرت بين القبور ألسنة من اللهب، اشتعلت بها جميعًا

حتّى لا تتطلّب مهنةً حديدًا أشدّ وهجًا

كلّ أغطية القبور كانت مرفوعة، وخرجت منها صرخاتٌ قاسية

حتّى بدا جليًّا أنّها صادرة عن معذّبين بائسين

فقلت: "أستاذي، من هؤلاء القوم الّذين دفنوا في تلك التوابيت

ويسمعون بتنهداتهم الأليمة؟"

أجابني قائلًا: "هنا الهراطقة مع أتباعهم مع كلّ نحلة

والقبور مليئة بهم أكثر ممّا تعتقد

هنا كلّ قرين مع قرينه مدفونٌ، ويزيد سعير النار ويجفّ داخل القبور

وبعد أن استدار دليلي إلى اليمين

مرّرنا بين المعذّبين والأسوار العالية»[32].

يستمرّ الكاتب في نسج تشابهٍ بين آثار دانتي (Dante) وآدم بوناروتي، فيرى الأخير أنّ قصّة فرانشيستكا دا ريميني (Francesca da Rimini) الواردة في الجحيم (L´Enfer) مشابهة لقصّته، وتشغل حكاية هذه المرأة مع عشيقها حيّزًا مهمًّا في الأنشودة الخامسة عند دانتي (Dante)، بل «إنّ هذا اللقاء يصيبه الاضطراب، ويبلبله أكثر من سواه هو هذا الّذي يجمعه بالعاشقين فرانشيسكا دا ريميني، وباولو وهي حالة مشهورة تعود إلى التاريخ الأقرب إلى دانتي وهي تكشف عن نابضين أساسيّن في تجربة دانتي نفسهوعالمه العاطفيّ والعشقيّ، ومن هنا انفعاله البالغ إزاءها.... وتخصيصه لوصفها أنشودة كاملة أو أغلبها»[33].

[31] : برهان شاوي، **متاهة الأرواح المنسية**، م.س.، ص114.

[32] : **المصدر نفسه**، ص114– 115.

[33] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهيّة لدانتي**، م.س.، ص49.

تتشابه هذه الحكاية مع حكاية آدم بوناروتي، ولكنّه هنا هو الزوج المخدوع فيرى أنّ زوجته إيفا بوناروتي مثل فرانشيسكا دا ريميني «أنا عشت حكاية فرنشيسكا دا ريميني مع باولو مالاتستا، لكنّي لم أكن العاشق وإنّما الزوج المخدوع»[34]، وهذا ما يبرّر استماعه الدائم للمقطوعة الموسيقية والّتي تحمل عنوان (فرانشيستكا دا ريميني) «ومدّ يده إلى قرصٍ مدمجٍ يحمل صورة لجايكوفسكي ولقطعته المستمدّة من جحيم دانتي أليغري، والّتي تحمل عنوان فرنشيستكا دا ريميني، وضع القرص في موضعه وشغّل الجهاز وعاد إلى الصوفا مستلقيًا عليها بكامل جسده، انسابت الموسيقى الرقيقة والمتوترة في أرجاء الغرفة»[35].

حمّل الكاتب آدم بوناروتي آثار دانتي (Dante) فيجعله في كلّ رواية قارئًا لجحيمه، ومتفاعلًا معه، في عملية تفاعلٍ وتعالقٍ وتداخلٍ نصّيٍّ، وهو في الرواية السادسة من المتاهات "متاهة إبليس" قرأ وصف دانتي (Dante) للحلقة السادسة من الجحيم، أيضًا عاد في المتاهة الثامنة من سلسلة المتاهات وهي "متاهة الأنبياء" ليقرأ وصف دانتي(Dante) للطبقة الثامنة من الجحيم، أي لقاء دانتي بأوليسيس (Ulysses) «عوليس أو أوديسيوس بالإغريقية أو أوليس باللاتينية، هو ملك إيثاكا الأسطوريّ ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة وصاحب فكرة الحصان الّذي بواسطته انهزم الطرواديون بعد فوزهم بالحرب، فقد أوديسيوس وصفًا عزيزًا فأخذ يلعن الآلهة فغضب منه إله البحر بوسيدون فعاقبه بأن تاه في البحر عشر سنين لاقى فيها أهوالًا كثيرة وصار في الأدب رمزًا للتائه»[36]، توغل هذه الشخصية في التيه، ولذلك استحضرها الكاتب في تناصّه هذا «تقلّب آدم بوناروتي في نومه وهو مستلقٍ على الصوفا، لقد رقد وهو يقرأ الأنشودة السادسة والعشرين من الجحيم، لدانته أليغيري، تلك الأنشودة الّتي تتحدّث عن لقاء دانته بأوليسيس في الطبقة الثامنة من الجحيم، وقرأ الشرح الّذي فسّره المترجم للأبيات في نهاية الأنشودة أكثر من مرّة... كان لحظتها يفكّر بالأفلام الّتي شاهدها عن أوليسيس، ويتذكّر أنّه لم يمت غرقًا كما تروي الأنشودة، وهو عند دانتي شخصية تبدو حكيمة، وليس كما قدّمها هوميروس محتالًا كثعلبٍ ماكر، فكّر في الاسم الحقيقيّ له، فهو في الإيطالية أوليسيس ويترجم أحيانًا أوديسيوس كما ينطق باليونانية لكنّ العرب ترجموه بتأثيرٍ من اللاتينية باسم عوليس»[37]، ولذلك فتح كتاب الكوميديا الإلهيّة، وقرأ الأنتشودة السادسة والعشرين بالتحديد ما قاله أوديسيوس في الطبقة الثامنة من الجحيم... قلت: "أيّها الإخوان الّذين وصلتم إلى الغرب، خلال مئة ألفٍ من المخاطر

إنّكم لن تريدوا في هذه اللحظة القصيرة

من يقظة الحواس المتبقية لنا، منع اختبارنا في العالم الخالي من البشر...»[38].

وهكذا يتبدّى حضور دانتي وجحيمه، إنّه هذا الحضور الملازم لثيمة التيه.

المبحث الثاني: حضور لفظة الجحيم

---

[34] : برهان شاوي، **متاهة إبليس**، م.س.، ص367.

[35] : **المصدر نفسه**، ص358.

[36] : حسين تروش، **مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية**، دمشق: دار الكتاب الأكاديميّ، ط1، 2017، ص308.

[37] : برهان شاوي، **متاهة الأنبياء**، مصر: دار النخبة، ط1، 2019، ص229– 230.

[38] : **المصدر نفسه**، ص231.

ينطلق شاوي من جحيم الشاعر دانتي (Dante)، ويبني على مدماكه جحيمه الخاصّ، اللاميتافيزيقيّ، الجحيم الواقعيّ الّذي يسوده انتهاك الكرامة الإنسانية والاستبداد السياسيّ.

