دكتور مراد عبد الرحمن مبروك

العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر

دراسة نقدية (١٩١٤-١٩٨٦)

دار المعارف

العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر

دراسة نقـــدية

(١٩١٤ - ١٩٨٦)

دكـــــتور

مراد عبدالرحمن مبروك

كلية الآداب - جامعة القاهرة

فرع بنى سويف

الطبعة الأولى

١٩٩١

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إهـــــداء

إلى أحـــلام

الحلـم الكبـير الـذى وأدتـه أحـــزان الســـنين

فلقد كان حلمك الصغير ياصغيرتى أكبر فى عينى

من كل رحاب الكـون

مـــــراد

مقـدمـــة

إن الباحث فى تطور الرواية العربية فى مصر ، يجد أن الرواية المصرية ارتبطت بالتراث خاصة التراث التاريخى منذ ظهور روايات جرجى زيدان التاريخية ، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية . ثم شاعت هذه الروايات التى استوحت التراث التاريخى مابين الحربين العالميتين ، الأولى والثانية .

وقد يرجع ذلك لعوامل فنية وسياسية واجتماعية وثقافية ، وشكل ارتباط هذه الروايات بالتراث - خاصة التراث التاريخى والأسطورى - ملمحاً بارزاً فيها . إلا أن ارتباط هذه الروايات بالتراث كان على مستوى المضمون . أى أن الشكل فى هذه الروايات كان شكلاً أوربياً يحاكى الأشكال الروائية الأوربية . بينما كانت المضامين تراثية تعتمد على صياغة الأنماط التراثية فى شكل روائى .

لذلك كانت الغلبة فى هذه المرحلة للرواية التاريخية . التى تعتمد على صياغة الأحداث والشخصيات والنصوص التراثية فى شكل روائى . مثل شخصيات الشعراء العرب قبل الإسلام فى أعمال « محمد فريد أبو حديد » وبعد الإسلام فى روايات « على الجارم » . وشخصيات من التاريخ الإسلامى فى روايات « سعيد العريان » ، « وعلى أحمد باكثير » ، وشخصيات من التاريخ الفرعونى فى روايات عبد الحميد جوده السحار ، ونجيب محفوظ وعادل كامل ، وعبد المنعم محمد عمر .

ومع تطور الرواية لم تتوقف ظاهرة ارتباط التراث بالرواية . بل ظلت تتطور تطوراً فنياً مع تطور الرواية ، حتى شاعت فى الروايات المصرية منذ الستينيات ، وأصبحت تشكل ملمحاً بارزاً على مستوى الشكل والمضمون معاً .

ويعد شيوع هذه الظاهرة أحد الدوافع التى دفعت الباحث إلى هذه الدراسة أما الدافع الثانى : فيرجع إلى رغبة الباحث فى الكشف عن حالات التفاعل والالتحام بين إبداعاتنا المعاصرة ، وتراثنا الماضى . كى نتوصل إلى أشكال روائية مستمدة من تراثنا . وتساير طبيعة واقعنا الحاضر . بدلا من اللهاث خلف الأشكال الأوربية التى تلائم طبيعة الواقع الأوربى ، ولاتُعنى بحاجات واقعنا العربى .

ومن جانب آخر يبغى الباحث الكشف عن مقدرة تراثنا العربى فى إثراء النص الروائى من ناحية ، وتعبيره عن واقعنا من ناحية ثانية .

والدافع الثالث ، يرجع إلى أن معظم الدراسات الأدبية ، والنقدية التى اختصت بدراسة الرواية المصرية خلت من دراسة مستقلة عن هذه الظاهرة . اللهم إلا الإشارة إليها فى ثنايا بعض الفصول والأبواب .

ومن ثم شرع الباحث فى دراسة هذه الظاهرة ، والتى تدور حول « العناصر التراثية فى الرواية المصرية . دراسة نقدية من سنة ١٩١٤ إلى سنة ١٩٨٦ » ولعل اختيار اسم العناصر التراثية موضوعاً للدراسة يرجع لما تكشف للباحث من أنماط متعددة فى نسيج الرواية منها النمط التاريخى ، والأسطورى ، والصوفى ، والشعبى ، والأدبى ، والدينى .

ولما كانت هذه الأنماط ترتبط بالتقسيم الموضوعى أكثر من التقسيم الفنى الذى يلائم الظاهرة الأدبية . لذلك شرع الباحث فى تقسيم هذه العناصر إلى عناصر فنية تربط الملمح التراثى بالملمح الفنى . وتمثلت هذه العناصر فى دراسة الشخصية والنص ، واللغة ، والشكل التراثى .

كما أن دراسة هذه العناصر تعد ضمن الأسس النقدية لدراسة الرواية . أما تحديد الفترة الزمنية للبحث فهو أمر فى غاية الصعوبة على الباحث . لأن العمل الأدبى لايخضع للتحديد الزمنى الصارم . ولما وجد الباحث نفسه مضطراً لاختيار فترة يحصر فيها دائرة بحثه . فقد حدد الباحث البداية بعام ١٩١٤ ، حيث شهدت هذه البداية ميلاد الرواية الفنية من ناحية ، وشيوع الرواية التاريخية من ناحية ثانية . وبزوغ فجر الوعى القومى المصرى ، أو فكرة الوطنية المصرية من ناحية ثالثة . ذلك الوعى الذى أيقظ الأدباء وفتح أذهانهم إلى أهمية تراثهم العربى والفرعونى والإسلامى ، تبعا للتيارات الفكرية التى كانت سائدة فى تلك الآونة .

فقد ظلت الدعوة إلى الوطنية المصرية منذ مطلع القرن العشرين تنمو مطالبة باستقلال الشخصية المصرية ، فى محاولاتها الأدبية والفكرية وكانت هذه الفكرة دافعا من دوافع العودة إلى التراث . حيث كانت تطالب بالعودة إلى التراث المصرى سواء كان فرعونياً أو إسلامياً .

أما تحديد نهاية الفترة عند عام ١٩٨٦ ، فيرجع إلى أن الباحث أراد أن يوسع دائرة الفترة الزمنية ، كى يستطيع تتبع هذه الظاهرة ، ويرصد تطورها من خلال تطور الرواية .

ولعل استمرار هذه الظاهرة وعدم توقفها عند مرحلة معينة هو ماجعل الباحث يقف بها ، ويرصدها حتى وقتنا الحالى سنة ١٩٨٦ . أما المفهوم الذى نظر به الباحث إلى الرواية . فقد

جعل الباحث شديد الحيرة .أيقتصر الباحث على الرواية الفنية وكيف ذلك والرواية التاريخية كان لها النصيب الأوفى منذ نشأة الرواية وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وتمثل ركناً أساسياً فى مسيرة الرواية المصرية من ناحية ، وفى توظيفها للتراث بشتى أنماطه من ناحية ثانية .

لذلك تناول الباحث الرواية بمفهومها العام ، سواء كانت تاريخية أم فنية - على حد اصطلاح النقاد لهذه التسميات - وما أعان الباحث على الخوض فى هذه الدراسة هى الدراسات الرائدة التى قام بها أساتذتنا المتخصصون فى هذا المجال فقد فتحت للباحث مجالات متعددة لم يكن ليتوصل إليها بدونها .

ولعل أهم هذه الدراسات : دراسة الدكتور محمود حامد شوكت (الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث) ، ودراسة الدكتور عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر من سنة ١٨٧٠ إلى سنة ١٩٣٨) ، ودراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم (القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية) ودراسة الدكتور أحمد الهوارى (نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر) ، والدكتور السعيد الورقى (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) ، والدكتور يوسف نوفل (الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ) ، والدكتور شفيع السيد (اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧) ، والدكتور سيد حامد النساج (بانوراما الرواية العربية) . وبرغم إفادة الباحث من هذه الدراسات إلا أنها لم تفرد لظاهرة استلهام التراث ملمحاً مستقلاً . بل اكتفت بالإشارة إليها فى ثنايا بعض الفصول والأبواب .

ولم تكن دراسة مثل هذا الموضوع بالأمر الهين فقد صادف الباحث عدة صعوبات منها مايتصل بالمادة التراثية المستوحاة فى الرواية ، والكشف عن مصادرها وأصولها وتتبعها فى مصادرها الأصلية من ناحية ، وفى الرواية من ناحية ثانية ، ثم مدى توظيف الكاتب لها . خاصة إن الكتّاب المعاصرين كثيراً مايلجأون إلى وضع هوامش تراثية وهمية توقع الباحث فى اللبس والغموض مالم يرجع إلى مصادرها الأصلية . الأمر الذى جعل بعض الدراسين * يقعون فى هذه الهوامش الوهمية ويتصورون أنها حقيقية .

كما أن تعدد أنماط التراث يجعل الباحث لايركن إلى مصدر تراثى واحد بل يرجع فى كثير من الأحيان إلى المصادر الأسطورية والتاريخية والشعبية والأدبية والصوفية ، والدينية .

---

* أنظر البحث ص (٢٢١) .

ومن هذه الصعوبات أيضا مايتصل بمنهج الدراسة خاصة إن الدراسات التى سبقت الباحث لاتوجد فيها دراسة مستقلة تناولت هذه الظاهرة لتنير الطريق أمام الباحث . لذلك عندما فرغ الباحث من جمع مادته ظل مترددا فى اختيار المنهج ، ثم أهتدى إلى المنهج التكاملى الذى يتناول الظاهرة الأدبية من شتى جوابنها ، وعلى الرغم من أن تقسيم أبواب البحث يعد تقسيماً فنياً ، إلا أن تناول الروايات فى كل باب يخضع للترتيب التاريخى . كما أن تناول الظاهرة الأدبية أو الملامح التراثية لاتدرس من الناحية الفنية فحسب . بل تدرس من خلال علاقاتها بالأبعاد الاجتماعية أيضا .

لذلك قسم الباحث دراسته إلى مقدمة ومدخل وأربعة أبواب وخاتمة على النحو التالى : -

- **المـدخـــل** : تناول مفهوم التراث لغة واصطلاحاً من خلال بعض المعاجم والدراسات العربية والأجنبية . ثم خرج الباحث بمفهوم محدد للتراث التزم به فى دراسته . كما تناول المدخل أيضا أهم العوامل التى أدت إلى شيوع ظاهرة استلهام التراث فى الرواية وهى عوامل فنية وسياسية واجتماعية .

- **الباب الأول** : تناول الشخصية التراثية . وقسم هذا الباب إلى فصلين أحدهما تناول الشخصية التسجيلية ، وثانيهما تناول الشخصية التعبيرية أما الشخصية التسجيلية فقد تناولها الباحث من خلال ثلاثة أنماط تراثية هى : النمط التاريخى ، والنمط الشعبى ، والنمط الأسطورى .

والشخصية التعبيرية قد دارت فى ثلاثة جوانب ، الأول : تناول الشخصية التراثيـة الحقيقية ، وقد درس هذا الجانب من خلال الأنماط التراثية التاريخية ، والصوفية ، والدينية . والثانى : تناول الشخصية ذات الأبعاد التراثية ، خاصة الأبعاد الأسطورية والصوفية والشعبية . والثالث : تناول الشخصية التراثية المقنعة .

- **الباب الثانى** : تناول النص التراثى . وقسم إلى فصلين أحدهما : عن النص التراثى الساكن ، وثانيهما عن النص التراثى المتحرك .

أما النص الساكن فقد دار حول الروايات التاريخية والفنية التى وظفت النصوص الشـعرية القديمة ، والنصـوص الشعـبية . ولم تتجـاوز هذه النصـوص معناها التراثى .

أما النص المتحرك : فقد دار حول جانبين أديا إلى حركيته معا : تعدد دلالات النص ، وحركية الصورة الحلمية فى النص .

- **الباب الثالث** : تناول اللغة التراثية ، وقسم إلى فصلين : الأول تناول أنماط اللغة التراثية ، وتمثلت هذه الأنماط فى اللغة التاريخية ، واللغة الصوفية ، واللغة الأسطورية . والثانى : تناول اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى وقد اهتم هذا الفصل بأثر اللغة التراثية على البناء الزمانى والمكانى فى الرواية . فأصبح البناء الزمانى والمكان متداخلاً ، وهذا التداخل أدى إلى دينامية النص الروائى .
- **الباب الرابع** : تناول الشكل التراثى وقسم ثلاثة فصول ، الأول : تناول الشكل الشعبى منذ الإرهاصات الأولى له حتى بلوغه مرحلة النضج والاكتمال ، والثانى : تناول الشكل التاريخى الذى يحاك فيه الكاتب شكل الكتابات التراثية التاريخية ، والثالث : تناول الشكل التوثيقى ، ويعد هذا الشكل هو آخر الأشكال التراثية ، التى ظهرت فى الرواية ، ويعنى بشكل الكتابات التراثية المحققة أو الموثقة .
- **الخاتمة** : تناولت أهم النتائج التى توصل إليها الباحث . ودور هذه النتائج فى تشكيل نظرية أدب ، أو نظرية نقد عربية ، تلائم طبيعة واقعنا العربى الراهن .

مـــدخـــل

★ مفهوم التراث

★ الروائى والتراث « عوامل الاستلهام »

مفهوم التراث :

تعددت مفاهيمُ التراث فى المعاجم العربيةِ والأجنَبِيةِ ، وفى الدراساتِ العربيةِ والأجنبيةِ ، خَاصةً فى العصرِ الحديث ، عندما بَدَأ الأدباء والمُفكرُون يهتمون بالعودة إلى المَاضِى ، بغية خَلْق فكْر عَرَبِى يُعَبِّرُ عَنْ شَخْصِيَتِهم وَثَقَافَتِهم وَبِيئَتِهم وَوَاقِعِهم .

لذلك رأينا أن نقف عند مفهوم هذه الكلمة ، وكيف تطورت وتعددت مفاهيمها حتى دخلت مجال الدراسات الأدبية ، وسوف نتتبع معنى كلمة التراث لغة ، واصطلاحا فى التراث العربى ، وفى التراث الإسلامى ممثلا فى القرآن الكريم . ثم تطور هذا المفهوم فى مجال الدراسات الأدبية المعاصرة . كما نتناول هذا المفهوم فى بعض المعاجم الأجنبية ، وكيف تناولته الدراسات الأجنبية حتى شكل رؤية نقدية تناولها ت . أس . إليوت "T.S.Eliot" فى مقاله « التراث والموهبة الفردية » " Tradition and Individual talent " .

(١)

يمكن القول إن كلمة التراث مأخوذة من مادة « ورث » ، التى تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادى أو معنوى ، ممن سبقه من والد أو قريب أو موص أو نحو ذلك . وفى الكتاب العزيز « وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ » (١) ، وأجمع اللغويون على أن التراث مايخلفه الرجل لورثته ، وأن تاءه أصلها الواو أى « الوراث » .. ويدور قلب الواو المتصدرة لهذه الكلمة « تاء » لأنها أجل من الواو وأقوى ولاتتغير بتغير أحوال ماقبلها كما يقولون . (٢) .

لذلك فإن المعنى اللغوى للتراث ، ، « هو مايخلفه الرجل لورثته وأصله ورث فأبدلت ، الواو تاء ، فالتراث والأرث والورث مترادفة ، هكذا قال ابن عربى ومن بعده ابن سيده وقيل الورث والميراث فى المال والأرث فى الحسب » (٣) . مما يشير إلى الميراث الثقافى لأن الحسب هو مفاخر الآباء وشرف الفعال ، التى يرثها الأبناء ويتغنون بها « وقد اعتبر الزمخشرى هذا الاستعمال الأخير لكلمة الأرث من قبيل المجاز » (٤) ، وتتصل كلمة التراث فى أصلها اللغوى المحض ، بما يصير إلى الحى من مال أو متاع بعد موت ذويه ، فالوراثة والأرث انتقال قنينة إلى

---

(١) سورة النمل . آية (١٦) .

(٢) عبد السلام هارون . التراث العربى . ص ٣ ، ٤ .

(٣) ابن منظور . لسان العرب . مادة ورث .

(٤) الزمخشرى ، أساس البلاغة ص ٤٩٥ .

الإنسان من غير عقد ، ولا مايجرى مجرى العقد ، وقد سمى بذلك المنتقل عن الميت فيقال للقنينة الموروثة « ميراث ، أرث » (٥) .