صوّر دانتي (Dante) عذابات أهل جهنم وسمّاها الجحيم «أمّا معالم هذا الجحيم، فتتشكّل من ثلاث دوائر، كلّ دائرة من هذه الدوائر محكومة جغرافيًّا بقوانين خاصّة، ومنطقٍ فريدٍ، وتجسّد في مجملها ثلاثة عوالم، بوسع المرء أن يتدحرج منها، في أغلب الأحيان متقهقرًا لا متقدّمًا»[39]، نسج الكاتب على غراره جحيم الشاعر دوائره الثلاث، المعبّر عنها بمحرّمات الرواية العربية، وهي الجنس والدين والسياسة.

يطنب الروائيّ في ذكر مفردة الجحيم فيكرّرها بشكلٍ لافت، وقد قرنها بالعراق «من هذا الجحيم الّذي اسمه العراق... جحيم بغداد»[40]، وتكرّرت مقترنة بالجنس فحوّاء ذو النورين الّتي أجبرت على الزواج من أحد قادة الأحزاب المسلّحة في العراق، لتحمي ابنها المعتقل عنده، فقال عنها: «فجأةً وهي تحته انتبهت إلى ما يحدث معها... أدركت أنّها وصلت إلى قاع الحضيض، ستقبل بالجحيم»[41]، وفي حديثه عن الكهنة يقول: «كهنة الجحيم الجدد»[42]، إنّ اقتران هذه العبارة مع الوطن والجنس يظهر ميل الروائيّ، إلى اختراق التابو المحرّم في الرواية «وهذه المحاور هي السياسة، والدين، والجنس تابو الوطن العربي والّتي يمنع الحديث عنها إلّا في حدود جد ضيقة»[43]، فأولى معالم الجحيم عند شاوي مشابهة لجحيم دانتي وذلك في دورانها في فلك الرقم ثلاثة «ابتكر دانتي (Tera rima) وتعني القافية الثلاثية واستخدم الرقم ثلاثة في سياق الكوميديا»[44].

لم يكتفِ الكاتب بذكر لفظة الجحيم، داخل الروايات بل إنّه جعلها عنوانًا لعددٍ كبير من الفصول من بينها «جحيم المطلقة»[45]، تظهر رواية متاهة حوّاء، تناصًّا بين عنوان فصل فيها وهو «جحيم باربوس»[46]، مع رواية "الجحيم" (L´enfer) للروائيّ الفرنسيّ "هنري باربوس" (Henri Barbusse)[47]، فإنّ هذه العتبة الفرعيّة علامة دالّة على التشابه الّذي أراده الكاتب بين الجحيمين، هذان الجحيمان واقعيان ابتعدا من من الجانب الميتافيزيقيّ للجحيم، وأماطا اللثام عن واقعٍ متردٍ يسوده الاستبداد المطلق ويعتمد فيه التفقير سلاحًا لاستغلال الآخرين «ولكنّ التفقير إن كان آلة حربيّة بالفعل فذلك أساسًا، لأنّ الحرب ليست واقعة مستقلة بل هي أداة سياسية»[48].

استطاع بطل باربوس (Barbusse) أن ينقل صورة بائسة لمجتمعه، من خلال ثقب جدارٍ في غرفته الّتي استأجرها في الفندق، كان يتنصّت لصوت المرأة في الغرفة المجاورة، «كأنّ هناك شخصًا غير بعيدٍ عن كتفي يترّنم وكأنه يهمس لي وحدي»[49].

---

[39] :Michel Onfray, **Politique du renelle,** Paris: Grassed, 1ére edition, 1997, p67.

[40] : برهان شاوي، **متاهة إبليس**، م.س.، ص9، 14.

[41] : برهان شاوي، **متاهة قابيل**، بيروت: منشورات ضفاف، ط2، 2016، ص449.

[42] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، بيروت: منشورات ضفاف، ط2، 2015، ص200.

[43] : حفناوي بعلي، **تمثّلات المقموع والممنوع في الرواية العربيّة**، الأردن: اليازوري للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص291.

[44] : ألبرتو مانغويل، **الفضول**، تر. إبراهيم قعدوني، بيروت: دار الساقي، ط1، 2017، ص20.

[45] : برهان شاوي، **متاهة العميان**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2016، ص306.

[46] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص57.

[47] : ولد باربوس في مدينة آزونير الفرنسية العام 1837، أصدر في العام 1903، أهمّ رواياته على الإطلاق وهي الجحيم، وفيها تتأكّد موهبته الأدبيّة، وتوفي هنري باربوس، العام 1953، فتحي العشري، **مقدّمة جحيم هنري باربوس**، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، 1987، ص7، 10.

[48] :clause witz, **De la guerre,** livre 1, paris: edition flamarion, 2014, p54.

[49] : هنري باربوس، **الجحيم**، تر. فتحي العشري، م.س.، ص17.

تتشابه الشخصيتان الروائيتان عند باربوس (Barbusse) وشاوي، فقد استطاع آدم المحروم تأدية دور بطل باربوس(Barbusse) يلاحظ تشابه بالمبنى الروائي عند الكاتبين، فها هو آدم المحروم يتجسّس على الغرفة المجاورة «اعتدل في جلسته وأخذ يفكّر في نفسه وبالوضع الّذي هو فيه ومن دون أي إرادة أخذ يفكّر بالمرأة في الغرفة المجاورة... مدّ إحدى عينيه لينظر إلى ما يدور في الغرفة المجاورة... فتذكّر لحظتها رواية الجحيم لهنري باربوس والّتي تتحدث عن شخصٍ كان في الفندق يراقب ما يجري في الغرفة المجاورة من خلال ثقبٍ في الجدار»[50].

ينقل بطل باربوس(Barbusse)، والّذي لم تذكر الرواية الفرنسية اسمه مشاهد جنسيّة ضحاياها نساء غُرّر بهنّ، فيسترق آدم المحروم النظر إلى الغرفة المجاورة، فيشاهد عملية اغتصاب جماعيّ لسيدة اسمها حوّاء شمعون، يطالب مغتصبوها بأن تذعن لشروطهم مقابل إرجاعها إلى العمل «نهض ببطء شيئًا فشيئًا، مقتربًا بهدوء من الباب الفاصل بين الغرفتين... رأى ثلاثة من الرجال الشبّان يحيطون بالمرأة... سنرجعك إلى العمل... مدعيةً أنّ المدير العام تحرّش بك»[51].

يرسم الروائيان خارطة البؤس القذر بحسبانه جحيما ناتجا من دون رأفة وإن كانت تكمن «مأساة بطل باربوس في أنّه يرى أكثر ممّا ينبغي ويجب»[52]، ولذلك أصبح يائسًا لا يطلب غير معرفة الحقيقة، «أمّا أنا فلست أدري ماذا أكون وإلى أين أذهب؟ وماذا أفعل وصرخت أنا أيضًا، صرخت طالبًا قليلًا من نور الحقيقة»[53].

يُنهي باربوس روايته بندم بطله على ما استطاع رؤيته من شقّ الجدار متأسفًا على ما رآه مخاطبًا نفسه: «لا وجود للجحيم إلّا بالخوف من الحياة... انتهيت وتمدّدت على فراشي، وانقطعت عن النظر، واندملت عيناي المسكينتان كجرحٍ قد شفيّ، والآن عليّ أن أحتفظ بهذه الذكريات، هذه المأساة الّتي عشتها مع هذه الغرفة»[54]، وفي الإطار نفسه يقرّر آدم المحروم أن يترك الفندق هاربًا مجدّدًا من الخوف الّذي يلاحقه «تراجع آدم المحروم عن الباب وجلس للحظات مفكّرًا بهذا الانحطاط الإنسانيّ الّذي وصله يمارسه البعض من أجل مناصبهم الإداريّة... خرج من الغرفة بعد أن أطفأ الضوء وأغلق الباب بالمفتاح واتّجه هابطًا»[55].

استطاع هذا الفضاء المكانيّ المتناهي في الصغر تلخيص المجتمع في هذه الغرفة، بل في ثقبٍ فيها ليتماهى الروائيان مع جحيم الشاعر دانتي الميتافيزيقي الماورائيّ والّذي ترك أثرًا في الأدب «فلم يقتصر تأثير دانتي على الشعراء، بل تعداهم إلى الروائيين أيضًا الّذين رؤوا في هذه القصيدة الطويلة بأنّها حكاية في نهاية المطاف، حكاية طويلة لرحلة متخيّلة، يروي فيها الشاعر ما يصادفه من أهوال... إنّها رواية مغنّاة أكثر من كونها قصيدة سردية»[56].

---

[50] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص58.

[51] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص103.

[52] : كولن ولسن، **اللامنتمي**، تر. جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط5، 2004، ص5.

[53] : هنري باربوس، **الجحيم**، م.س.، ص69.

[54] : **المرجع نفسه**، ص179.

[55] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص165- 166.

[56] : **معاوية عبد المجيد**، دانتي امتزاج الحكمة بالبلاغة، **مجلّة الميادين**: العدد الثالث، السنة الأولى، الجزائر: 2016، السنة الأولى، ص252.

المبحث الثالث: استخدام العدد تسعة

يصهر مشروع برهان شاوي الروائيّ نصّ الجحيم للشاعر دانتي، ويمزجه مع أبنيته السرديّة، فيدخل النصّان في علاقة وثيقة، شدّ أواصرها هذا التناصّ.

قسّم دانتي (Dante) جحيمه إلى تسع طبقاتٍ، وإنّ اختيار هذا الرقم أمرٌ له دلالةٌ «وإنّ الرقم تسعة nove يرتبط في اللاتينية واللغات المتحدرة منها بالصفة Nuovo (الجديد) وإلى ذلك فهو يحيل بانقسامه إلى سرّ الثالوث والحلول، لذلك غاب هذا الرقم عن الفردوس والمطهر حيث الكمال»[57]، وقد تكرّر هذا العدد في مؤلّفات برهان شاوي المؤلّفة من تسع روايات، ويظهر أيضًا جليًّا في ثناياها، ففي متاهة حواء تتحدّث المومس إيفا أومسك إلى الراهبتين عن والدتها الّتي اكتشفت أنّها وابنتها على علاقة بالعشيق نفسه، فقرّرت الانتحار من الطابق التاسع، ورمزيته المستمدة من دانتي بأنّه أعلى طبقات الجحيم «أمّي انتحرت بالقاء نفسها من شرفة شقّتنا بالطابق التاسع»[58].

تكرّر ذكر الطابق التاسع في هذه الروايات فيظهر في رواية متاهة العميان، فالمبنى الّذي تسكنه الروائيّة حوّاء البوسني مقسّم إلى تسعة طوابق، فهو مشحون بشحنة الجحيم، والمبنى يحمل قصص النساء القاطنات فيه فهنّ في الجحيم كقول إحداهن للكاتبة «أرجوك ادخليني في متاهتك وأنهي قصّتي، فأنا في الجحيم، لقد تعبت»[59]، بالإضافة إلى ذلك فالروائيّ أضاف نقشًا موجودًا على عتبة الباب مستمدًّا من جحيم الشاعر الإيطاليّ «انتبه آدم الشبيبيّ إلى أنّه أمام بناية تتألّف من تسعة طوابق قبل أن يدخلا المصعد، وانتبه إلى كتابة منقوشة بالحديد على أعلى المصعد "أيّها الداخل تخلّ عن كلّ أملٍ عن كلّ أحلامٍ وأوهام" استغرب هذا النقش ذكره بتحرير للنقش على بوابة الجحيم عند دانتي أليغيري»[60].

تكرّر العدد تسعة في الرواية الأخيرة من سلسلة المتاهات وهي متاهة العدم العظيم، بل جعل الروائيّ هذا العدد عددًا رئيسًا محوريًّا ظهر هذا في قوله: «الساعة تشير إلى التاسعة من مساء اليوم التاسع من الشهر التاسع، وفي شقّة بالطابق التاسع في الحيّ التاسع من المدينة والمسمّى بمجمع (الجحيم_ أونفرينو) السكنيّ! كان آدم الأكوينيّ مسترخيًّا على كرسيّه حول طاولة مكتبه، وحيدًا في شقّته الفارهة بالطابق التاسع من المبنى التاسع»[61].

خصّص دانتي الطابق التاسع في جحيمه للشيطان، «فبعد هبوط طويلٍ عبر العالم السفليّ زصل دانتي وفيرجيل إلى قاع الجحيم ورأى دانتي لوسيفير (Lucifieur)[62] وهو في أقصى قاع مخروط الجحيم المقلوب»[63].

---

[57] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهية لدانتي**، م.س.، ص23.

[58] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص479.

[59] : برهان شاوي، **متاهة العميان**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2019، ص385.

[60] : **المصدر نفسه**، ص388.

[61] : برهان شاوي، **متاهة العدم العظيم**، العراق: دار ميزوبوتاميا، ط1، 2019، ص10.

[62] : من أسماء الشيطان الّتي دخلت في الدلالات اللغويّة اسم لوسيفير أو حامل النور، وهو في أصله اللاتينيّ اسم الزهرة. عبّاس العقّاد، **إبليس**، مصر: دار نهضة مصر، ط3، 2005، ص30-31.

[63] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهية لدانتي**، م.س.، ص45.