وأصل كلمة التراث « وراث » من الوراثة وجعلت الواو تاء لتخفيف النطق ، وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال المجازى ، فأصبحت تعبيراً أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشئ وتراكمه ، كما تقول أورثته كثرة الأكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضعفا . وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادى بين جيلين أو أكثر كما نقول هو فى أرث مجد ، والمجد المتوارث بينهم (٦) .

وفى مجاز الكلمة أيضا مايتعلق بمعنى من معانى اتصال الحياة ، وبعث النشاط بعد الخمود ، « وفى ذلك يأتى فى العربية قولهم « توريث النار » بمعنى تحريكها لتشتعل من جديد وتدب فيها الحياة » (٧) .

ولعل أقدم النصوص التى تناولت هذه الكلمة ماجاء فى القرآن الكريم فى قوله « وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّما » (٨) ، تعبيراً عما جرى عليه بعض العرب من اغتصابهم لحقوق النساء والأطفال من الميراث . حيث كان الميراث فى الجاهلية لمن يقوى على القتال ليدافع عن قومه . « والتراث هنا تراث مادى ، فضلا عن العادة تراث العادات ، أى عادة أكل الميراث عادة توارثها الجاهليون ابنا عن أب » (٩) .

كذلك ورد بعض مشتقات هذه الكلمة للإشارة إلى انتقال معانى النبوة والعلم فى مثل قوله تعالى « فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيا » (١٠) ، وذلك للتعبير عن دعاء زكريا ربه لتوارث هذا الفضل فى آله ، ولايدخل فى ذلك المالُ ، فالمال لاقدر له عند الأنبياء .

وفى قوله تعالى « فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِم خَلْفٌ وَرِثُوا الكِتَابَ » (١١) والخَلَف بفتح اللام من يخلف غيره بالخير ، والخلْف بسكون اللام ، من يخلف غيره فى الشر ، ومنه قوله تعالى :

(٥) الراغب الأصفهانى ، المفردات فى غريب القرآن ، مادة ورث .
(٦) الزمخشرى . مرجع سابق . مادة ورث .
(٧) أنظر : الفيروز أبادى : القاموس المحيط . مادة ورث .
(٨) سورة الفجر ، آية (١٩) .
(٩) د . حسين محمد سليمان ، التراث العربى الإسلامى . دراسة تاريخية مقارنة ص ١٦ .
(١٠) سورة مريم ، آية (٦) .
(١١) سورة الأعراف ، آية (١٦٩) .

« فَخَلَفَ مِن بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلاةَ واتَّبَعُوا الشَّهَوَاتِ فَسَوْفَ يَلْقَوْنَ غيا » (١٢) . والمعنى يصفه أى خلف من بعد ذلك الجيل – الذى فيه الصالح والطالح – خلف آخر لاخير فيهم ورثوا الكتاب ، وهو التوراة عن آبائهم . أى يمكن القول : هكذا ورث بنو إسرائيل الكتاب « التوراة » والعقيدة ، لكنهم لم يستفيدوا بما جاء فيها وحولوه إلى أمر آخر .

فالتراث العقائدى الذى ورثوه انصرفوا عنه . وقال تعالى : « إِنَّ الذِينَ أُورِثُوا الكِتَابَ مِن بَعْدِهِم لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مُرِيبٍ » (١٣) ، « وتحدد الآية هؤلاء بأهل الكتاب من اليهود والنصارى ، الذين عاصروا النبى (ص) أى أن هذا الجيل ورثوا وتوارثوا وورثوا فكر آبائهم المنحرف . برغم أنهم ورثوا الكتاب اليقين . أى أن تراثهم ضلال وانحراف وعناد وبعد عن اليقين » (١٤) .

لذلك فإن « كلمة التراث فى لغة العرب تعنى الميراث ، وهو يشمل المال والأحساب كما أن التراث فى لغة العرب معناه الميراث ، وأنه يطلق على وراثة المال والحسب والعقيدة والدين » (١٥) .

نخلص من ذلك إلى أن المعاجم العربية ، واللغويين ، قد أجمعوا على أن التراث هو مايخلفه الرجل لورثته ، وأن تاءه أصلها الواو أى « الوراث » وساقوا أمثلة عديدة لمثل هذا الأمر وهو تحول الواو إلى تاء فى كلمات من اللغة العربية . وظلت هذه الكلمة تستعمل على مر العصور ، وتنوب عنها أحيانا كلمة الميراث ، إلى أن جاء العصر الحديث ، فكثر استعمالها نتيجة اتجاه المفكرين والأدباء إلى الماضى . متمثلا فى الآثار المكتوبة الموروثة ، التى حفظها التاريخ ، فعادت الكلمة إلى معناها « الوراثة » لكنها اقتصرت على الجوانب الفكرية والحضارية .

وهذا التحليل اللغوى لأصل الكلمة فى اللغة العربية والقرآن الكريم ، له دلالته الخاصة فى التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، « ففى الأصل اللغوى تأتى ايحاءات الاتصال الزمنى بين الأجيال ، ومعنى التلازم العضوى الذى لامفر منه ، كما تأتى ظلال معانى تتصل بفكرة الانتماء القومى ، ووحدة الجماعة وسريان الماضى فى الحاضر ، بل إن هذا الماضى قد يتم له بعث

---

(١٢) سورة مريم ، آية (٥٩) .

(١٣) سورة الشورى ، آية (١٤) .

(١٤) د.حسين محمد سليمان : مرجع سابق ص ١٥ .

(١٥) د.أكرم ضياء العمرى : التراث والمعاصرة ، ص ٢٦ – ٢٧ .

حقيقى من ظلال الماضى .. وهذا الشعور بضرورة استلهام التراث ، والانطلاق منه إلى آفاق من الإبداع والتحديد حق فى جملته وتفصيله لأن الشئ لايكون إلا نفسه كما يقول المناطقة . ولقد عرف العالم العربى فى العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع اتجاهات ثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هذه القاعدة الحضارية الأصيلة فلم يكتب لها النماء بل ذهبت مع الريح (١٦) لذلك اتجهت الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة إلى عناصر التراث تستقى منه القيم الإيحائية والدلالية كمادة تعبيرية عن الواقع . ومن هنا تعددت مفاهيم الدراسين المحدثين لمعنى التراث .

(٢)

وعلى الرغم من تعدد مفاهيم التراث عند كثير من الدراسين إلا أن معظمهم يكاد يتفق حول ضرورة التحام التراث بالواقع الحاضر ، ومحاولة توظيفه برؤية معاصرة ، بحيث يكتسب أبعاداً إيحائية تعبر عن الحاضر .

فيرى الدكتور زكى نجيب محمود « أن التراث هو كل مايصنعه الإنسان ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك . من هذا الجسم المكتوب الموروث الذى نقرؤه ونستخرج منه مانستطيع بوجهة النظر ، التى نريدها ، أى أن الإنسان يختار مايستصفى من التراث ثم يؤول ، ويفسر ويضيف فاعليته الذاتية ، إلى هذا التراث ، فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلاً ومفعولاً معه ، لأن قيمة التراث تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشئ المدرك » (١٧) .

والدكتور زكى نجيب محمود يقف مفهومه للتراث عند حد التراث المكتوب وهو بذلك لايُعد مشتملاً ، على كل الجوانب التراثية ، إذ أن هناك بعض عناصر التراث الشعبى ، التى لم تدون لكنها وصلت إلينا شفاهيا ، أى أنه أغفل التراث الشفاهى ، كالأمثال والمواويل ، والمراثى ، وبعض الحكايات الشعبية عن طريق توالى وتوارث الأجيال ، وانتقلت من جيل إلى آخر ، برغم ماأصابها من الحذف ، والزيادة ، لكنها وصلت إلينا ، وهو موروث جماعى جاء نتيجة القوام الثقافى لشعب من الشعوب .

---

(١٦) أنظر : د.عفت الشرقاوى : التراث التاريخى عند العرب ، مجلة فصول ، أكتوبر سنة ١٩٨٠ ، ص ١٣٩ – ١٤ .

(١٧) أنظر : رأى الدكتور زكى نجيب محمود فى ندوة « موقفنا من التراث » . مجلة فصول ، عدد أكتوبر سنة ١٩٨٠ ، ص ٣٢ – ٣٥ .

ثم يعرض الدكتور يوسف عز الدين مفهومه للتراث ، فيمزج التراث بالحاضر لإفراز قيم جديدة يقول : « تراثنا الفكرى وارثنا الأدبى بما فيه من حضارة ، سبقت واحتوت حضارات البشرية ، وأبدعت فى خلق الجديد ، أعانت على تطور حياة الإنسانية ورفعت المستوى البشرى الثقافى بما فيه من علم وفن وأدب ، وعادات اجتماعية ، وتقاليد فكرية ، وأساليب حضارية ، إن التراث الحضارى الجيد لكل أمة ، هو العامل الفعال فى تطوير حياة تلك الأمة ، يمدها بالقوة المعنوية والثقة بالنفس ، ويحفظها من النوبان والضياع والاندثار » (١٨) ، وبرغم أن الدكتور يوسف عز الدين يشيد باستخدام التراث ، ويعنى بالتراث العربى الجيد ومزجه بالحاضر والأخذ منه بما يلائم روح العصر إلا أنه لايضع مفهوما محدداً للتراث ، بقدر مايعنيه عرض موقفه الفكرى تجاه التراث .

ويقترب مفهوم الدكتور أحمد هيكل للتراث من هذا المفهوم فيرى أن « التراث كما تعرفه كل الحضارات ، إنما هو الموروث الحضارى لأمة ما . موروثها فى العلوم الخالصة ، وفى العلوم الإنسانية » (١٩) ، ويقول فى موضع آخر : « إن التراث العربى ، إنما هو كل ماورّثته الأمة العربية السابقة لأجيالها اللاحقة ، أو جميع ماخلفه الماضى العربى التليد للحاضر العربى الجديد » (٢٠) .

وترى الدكتورة سيزا قاسم : « أن العلاقة بين المورّوث والوريث هى قضية إشكالية الثقافة العربية المعاصرة ، فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة فى النفوس ، يفقد بعده التاريخى المتعاقب ويكتسب بعداً مكانياً تراكمياً ، ويعيش فى الحاضر كوحدة متكاملة فى متناول الوريث » (٢١) .

والدكتورة سيزا قاسم برغم أنها تقدمت خطوة تالية فى مفهومها للتراث ، من حيث ربطها التراث بالثقافة العربية إلا أنها لم توضح ماهية هذا التراث . وتتفق مع معظم الدراسين فى كون التراث لابد أن يرتبط بالحاضر ، ويعبر عنه ، فتقول إنه : « لكى يخرج الفنانُ العربى من المأزق الذى يعيش فيه يجب أن يتمثل التراث تمثلا حديثا ، بمعنى أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ، ويستوعبها ثم يعيد صياغتها فى قالب جديد ، بحيث يصبح التراث مصدراً

(١٨) د.يوسف عز الدين : تراثنا والمعاصرة ، ص ١٩ .

(١٩) د.أحمد هيكل : دراسات أدبية ، ص ٤٥ .

(٢٠) نفسه ، ص ٤٤ – ٤٥ .

(٢١) د.سيزا قاسم : البنيات التراثية : فصول ، أكتوبر سنة ١٩٨٠ ص ١٩٢ .

للاستعارات والرموز ، والنماذج العليا التى تعبر عن الحساسية العربية الحديثة وتشكلها فى آن واحد » (٢٢) .

فإلى جانب ربطها التراث بالثقافة العربية ، تحاول أن تتغلغل فى بنيات التراث الكبرى ، والصغرى وتعنى بالبنيات الصغرى المفردات ، والتراكيب اللغوية ، وتعنى بالبنيات الكبرى ، أى البنيات الدلالية والرمزية والأسطورية ، وهذه البنيات بدورها تعمل على الالتحام بينها وبين الحاضر ، لتؤدى فى النهاية إلى تشكيل التراث تشكيلاً إيحائياً ورمزياً ، يعبر عن الواقع الثقافى والحياتى للمجتمع العربى .

وهى بذلك ترفض الآراء ، التى تحاول الانفصال عن التراث ، لانبهارهم بالثقافة الغربية لأنها فى نظرهم الثقافة القادرة على تحديث المجتمعات . كما أنها ترفض الآراء التى تتمسك بالتراث كما هو عليه فتقول : « إن الاستغراب والسلفية على السواء خيانة لأنهما انفصال عن التربة ، التى يعيش فيها الفنان العربى ويترعرع فيها فنه » (٢٣) .

وتؤمن بضرورة التحام الروافد الثقافية المتعددة ، التى ينهل منها الفنان ، وهذا الرأى يبلور لنا موقف سيزا قاسم من التراث وعلاقته بالثقافة العربية ، بشتى عناصرها ومستوياتها ، فتنبهت إلى ضرورة توظيف التراث الشعبى كتعبير عن الثقافة الشعبية والإشكالية التى يصادفها الكاتب ، من خلال هذا التوظيف فترى : « أن الكاتب العربى المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة ، إذ أنه يعايشها بطريقة طبيعية فى حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها إلى ارتباطه بالجماهير الشعبية العريضة وإحساسه بمأساتها ، وإلى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحظ عناية الكتاب بتراثهم الشعبى فى ألف ليلة وليلة ، والحكايات الشعبية ، والسير ، والملاحم ، والأمثال ، والأزجال والأغانى » (٢٤) .

فلا تقف فى مفهومها للتراث عند العملية التسطيحية ، أى العملية التى تقف عند رصد وتسجيل التراث كما هو ، مثلما نجد فى الروايات التاريخية مثلاً . بل إن مفهومها للتراث يتغلغل حتى يصل ، إلى البنيات الجزئية والكلية فى العمل الأدبى . فتقول : « كلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالة ، فيصبح حلقة فى سلسلة لانهائية من الأعمال الأدبية ،

---

(٢٢) نفسه ، ص ١٩٤ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٩٣ .

(٢٤) نفسه ، ص ١٩٤ .

إن هذه الاستمرارية هى التى تعطى الكاتب والقارئ إحساساً بالانتماء إلى تاريخ وإلى هوية مشتركة ، وفى نفس الوقت تساهم فى بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية » (٢٥) .

ويرى الدكتور حسين محمد سليمان : « أن التراث بمعناه الواسع هو كل ماخلفه السلف للخلف من ماديات ، ومعنويات أيا كان نوعها ، أو بمعنى آخر هو كل ماورثته الأمة من إنتاج فكرى ، وحضارى ، سواء فيما يتعلق بالإنتاج العلمى أو بالآداب أو بالصور الحضارية ، التى ترسم واقع الأمة ومستقبلها » (٢٦) ، ومن خلال تتبع الدكتور حسين محمد سليمان لمعنى التراث فى المفاهيم يرى : « أن التراث يتكون من :

١ - ماتراكم خلال الأزمنة من تقاليد ، وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم فى شعب من الشعوب ، وهو جزء أساسى من قوامه الاجتماعى والإنسانى والسياسى والتاريخى والخلقى ، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة ، التى عملت على تكوين هذا التراث .

٢ - كما يبرز فعل التراث فى اثار الأدباء والفنانين ، فتصبح هذه الآثار محصلاً لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية » (٢٧) .

ويرى الدكتور حسن حنفى أن : « التراث هو المنقول إلينا أولا ، والمفهوم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا . ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب ، إلى تراث حى . يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخى ، وبالحلقة الثانية الشعور التأملى ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملى » (٢٨) .

وبهذا المفهوم يخلق حسن حنفى حالة من التفاعل ، بين الواقع والتراث إلاَّ أن هذا المفهوم يقترب من المفهوم الفلسفى للتراث ، وشأنه شأن بعض الدراسين الذين وقفوا عند حد التراث المكتوب .

لذلك فإن معظم الدارسين ، الذين عرضوا لمصطلح التراث يتفقون على ضرورة مزج التراث بالواقع الحاضر . بحيث يكتسب أبعاداً دلالية ورمزية تكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش .

---

(٢٥) نفسه ، ص ١٩٥ .

(٢٦) أنظر : د.حسين محمد سليمان ، التراث العربى الإسلامى ، دراسة تاريخية مقارنة ، ص ١٤ .

(٢٧) نفسه ، ص ١٦ - ١٧ .