يقترن ذكر الشيطان في هذه الروايات بالطابق التاسع فيأتي إلى منزل آدم الأكوينيّ في شقّته التاسعة في الطابق التاسع بصورته الّتي ظهر فيها في روايات شاوي وهي صورة الشابّ الأشقر الوسيم «لم يكن يصدّق عينيه وسأل نفسه مستغربًا: أيعقل أن يكون هو حقًّا؟ أيعقل أن يتحوّل الخيال الروائيّ إلى واقع والشخصيات الروائيّة تظهر بشكل ملموس وواقعيّ؟ ابتسم الرجل الأشقر الوسيم وكأنّه أدرك ما دار في ذهنه.

– أنت تعرف من أنا طبعا... وتعرف أنّ هذا الحيّ الّذي تسكنه حيي، ألم يمنحه دانتي لي؟»[64].

لم يحصر برهان شاوي ارتباط الرقم تسعة بالشيطان في المتاهات فقط، بل يظهر هذا أيضًا في رواية "استراحة مفيستو" تلك الرواية الّتي تدور أحداثها في الفندق الّذي يحمل اسم استراحة مفيستو، وعنوان هذه الرواية يرسل ومضاتٍ سيميائيّة تقود المتلّقي نحو دلالة استباقيةٍ توحي بسير الرواية نحو سيمياء المكان، ولكنّه مكان الشيطان، لأنّ «اختيار العنوان لا يحدث بطريقة اعتباطية أو تعسفيّة ذلك أنّه يجب أن يكون بين النصّ وعنوانه علاقة تناغم وانسجام في إطار دلاليّ كبير، يستقطب السياقات النصّيّة كلّها فيغدو العنوان المحور الّذي يتنامى ويتوالد فيعيد إنتاج نفسه»[65].

يشي عنوان الرواية بسيطرة المكان على أحداثها، فهو فندقٌ يقصده الشابّ آدم المسكين، لاجئًا من المرابي هابيل السفّاح، أمّا اسم مفيستو (Mephisto) أو مفيستوفيليس الّذي اختاره الروائيّ في عنوان روايته ونسب إليه فندقًا هو من أسماء الشيطان، وقد ورد في رواية مأساة الدكتور فاوستس

(The tragicall history of Dr. Fausts)

تحيل العتبة النصّيّة الثانية في الرواية وهي التصدير إلى دانتي (Dante)، فيصدّر الكاتب روايته بمقطع من الأنشودة الأولى من الجحيم (L´Enfer)، والتصدير هو تركيبٌ لغويٌّ يقوم على الاقتباس والاستشهاد بنصٍّ وقد يأخذ وظيفةً تناصّيّةً لأنّه عادةً يؤخذ من نصٍّ خارجيٍّ يتطابق معه شكلًا وفكرًا، توظّف هذه العتبة النصّيّة في خدمة ما يرومه الكاتب إذ يجعل من هذا المقطع المستلّ، من الجحيم معبّرًا عمّا في خَلَد الشخصية الرئيسة في الرواية وهو آدم المسكين.

يصدّر الكاتب روايته بمقطعٍ من الأنشودة للجحيم:

«وكمن خرج لاهث الأنفاس من البحر إلى الشاطئ

فيتلّفت إلى المياه الرهيبة ويتأمّل

هكذا التفتت روحي إلى الوراء

وكانت لائذةً بالفرار

لكي تحملق في الطريق الّذي

لم يدع أبدًا إنسانًا حيًّا».

تمسك العتبة الثانية (التصدير) بيد القارئ ليتلقّف أثر دانتي في الرواية، والبحث عن هذه الطريق الصعبة، والمصير الّذي لا بدّ من سلوكهما، ولعلّ هذا المكان هو بداية الجحيم.

---

[64] : برهان شاوي، **متاهة العدم العظيم**، م.س.، ص19، 21.

[65] : محمّد مفتاح، **دينامية النصّ**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص7.

يتكئ برهان شاوي على الفنتازيا (Fantastique) ليشحن المكان بحمولة رمزيّة فيغدو مشابهًا لجحيم دانتي، في هذا السياق تبدأ رحلة الشابّ آدم المسكين في هذا الفندق الّذي جعله الروائيّ جحيمًا مؤلّفًا من تسعة طوابق، بل كلّ شيء في هذا الفندق مرتبط بالطابق التاسع، والمصعد لا يشير إلّا إلى العدد تسعة «نظر آدم المسكين إلى شاشة أرقام الطوابق فوجد أنّها تشير إلى الطابق التاسع»[66].

يرتبط الطابق التاسع بمدير الفندق آدم آدم مثلما يرتبط الفندق التاسع عند دانتي بالشيطان لوسيفير، الّذي قابله في الطابق التاسع تحت الأرض إذ «تصوّر الجحيم رحلة دانتي إلى ما تحت الأرض، وتصل الأرواح عند شاطئ أكيرون[67] الدالّ من ناحيته على اللعنة»[68]، وهذا ما يتجلّى في عنوان أحد الفصول في الرواية إذ يبيّن تشتت آدم المسكين وعدم معرفته هل هو في الطابق التاسع فوق الأرض أم تحتها «قاع السماء... قاع الأرض»[69].

يركب آدم المسكين المصعد قاصدًا الطابق التاسع يصحبه آدم الضائع «ضغط الصحفيّ آدم الضائع على زرّ الطابق التاسع، لكنّ الّذي فوجئ به آدم المسكين هو أنّ المصعد أخذ يهبط بسرعة فائقة وكأنّه قطارٌ سريعٌ يهبط استمرّ المصعد بالهبوط السريع الخارق... وتوقّف المصعد فجأةً رفع آدم المسكين رأسه إلى لوحة الأرقام، فوجد أنّ المصعد توقّف عند الطابق التاسع، لكن في الأسفل وليس في الأعلى»[70]، يلتقي آدم المسكين بمدير الفندق وهو لقاء عقد في الطابق التاسع ولكن في الأسفل مع ما يحمله بين طياته من دلالةٍ لكلّ مدنسٍ إذ «يذكّرنا بوجود جهنم في باطن الأرض، فهاديس إله الظلام، والموت، عند اليونانيين يعيش في باطن الأرض»[71].

اكتسب فندق استراحة مفيستو دلالة الجحيم من العبارة الموجودة على باب الطابق التاسع المخصّص لمديره، «نظر آدم المسكين إلى البوابة فقرأ نقشًا واضحًا وكبيرًا، بشكلٍ بارزٍ عليها: أيّها الداخلون اطرحوا عنكم كلّ أمل»[72]، إذ تدل هذه العبارة على ما ينتظر الإنسان عند وصوله إلى عتبات الجحيم، وإنّ هذا المقطع المتناصّ معه «من أشهر أبيات الكوميديا، وليس هناك من عذاب أشدّ من أن يفقد الإنسان كلّ أمل»[73]، لذلك يجزع آدم المسكين عند قراءته هذه العبارة، خائفًا من المصير الّذي ينتظره، عندها حاول آدم الضائع أن يهدّئ من روعه «تذكّر آدم المسكين هذه الجملة... إنّها جملة مشهورة وردت في جحيم الشاعر دانتي أليغيري، والّتي كانت منقوشةً على باب الجحيم... سرت رعشة في جسده، سأل نفسه أين أنا؟ وإلى أين أتّجه؟ انتبه الصحفيّ إلى مخاوفه فأراد أن يواسيه فقال له:

- هذه مجرّد أبيات يحبّها المدير العام، وقد قرأها في أحد الكتب... لا تخف»[74].

---

[66] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2019، ص22.

[67] : قبل أن تصل أرواح الموتى إلى بلوتو حاكم العالم السفليّ لتمثل بين يديه، ولتسمع منه حكمه عليها بالشقاء الأبديّ أو الهناء السرمديّ كان عليها أن تعبر نهر أشيرون (Acheron) ذا الأمواه الحالكة السواد. دريني خشبة، **أساطير الحبّ والجمال عند اليونان**، القاهرة: دار التنوير، ط1، 2019، ص82.

[68] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهيّة لدانتي**، م.س.، ص66.

[69] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، م.س.، ص166.

[70] : **المصدر نفسه**، ص166.

[71] : لطفي خوري، **معجم الأساطير ج6**، بغداد: وزارة الثقافة، ط1، 1990، ص230.

[72] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، م.س.، ص169.

[73] : حسن عثمان، **حاشية الجحيم لدانتي** مصر: دار المعارف، ط3، 1988، ص100.

[74] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، م.س.، ص169.

يشكّل هذا البيت الشعريّ علامةً تقود المتلّقي إلى الحدث الجلل الّذي سيقبل عليه آدم المسكين، فهو ليس شيطانًا ميثولوجيًّا أو دينيًّا بل مستغرق في إنسانيته، إنسان يقترف الشرّ ويوسوس به، وهذا ما ظهر في العتبة الأخيرة من هذه الرواية، وهي العتبة الأخيرة من هذه الرواية، وهي العتبة الخارجية في النصّ، أشار فيها المؤلّف إلى هذه الفكرة قائلًا: «رواية عن صفقة الحياة... تنويعٌ وتناصٌّ معكوسٌ وبعيدٌ حول فكرة غواية أو مفيستو أو إبليس لآدم... وهو هنا ليس شيطانًا وإنّما هو آدم وهمّه غواية الشابّ آدم المسكين الّذي لا ينشد سوى معرفة حقيقة الوجود»[75].

لم يقتصر أثر دانتي في روايات شاوي على استخدام العدد تسعة وما يرتبط به، بل إنّه استخدم أيضًا رمزًا ثانيًا من رموز جحيمه وهو فيرجيل (Vergilieus) فكيف تجلّى هذا التناصّ؟

المبحث الرابع: التناصّ مع فيرجيل:

يحتاج الإنسان في حياته إلى مسترشدٍ يسترشد بهديه، وينتشله من حيرته ولأنّ طبيعة الحياة متغيّرة، يختلف المرشد باختلاف الموقف الّذي يتعرّض له الإنسان، انعكست الحاجة إلى المرشد على الأدب ومن بين هذه الشخصيات الشاعر فيرجيل (Vergilieus) أو فيرجيلو، مثل ما ظهر اسمه في بعض الترجمات «وكما فعل سلفي المرموق الدكتور حسن عثمان في ترجمته، حرصت أن أكتب اسم صاحب "الإنيازة" الّذي يختاره دانتي هاديًا وأبًا روحيًّا أن أكتبه على هيئة فيرجيلو»[76]، وهو يتبوأ مكانةً مهمّةً في جحيم الكوميديا «نظرًا إلى جسامته جسامةً يؤكد عليها دانتي نفسه الّذي يتعامل معه كأبٍ روحيٍّ، ومصوّبٍ للهفوات، ومنير للظلمات الفعلية والنفسية أكثر منه مجرّد دليلٍ في الدرب»[77]. فهو دليله ومرشده، بل هو الوحي الّذي يهديه في العوالم الميتافيزيقية لأنّ دانتي قادمٌ من عالم المادة «فكرة دانتي عن فيرجيلو، تشبه عن فيرجيلو الكاهنة الّتي أرشدت إينياس[78] عند هبوطه إلى الجحيم، ويشبه هذا بعض ما ورد في تراث المسيحية في العصور الوسطى مثل رؤيا القديس بولس»[79]، في هذا الإطار اختار دانتي هذا الشاعر دليلًا ومرشدًا له ليقيه ضلالته الّتي بدت في أوّل أنشودةٍ من أناشيد الجحيم «ويزعم بعض الشرّاح أنّه كان في نية دانتي أن يسلّم دور الهادي والمرشد إلى سقراط لأنّه صوت العقل، ولكنّه اختار فيرجيلو المعروف فعلا بالشاعر الحكيم»[80].

---

[75] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، م.س.، صفحة الغلاف.

[76] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهيّة**، م.س.، ص13– 14.

[77] : **المرجع نفسه**، ص13– 14.

[78] : Aeneas بطل إنياذة فيرجيل الّذي نجا من حريق طروادة بعد الحرب الطروادية... والإنياذة قصيدة ملحمية لاتينية ألفّها فيرجيل في اثني عشر كتابًا... موضوعها يدور حول مغامرات أنياس في التسعين يومًا الأخيرة، أمّا السبع سنوات الّتي تاه فيها أنياس فقد غطّاها بطريقة الفلاش باك. ماكس شابيرو، **معجم الأساطير**، تر. حنّا عبود، سوريا: دار علاء الدين، د.ط. 2018، ص28.

[79] : حسن عثمان، **حاشية الجحيم لدانتي**، م.س.، ص90.

[80] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهية لدانتي**، م.س.، ص41.

تراءت روح فيرجيل لدانتي بداية مشواره قبل وصوله إلى الجحيم «أفاق دانتي في منتصف طريق حياته، فوجد نفسه في غابة مظلمة ضالًّا سواء السبيل... تقدّم دانتي... وفي لحظة يأسه ظهر أمامه فيرجيلو شاعر اللاتين... وتقدّم فيرجيلو إلى الأمام وسار دانتي وراءه»[81].

أراد الشاعر في مفتتح قصيدته الإيحاء ببعدٍ عام والابتعاد من التخصيص ومن ذلك تعمده الحديث عن جماعة وقد «استخدم ضمير الجمع قاصدًا عمر الإنسان بعامّة الّذي كان معاصرو دانتي يرون وسطه في سنّ الخامسة والثلاثين، وهي السنّ الّتي كانت للشاعر يوم شرع بكتابة عمله هذا... صيغة الجمع هذه الّتي تفتح البيت الأوّل من العمل كلّه تشير من ناحية أخرى إلى اعتقاد دانتي أو إيمانه، بأنّ عمله ستكون له دلالة شاملة تهمّ الإنسانية جمعاء»[82].