(٢٨) أنظر : د.حسن حنفى : تراثنا الفلسفى ، فصول أكتوبر سنة ١٩٨٠ ، ص ١٢٣ .

(٣)

ومثلما تعددت مفاهيم التراث فى المعاجم ، والدراسات العربية فقد تعددت مفاهيمه أيضا فى المعاجم والدراسات الأجنبية ، ففى دائرة المعارف البريطانية نجد أن كلمة "Heritage" ، أو "Inheritance" تعنى التراث أو الموروث ، « والموروث بمعناه الواسع يعنى انتقال شئ ما ، من عصور أو أجيال ماضية ، إلى أخرى لاحقة ، ولهذا يمكننا أن نتحدث عن السمات الموروثة لشخص ما – سواء كانت شخصية أو جسدية – وعن الميراث الثقافى الموروث من حضارة ما إلى أخرى » (٢٩) .

وتتفق دائرة المعارف الأمريكية مع دائرة المعارف البريطانية حول هذا المفهوم ، ففى دائرة المعارف الأمريكية نجد أن كلمة "Inheritance" معناها التراث أو الموروث : « وهو الثروة التى يتسلمها شخص ما من شخص تركها له ، أو هو عملية تسلم الثروة نفسها ، وتاريخيا كانت الثروة الحقيقية ، هى فقط التى تعد تراثا ، وأن الشخص الذى تؤول إليه هذه الثروة اصطلح على تسميته بالوريث » (٣٠) .

وتكاد الموسوعة الفرنسية أن تتفق حول هذا المفهوم ، فكلمة "Heritage" تعنى أموالا مكتسبة أو منقولة عن طريق الأرث ، والمعنى المجازى أى حالة الوضع ، أو المكان الذى يرثه الفرد من أبويه » (٣١) .

وكما تناولت دوائر المعارف مصطلح التراث ، فقد تناولته أيضا المعاجم الأدبية ، ففى « معجم المصطلحات الأدبية » . نجد أن مصطلح التراث "tradition" « يشير إلى الماضى الموروث والمتاح للكاتب لدراسته أو للتعلم منه ، ويدخل ضمن هذا المصطلح لغة الكاتب القومية ، والأشكال الأدبية والرموز ، والحيل ، والتقاليد ، ومختلف الثقافات الموروثة عن الماضى ، ويمكننا على سبيل المثال أن نشير إلى تراث الكلاسيكية الجديدة أو تراث الكلاسيكية الفرنسية ، أو تراث المقال الإنجليزى .. إلخ ، وكل كاتب يبدأ بنوع من التراث كخلفية له (حتى لو اقتصر هذا التراث على استخدام اللغة) وكل كاتب يعدل هذا التراث أو يتأثر به بشكل أو بآخر حتى لو كان

---

(٢٩) The New Encyclopedia Britannica,Volume,9.1975.

(٣٠) The Encyclopedia Americana,vo.,15.1980.

(٣١) Larousse encgopedique,tomc cinquieme,Heritage.

مقلدا .. والتقسيم الغريب للكتاب طبقا لاختلاف تراثهم شئ بالغ الخطورة ، لكن مع الوضع فى الاعتبار المفهوم الأولى والبدائى لمعنى التراث (وهو ذلك الذى ينتقل من جيل إلى جيل خلال العادات والممارسات) .. وعند كتاب النثر يبدو تأثير التراث أقل وضوحا فمثلا فى مجال الرواية نجد أن التراث الرئيسى يبدو وكأنه يكمن فى أعمال جين أوستن ، جورج إليوت ، تشارلز ديكنز ، توماس هاردى ، هنرى جيمس ، كونراد ، أرنولد بينيت ، لورانس ، لكن من الواضح أن هذا التراث لايمكن أن نضم له كتاباً كباراً مثل جيمس جويس ، دورثى ريتشاردسون ، فرجينيا وولف ، وليام فوكنر ، صموئيل بيكيت ، وعشرات الأسماء التى لمعت حديثاً » (٣٢) .

ووقف هارى شو "Harry show" عند مصطلح التراث فى كتابه : « معجم المصطلحات الأدبية » فيرى أن : « التراث Tradition مجموعة من العادات والمعتقدات والمهارات والمقولات الراسخة من جيل إلى جيل أو من عصر إلى عصر ، ولهذا فإن الباليه الشعبى أو الرقصات الشعبية ، والحكايات الشعبية والحكم والأمثال التى جاءت إلينا عبر القرون تعد تراثاً شفاهياً ، وكلمة التراث مأخوذة من كلمتين لاتينيتين بمعنى given through (وتعنى تداخل أو استمرارية) - ويظن أنها تعنى مجموعة من التقاليد الأدبية المتوارثة منذ أكثر من ألفى عام . فالحوائط الحجرية المستصلحة كانت ولاتزال تراثاً إنجليزياً جديداً . كما أثبت ذلك كتاب روبرت فروست المعنون بالحائط المائل . كما تعد كل أفعال ومعتقدات المواطنين الأصليين فى راوية هاردى « عودة مواطن » تعد كلها تراثية » (٣٣) .

وعند هانزفير "Hans Wehr" فى كتابه "A Dictionary of Modern written Ar-abic معجم اللغة العربية المعاصرة كلمة تراث : "Inheritance,Legacy" « أى مايوّرث إلى الإنسان ، أو مايؤول إليه بالميراث » (٣٤)

وعند مجدى وهبه فى كتابه « معجم مصطلحات الأدب » نجد أن كلمة التراث : fagacy-Heritage « تعنى كل ماخلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية ،

---

(٣٢) C.A.Cuddan. A Dictionary of Literary terms,"Tradition".

(٣٣) Show,Harry, A Dictionary of literary terms, New York,1972.P.380.

(٣٤) Wehr,Hans, A Dictionary of Modern written, Arabic,Macdonald & Evans LTD London.P.1060.

مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر وروحه » (٣٥) .

وتعد دراسة الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س . إليوت عن « التراث والموهبة الفردية » "tradition and Individual talent" ، من أهم الدراسات التى عنيت بالتراث وتوظيفه توظيفا فنيا فى نسيج العمل الأدبى . فيرى : « أن الأديب لايعيد صياغة التراث كما هو بل عليه أن يحدث حالة من التفاعل بين واقعه المعيش ، وتراثه الماضى كى يبعث فى التراث الماضى حيوية الحاضر » (٣٦) .

لذلك يقول إليوت فى نفس مقاله : « التراث والموهبة الفردية » : « إذا كان الشكل الوحيد للتراث ، أو التعامل معه هو تتبع أثر أو سبل الجيل السابق لنا مباشرة بطريقة عمياء ، أو بانقياد وجل ، فالتراث فى هذه الحالة لايكون إيجابياً . ولدينا العديد من تلك النماذج التى ضاعت دون أثر يذكر . وفى هذه الحالة يصبح التجديد أفضل من التكرار ، فالتراث عملية ذات دلالات أوسع ، فهو لايمكن أن يورث ، وإذا أردت أن تتملكه فإن ذلك ، يحتاج إلى جهد كبير ، فهو يتضمن بداية الحس التاريخى ، الذى يمكننا بأنه لاغنى عنه لأى شخص يود أن يستمر شاعراً عند تجاوزه سن الخامسة والعشرين ، والحس التاريخى يتضمن مفهوما ليس فقط بمضى الماضى ولكن بتواجده أيضا .. وهذا الحس التاريخى – الذى هو إحساس باللازمانى مثلما هو إحساس بالزمانى ، كما أنه إحساس باللازمانى والزمانى معاً – هو ما يجعل الكاتب اتباعياً * وهذا يجعل الكاتب فى الوقت نفسه أكثر وعياً بمكانته فى عصره وبين معاصريه . (٣٧) .

لذلك عنى إليوت عناية كبيرة بتوظيف التراث فى العمل الأدبى ، وفى تنظيره للتراث . فتناول توظيف الأساطير والدين ، وفى تطبيقه للتراث تجاوز هذه العناصر إلى عناصر تراثية أخرى تمثلت فى التراث الشعبى ، أو الفولكلورى ، ففى قصيدته الأرض الخراب The wast land ، وظف الأغانى الايرلندية الفولكورية ، والأغانى الشعبية ، التى تغنى فى الذكرى السنوية للاحتفال بشكسبير ، أى أنه عنى بالتراث الشفاهى والمكتوب .

---

(٣٥) مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، لبنان سنة ١٩٧٩ ، ص ٥٣ .

(٣٦) أنظر : ف . أ . ماثيسن : ت . س . إليوت الشاعر الناقد ، ت : إحسان عباس ، بيروت ، مؤسسة فرانكلين سنة ١٩٦٥ ، ص ٤٦ ومابعدها .

* يعنى بكلمة « اتباعيا » فهم التراث فهماً واعياً ومزجه بالحاضر ، وليس مجرد التقليد للماضى .

(٣٧) Frank Kermode., Selected Prose of Eliot,P.38.

ونخلص من كل هذه التعريفات إلى مفهوم محدد للتراث الذى استلهمه كتاب الرواية المصرية فى رواياتهم بقصد توظيفه توظيفاً فنياً .

لذلك فإننا نعنى باستلهام التراث ، هو ذلك التراث العربى المكتوب والشفاهى سواء كان هذا التراث تاريخياً ، أو فرعونياً ، أو دينياً أو أسطورياً ، أو صوفياً ، أو فولكلورياً ، وتوارثته الأجيال **حتى مرحلة دخول مصر فى العصر الحديث** ، واستلهام الكتّاب إما بقصد إحياء أمجاد هذا التراث الماضى ، أو طرح دلالات إيحائية ورمزية للتعبير عن الواقع الحاضر . وقد يلتقى التراث العربى بالتراث الإنسانى خاصة فى الأنماط الأسطورية والشعبية . والتراث الذى استلهمه الكتّاب فى رواياتهم نوعان : نوع تسجيلى : وقف فيه الكاتب عند حد رصد وتسجيل هذا النمط التراثى ، فى شكل روائى ليعبر من خلاله عن الرغبة فى بعث أمجاد الماضى ، وفيه يتمثل الكاتب التراث قبل الواقع ، وهذا النوع غلب على معظم الروايات المصرية التى استوحت التراث التاريخى والشعبى والأسطورى حتى سنة ١٩٥٢ – على سبيل التقريب وليس التحديد – ونوع تعبيرى : استلهمه الكاتب ليكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش ، أى أن الكاتب يتمثل الواقع أولاً ، ثم الأنماط التراثية ثانياً ، وقد غلب هذا النوع على معظم الروايات المصرية خاصة فى مرحلة الستينيات وحتى وقتنا الحالى .

أما تحديد هذه الأنماط التراثية بمرحلة زمنية ، وهى مرحلة بداية دخول مصر فى العصر الحديث فذلك يرجع لسببين :

١ – إن معظم الكتّاب الذين استوحوا التراث ، فى أعمالهم سواء التراث التسجيلى أو التعبيرى ، قد استوحوا الشخصيات والنصوص والأحداث والقوالب التراثية ، التى وردت فى كتب التراث منذ نشأة التراث الإنسانى ، وحتى مرحلة نهايات العصر المملوكى والتركى ، وبدايات دخول مصر فى العصر الحديث مثل تراث الإنسان البدائى ، أو التراث الفرعونى ، أو الأسطورى ، أو الشعبى ، أو التاريخى ، المملوكى ، بل إن أهم مرحلة تاريخية استوحاها الكتاب فى أعمالهم هى المرحلة التى كانت فيها مصر تحت الحكم المملوكى .

٢ – إن هذا التحديد يجعلنا نحترز من الخلط بين الشخصيات التراثية ، والشخصيات الحديثة والمعاصرة .

* * *

أما مانعنيه بالعناصر التراثية ، فيعنى بها أنماط التراث المتعددة ، سواء كانت هذه الأنماط تاريخية ، أو أسطورية أو فلكلورية أو دينية أو صوفية ، والتى استوحاها الروائيون فى أعمالهم فشكلت ملامح تراثية وفنية فى بناء الرواية ، وتمثلت هذه الملامح فى توظيف **الشخصية والنص واللغة والشكل التراثى** .

لذلك كانت دراسة هذه الملامح التراثية هى نقطة انطلاق الباحث لدراسة الأنماط التراثية والفنية ، لأنها تشكل محاور الإرتكاز الرئيسية فى المعمار الروائى كما أن دراسة الشخصية والنص والحدث واللغة والشكل التراثى بجانب أنها عناصر تراثية فهى أيضا ملامح فنية بارزة فى العمل الروائى .

من هنا دارت المحاور الرئيسية فى هذه الدراسة حول دراسة الشخصية والنص واللغة والشكل التراثى وكيفية توظيفها توظيفاً فنياً وحياتياً فى الرواية فهى بمثابة العناصر التى تربط بين الملامح التراثية والملامح الفنية فى آن واحد .

الروائى والتراث : « عوامل الاستلهام » :

هناك العديد من العوامل التى دفعت الكتاب إلى استلهام التراث فى الرواية ، ويمكن تقسيم هذه العوامل ، إلى عوامل فنية ، وعوامل سياسية واجتماعية ، وعوامل قومية وغيرها من العوامل التى دفعت الروائيين إلى التراث ، يستوحونه فى نسيج رواياتهم إما بقصد بعث هذا التراث والتغنى بأمجاده ، وإما باتخاذه مادة تعبيرية عن الواقع الحاضر .

(١)

فبالنسبة للعوامل الفنية :

يمكن القول إن الرواية المصرية ارتبطت منذ أوائل القرن العشرين بالأشكال الأوربية . وأخذ الرواد يقلدون الأشكال الأوربية .

وبرغم أن الواقع الذى يعبرون عنه كان واقعاً عربياً . إلا أن هؤلاء « الرواد حملوا الشكل التقليدى من أوربا ، وقلدوا تشيكوف وموبسان ، وإدجار آلان بو ، وقد كان لهذا نتائجه ، فقد جاء هذا الشكل على الأقل فى أول الأمر يحمل مضامين غربية » (٣٨) .

---

(٣٨) د . عبد الحميد إبراهيم ، مقالات فى النقد الأدبى ، ٤/٥ .

فتعارض هذا الشكل مع واقع الحياة العربية عامة والمصرية خاصة . لأن طبيعة الظروف الاجتماعية والتاريخية للمجتمع العربى تختلف عن الظروف التى أفرزت الرواية فى الغرب ، ومن هنا فإن الواقع العربى لم يتلاءم كلية مع الشكل الروائى ، الذى انتجته البرجوازية الغربية للتعبير عن ذاتها وقضاياها .

بل إن بعض هؤلاء الكتّاب وجدوا أنفسهم يقعون فى دائرة التناقض بين دعوتهم إلى الوطنية المصرية ، وإحياء أمجاد الماضى ، وبين تقليدهم للأشكال الروائية الأوربية خاصة حين بدأ الرواد يتحمسون لما يسمونه الأدب الجديد ، أو أدب المستقبل ، وهم يعنون بذلك الشكل القصصى بتكوينه الأوربى المعروف ، وهى مرحلة الشكل التقليدى كما نطلق عليه الآن » (٣٩) .

لذلك كان حتماً أن يضيق الكتّاب بهذه الأشكال الأدبية الأوربية ، التى لاتساير طبيعة الواقع العربى ، وأن يقعوا فى دائرة التناقض بين دعواتهم التنظيرية والتطبيقية نتيجة لجوئهم إلى أستعارة أوربية لاتلائم طبيعة واقعهم المعيش .. لذلك نجد معظم الروايات المصرية منذ العشرينيات من هذا القرن ، وحتى أواخر الأربعينيات روايات تقليدية تعتمد على حدث ينمو بطريقة متسلسلة تاريخياً من بداية ثم عقدة وحل .

وهذا الحرص على سياق الشكل التقليدى يجعل الكاتب أحياناً يفتعل أحداثاً تلائم هذا الشكل ، دون أن تلائم طبيعة الواقع الحاضر . مثلما فعل هيكل فى رواية زينب على سبيل المثال .. لذلك ضاق الكتّاب بمعايير هذا الشكل ، وأخذوا يتطلعون إلى أشكال تجديدية تلائم واقعهم وتراثهم . خاصة بعد أنتهاء الاحتلال الأجنبى للبلاد وبعد شعورهم بذاتيتهم وهويتهم ، إذ « ليس عبثا أن المجتمع وقد بدأ يكتشف هويته أخذ فى الوقت نفسه يتحسس مافى التراث من أشكال ، وقد تستطيع أن تنبعث من جديد ، وأن تتصدى لتيارات العصر » (٤٠) .