اكتشف دانتي (Dante) تيهه وهو في الخامسة والثلاثين من عمره «فمنتصف العمر عند دانتي هو الخامسة والثلاثون وهذا ما كان عليه عمر دانتي لدى الشروع بكتابة عمله»[83]، ومن هنا كتب جحيمه باحثًا عن المعرفة ولذلك احتاج مرشدًا ولهذا «كان دانتي مأخوذًا بفضولٍ توّاقٍ إلى المعرفة، من يكون حقًّا؟... بدءًا من أوّل أبيات الجحيم وصولًا إلى آخر أبيات الفردوس فإنّ تساؤلات دانتي هي هاجس الكوميديا»[84]، انطلاقًا ممّا تقدّم يظهر أنّ التمثّل الموضوعيّ عند دانتي هو التيه، والتيه ملازم لعمر الخامسة والثلاثين، وعلى الرغم من أنّ الشخصية الرئيسة في المتاهات هو آدم التائه فإنّ الرواية عرّفته أنّه في منتصف الأربعين لا الثلاثين «إنّه زوجها الدكتور آدم... فتحت الباب فدخل رجل وسيم في منتصف الأربعينات»[85]، ولكن في مقابل ذلك استخدم آدم التائه هذه السنّ لبطل روايته الّتي يكتبها آدم المطرود «عمري خمسة وثلاثون عامًا»[86]، وروايته هذه كتبها مسقطًا سيرة حياته على شخصياتها وأحداثها «يكتب عن نفسه لكنّه... لا يسمّي الأشياء بأسمائها»[87]. وبناءً على ذلك يمكن حسبان آدم التائه في عمر التيه، ولهذا السبب هو محتاج إلى المرشد.

يختار الكاتب هذه السنّ أيضًا لحوّاء الذهبيّ فتعرّف عن نفسها قائلة: «أنا في منتصف الثلاثينات»[88]، علاوةً على ذلك يتحدّث الكاتب عن شخصية عجائبية جاعلًا لها السنّ نفسها، رأيت رجلًا قد تجاوز الخمسين، ومعه شابّ أشقر، ثمّ جاءت امرأة باهرة الجمال في منتصف الثلاثين بملابس غريبة من القرن الماضي»[89]، بالإضافة إلى ذلك أضاف الروائيّ حواء صحراوي إلى ثيمة التيه بجعلها في هذه السنّ «إنّها امرأة في منتصف الثلاثين»[90]، وبالعودة إلى الروايات موضوع الدراسة، فإنّ الكاتب يصدّر المتاهة الثالثة "متاهة قابيل" بالأنشودة الأولى من الجحيم، الّتي عبّرت

---

[81] : حسن عثمان، **مقدّمة الجحيم لدانتي**، م.س.، ص81.

[82] : كاظم جهاد، **حاشية الكوميديا الإلهية لدانتي**، م.س.، ص135.

[83] : **المرجع نفسه**، ص40.

[84] : ألبرتو مانغويل، **الفضول**، م.س.، ص19.

[85] : برهان شاوي، **متاهة آدم**، بيروت: منشورات ضفاف، ط3، 2015، ص18.

[86] : **المصدر نفسه**، ص124.

[87] : برهان شاوي، **متاهة آدم**، م.س.، ص170.

[88] : برهان شاوي، **متاهة الأرواح المنسية**، ص304.

[89] : برهان شاوي، **متاهة قابيل**، م.س.، ص314.

[90] : برهان شاوي، **متاهة الأشباح**، م.س.، ص46.

عن تيه دانتي، وأيضًا يصدّرها بعبارة من الكتاب المقدّس «تائهًا وهاربًا تكون في الأرض»[91]. وعليه فإنّ المقطع المتقدّم يتجلّى فيه التيه بوصفه تمفصلا موضوعيًّا، ما يسمح برؤية الموضوع بوصفه عنصر بنائيّ ثابت مرتبطًا بعمرٍ معيّن.

يسبغ الكاتب لقب التائه على الشخصية الرئيسة، هذه الكلمة الّتي سيطرت وحقلها اللغويّ على معجم شاوي الروائيّ، وتكرّرت بشكلٍ لافت، ما يجعل منها الثيمة الكبرى في نصوصه، موضوع الدراسة، «وبذلك يتحدّد الموضوع في نطاق النقد الموضوعاتيّ على شكل شبكةٍ من الدلالات، أو عنصر دلاليّ متكرّر لدى كاتبٍ ما في عملٍ ما»[92]، فضلًا عن عناوين الروايات التسع الّتي توحدت بكلمة متاهة، في المقابل تظهر ثيمة التيه أيضًا في رواية استراحة مفيستو، فالراوي لمّا وصف آدم المسكين وصفه بالتائه «مشى فيه كالتائه... وهو يحسّ بالضياع وسط هكذا أسرار وألغاز ما هذه المتاهة الّتي وجد نفسه فيها»[93].

تعاضدت ثيمة التيه مع ثيمة الموت في رواية استراحة مفيستو، ولكنه ليس موتًا بيولوجيًّا بل هو موتٌ على قيد الحياة وهذا ما عبّرت عنه العتبة الخارجية لهذه الرواية، فوصفت الرواية بأنّها «متاهة الموتى... جوقة من الحواءات والأوادم الّذين باعوا أرواحهم لآدم آدم من أجل النعيم في استراحة مفيستو»[94]. ولذلك اختلف الدليل في هذه الرواية عن الدليل في المتاهات، فالمرشد الّذي رافق آدم المسكين في رحلته إلى الوصول إلى مدير الفندق، تركه آخر الطريق لأنّه ضائع تائه فهو من رجال مدير الفندق «لم يلتفت الصحفيّ آدم الضائع إليه، وإنّما مشى أمامه وكأنّه غير موجود حاول آدم المسكين أن يلحق به قليلًا فقد كان الآخر يُسرع في خُطاه... لكن لا أحد! أين أنا؟ وأين اختفى الصحفيّ آدم الضائع دليلي؟»[95]، لم يستطع الدليل آدم الضائع إكمال رحلته مع آدم المسكين وعاد ليتركه يواجه مصيره بنفسه، الأمر نفسه حدث مع دانتي فقد «حظي بعدّة مرشدين لأسفاره كفيرجيلو، وستاتشيوس[96]، وبياتريشي[97]، والقديس برنار[98]، وعتب على أولئك الّذين يحاولون اقتفاء أثره مبحرين بمراكب ضعيفة، وحذّرهم ليعودوا أدراجهم إلى الشواطئ خشية أن يتوهوا في مجاهل الرحلة»[99]، وهكذا تاه آدم الضائع في هذه الرحلة وترك آدم المسكين يخوض غمار رحلته وحده.