* * *

ثم أدرك الكتّاب فى المرحلة التالية قيمة التراث فى أعمالهم الأدبية ، فى مرحلة الستينيات ومابعدها ، خاصة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ ، لأنهم أدركوا أن الهزيمة أحدثت خللاً فى بنية المجتمعات العربية ، فانطلق الروائيون صوب تراثهم القومى يستوحونه ويستمدون منه القوة فى مواجهة التحـــديات القائمة ، وأخذوا يبحثون عن أشكال روائية أصيلة تلائم واقعهم

---

(٣٩) نفسه ، ٤/٤ .

(٤٠) د . عبد الحميد إبراهيم ، المرجع السابق ، ٤/٤ .

الحاضر ، وفى الوقت نفسه تعتمد على استلهام الأشكال والقوالب التراثية مثل قالب الحكايات والسير الشعبية عند نجيب محفوظ وفاروق خورشيد وقالب الكتابات التراثية التاريخية عند جمال الغيطانى ، وقالب الكتابات التراثية التحقيقية عند محمد مستجاب ، ومحمد جبريل فى روايتيهما « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، « ومن أوراق أبى الطيب المتنبى » .

لذلك جاءت دعوتهم للعودة إلى التراث من منطلق رغبتهم فى البحث عن شكل روائى أصيل ، يساير طبيعة تراثنا الماضى ، ويعبر عن واقعنا الحاضر ، أى البحث عن شكل يمزج بين الماضى والحاضر .

فالإرتكاز على الحاضر فحسب يولد إنفصالا عن تراثنا ، مثلما فعل الكتّاب الذين استهوتهم الأشكال الأدبية الأوربية – كما فى رواية زينب على سبيل المثال وليس الحصر – إذ أن نظرة هؤلاء الكتّاب إلى التراث لاتنبع من تراثهم الحقيقى بل من التراث الأوربى ، البعيد كل البعد عن واقعهم المعيش .. وهذه النظرة جعلت أصحاب هذا الاتجاه يهتمون بالحاضر دون الماضى ، فأحال ذلك بينهم ، وبين ثقافتهم العربية وتراثهم القومى .. « وكانوا فى اندفاعهم لتقديم التراث الأوربى ، لايعنون كثيراً يتأمل الواقع الذى يعيشون فيه ، ولاتنبع محاولاتهم من حاجات هذا الواقع ومشاكله .. ومهما ظهر على طبيعة الأفكار التى قدموها من طابع تقدمى ، فقد . كانت غريبة عن البيئة ، التى وقفت منها فى كثير من الأحيان موقفاً عدائياً » (٤١) .

لذلك أخذ الكتّاب فى الستينيات ومابعدها يتطلعون ، إلى الشكل الروائى الذى يلائم بين الماضى والحاضر . « وبدأوا يمارسون الشكل العربى ويبحثون عن الحلقة المفقودة التى فصلت بين الماضى والحاضر ، إن جذور الإنسان المصرى قد بدأت تمتد إلى أعماق التربة ، وتنظر إلى اللحظة الحاضرة كحلقة فى سلسلة كاملة الأركان ، ومن هنا تختلف بكل تأكيد صورة الإنسان العربى فى تلك المرحلة ، إنه سيعود إلى تراثه وأساطيره ، وتاريخه ، ويخلق من كل ذلك مذاقاً خاصاً فيه ألفاظ مثل الغربة والخروج والتصوف والحب ، والله ، والملائكة والجن ومدلولات ذات رصيد حضارى أصيل » (٤٢) .

وقد وجدت مثل هذه الأنماط التراثية فى الشكل الروائى ، خاصة عند سعد مكاوى ، وجمال الغيطانى ، ونجيب محفوظ ، وعبد الحكيم قاسم ، وشمس الدين الحجاجى ، ومحمد جبريل ، وغيرهم من كتاب الرواية المصرية .

---

(٤١) د . عبد المحسن طه بدر . تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، ص ٤٢ – ٤٣ .

(٤٢) د . عبد الحميد إبراهيم ، مرجع سابق ، ص ٧ .

وفى محاولة أجريت عن رأى أدباء الستينيات والسبعينيات فى توظيف التراث فى العملية الإبداعية ، وأجريت هذه المحاولة على معظم الأدباء بشتى اتجاهاتهم وأجناسهم الأدبية .. مثل أحمد الشيخ وإبراهيم أصلان ، وإبراهيم عبد المجيد ، عبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطانى وغيرهم ، وقد أجمع هؤلاء الكتّاب على ضرورة التحام العمل الأدبى بالعناصر التراثية كى يخرج العمل الإبداعى مزيجاً من النص التراثى ، والنص الإبداعى وبذلك يجعل كل من هذين النصين فى حالة تجدد وحيوية مستمرة (٤٣) .

لذلك يمكن القول إن عودة الكتّاب إلى تراثهم اقتضته الضرورة الفنية للشكل الروائى ، بعد أن ظل يتخبط مرحلة زمنية طويلة ، بين الأشكال الأدبية المختلفة .

* * *

(٢)

ويعد العامل القومى : أو الوطنى من أهم العوامل التى دفعت الكتّاب للعودة ، إلى تراثهم خاصة أن نشأة الرواية الفنية فى مصر أرتبطت بالوعى القومى المصرى . فقد ظلت الدعوة إلى الوطنية المصرية منذ مطلع القرن العشرين ، تنمو وتزداد مطالبة باستقلال الشخصية المصرية فى محاولاتها الأدبية والفكرية ، « حيث ظهرت طبقة من الموظفين الوطنيين ، وطائفة ملاك زراعيين محليين ، أى ظهرت مصالح أهلية تنفرد بأوضاعها الخاصة ، وتصدر فى حركاتها عن نفسها ، وتقيم هيكل مجتمع جديد ... هذا المجتمع الجديد يتجه قليلا إلى الشعور بنفسه لشئ يختلف عن المجتمعات الأخرى ... ويتجه إلى ماندعوه بالوعى القومى » (٤٤) .

ومن هنا نجد أن ظهور فكرة الوعى الوطنى المصرى كانت دافعاً من دوافع العودة إلى التراث ، لأنها كانت تنادى بإحياء التراث المصرى ، سواء كان هذا التراث فرعونياً أو إسـلامياً .

لذلك يقول محمد حسين هيكل : « كان الأدب فاتراً ضعيفاً لأنه لايصف الواقع ، ولايجلو الحقيقة ، وخير مايكفل وضوح ذاتية الأديب فى أدبه أن يتصل بقلبه وعقله ، وكل حياته ، وليس

---

(٤٣) أنظر : شهادات هؤلاء الكتّاب بمجلة الثقافة الجديدة ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٦ من ص ٢٢ – ٦٧ ، عدد مارس سنة ١٩٧٧ من ص ٢٨ – ٥٣ .

(٤٤) أنظر : د . أحمد الهوارى . نقد الرواية ، ص ١٠٨ .

ذلك بمستطاع على أكمل وجوهه ، إلاّ حينما نصف حياتنا ، وحياة آبائنا والبيئة التى أنبتتنا والوراثة الكامنة فينا ، فنصل بذلك حاضرنا بماضينا ، وتصور بذلك حياتنا وحياة قومنا ووطننا . (٤٥)

ولعل ماساعد الكتّاب ، فى تلك المرحلة على ترديد فكرة الوطنية المصرية والتراث المصرى ، هو الواقع الحياتى ، الذى مر به المجتمع المصرى . بداية من الحملة الفرنسية وكشف حجر رشيد فى سبتمبر ١٨٢٣ ، وكشف آثار توت عنخ آمون ١٩٢٣ ، وهذه الإكتشافات ، كانت بمثابة الصدمة الكهربائية التى أيقظت المجتمع المصرى على حقيقة تراثه المصرى ، ليبرز حضارة بلده ويؤكد الشعور بوطنيته المصرية . فكتب هيكل رواية زينب ١٩١٢ ، وكتب محمود طاهر حقى روايته عذراء دنشواى ١٩٠٦ ، وكلتاهما تجسد فكرة الوطنية المصرية وبعث التراث المصرى والتغنى بأمجاده قديماً وحديثاً .

ثم أتجهت الرواية إلى التراث الفرعونى ، كنوع من تأكيد الانتماء لهذا التراث القومى ، « وإذا تأملنا تلك الدعوة وجدناها تمثيلا للإحساس بإستقلال الشخصية المصرية وقد تطرقت تلك الدعوة حيناً ، فوصلت إلى الدعوة إلى الفرعونية ، والمناداة باستلهام الأدب الماضى المصرى القديم ، باعتبار أن الروح المصرى الحديث ، ليس إلا امتداداً للروح الفرعونى » (٤٦) .

فظهرت فى هذه المرحلة الروايات ، التى استوحت التراث الفرعونى والتراث الأسطورى الفرعونى أيضا مثل بعض أعمال . عبد الحميد جودة السحار ، نجيب محفوظ ، عبد المنعم محمد عمر ، عادل كامل ، لكنهم وقفوا عند حد إعادة صياغة هذا التراث فى شكل روائى . فوقفوا بالتراث عند الرصد والتسجيل . وفى ظنهم أن اللجوء إلى هذا التراث بهذه الكيفية يعد تأكيداً للإحساس بالشخصية المصرية ، لكن هذه الدعوة جاءت منفصلة عن الحاضر نتيجة عدم استيعابهم أبعاد الواقع الذى يعيشونه .

كما ظهرت الروايات التى استوحت التراث العربى ممثلا فى روايات محمد فريد أبو حديد « أبو الفوارس عنترة بن شداد » ، « المهلهل سيد ربيعة » ، « الوعاء المرمرى » ، وكتب توفيق الحكيم « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ حيث تؤكد هذه الرواية على أهمية الروح المصرية ، ثم

---

(٤٥) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، ص ١٠٦ ، ١٣٢ .

(٤٦) عبد المحسن طه بدر ، مرجع سابق ، ص ٤٣ ، وأنظر د . أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث ، ص ٢٥٧ – ٢٥٨ .

ربط بين الحياة اليومية لأسرة مصرية عادية وبين الثورة الوطنية ، وظهور القائد المرتقب » إلا أن الرواية عنده محاولة لنقل الشخصيات الجافة ، التى كانت تحمل أفكاره المجردة وشطحاته الذهنية كى تختلط بالقارئ وتحتك به » (٤٧) .

فشتان بين الواقع الذى تعيشه هذه الشخصيات ، وبين الأفكار التى ينادى بها الكاتب فى رواياته ، كما أن الذين نادوا بفكرة الوطنية المصرية ، كانوا لايؤمنون بدور التراث فى تحرر الشخصية المصرية ، واستقلالها ، بل كانوا يؤمنون بالتراث والحضارة الأوربية ، بينما ثقافة الشعب آنذاك ، كانت ثقافة تقليدية وكأنهم بذلك « حين أرادوا التخلص من التبعية للتراث العربى وجدوا أنفسهم يقعون فى تبعية أخرى للتراث العربى ، وقد أدى ذلك إلى أن أدبهم ، كان فى أغلبه دعوة فكرية نظرية إلى تحقيق ماأرادوا أكثر منه واقعا حيا يعبر عما أرادوه » (٤٨) ففى الوقت الذى ينادون فيه بالتراث القومى المصرى ، نجدهم يؤمنون بالتراث الأوربى ، مما جعل الأعمال الروائية تتخبط بين الأشكال التراثية والأشكال الأوربية ، فنرى بعض الكتاب مثل محمد حسين هيكل ، وطه حسين ، يكتب الرواية التى تستوحى الواقع الأوربى حينا والتراث الشعبى حينا آخر ، والتراث الإسلامى فى الحين الثالث .

لكن ذلك لاينفى أن فكرة التراث القومى كانت دافعا من دوافع العودة إلى التراث برغم أن هذه الدعوة كانت نظرية ، ولم تنجح فى مزج الماضى بالحاضر إلا بعد ثورة ١٩٥٢ وارتباط الرواية بالواقع المعيش ، « ولكن على الرغم من كل ذلك فإن هذا الشكل قد صور المجتمع فى لحظته المعاصرة .. فبدأ الإنسان المصرى طافياً فوق السطح يعيش لحظته الآنية » (٤٩) .

* * *

وبعد سنة ١٩٦٧ بدأ الكتّاب يدركون الدوافع القومية للعودة إلى التراث ، « لأن الواقع القومى يكمن دائما وراء كل حركة للارتباط بالتراث ، مهما كانت طبيعة هذه الحركة وغاياتها ، ولاشك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة لهذا الدافع ، لأنهم أكثر الناس إحساساً به – بحكم أنهم هم ضمير الأمة ووجدانها – وهم مطالبون أكثر من غيرهم ، بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم يمثله فى تراثها بشتى مصادره – حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد

---

(٤٧) أنظر : د . سيد حامد النساج . بانوراما الرواية العربية ، ص ٣٧ – ٣٨ .

(٤٨) د . عبد المحسن طه بدر . تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، ص ٥١ .

(٤٩) د . عبد الحميد إبراهيم . مقالات فى النقد الأدبى ، ٥/٤ .

والمستمر من الماضى إلى المستقبل عبر الحاضر وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسوه لايستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر » (٥٠) .

لذلك أيقن الكتاب قيمة العودة إلى تراثهم ، بعد هذه النكسة التى أحدثت هوة سحيقة فى بنية المجتمع العربى ، وشعروا بفقدان الهوية ، لذلك جاء ارتباطهم بالتراث نابعاً من وعيهم بالحاضر وادراكهم للماضى ، ومن هنا « تبدى فى الرواية الإهتمام باستيعاب التراث ، واستلهامه ، وتوظيفه من خلال أعمال متعددة لكتّاب عديدين . وقد تجلى ذلك بوضوح فى أكثر من قطر عربى ، وهو الأمر الذى يشير إلى أننا أمام ظاهرة أدبية جديدة ، وأمام تحولات ، وتغيرات تحدث فى بنية الأدب العربى المعاصر » (٥١) .

ومن ثم كان التراث هو المنهل الذى استقى منه الكتّاب مادتهم الإبداعية للتعبير عن التحديدات القائمة . ففى ظل واقع يموج بالهزائم العسكرية والنفسية ، لايجد الكتّاب بداً من التمسك بجذورهم القومية ، علّها تكون واحة للنجاة من تخبط المعايير الاجتماعية والسياسية ، والعسكرية.

لذلك لجأ بعض الكتّاب إلى التراث فمنهم من استوحى التراث الأسطورى ، لا ليعيد صياغته فى شكل روائى ، بل ليستوحى شخصياته وأحداثه كأداة تعبيرية عن الواقع الحاضر . مثل بهاء طاهر فى « قالت ضحى » ، ومنهم من لجأ إلى التراث الصوفى والتاريخ المملوكى مثل الغيطانى فى « الزينى بركات » ، « التجليات » ، وسعد مكاوى فى « السائرون نياماً » ، « الكرباج » ، « لاتسقنى وحدى » ، ومحمد جبريل فى « الأسوار » ، ومجيد طوبيا فى « تغريبة بنى حتحوت » ، ومحمد قطب فى « الخروج إلى النبع » . ومنهم من لجأ إلى التراث الشعبى بشتى أنماطه التراثية مثل يحيى الطاهر عبد الله فى « الطوق والأسورة » ، ونجيب محفوظ فى « ليالى ألف ليلة » ، وشمس الدين الحجاجى فى « سيرة الشيخ نور الدين » ، ومجيد طوبيا فى « دوائر عدم الإمكان » ، « وحنان » ، « تغريبة بنى حتحوت » ، وغيرهم .

فقد كان الدافع للجوء الكتّاب إلى هذه الأنماط التراثية دوافع شعور الشخصية المصرية بذاتها ، وتطلعهم بعد ذلك إلى القومية العربية ، فقد أدى ذلك إلى شعورهم بقيمة التراث الحية النابضة بالحيوية ، والقادرة على التعبير عن الحاضر .

(٥٠) د . على عشرى زايد . استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، ص ٥٣ .

(٥١) أنظر : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع . المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية ، ص ٩ .

(٣)

وتعد العوامل السياسية والاجتماعية : من العوامل البارزة فى استلهام الكتّاب للعناصر التراثية ، خاصة أن المجتمع المصرى قد مَرّ بعدة مراحل تغيرت فيها أنماط الحياة السياسية والعسكرية ، والاجتماعية بداية من الحرب العالمية الأولى مروراً بالحرب العالمية الثانية وثورة سنة ١٩٥٢ ، ونكسة ١٩٦٧ وأخيراً التغيرات التى مَرّ بها المجتمع المصرى فى السبعينيات وحتى وقتنا الحالى .

فقد ظل المجتمع المصرى يعانى من الإحتلال الإنجليزى وقوى السلطة الممثلة فى الملك ورجال القصر ، والإقطاعيين ، ومعظمها قوى غريبة على الشعب المصرى ، لذلك لم يجد الكتّاب بداً من استلهام تراثهم بقصد التفاخر بأمجادهم الماضية ، وحضاراتهم الغابرة فى مقابل حضارات قوى الاحتلال ، فاتجه معظم الكتّاب إلى التراث الماضى ليحيوا أمجادهم الحضارية فى شكل روائى ، وكان أقرب الأساليب إلى ذلك هو أسلوب الرواية التاريخية ، التى استشرت فى تلك المرحلة وحتى قيام سنة ١٩٥٢ .

وبقيام ثورة سنة ١٩٥٢ أحدثت تحولاً فى مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وفتحت المجال للمبدعين كى يلتحموا بالواقع فوجدت روايات نجيب محفوظ ويوسف أدريس ، وفتحى غانم وغيرهم .

وعندما أقترب الكتّاب من هذا الواقع كان ذلك عاملا من عوامل تفاعل الشخصية الروائية مع الواقع الحاضر تفاعلاً دينامياً ، ومن هنا بدأ الكتّاب فى استلهامهم للتراث يقتربون من الحاضر ، لأنهم عرفوا كيف يكون التصرف فى المادة التراثية ، وكيف يصوغونها فنياً فى رواياتهم ، فألتحمت الرواية بالتراث الشعبى للتعبير عن واقع المجتمع المصرى بعد سنة ١٩٥٢ لا للتعبير عن واقع الأفراد ، لأن « التراث الشعبى يستوعب القوام الثقافى الجماعى الذى تصدر الجماعة فيه عن الشخصّية الجماعية ، أكثر من صدورها عن الشخصية الفردية التى لها خصوصية واضحة تميزها عن سائر الأفراد » (٥٢) .

فكتب عبد الرحمن الشرقاوى « الأرض » وكتب محمد خليل قاسم « الشمندورة » وأعتمد كل منهما على الأنماط التراثية الشعبية فى بناء روايته .

---

(٥٢) د . عبد الحميد يونس ، التراث الشعبى ، ص ٥ .

وإذا كانت ثورة سنة ١٩٥٢ ، قد أثرت فى مسار الرواية العربية فى مصر تأثيراً مباشراً . فإن نكسة ١٩٦٧ أحدثت ثورة فنية فى المعمار الروائى والقصصى نتيجة لما أصاب هؤلاء الكتّاب ، من إحباط ولد عند بعضهم الإحساس بالعبث وعدمية الذات ، فرفض الكتّاب قيم ومعايير المجتمع السائدة وظلوا يستوحون التراث الماضى هروباً من الحاضر . فلجأوا إلى عالم البداوة والبكارة ، حيث الطهر والنقاء ، وترك الزيف الذى يغلف الحاضر ويحتويه . وكان التراث الأسطورى أقرب الأنماط التراثية للتعبير عن هذا العالم .

وأهم الكتّاب الذين عبروا عن هذه الرؤية الأسطورية هم صبرى موسى فى « فساد الأمكنة » ، وجمال الغيطانى فى « الزويل » ، ومحمد البساطى فى « التاجر والنقاش » ، ومجيد طوبيا فى « دوائر عدم الإمكان » ، ولجأ البعض أيضا إلى التراث التاريخى لمصر فى المرحلة المملوكية كمقابل موضوعى لانقلاب المعايير الحياتية فى الحاضر .

ومما يلفت النظر أن معظم كتّاب الرواية المصرية قد عنوا باستلهام هذه المرحلة فى رواياتهم عناية كبيرة منذ مرحلة الستينيات عند سعد مكاوى ، ثم محمد جبريل ثم جمال الغيطانى ثم مجيد طوبيا فى آخر رواياته « تغريبة بنى حتحوت » .

ولعل المبرر الذى نراه مقبولاً فى لجوء الكتّاب إلى هذا النمط التراثى ، هو تشابه الظروف التاريخية التى يمر بها المجتمع المصرى منذ الستينيات ، وحتى الآن مع الظروف التاريخية المملوكية ، لذلك يقول جمال الغيطانى : « لقد أسرنى ابن أياس ولو كنت قد عشت فى زمنه لكتبت ماكتب ، وكتابه كتاب ضخم ، قرأته للمرة الأولى وبعد هزيمة سنة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه لأنه عاش فى حقبة تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل سنة ١٩٦٧ وبعدها ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل »(٥٣) .

يضاف إلى ذلك طبيعة القهر الذى عاشه الشعب المصرى من فرض الضرائب والأتاوات الباهظة ، فى المرحلة المملوكية ، والمعاصرة . ومن هنا نجد سيطرة هذه الرؤية على معظم كتّاب هذه المرحلة ، ولذلك تعد العوامل السياسية والاجتماعية من أهم العوامل التى دعت الروائيين إلى استلهام التراث .

---

(٥٣) أنظر : مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات . فصول ، مارس ١٩٨٢ ، ص ٢١٢ .

الباب الأول

الشخصية التراثية

الفصل الأول : الشخصية التراثية التسجيلية .

الفصل الثانى : الشخصية التراثية التعبيرية .

الشخصية التراثية

تمهيد :

(١)

ارتبطت الرواية المصرية خاصة فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن بالتراث العربى حيناً ، والتراث الفرعونى حيناً آخر ، تبعاً للإتجاه الذى ينتمى إليه الأديب .

فمنهم من اعتمد على التراث الفرعونى ، ليؤكد بذلك دعوته ، إلى فكرة الوطنية المحلية ، وعدم الاتساع بها إلى فكرة القومية العربية ، وإلى خلق أدب قومى يعبر عن واقعهم المصرى ، متخذين من إحياء التراث الفرعونى عاملا جوهرياً لإعادة صياغة الماضى المجيد . ومن هنا دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى خلق الأدب القومى ، كما دعوا إلى استلهام الماضى الفرعونى ، ونادوا باتباع الغرب حيناً ، والارتباط بشعوب البحر الأبيض حيناً آخر . (١) ليؤكدوا بذلك إخلاصهم لفكرة الوعى القومى المصرى .

لذلك لجأوا إلى التراث الفرعونى يستوحونه ، فى نسيج رواياتهم ، فظهرت العديد من الروايات التى استوحت التراث الفرعونى مثل روايات نجيب محفوظ " رادوبيس " " كفاح طيبة " ، " عبث الأقدار " . ، وعادل كامل فى " ملك من شعاع " ، وعبد المنعم محمد عمر فى " ازيس وأوزوريس " ، وعبد الحميد جودة السحار فى " أحمس بطل الاستقلال " ، إلا أن توظيفهم للتراث الفرعونى وقف عند حد الرصد والتسجيل . أى أن الكاتب اكتفى بصياغة هذا التراث فى شكل روائى ولعل ذلك يرجع إلى أنهم قد اتخذوا من التراث الأوربى مثلهم الأعلى فى تقليده خاصة بعد اتصال بعض الكتاب والدارسين بالثقافة الغربية . مثل محمد حسين هيكل وطه حسين وغيرهما .

لذلك استخدم هؤلاء الكتاب التراث الفرعونى ، والتراث الشعبى دون أن يتفاعلوا معه . فكانت علاقتهم بالتراث علاقة نسخ وتكرار ، دون أن يضيفوا بُعد عصرهم وثقافتهم إلى هذا التراث ، فجاءت روايتهم التى استوحوا فيها التراث منفصلة عن واقعهم ، الذى يعيشونه ، وخالية من الفاعلية الذاتية ، التى تضاف إلى هذا التراث ، فتجعله فاعلاً ومفعولاً معه .

وينطبق هذا القول أيضاً على الكتاب الذين استوحوا التراث العربى ممثلاً فى التراث الشعبى ، فقد استوحى بعض الكتاب حكايات الليالى . مثل طه حسين فى " أحلام شهرزاد " .

---

(١) د. عبدالمحسن طه بدر . تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ص ٢٥١ .

ومنهم من استوحى السير الشعبية ، وعبر من خلالها عن حياة الشعراء العرب قبل الإسلام مثل محمد فريد أبوحديد فى روايته " المهلهل سيد ربيعة " ، " أبو الفوارس عنترة ابن شداد " ، أو حياة الشعراء بعد الإسلام مثل روايات على الجارم .

ومنهم من استوحى التراث التاريخى الإسلامى ، مثلما فعل باكثير ، ومحمد سعيد العريان .

لكن هؤلاء الكتاب أيضاً كانت نظرتهم للتراث تقف عند حد رصد وتسجيل التراث الماضى فأخذوا يستوحون التراث العربى للتغنى بأمجاده ، أى أن الكاتب يتناول الشخصية التراثية فى روايته ، سواء كانت تاريخية أو شعبية أو أسطورية تناولاً تسجيلياً ، لايخرج عن كونه يريد صياغتها فى شكل روائى ، لإحياء أمجادهم الحضارية الماضية . وكان أشهر الأنماط التراثية التى لجأ إليها الكتاب فى هذه المرحلة خاصة مرحلة ماقبل ١٩٥٢ – هو النمط التراثى التاريخى والشعبى والأسطورى .

وهذه المرحلة غلب عليها الطابع التسجيلى للتراث . وليس معنى ذلك أن مابعد هذه المرحلة يخلو من الرؤية التسجيلية بل ظلت هذه الرؤية التسجيلية ، تلازم معظم كتاب الرواية الذين استوحوا العناصر التراثية – التاريخية ، والشعبية ، و الأسطورية حتى مرحلة الستينيات ، كما سنرى فى بعض أعمال الكتاب .

ونعنى بالشخصية التراثية التسجيلية ، أى الشخصية التى يستوحيها الكاتب ، من العناصر التراثية ، ويعيد قص واقعها التراثى فى شكل روائى ، دون أن يحدث التحاماً بين الواقع التراثى والواقع الحاضر ، وتعتمد الشخصية على التوظيف الكلى للعنصر التراثى وعلى الرؤية الفردية عند الخلاص ، وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية .

وأهم السمات الفنية التى إتسمت بها الشخصية التراثية التسجيلية هو تسجيل التراث بشتى أنماطه وعناصره فى شكل روائى ، إلى جانب التوظيف الكلى للمواقف والأحداث التى تمر بها الشخصية التراثية بل تكاد الرواية أن تكون ترجمة للمواقف والسير الحياتية التى تمر بها الشخصية التراثية ، فلا يلجأ الكاتب إلى جزئية من التراث بل يستوحى الشخصية كاملة من التراث ، الذى تنتمى إليه . ورؤية الكاتب لهذه الشخصية رؤية فردية ، فالفرد هو البطل ، وهو الذى يخوض الأهوال والمغامرات لتحقيق الفعل ، ولايُعنى الكاتب كثيراً بإرتباط هذه الشخصية بالواقع الحاضر . بل يعنيه إرتباطها بالواقع التراثى الماضى ، أى بواقعها فى نفس تراثها الماضى وتكون هذه الشخصية بمثابة المخلص الفرد ، فالخلاص لايأتى من الأنا الجماعية . بل

يكون من الأنا الفردية والشخصية هى التى يقع على عاتقها تبعة الخلاص من إهتراء الواقع الماضى والحاضر . وترتبط الشخصية بالملامح البطولية التى تقترب من البطولة الملحمية . خاصة فى الشخصية التسجيلية الأسطورية والشعبية .

لذلك فإن تناولنا للشخصية التراثية التسجيلية يدور فى ثلاثة أنماط تراثية هى النمط التراثى التاريخى ، والشعبى ، والأسطورى ، وكيفية توظيف الروائيين لها .

(٢)

ثم أدت الحركات الوطنية التحررية ضد الملك والاستعمار ، إلى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ ومن ثم فإن تناول الروائيين للتراث بقصد إحياء أمجاد الماضى ، والتغنى به بدأ يخفت . وبدأت الرواية تلتحم بالواقع التحاماً فعلياً نتيجة تخلص الكتاب من أسر التاريخ ، الذى احتوى معظم أعمالهم الروائية ، وأصبح على الكاتب الذى يستدعى التراث بشتى عناصره ، أن يحدث تفاعلا بين التراث ، والواقع المعيش ، فلا يعيد الكاتب صياغة العنصر التراثى كما هو . بل ينتقى من هذا العنصر التراثى المواقف والأحداث ، والشخصيات التى تتلاءم وواقعه الحاضر .

لذلك نجد أن معظم الكتّاب الذين استلهموا التراث فى مرحلة الستينيات ، ومابعدها يوظفونه توظيفا فنيا فى مقابل الواقع الحاضر ، كأداة تعبيرية طيعة له . ومن ثم انتقل تناول الكاتب للتراث من مجرد تسجيل المادة التراثية فى شكل روائى ، إلى جعلها أداة تعبيرية عن الحاضر ، وأصبح كل اهتمام الكاتب منصباً على الواقع المعيش فى تناوله للشخصية التراثية ، حتى أصبحت الشخصية التراثية التعبيرية تشكل رمزاً فنياً يعبر عن الواقع السياسى والاجتماعى ، الذى يعيشه المجتمع فى مراحله الراهنة ، أى أن الكاتب انتقل من مرحلة التعبير عن التراث إلى مرحلة التعبير بالتراث .

فبالنسبة للشخصية التراثية التعبيرية ، التى يستوحيها الكاتب من التراث التاريخى لايستخدمها الراوى وكأنه المؤرخ فى الرواية – كما فى الشخصية التسجيلية – بل يخفى ويقنّع الشخصيات التراثية ، وحينئذ « تصبح القراءة مزدوجة بالضرورة ، ويمكننا القول : إن هذا النوع من الروايات التاريخية المقنّعة تفسر فيها الأحداث تاريخياً ، بشكل إستعارى مستحضراً ماقد قرأه فى الرواية ، ومقابلا بينه ، وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائى »(٢) .

---

(٢) فريال جبورى غزول : الرواية والتاريخ ، فصول مارس سنة ١٩٨٢ .

فانتقل بذلك الكاتب من مرحلة تسجيل الشخصية التراثية ، بشتى مواقفها وأحداثها فى شكل روائى ، إلى انتقاء مواقف ، وأحداث ، وشخصيات تراثية معينة تساير طبيعة الواقع الحاضر ، وتعبّر عنه ، ويوظفها الكاتب توظيفاً فنياً معتمداً على الدلالات ، الإيحائية ، والإسقاطات الرمزية ، ويكون التوظيف للعنصر التراثى توظيفاً انتقائياً أى ينتقى من الجزئيات ، التى تمر بها الشخصية التراثية مايساير طبيعة الشخصية المعاصرة ، ويوظفها فنياً فى سياق الرواية ، وتجردت الشخصية التعبيرية من بطولاتها الملحمية ، ومغامراتها الخرافية إلى شخصية عادية تتفاعل مع الأنا الجماعية وتتوحد فيها بغية الخلاص .

ويعنى بالشخصية التعبيرية ، الشخصية التى يستوحيها الكاتب من التراث ، لتعبر عن الواقع الحاضر ، معتمداً على التوظيف الجزئى للبنية التراثية ، وعلى التحام هذه الشخصية بالأنا الجماعية بغية تحقيق الخلاص .

والشخصية التعبيرية بهذا المفهوم قد دارت فى ثلاثة جوانب ، الأول : شخصية تراثية حقيقية ، والثانى : شخصية ذات أبعاد تراثية ، والثالث : شخصية تراثية مقنّعة .