اختار الروائيّ دليلتين في المتاهات راهبتين راهبة مسنّة إيفا مارتا وراهبة شابّة إيفا بيرغمان، ولكن يتّضح في نهاية الرواية أنّهما ميتتان منذ زمنٍ بعيد «تقدّم بخطى قلقة نحو القبر... قرأ على شاهدة القبر إيفا بيرغمان (1905-

---

[91] : الكتاب المقدّس، **سفر التكوين**، الأصحاح الثالث عشر، الآية 4.

[92] : يوسف وغليسي، **مناهج النقد الأدبيّ**، الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص149.

[93] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، م.س.، ص78.

[94] : **المصدر نفسه**، صفحة الغلاف.

[95] : برهان شاوي، **استراحة مفيستو**، م.س.، ص173.

[96] : Statius الشاعر الروماني الّذي صحبت روحه الحجاج في المطهر بعد رحيل فيرجيل فصعد مع دانتي وبياتريشي إلى الفردوس ويرجع بعض ظفره بهذا التكريم، بوصفه شاعر ملحمة اقتفى ولو من مسافة بعيدة خطى فيرجيل، أو إلى الأسطورة الغربية الّتي سجّلت تحوّله إلى الدين المسيحيّ. و.ج. دي بورج، **تراث العالم القديم**، تر. زكي سوس، مصر: وكالة الصحافة العربية، ط1، 2021، ص301.

[97] : محبوبة دانتي نابت عن فيرجيل في إرشاد دانتي ابتداءً من قمّة المطهر، وفي السماوات السبع، هيثم هلال، **أساطير من العالم**، بيروت: دار المعرفة، ط1، 2017، ص199.

[98] : ناب عن بياتريشي القديس الصوفيّ برنار الّذي أوصل دانتي إلى غاية رحلته إلى مشاهدة النور الأزليّ الّذي هو الله. **المرجع السابق، الصفحة نفسها**.

[99] : ألبرتو مانغويل، **الفضول**، م.س.، ص21.

1944) اقترب آدم التائه من الصورة محدّقًا فيها فذهل حينما رأى وجه إيفا بيرغمان... قفز إلى الوراء من الخوف وأخذ يهرول نحو السيارة»[100]، وقد جُعلت مهمتهما هداية الأرواح التائهة.

تستمد الراهبتان ملامح شبه من فيرجيل (Vergilieus) فالثلاثة موتى، وقد اختار دانتي روحًا تقوده لتناسب العالم الآخر الّذي زاره عالم الأرواح، وهكذا تترّفع الراهبتان عن الجسد وتعانقان عالم الأرواح، أمّا وجه الاختلاف فهو وثنية فيرجيل وانتماؤهما إلى الديانة المسيحيّة، وهو رجلٌ وهما امرأتان، وسبب ذلك مستمدٌّ من دانتي نفسه «فالمرأة عنده نصف إلهة تقوده إلى الفضيلة والله، وهي أيضًا صخرة أذلّت كبرياءه وقادته إلى الشيطان»[101]، وخلافًا للدليل في رواية استراحة مفيستو الّذي ترك آدم المسكين فإنّ الدليلتين هنا رافقتا الأرواح التائهة، بل تحضران في كلّ منعطفٍ ودربٍ موغلٍ في الشكّ تعاني منه هذه الشخصيات.

ابتدأ ظهور الراهبتين في المستشفى، ولكنّه ظهورٌ خاصٌّ لم يُتَح لجميع الشخصيات، وإنّ تجليهما بدايةً لحوّاء المؤمن وطليقها آدم التائه كان في المستشفى الحيّز المكانيّ، الّذي يصفه الراوي بأنّه مكانٌ للأرواح العالقة بين الحياة والموت، بالإضافة إلى هذا فالممرضة توضح لحوّاء المؤمن أنّها ليست الوحيدة الّتي تتراءى لها الراهبتان «قالت الممرضة بهدوء ونبرة جادّة وواثقة: هناك بعض المرضى من رأى أيضًا وجود راهباتٍ يتجولن في الممرات... واحدة منهن كبيرة في السنّ، وأخرى شابّة في الثلاثين من عمرها، لكن لا أحد يعرف هل هما من أوهام المرضى أو أرواحٌ تائهة»[102]، تجلّت هاتان الراهبتان لآدم التائه طليق حوّاء المؤمن الموجود في مستشفى آخر «يتذكّر الآن بأنّه أحسّ ليلة البارحة بوجود راهبة شابّة، ذات فتنة خاصّة كانت الراهبة تقف عند جانب السرير من جهة الرأس، تمسك كتابًا سميكًا من القطع الصغير بيدها خمّن أنّه الكتاب المقدّس»[103]، فتساءل عن سبب ظهور الراهبتين له «لكن لماذا استحضر الراهبات فأنا لست مسيحيًّا... وهو في تلك اللحظة تذكّر قصّة الراهب الأسود (The black monck) لأنطوان تشيخوف (Anton Chekhov) حيث قابل البطل راهبًا يرتدي اللباس الأسود وكان يناقشه في كلّ شيء، ويتدخّل في أمور حياته... فكّر في نفسه أنّ في تاريخ الأدب العالميّ الكثير من الشواهد على رؤية الأرواح والأشباح، ففي هاملت (Hamlet) لشكسبير (Shakesper) يظهر شبح روح الأب الملك القتيل لابنه هاملت (Hamlet) طالبًا منه أن ينتقم من عمّه القاتل، وفي الكوميديا الإلهيّة لدانتي (Dante) فإنّ روح الشاعر فيرجيل هي الّتي كانت تقود دانتي إلى الجحيم... لكنّ تلك الأرواح كانت معروفة لأصحابها، وكانت تقودهم إلى كشوفات الحقيقة، فلماذا أرى أنا تلك الراهبتين؟ وإلى أي حقيقة ستقودانني؟»[104].

---

[100] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص274.

[101] : حسن عثمان، **مقدّمة الجحيم لدانتي**، م.س.، ص36.

[102] : برهان شاوي، **متاهة حوّاء**، م.س.، ص68.

[103] : **المصدر نفسه**، ص95– 96.

[104] : **م.ن.**، ص99.

تتالى لقاءات الراهبتين بآدم التائه وحوّاء المؤمن، بالإضافة إلى هذا تغدق الراهبتان محبّتهما على المحتاجين إليها مثلما سكب فيرجيل على دانتي محبّته «فالعاطفة الّتي يسبغها عليه هي أبويّة، بل أموميّة لأنّها غالبًا ما تنصّبّ على حمايته من مخاطر العالم الخارجيّ ومخاوفه الداخلية وصبيانيته»[105].

الخلاصة

دخل الموروث الأدبيّ من أوسع أبوابه إلى أدب برهان شاوي، فنهل من معينه مكثرًا من التناصّ، والاستشهاد، واستدعاء شخصياتٍ من الأدب العالميّ، فأضفى هذا النسيج بعدًا وأثرًا ودلالة.