* * *

(٣)

نخلص من ذلك إلى أن الشخصية التراثية نوعان : الأول شخصية تراثية تسجيلية والثانى شخصية تراثية تعبيرية :

الشخصية التراثية التسجيلية : وتدور حول ثلاثة أنماط تراثية :

النمط الأول : هو النمط التراثى التاريخى ويعنى به النمط الذى يتناول الشخصيات التراثية التاريخية فى نسيج الرواية برؤية تسجيلية ، وقد أشرنا إلى كيفية توظيف الكاتب للشخصية التراثية التاريخية ، من خلال روايتى ، « أحمس بطل الاستقلال » لعبد الحميد جودة السحار سنة ١٩٣٩ ، و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ لنجيب محفوظ ، وهاتان الروايتان تعدان امتداداً لشخصية تاريخية واحدة هى شخصية أحمس . كما تعد نموذجاً لتوظيف التراث التاريخى الفرعونى . كما أشرنا إلى رواية « على باب زويلة » ، لسعيد العريان ، كنموذج لتوظيف الشخصية التراثية التاريخية ، فى المرحلة المملوكية – لأهمية هذه المرحلة ،توظيفها فنياً فى الرواية المصرية المعاصرة – وحتى يمكننا رصد تطور توظيف هذه الشخصية المملوكية ، فى الرواية المصرية .

والنمط الثانى : هو النمط التراثى الشعبى ، ويعنى بالروايات التى تناولت الشخصية التراثية الشعبية برؤية تسجيلية ، سواء شخصيات ألف ليلة وليلة أو شخصيات السير الشعبية . وقد اتضح ذلك فى أحلام شهرزاد . لطه حسين كنموذج لاستيحاء شخصيات الليالى ، وبعض أعمال محمد فريد أبو حديد ، وفاروق خورشيد ، كنماذج لاستيحاء شخصيات السير الشعبية .

والنمط الثالث : هو النمط التراثى الأسطورى ، ويعنى بالروايات التى تناولت الشخصيات الأسطورية برؤية تسجيلية ، وقد اتضح ذلك فى عملين روائيين ، أحدهما « ايزيس وأوزريس » لعبد المنعم محمد عمر ، وثانيهما : رغبات ملتهبة لحسن محسب وتعد هذه الأنماط الثلاثة نماذج لاستدعاء الكتاب الشخصية التراثية برؤية تسجيلية .

أما الشخصية التراثية : التعبيرية : دارت فى ثلاثة جوانب :

الجانب الأول : شخصية تراثية حقيقة : أى يستوحيها الكاتب بنفس اسمها ومدلولها التراثى ، ليعبر من خلالها عن الواقع المعاصر . وقد تناولها العديد من الروائيين فى أنماط تراثية متعددة ، مثل النمط التراثى التاريخى ، والصوفى والدينى وقد وجدت هذه الأنماط فى روايات سعد مكاوى « السائرون نياما » ، « الكرباج » ، « لاتسقنى وحدى » ، ومجيد طوبيا ، وجمال الغيطانى ، ومحمد جبريل .

الجانب الثانى : شخصية ذات أبعاد تراثية : وهذه الشخصية ليست تراثية لكنها تحمل ملامح تراثية ، مثل الشخصيات ذات البعد الأسطورى ، والصوفى ، والشعبى ومثل هذه الشخصيات يبتدعها الكاتب ، ويحملها أبعاداً تراثية لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر . مثل شخصية نيكولا عند صبرى موسى ، والزويل عند جمال الغيطانى ، والزناتى عند محمد البساطى .

الجانب الثالث : شخصية تراثية مقنَّعة : وهذه الشخصية ذات شقين أحدهما : تراثى والآخر معاصر ، فيتناول الكاتب شخصية معاصرة ، ويحملها أقنعة تراثية مثل شخصية ضحى وربطها بايز يس عند بهاء طاهر ، فى روايته « قالت ضحى » وشخصية الأستاذ وربطها بطومان باى عند محمد جبريل فى روايته « الأسوار » .

الفصل الأول

الشخصية التراثية التسجيلية

١ – النمط التاريخى

١/١

إذا اتفقنا على أننا حين ننظر إلى التاريخ ، أو التراث ننظر إليه برؤية معاصرة تعكس اهتمامات الإنسان ، ومايطرحه الواقع من أحداث ، فإننا نجد أن معظم الروايات المصرية ، التى تناولت التراث التاريخى منذ نشأة الرواية ، وحتى سنة ١٩٥٢ – على وجه التقريب وليس التحديد – معظمها روايات تاريخية تناولت البطل التاريخى برؤية تسجيلية .

ولعل ذلك يرجع إلى أن رؤية الكاتب رؤية مجاوزة للشخصية الروائية ويعنى بالرؤية المجاوزة ذلك المعنى الذى أراده بعض الدارسين من حيث « أن الراوى ، فيها يعرف أكثر من شخصياته ، ولايعينه أن يشرح لنا كيفية وصوله إلى هذه المعرفة فهو يستطيع برؤيته المجاوزة ، أن يخترق جدران المنزل الذى يصفه وحجم البطل الذى يتحدث عنه ، وشخصياته لاتملك دونه سرا ، ولاتعرف عن مصيرها شيئا ، ويندرج هذا النوع فى مراتب عديدة طبقا لمساحة الحقائق التى يعرفها الراوى ويجهلها أبطاله ابتداء من رغباتهم اللاشعورية الدينية إلى أقدارهم المحتومة »[٣] .

ومن ثم نجد أن الكاتب يحرك شخصياته وفقما يقتضى السياق التاريخى ، ورؤيته للشخصية حينئذ تكون رؤية فردية ، أى أن البطل الفرد هو المخلص ، وهو الذى تدور حوله الأحداث ، وتقترب ملامح البطل حينئذ من البطل الملحمى ، الذى يخوض المعارك ، ويتمتع بقوى خارقة تحرز الانتصارات وتحقق له مايريد ، وإن كانت هذه الملامح لم تتضح كثيراً فى الشخصية التراثية التاريخية – لأن الكاتب كان حريصا على تسجيل التراث التاريخى ، وعلى رصد التاريخ كما هو بغية بعث أمجاد الماضى – لكنها اتضحت كثيراً عند البطل الأسطورى ، والشعبى .

على حين أن البطل التاريخى – ويعنى به بطل الرواية التى يعتمد فيها الكاتب اعتماداً كلياً على التراث التاريخى التسجيلى– كان خاضعاً للسياق التاريخى أكثر من خضوعه

---

(٣) د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ص ٤٣٦ .

للسياق الفنى ، لذلك جاءت رؤية الكاتب للتراث التاريخى رؤية تسجيلية انعكست على شخصياته الروائية .

وقد يرجع ذلك أيضا إلى أن الكاتب يكون فى ذهنه كتابة رواية تعتمد على رصد التاريخ الماضى وإحيائه ، ولايكون مزج الماضى بالحاضر ، وطرح أبعاد معاصرة هو العامل الجوهرى لكتابة الرواية . وأهم تراث تاريخى سجلته الرواية التاريخية فى مصر هو التراث التاريخى الفرعونى ، والإسلامى .

لذلك تنطلق رؤية الكاتب فى تسجيله للتراث التاريخى ، من رغبته فى إحياء الماضى المجيد خاصة أن استخدام الكتّاب للتراث كان يتطور تدريجياً ، ومن هنا ظهر عدد كبير من الكتّاب ، الذين استخدموا التاريخ القومى المصرى اطاراً لفنهم الروائى . لقد كانت الرواية التاريخية هى فارسة الميدان فى هذه المرحلة ، وأهم الكتّاب الذين استخدموا التراث التاريخى إطاراً لفنهم ، هم نجيب محفوظ فى روايته « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، « رادوبيس » ١٩٤٣ ، « كفاح طيبة » ١٩٤٤ ، عبد الحميد جوده السحار فى « أحمس بطل الأستقلال » سنة ١٩٤٣ ، « أميرة قرطبة » سنة ١٩٤٨ ، « سعد بن أبى وقاص » ١٩٤٥ ، على أحمد باكثير فى « واسلاماه » سنة ١٩٤٩ ، « الثائر الأحمر » ١٩٤٩ ، محمد سعيد العريان فى « قطر الندى » سنة ١٩٤٥ ، « شجرة الدر » ١٩٤٧ ، « على باب زويلة » ١٩٤٧ ، بنت قسطنطين » ١٩٤٨ ، عادل كامل فى « ملك من شعاع » ١٩٤٥ وغيرهم .

وكل هذه العناصر التراثية التاريخية تندرج تحت التراث التاريخى الفرعونى والتراث التاريخى الإسلامى ، وسنقف عند بعض هذه النماذج التى تمثل هذه الأنماط التراثية التاريخية .

وكانت شخصية « أحمس » من الشخصيات التاريخية التى تمثل التراث الفرعونى واستمدها الروائيون إطاراً لرواياتهم . فضلاً عن أن أكثر من كاتب استلهم هذه الشخصية فى روايته . مثل عبد الحميد جودة السحار فى « أحمس بطل الإستقلال » ، ونجيب محفوظ فى « كفاح طيبة » . لذلك سوف نتناول هذه الشخصية التراثية التاريخية فى هاتين الروايتين كنموذج لاستلهام الكتّاب للتراث الفرعونى وكيفية تناولهم لهذا النمط التراثى فى رواياتهم .

وتعد شخصية « طومان باى » من الشخصيات التراثية التاريخية التى حظيت باهتمام معظم كتّاب الراوية المصرية فى الماضى والحاضر ، كنموذج للتراث التاريخى الإسلامى فى المرحلة المملوكية لذلك آثرنا تناول الروايات التى وظفت هذه الشخصية برؤية تسجيلية – كما عند

محمد سعيد العريان فى « على باب زويلة » على سبيل المثال – أو رؤية تعبيرية ، كما سنرى فى الشخصية التعبيرية .

* * *

٢/١

ظل الواقع المصرى يئن من الاحتلال الأجنبى ، حتى أواخر الأربعينيات . وهذا الاحتلال جعل الكتّاب يلجأون إلى ماضيهم ، وأمجادهم الماضية ممثلة فى تراثهم الفرعونى والإسلامى .

وكان السحار أحد هؤلاء الكتّاب الذين لجأوا إلى الحضارة الفرعونية يستلهمون تراثها على أساس أنها أحد المصادر الأساسية فى الحضارة الإنسانية ، فقد أحس المثقفون فى ذلك الوقت ، وبعد الضغوط التى أحبطت تيار الحركة الوطنية فى الثلاثينات واستقطبت جميع القوى الثورية ، أحس المثقفون أنه لامنفذ للتعبير عن الحريات إلاّ بالعودة إلى التاريخ الفرعونى ، لذلك يقول السحار : « لم أكن أجد وسيلة للتعبير والإبداع خيراً من الإتجاه إلى التراث الفرعونى ، فجعلت أقرأ الأساطير ، والقصص الفرعونية ، ثم أغرقت فى كل ماوصل إلىّ من كتب الكهنة والساسة فى مصر القديمة ، وشدتنى حياة أحمس بطل الأستقلال ، لأنها تمثل مرحلة انطلاق للمصرى فى مناهضته للغزو ، وللتحرر من نير الأجنبى »(٤) .

لذلك تطلع السحار إلى مرحلة تاريخية ماضية ، تمثلت فى التراث الفرعونى وهى شخصية « أحمس » وتشابه المرحلة التاريخية التى مرت بها مصر فى الماضى ، وفى الحاضر ، حيث تطلع السحار إلى شخصية تاريخية تعيد أمجاد الماضى الفرعونى مثلما فعل « أحمس » . لأن فترة « حكم أحمس كانت من الفترات المهمة فى التاريخ المصرى ، وذلك لأن المصريين ، شعروا،هم أنفسهم بأهمية هذه الفترة ، لذلك تبدأ به أسرة جديدة ، وعصر جديد ، يعتبر من أمجد عصورهم التاريخية نظراً للدور الشخصى الذى أداه أحمس »(٥) .

فيبدأ السحار بالرؤية التسجيلية للشخصية التاريخية ، منذ أن وضع الشخصية التراثية نصب عينيه ، وهى شخصية « أحمس » كنموذج للمخلص الفرد فقد طرد الهكسوس وأمن حدود مصر الشمالية الشرقية .

---

(٤) أنظر : حوار السحار مع عبد المنعم صبحى فى كتاب السحار مفكراً وأديباً ، ص ١٧ – ١٨ .

(٥) أنظر : د . رمضان عبده : معالم تاريخ مصر القديم منذ أقدم العصور حتى ٣٣٢ ق . م ، ص ٣٤٠ .

لذلك فإن الواقع التراثى الفرعونى الذى تناوله السحار ، يقترب من الواقع المصرى فى مرحلة الأربعينيات ، حيث اتسع نطاق الحركات الوطنية التحررية التى تنادى بالاستقلال ، وطرد الملك والإنجليز ، مثلما كانوا ينادون بطرد الهكسوس قديما وبرغم ذلك فإن رؤية الكاتب للواقع التراثى ، رؤية تسجيلية . يضاف لذلك أن السحار عنى بشخصية أحمس عناية جوهرية ، وجعلها الركيزة الأساسية التى يدور حولها بناء الرواية . فهو يرى فى أحمس الخلاص من القهر ، والعبودية ، والاحتلال تماما مثلما صورته المصادر التاريخية . دون أن يضيف البعد المعاصر إلى البعد التراثى ليحدث امتزاجاً ، فيكون الخلاص عن طريق التحام الفرد بالمجموع

لذلك تظل رؤية السحار للشخصية رؤية تنطلق من المنظور الفردى فأحمس هو الذى يتطلع إليه المصريون ، وهو الذى يطمئن على أمور الجيش بنفسه ، وهو الذى يخوض المعارك ويحرز الانتصارات ، وهو الذى يدافع عن حقوق المصريين بمفرده ضد الهكسوس فيقول أحمس عن « أونش » عندما علم بتردده فى خوض المعارك : « أيرضيه أن ينعم هؤلاء السادة بأجمل القصور ، ويسكنون الدور ، ويأكلون أطيب الثمار ، وأبناء مصر يسكنون الأكواخ » (٦) .

وبرغم أن السحار حاول الإسقاط التاريخى على الواقع الحاضر ، بغية الخلاص من قوى الإحتلال ، إلاّ أن رؤيته للشخصية التراثية رؤية تسجيلية لايتجاوزها إلاّ بالقدر اليسير ، فيجعل الكاتب شخصية « أحمس بن إبانا » شخصية جوهرية ، لها دور بارز فى تطهير البلاد وطرد الهكسوس ، وفى السياق التاريخى تشير بعض النصوص المصرية القديمة ، إلى تفاصيل طرد الهكسوس من مصر ، ومنها ماجاء فى سيرة أحمس بن إبانا "Ahmase-son of Eban" والمنقوشة على جدران مقبرته بالكاب » (٧) .

لكن السحار لايمزج هذه الشخصية بالواقع الحاضر ، أو يحملها دلالات معاصرة بل اكتفى بسياقها التاريخى ليقصه فى شكل روائى ، فترد نفس الأسماء التاريخية الواردة فى التراث التاريخى الفرعونى ، ويتضح ذلك من خلال السياقين الروائى والتاريخى حتى أسطورة إيزيس وأوزيريس التى ترد فى الرواية ، وتقصها الأميرة « سشن » على خادمتها « نفرت » ، لاتتجاوز حد التسلية بين الأميرة وخادمتها .

---

(٦) عبد الحميد جودة السحار : أحمس بطل الاستقلال ، ص ٩ .

(٧) أنظر : د . نبيلة محمد عبد الحليم : مصر القديمة تاريخها وحضارتها ، ط ٢ ، ص ٢٤٨ .
وأنظر : د . رمضان عبده ، مرجع سابق ، ص ٣٣٥ .

ولعل الكاتب سرد هذه الأسطورة بقصد الإسقاط التاريخى . إذ أن أحمس يخلص مصر من فعل الهكسوس ، وأعوانهم . لذلك حاول السحار بداية من فصل الفيضان ، وحتى نهاية الرواية ، أن يحدث التحاما بين الأسطورة والتاريخ ، فتضحية الأميرة « سشن » لأجل تخليص ابن بنب من شرور الهكسوس تمثل تضحية إيزيس لأجل تخليص أوزوريس من شرور « ست » .

كما لجأ السحار أيضا إلى الربط بين ست والهكسوس ليكون حريصاً على سرد الواقع التاريخى ، « لأن ملوك الهكسوس كانوا يظهرون دائما احترامهم وولاءهم الشديد للإله ست ، ولم يعبدوا أى إله غيره ، وهو أحد الآلهة المصرية ، كانوا يشبّهونه بإلههم الخاص بهم " سوتنج " » (٨) .

لذلك فإن سرد الكاتب للإسطورة لايمثل أداة تعبرية عن الواقع الحاضر بقدر ما يبغى أن يربط بين الهكسوس والإله « ست » . فتناول هذه الأسطورة على لسان الأميرة « سشن » أى جاءت الأسطورة تعبيراً عن أفكار الكاتب ، التى فرضها على الشخصية الروائية وليست تعبيراً عن الواقع الحاضر .

ويظل السحار طوال الرواية يسرد المغامرات الفردية ، التى تقوم بها شخصياته التراثية مثل « أحمس ابن إبانا » أو « أحمس الأول » ، أو « أحمس ابن بنب » ، أو « الأميرة سشن » حتى يتحقق الانتصار لأحمس ويطرد الهكسوس .

وبانتصار أحمس يتحقق فى الرواية أمران : الأول ميلاد الطفل « أمنحتب » فقد جاء « أيب » من بلاد طيبة يزف البشرى له ، ولعل الكاتب يوحى بميلاد هذا الطفل إلى تحقيق الميلاد الجديد للواقع المرجو . والثانى : تحقيق التوحد بين الأميرة « سشن » و « أحمس بن بنب » ، فقد تم عقب الأنتصار إقامة مراسم زواجهما وإقامة هذه المراسم يرتبط بتشكيل الواقع ، فقد تخلصت مصر من الهكسوس ، يقول : « خرج الهكسوس من أرض مصر فلم يكتف الأمير أحمس بذلك . بل أراد أن يستأصلهم ويخضد شوكتهم من جانبهم ، فأقتفى أثرهم ، وحاربهم فى بلاد « زاهى » الشام نفسها فهزمهم شر هزيمة ، وشتت شملهم ، ثم طهر أرض مصر من المغتصبين ، وأصبحت مصر حرة للمصريين » (٩) .

---

(٨) د . رمضان عبده : مرجع سابق ، ص ٣٤٣ .

(٩) عبد الحميد جوده السحار : أحمس بطل الأستقلال ، ص ١٤٦ . وتتفق هذه الرؤية مع السياق التاريخى حيث تتفق معظم الدراسات التاريخية على انتصار أحمس الأول على الهكسوس وطردهم من مصر والشام ويقص « أحمس بن إبانا » على نقوش مقبرته فى مدينة « الكاب » كيفية سقوط أفاريس « أورايس » وطرد الهكسوس منها وطردهم أيضا من حدود مصر الشرقية ليأمن تهديداتهم فأستولى على شاروهن ، أنظر د . رمضان عبده ، مرجع سابق ، ص ٣٣٥ – ٣٣٧ .

ويبغى الكاتب استنهاض الماضى ليعيد أمجاده ، من خلال الشخصية التى تخلص الواقع من براثن الأستعمار ، فأختار شخصية أحمس الأول لتكون بمثابة إسقاط تاريخى على الواقع ، خاصة أن مرحلة الأربعينيات شهدت حركات تحررية تنادى بالأستقلال ، وجعل مصر للمصريين ، وكان « السحار » فى ذلك الوقت صرخة من أجل الحرية ، والاستقلال فقد استخدم ظروف القهر التى كان يحياها المجتمع المصرى القديم فى ظل ظروف الغزو الأجنبى من عناصر الهكسوس ، ليعبر بها عن ظروف المجتمع المصرى فى الثلاثينيات ، ومطلع الأربعينيات »(١٠) .

فقد « شهدت هذه المرحلة بداية الحركة السياسية فى الجيش ، والتى إلتفت حول عزيز المصرى رئيس أركان الجيش فى وزارة على ماهر ١٩٣٩ بسمعته النضالية البارزة التى ظهرت فى تكوين الجمعيات السرية العربية فى تركيا للدعوة للاستقلال العربى ، ولما عرف عنه من العداء الشديد لبريطانيا »(١١) وبهذا التاريخ كان عزيز المصرى يمثل لجيل الشباب العسكريين خبرة العكسرى الثورى الذى أنشأ التنظيمات السرية ، داخل الجيش التركى المؤمن بالعمل السياسى من خلال المؤسسات العسكرية »(١٢) .

ومن هنا كان السحار يطمح ، إلى الشخصية التى تستنهض عزائم الماضى لتعيد أمجاده فى الحاضر ، لكن السحار وقف عند الرؤية الفردية للشخصية ، والرؤية التسجيلية للتراث التاريخى ، فجسد آمال وطموحات الشعب المصرى فى شخصية واحدة هى شخصية « أحمس » ، وعن طريق الشخصية الفردية يتحقق الاستقلال ، لكن التحدى والصراع بين الهكسوس والمصريين ، أو الرغبة فى الاستقلال أكبر من أن يستجيب له فرد ، حتى على المستوى التاريخى .

وعلى الرغم من أن السحار يؤمن بضرورة مزج الماضى بالحاضر فيقول : « عرفت منذ البداية أن الكاتب لابد أن يقلب صفحات الماضى مثلما يقلب فى صفحات اليوم حتى يكون عطاؤه أشمل ، لذلك شغلنى التراث ، وأعمال السلف »(١٣) إلاّ أنه وقف عند حد الرؤية التسجيلية للشخصية التراثية من خلال عدة مستويات منها :

---

(١٠) عبد المنعم صبحى ، مرجع سابق ، ص ٣ .

(١١) د . جمال .جدى حسنين : ثورة يوليو ، ص ٦٢ .

(١٢) طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ، ص ٤٦ .

(١٣) عبد المنعم صبحى .. سابق ، ص ٣٨ .

* إن التتابع المكانى فى الرواية ، ويعنى به المكان الطبيعى ، هو نفس تتابعه فى السياق التاريخى ، حيث تدور أحداث الرواية فى عدة أمكنة هى « طيبة » ، « وأورايس » ، « و بلاد الشام » .. إلخ والسياق التاريخى يتناول نفس هذه الأمكنة « طيبة » ، « أورايس » (فاريس) ، شاروهن .. إلخ .

* إن التتابع الزمانى فى الرواية : هو نفسه فى السياق التاريخى ، حيث تدور أحداث الرواية فى عهد أحمس الأول – سواء كان فى آخر الأسرة السابعة عشرة ، أو فى أول الأسرة الثامنة عشرة – على حد اختلاف الرويات التاريخية .

* إن البنيات الكبرى والصغرى فى الرواية : هى نفسها فى السياق التاريخى ، ويعنى بالكبرى الأحداث والمواقف والشخصيات الرئيسية ، ويعنى بالصغرى الدلالات التاريخية والمفردات والتراكيب اللغوية ، مثل أسماء وأماكن الشخصيات والمواقع الحربية .

كما يعتمد السحار فى بناء شخصياته التراثية على سرده للماضى ، فالسرد عنده يعد أحد الوسائل التعبيرية عن التراث الماضى ، والشخصية التراثية . لذلك يقول السحار : « هل ينكر أحد أن للسرد قيمته الكبرى فى العمل الروائى ، أنا أؤمن بالسرد كشكل وقالب ، فالحدوته قوام العمل الروائى مهما كان شكلها ، كلاسيكياً ، أو رومانسياً أو حديثاً » (١٤) .

ولعل هذا التكنيك يساير طبيعة القص ، أو الحكى عن الماضى ، إذ يلجأ فى الرواية إلى سرد الأحداث ، والمواقف التى مرت بها الشخصية التراثية ، دون أن ينبش الرؤى الإيحائية الكامنة فيها لتساير طبيعة الواقع الحاضر . حتى الحوار الذى يلجأ إليه إنما هو حوار يأتى ليعبر عن أفكار الشخصية من منظورها التاريخى الماضى ، وليس من منظور الحاضر ، لذلك يقول : « الحوار ركن من أركان الأسلوب فى القصة ، ويستخدمه الكاتب فى تكوين الشخصية والتعبير عن آرائها ، ونظرتها إلى الحياة وفى تصارع الشخصيات بعضها ببعض ، وفى شرح عواطفها » (١٥) .

لذلك فإن تكنيك الشخصية الروائية يساير طبيعة بناء الشخصية التراثية من حيث الحوار ، أو السرد . فالحوار أو السرد لايجئ ليمزج الماضى بالحاضر . بل ليعبر عن أفكار الشخصية التراثية من خلال الماضى ، أى أنه يقف بالشخصية التراثية عند حد التعبير عن أفكارها التراثية الواردة فى التراث التاريخى من منظور الماضى .

(١٤) عبد المنعم صبحى . سابق ، ص ٢٣ .

(١٥) عبد الحميد جودة السحار ، القصة من خلال تجاربى ، ص ١٧ .

ثم يتقدم نجيب محفوظ خطوة فنية تالية فى توظيفه للشخصية التراثية التاريخية ممثلة فى شخصية أحمس فى روايته « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٥ (١٦) أى أن هذه الرواية تمثل خطوة تالية فى توظيف الكتّاب للشخصية التراثية التسجيلية - خاصة التراث الفرعونى - فقد كان نجيب محفوظ فى تلك المرحلة مشبعاً بالدعوة إلى الفرعونية ، وإحياء أمجاد مصر القديمة . فجسد نبض الواقع التراثى الفرعونى ومالحقه من حركات تحررية وطنية على يد « سيكننرع »، و« كامس » حتى جاء أحمس وأكمل المسيرة ، وكتب لمصر الخلاص على يديه .

لذلك فإن نجيب محفوظ حاول أن يخرج بالشخصية التراثية من إطارها الفردى . إلى إطارها الجماعى . أى لايصبح لأحمس كل الفضل فى إحراز الانتصارات . بل يكون أحمس الحلقة الأخيرة فى سلسلة متلاحقة من الكفاح والوطنية . أى أن الاستقلال الذى يطمح إليه الشعب المصرى جاء نتيجة التحام الذات الفردية بالذات الجماعية ولم يكن الخلاص من الهكسوس ممثلا فى الأسرة الحاكمة وحدها ، كما يرى بعض الدارسين (١٧) .

لكن الخلاص تجسد من خلال التحام الذات الفردية ممثلة فى أحمس ، مع الذات الجماعية ممثلة فى الشعب المصرى ، لذلك نجد أن أحمس - فى الرواية - تنكر فى اسم « اسفينس » وكان يَعُدُّ تنظيماً من الشعب المصرى ، وحاول الكاتب أن يبرز فرحة الشعب بانضمامه إلى مخلصه ، وعندما كون تنظيما سرياً فى الجنوب ، وظل يدربهم على وضع الأسلحة ، والعجلات الحربية كانت جموع الشعب تنضم إليه كلما افتتح مدينة من المدن وينضم إليه أهلها ويحاربون معه (١٨) وهكذا كان نجيب محفوظ حريصاً على تجسيد هذه الرؤية .

وحاول الكاتب أن يتخلص من المغامرات الفردية ، التى ارتبطت بشخصيات السحار خاصة مغامرات أحمس بن بنب ، التى وصلت إلى حد البطولات الخرافية ، ومغامرات الأميرة « سشن » التى قامت بدور الراقصة كى تخلص ابن بنب من الأسر ، وإلى جانب بعد هذه الشخصيات عن الواقع فهى بعيدة أيضا عن التراث التاريخى الفرعونى . على حين أن نجيب

---

(١٦) نشرت الطبعة الأولى سنة ١٩٤٤ عن لجنة النشر للجامعيين . واعتمدنا على طبعة دار مصر للطباعة سنة ١٩٧٨ .

(١٧) حيث يرى د . عبد المحسن طه بدر .. أن العوامل البالغة الأهمية التى شابت رؤية المؤلف وحالت بينها وبين تقديم عمل روائى جاد أن الخلاص من الهكسوس يبدو فى الرواية وكأنه رسالة الأسرة الحاكمة وحدها . الرؤية والأداة ، ص ٩٨ - ٢٠١ .

(١٨) أنظر الرواية فى الصفحات : ١٣٩ - ١٧٥ - ١٨١ - ١٨٦ .

محفوظ حاول أن يقترب من نبض الواقع الحاضر فى تصويره للشخصية ، ومايعتريها من آلام فى خوضها للمعارك . لذلك يقول نجيب محفوظ : « وحتى فى الروايات التاريخية لم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ . بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ » (١٩) .

لأجل ذلك فإن رواية « كفاح طيبة » ، وإن كان يتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديم إلا أنها فى حقيقتها لاتحاول تفسير تاريخ مصر القديم ، أو بعثه أكثر مماتحاول توجيه رسالة من الماضى للحاضر ، هى دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين ، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس (٢٠) فاستخدم نجيب محفوظ لفظ الرعاة بدلا من الهكسوس عله يقترب من تصوير الواقع الحاضر خاصة أن المجتمع المصرى كان واقعاً تحت سيطرة الإحتلال الأجنبى . واستخدامه لهذا اللفظ فى حد ذاته ، يحمل مدلولين : مدلولا معاصراً ، ومدلولاً تراثياً « ففى اللغة المصرية توجد أسماء مختلفة للهكسوس ، مثل الوباء ، أو العامو ، بمعنى « الأسيويين » أو « الساميين » ، ومنتيوست بمعنى « البدو » ، ثم «ساشو » أى الرعاة ، وهذا الاسم الأخير يطلق على البدو المغيرين على حدود مصر الشرقية » (٢١) .

لذلك فإن نجيب محفوظ حريص على اختيار اللفظ ، الذى يطلقه على الشخصية التاريخية ، بحيث يعبر عن مدلوله التراثى ، وفى الوقت نفسه يحمل مدلولا معاصراً ، حتى فى اختياره لجزئيات الحياة اليومية العادية ، التى يعيشها المصرى القديم فيمزجها بالحاضر ، وفى الوقت نفسه يكون حريصاً على السياق التاريخى ، مما يوقعه فى حيرة بين محاولات التعبير عن جزئيات الحياة العادية ، وبين تطور وعى الشخصية التاريخية . بل إن اهتمامه بجزئيات المادة التراثية التاريخية يغلب أحيانا على تناوله للحياة اليومية الحاضرة ، اللهم إلاّ فى بعض الإيحاءات والدلالات التاريخية التى يسقها على الحاضر ، فتتكرر فى الرواية كلمات ، الحرية ، الاستقلال ، الجلاء فى أكثر من موضع (٢٢) .

---

(١٩) أنظر : حوار مع نجيب محفوظ ، الفن الروائى من خلال تجاربهم ، فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٢٢٤ .

(٢٠) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة .

(٢١) د . نبيلة محمد عبد الحليم : مصر القديمة تاريخها وحضارتها ، ص ٢٤٦ .

(٢٢) أنظر : رواية كفاح طيبة فى الصفحات ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ على سبيل المثال وليس الحصر ففيها تتكرر هذه الألفاظ لما تحمله من مدلولات معاصرة .

لكن حرص الكاتب على تصوير المادة التراثية التاريخية كما هى يشغل كل اهتمامه فى الرواية ، سواء على مستوى الأحداث ، أو الشخصيات أو المواقف ، دون أن يحدث تفاعلا بينها وبين الحاضر ، مما جعل الشخصية التاريخية أقرب إلى التسجيل منها إلى الرمز الفنى.

ففى الرواية نجد أن الملك سيكننرع يرفض مطالب أبوفيس ويكون جيشاً ويسير به ناحية الشمال ، لكنه هزم وقتل فى المعركة نتيجة قلة معداته الحربية ، كما قتل قائده بيبى ، وهاجرت اسرة سيكننرع من قصر طيبة إلى بلاد النوبة ، ووصل الرعاة الهكسوس إلى أسوار طيبة وحاصروها ، وأرغموا أهلها على التسليم وأملى عليهم ملك الهكسوس شروطه ، وهو يقول لهم : « إن قانون الهكسوس ، لايتغير على مدى التاريخ والأجيال ، وهو سنة الحرب والقوة إلى الأبد ، نحن بيض وأنتم سمر ، ونحن سادة وأنتم فلاحون ، فالعرش والحكومة والإمارة لنا . فقل لقومك من يعمل فى أرضنا عبداً فله أجره ، ومن تأبى عليه نفسه فليول نفسه وجهة يرضاها فى غير هذه الأرض » (٢٣) .