أعاد الكاتب من خلال التناصّ اكتشاف الماضي، وقراءته في ضوء الحاضر، وإعادة تشكيله من جديد.

بيّنت هذه الدراسة أنّ برهان شاوي لا يكتفي بالتناصّ مع جحيم دانتي على المستوى الشكلي أو الرمزي، بل يُعيد إنتاج هذا الجحيم ضمن بنية سردية حداثية تنطلق من واقع عربي معاصر، قائم على أزمات الهوية، والتشظي النفسيّ، والتيه الوجوديّ. ومن خلال توظيفه المكثّف للعدد تسعة، يخلق شاوي جغرافيا سردية رمزية تعيد تمثيل الجحيم، لا بوصفه عالماً ميتافيزيقياً كما في الكوميديا الإلهية، بل بوصفه واقعًا معاشًا ينهك الإنسان العربي المعاصر.

وقد جاء استدعاء فيرجيل – المرشد الروحي في جحيم دانتي – عبر رموز سردية جديدة كالشخصيات الإرشادية (الراهبتين، والصحفيّ آدم الضائع)، ليعكس تطوّر العلاقة مع فكرة "الهادي" من المطلق إلى النسبي، ومن الحكمة الكلاسيكية إلى الحيرة المعاصرة، هذه التحوّلات تؤكد أن التناصّ في أعمال شاوي ليس مجرد استحضار لنصّ غائب، بل هو تفكيك له وإعادة بنائه، فيتحوّل المرجع الغربيّ إلى أداة نقدية لقراءة الذات العربية.

وبهذا، فإنّ جحيم شاوي لا ينسخ جحيم دانتي، بل يتجاوزه ليؤسّس سردية جحيمية خاصة، تُعنى بالكشف عن البُعد الإنساني المعذّب في واقع مأزوم، وتُحيل إلى جحيم داخليّ، سيكولوجيّ، يلامس جوهر الوجود البشريّ في قسوته، وتيهه، وسعيه المحموم نحو الحقيقة.

تتجلّى بذلك مركزية التناصّ الحواريّ في مشروع شاوي الروائي، إذ يحوّل النصّ الغائب إلى نقطة انطلاق نحو بناء نصّ روائيّ جديد، متفاعلٍ مع التراث، ومشتبكٍ مع الواقع، وراسخٍ في هموم الإنسان الكونية.

[105] : كاظم جهاد، **مقدّمة الكوميديا الإلهيّة لدانتي**، م.س.، ص42.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر الأساسية:

1- برهان شاوي، **متاهة آدم**، بيروت: منشورات ضفاف، ط3، 2015.
2- _____، **متاهة حوّاء**، بيروت: منشورات ضفاف، ط2، 2015.
3- _____، **متاهة قابيل**، بيروت: منشورات ضفاف، ط2، 2016.
4- _____، **متاهة الأشباح**، بيروت: منشورات ضفاف، ط2، 2016.
5- _____، **متاهة إبليس**، مصر: دار النخبة، ط1، 2018.
6- _____، **متاهة الأرواح المنسية**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2015.
7- _____، **متاهة العميان**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2016.
8- _____، **متاهة الأنبياء**، مصر: دار النخبة، ط1، 2019.
9- _____، **متاهة العدم العظيم**، العراق: دار ميزوبوتاميا، ط1، 2019.
10- _____، **استراحة مفيستو**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 2016.

ثانيًا: المراجع العامّة:

1- بابتي عزيزة، **موسوعة الأعلام ج1/ ج2**، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط1، 2009.
2- بادي حصّة، **التناصّ في الشعر العربيّ الحديث**، عمّان: دار كنوز، ط1، 2009.
3- برادة محمّد، **الرواية ذاكرة مفتوحة**، الكويت: آفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
4- بعلي حفناوي، **تمثّلات المقموع والممنوع في الرواية العربية**، الأردن: اليازوري للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
5- بو عزّة محمّد، **تأويل النصّ من الشعرية إلى ما بعد الكولونالية**، بيروت: المركز العربيّ للأحداث، ط1، 2018.
6- التاودي محمّد، **حاشية التاودي ج6**، مراجعة عمر الراوي، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط.، 2007.
7- تروش حسين، **مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية**، دمشق: دار الكتاب الأكاديميّ، ط1، 2017.
8- حسن عبد الكريم، **المنهج الموضوعيّ**، عمّان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
9- سماحي رفيقة، **التناصّ في رواية خرفان المولى**، مصر: دروب للنشر، ط1، 2017.
10- صلاح صالح، **سرد الآخر عبر اللغة السرديّة**، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، 2003.
11- العقّاد عبّاس، **إبليس**، مصر: دار نهضة مصر، ط3، 2005.
12- القاضي محمّد، **استدعاء الشخصيات التاريخيّة في الشعر العربي العبّاسيّ**، عمّان: دار الخليج، ط1، 2019.
13- مفتاح محمّد دينامية النصّ، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، 1987.
14- وغليسي يوسف، **مناهج النقد الأدبيّ**، الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

15- يقطين سعيد، **انفتاح النصّ الروائيّ**، بيروت: المركز الثقافي العربيّ، ط2، 2001.
16- يونس إبراهيم، **نمو ما بعد الصدمة**، مصر: دار يسطرون، ط1، 2018.

ثالثًا: المراجع المترجمة

1- آدم جون، **السرد**، تر. أحمد الورداني، بيروت: دار الكتاب الجديد، ط1، 2015.
2- باربوس هنري، **الجحيم**، تر. فتحي العشري، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، 1987.
3- بارت رولان، **درس السيميولوجيا**، تر. عبد السلام، المغرب: دار تبقال، ط1، 1986.
4- دانتي أليغيري، **الجحيم**، تر. حسن عثمان، مصر: دار المعارف، ط3، 1988.
5- _____، **الكوميديا الإلهية**، تر. كاظم جهاد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.
6- مانغويل ألبرتو، **الفضول**، تر. إبراهيم قعدوني، بيروت: دار الساقي، ط1، 2017.
7- ولسن كولن، **اللامنتمي**، تر. جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط5، 2004.

رابعًا: المجلّات والدوريّات:

1- **الحديدي صبحي**، الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية في تطور مفاهيمه واتّجاهاته، **مجلّة دراسات يمنية**، العدد 80، السنة 10، اليمن 2006.
2- **عبد المجيد معاوية**، دانتي امتزاج الحكمة بالبلاغة، **مجلّة الميادين**، العدد الثالث، السنة الأولى، الجزائر: 2016.
3- **غيلان حيدر**، الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية في تطوّر مفاهيمه واتّجاهاته، **مجلّة دراسات يمنية**، العدد 80، السنة 10، اليمن 2006.

References:

Bergez Daniel, **introduction aux méthodes critiques pour l´analyse litéraires,** France: dunod, 1ére editions, 1995.