وهكذا يصبح أصحاب الأرض عبيداً فيها ، وأجراء لغيرهم ، ويصبحون أزلاء للغريب المستبد لأرضهم . ويرغم المدلول المعاصر . إلا أن حرص الكاتب على السياق التاريخى . يجعل الرؤية أقرب إلى تسجيل التراث منها إلى التعبير عن الحاضر . فمن خلال فحص المومياء التى عثر عليها فى طيبة يتبين أنه (أى سيكننرع) مات متأثراً بجراحه ، ربما فى موقعة مع الهكسوس ، مما يدل على بداية الكفاح المسلح فى عهده (٢٤) ، ويستمر نجيب محفوظ فى بناء شخصياته التراثية ، فيذكر أن أحمس عندما جاوز العشرين عاما أبحر برفقة شيخ كبير إلى مصر ، وانتحل شخصية تاجر سمى نفسه « اسفينيس » ، وعن طريق الذهب والهدايا استطاع أن يصل ، إلى قصر حاكم الجنوب (خنزر) ، وإلى قصر الملك أبوفيس ، بل وإلى قلب الأميرة « أمنريدس » ابنة الملك أبوفيس ، واستطاع أن ينال موافقتهم على التجارة بين النوبة ومصر ، وظل يأخذ قوافل الرجال المصريين ، إلى النوبة حتى كون جيشاً مدرباً ، ومنظماً

---

(٢٣) نجيب محفوظ ، كفاح طيبة ص ٦٤ – ٦٥ .

(٢٤) للمزيد : أنظر د. نبيلة محمد عبدالحليم . المرجع السابق ص ٢٥٣ ، والدكتور رمضان عبده : المرجع السابق ص ٣٢٤ . حيث تتفق معظم الدراسات التاريخية على أن البردية التى بها رد « سيكنزع » على رسول الملك أبوفيس يوجد بها فراغ وكما مايعرف عن هذا الأمر هو أن الحرب قد إندلعت ، وأن سيقنزع قد هلك بسبب حادث عنيف وأنه قتل أثناءها ونسج نجيب محفوظ من هذه الوقائع مادة روائية يعبر بها عن التراث الماضى ليكون مرآه للحاضر .

وسار به ، مع والده كامس ، إلى مصر لاسترداد ملكهم واستقلال بلادهم ، وظلت الحروب تتوالى من مدينة إلى أخرى حتى قتل « كامس » ، وظل أحمس يواصل حروبه حتى حرر « هواريس » وتم جلاء الرعاة عن أرض مصر .

وهنا يلاحظ من خلال هذا السياق الروائى ، أن نجيب محفوظ استطاع أن يحقق أمرين :

الأول : الإسقاط التاريخى على الحاضر . والثانى بناء الشخصية التراثية فى الرواية بناءً يتفق والسياق التاريخى .

فبالنسبة للأمر الأول : استطاع نجيب محفوظ أن يجعل من شخصية أحمس شخصية المخلِّص ، فتنكر فى شخصية تاجر ، وأطلق على نفسه اسفينس ، وظل يلتقى بالبائسين من الناس فى طيبة ، ومنهم رجل يدعى « طونا » . يقول هذا الرجل : « هذه الحانة مهجر البائسين مهجر من يقدمون موائد الحكام الشهية ، وهم جياع . ومن ينسجون فاخر الثياب وهم عراة ، ومن يهرجون فى أفراح السادة وهم جرحى قلوب ، صرعى نفوس » (٢٥) .

فينقل لنا نجيب محفوظ واقع المجتمع المصرى الحاضر ، الذى يعانى من البؤس والفقر بينما موائد القصور تقام كل ليلة فى الحفلات للملك والحاشية .

إن الكاتب ينقلنا من واقع تراثى إلى واقع معاصر ، من خلال تناوله للشخصية التراثية مع احتفاظه بالسياق التاريخى فى الرواية ، لكنه يرجع كل تبعة الوعى ، والدعوة إلى الاستقلال والتحرر إلى « أحمس » ، أى أن شخصية أحمس هى الشخصية التى تستنهض الهمم ليستيقظ الشعب من ثباته .

ومثلما لجأ السحار إلى المغامرات البطولية لشخصية أحمس بن بنب وشخصية الأميرة التى أنقذته . كذلك لجأ نجيب محفوظ إلى هذه المغامرات البطولية ، لشخصية أحمس فيجعله يقتحم البحار ويتحايل على ملك الرعاة ، حتى يسمح له بالتجارة ويخوض ، المعارك بمفرده مع جيش الرعاة ، وينتصر عليهم أثناء رحلاته ، وتقع ابنة ملك الرعاة فى حبه ، فتكون هذه الوسيلة إحدى طرق الخلاص .

وهذه القصة فرضها الكاتب على الرواية ، ولاوجود لها فى التراث التاريخى أو فى المصادر التاريخية الفرعونية ، ويرى بعض الدراسين « أن المؤلف حاول بهذه القصة الغرامية

(٢٥) نجيب محفوظ المصدر السابق ، ص ٨٢ .

بين ابنة ملك الهكسوس وأحمس أن يخفف قليلا من هذه الألوان الفاقعة ، وألاّ يجعل نصر أحمس نصراً كاملاً إلى هذه الدرجة ، لأن القصر فرض عليه الحرمان من حبه ولكن المحاولة لم تنجح . لأن هذه القصة تبدو هامشية ومفروضة على الرواية (٢٦) .

ولعل الكاتب لجأ إلى هذه القصة ليعبر عن رؤيته للمخلص القادم ، الذى يخلص مصر من أغلال الاستعمار والقصر ، ذلك المخلص الذى يعشق مصر وينتمى لترابها ، وقد أكد الكاتب ذلك فى روايته من خلال الشعارات التى رددها فى الرواية نحو (كلنا لمصر) (مصر للمصريين .. الخ) (٢٧) .

وعندما خير بين الأميرة « أمنريدس » ابنه ملك الهكسوس وبين الأسرى المصريين حينئذ فضل حياة الأسرى المصريين على امتلاكه « أمنريدس » لنفسه .

وبالرغم من ذلك فإن تناول الشخصية التراثية ، لم يخل من المغامرة الفردية ، على الرغم من تناوله دلالات ايحائية يعبر بها عن الحاضر ، وهذه الدلالات الإيحائية تتضح من خلال الحوار ، وبناء الشخصية ، فيسوق له حواراً بين أسفينس « أحمس » ،أحد رجال الحانة ، يقول الرجل : « لست لصا ياسيدى ولكننى سائح يضرب الأرض ، ويشرق ويغرب كما تسوقه قدماه ، فإذا عثرت فى سبيلى بأوزة ضالة ، أو دجاجة تائهة هديتها إلى مأوى . وهو كوخى فى الغالب .

– وهل تأكلها ؟ .

– معاذ الله ياسيدى . إن الطعام الحسن يسمم بطنى . أبيعها لمن يشترى .

– ألا تخشى الخفراء ؟

– أخشاهم أكبر خشية ياسيدى ، لأنه غير مسموح بالسرقة فى هذا البلد لغير الأغنياء والحكام .

فأمن « طونا » على قول اللص قائلا :

– القاعدة المتبعة فى مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء ، لكنه لايجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء » (٢٨) .

---

(٢٦) د . عبد المحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، ص ١٩٨ .

(٢٧) إنظر نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٢٨) نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٨٤ .

فيعرض الكاتب للواقع الحياتى الذى يعيشه المجتمع المصرى فى الواقع التراثى الفرعونى ، والواقع التراثى الحاضر . بغية إحياء هذا الماضى المجيد عن طريق استرجاع شخصياته التاريخية .

لكن حرص الكاتب على رسم جزئيات الأحداث التاريخية ، كما هى يجعله راصداً للشخصية التراثية فى شكل روائى . دون أن يحدث تفاعلا بين البنية التراثية التاريخية ، وبنية الواقع الحاضر . ويرجع ذلك إلى « أن الراوى يتصرف وكأنه المؤرخ فى الرواية ، متحدثا عن واقع خارج النص ، ولكن مع هذا تحافظ الرواية التاريخية على استقلالها الذاتى » (٢٩) .

وحينئذ يكون الوعى الأصلى هو المسيطر عليه فى الرواية .

لذلك تظل رؤية الكاتب للشخصية التراثية رؤية تسجيلية تعتمد على الفرد المخلّص فيلقى كل تبعات الخلاص والاستقلال والتحرر على شخصية أحمس . ومن خلال هذه الشخصية يومىء إلى الحاضر محملاً الماضى مدلولات معاصرة (٣٠) ، كما استخدم مدلولات إيحائية متعددة تدور حول فكرة الخلاص ، أو الرجل المخلص (٣١) .

بل حاول أن يحمل الشخصية أفكاراً معاصرة من خلال بثه لفكرة القومية المصرية التى كانت سائدة آنذاك ، فيقول فى أكثر من موضع على لسان شخصياته « ليكن شعارنا الكفاح وأملنا مصر » (٣٢) ويقول : « آليت على نفسى منذ اليوم الذى سعيت فيه إلى أرض مصر فى ثياب التجار ، أن أجعل مصر للمصريين ، فليكن هذا شعارك فى حكم هذا البلد » (٣٣) .

ومعروف أن فكرة القومية تمت بذورها مع مطلع هذا القرن حيث « كان هناك فريق من الشباب ممن تأثروا بالثقافة الحديثة وبحركة القوميات . يدعو إلى استقلال الشخصية المصرية عن قصر الدوبارة ، وعن الأستانة ، وإلى الإهتمام بخلق مصر الحديثة المستقلة والبعيدة عن أى ارتباط خارجى (٣٤) .

---

(٢٩) أنظر : فريال جبورى غزول : الرواية والتاريخ ، فصول مارس ٨٢ ، ص ٢٩٥ .

(٣٠) أنظر على سبيل المثال : رؤية كفاح طيبة الصفحات ٦ - ١٤ - ١٧ - ٦٤ - ٦٥ - ٨٤ - ١٠٥ - ١٠٩ - ١١٠ - ١٨٩ - ٢١٢ .

(٣١) تكرر هذا اللفظ فى الرواية فى العديد من الصفحات منها ١٣٤ - ١٣٨ - ١٥٢ - ١٦٩ - ٢٠٧ - ٢٣٨ .

(٣٢) نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ١٣٤ .

(٣٣) نفسه ، ص ١٥٢ .

(٣٤) د . عبد الحميد إبراهيم القصة المصرية وصورة المجتمع ، ص ٧٦ .

الأمر الثانى : حرص الكاتب على أن يكون بناء الشخصية التراثية متوافقاً والسياق التاريخى . فتناول ثلاث شخصيات رئيسية متتابعة تاريخياً ، هى شخصية الملك سيكننرع وعلى يديه ظهرت الإرهاصات الأولى لحركات التحرير الوطنية ، ثم الأمير « كامس » ، وكانت حروبه خطوة تالية للأمام فى طريق الاستقلال . ففى السياق الروائى نجد أن « كامس » قد أعد جيشاً مدرباً ورحل إلى الحدود المصرية الجنوبية ، وكان يرأس الجيش أحمس ابن إبانا ، وعبر الحدود المصرية ، واستولى على أول جزيرة ثم على قصر الحاكم حتى وصل مدينة « سبين » ثم اقتحموا أبواب مدينة « أميوس » ، ودخلوها ، وحطموا العجلات الحربية للعدو لكن سهما أصاب الملك « كامس » ، ومات فى الحال . وفى السياق التاريخى « اعتلى العرش الأمير (كامس) ، الذى كان ابنا آخر لسقنن رع ، ويكبر أحمس ، وعلى أية حال نشبت الحرب بدون شك تحت حكمه .. وكانت النزعة الوطنية هى العامل الرئيسى ، الذى يدفع بكامس إلى الشروع فى مهاجمة الهكسوس »(٣٥) .

ثم تولى أحمس وكان على يديه التطهير ، والخلاص . وكان قائد جيشه أحمس ابن إبانا ، وقد حاول الكاتب الالتزام بتناول الجزئيات الحياتية التى تمر بها الشخصية التاريخية ، وهذا يعكس العنصر التسجيلى للمادة التراثية التاريخية فى الرواية .

واعتمد الكاتب على التتابع الزمنى فبعد أحداث الملك سيكننرع وكامس ، تأتى مرحلة أحمس الأول ، وفى هذه المرحلة تم طرد الهكسوس عن أرض مصر . ويتفق هذا التتابع الزمنى فى الرواية . مع التتابع التاريخى . فقد قسم الكاتب الرواية ثلاثة أقسام متتابعة تاريخية . كل قسم يتناول المرحلة الزمنية للشخصية التراثية التاريخية التى حكمت مصر بداية من سيكننرع ، ثم كامس ، ثم أحمس .

* * *

٣/١

حظى التراث التاريخى فى مرحلة الحكم المملوكى لمصر بإهتمام معظم كتاب الرواية التاريخية وغير التاريخية . شأنه شأن التراث الفرعونى . إلا أن استلهام التراث التاريخى الفرعونى برؤية تسجيلية كان بقصد التطلع إلى الماضى المجيد وإحيائه والاقتداء به . بينما استلهام الشخصية التراثية المملوكية برؤية تسجيلية أيضا كان بقصد استرجاع الماضى لتجاوز عيوبه بمأسيه بغية التطلع إلى واقع جديد يغاير ذاك الواقع . إلا أنهما يتفقان فى استرجاع الماضى برؤية تسجيلية .

(٣٥) د . رمضان عبده . مرجع سابق ، ص ٣٢٥ – ٣٢٧ .

وبرغم أن هناك العديد من الكتّاب الذين استخدموا التراث التاريخى الإسلامى فى رواياتهم خاصة فى المرحلة المملوكية . مثل على أحمد باكثير فى رواياته ، واسلاماه ، سلاّمة القس ، الثائر الأحمر ، وغيره من الكتاب ، إلا أننا آثرنا الوقوف عند رواية « على باب زويلة » لمحمد سعيد العريان ، لأن الكتاب فى هذه الرواية أكثر انعطافاً نحو تاريخ مصر الإسلامية ، وفى هذه الرواية وفق فى إدارة صراع المماليك على السلطة فى فترة زمنية قاربت العشرين عاماً « وقد هيأ لهذا الصراع جواً دراميا لم ينقله بالتتابع التاريخى ولاتكدس الأحداث ، واستطاع أن يجمع خيوط روايته » (٣٦) .

وبرغم أن سعيد العريان كتب هذه الرواية ١٩٤٧ . أى فى مرحلة تحتاج للمخلّص الذى يأتى ليخلص مصر من الملك ، والإنجليز إلا أنه اعتمد على التسجيل المباشر للأحداث التى مرت بها الشخصيات التاريخية ، دون أن يحدث تفاعلا بين الحاضر والماضى ، لكنه اكتفى بتصوير المفاسد - التى مر بها المجتمع المصرى فى المرحلة المملوكية - فى إطارها التراثى . مثل أفعال السلطان الطائش بزوجة جلال الدين ، والضرائب الباهظة التى فرضها على الشعب ، وتظل رؤية الكاتب للشخصية التراثية محصورة فى إطارين :

الأول : الإطار التسجيلى حيث ينقل الشخصية من إطارها التاريخي إلى إطارها الروائى حريصا على سياقها التاريخى .

الثانى : الإطار الفردى ، حيث يكون الخلاص دائما على تبعة الفرد وليس المجموع ، فيتناول شخصية طومان باى كرمز للخلاص الذى يتمسك به عامة الناس .

فقد كتبت هذه الرواية فى مرحلة الأربعينيات ، وفى هذه المرحلة اتسع نطاق الحركات الوطنية التحررية ، التى تنادى باستقلال الوطن على يد أحد أبنائه « وكان الشعب مفتح العينين ، وقد أخذت تقوى قيادته الشعبية من عمال وطلبة ومثقفين » (٣٧) .

وأدت مظاهرات الطلبة وإضراب العمال والموظفين والتجار فى تلك المرحلة إلى اتخاذ التنظيم لموقف إيجابى من الحركة الوطنية ، وذلك بالامتناع عن اطلاق النار على الجماهير والمتظاهرين ، عندما لجأت السراى إلى إنزال الجيش فى المدن » (٣٨) .

---

(٣٦) د . سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية ، ص ٤٧ .

(٣٧) شهدى عطية : تطور الحركة الوطنية المصرية ١٩٨٢ - ١٩٥٦ ، ص ١١٣ .

(٣٨) أنظر : د . جمال مجدى حسنين . مرجع سابق ، ص ٦٧ .

لذلك وعلى الرغم من تطلع الشعب إلى التحرر والاستقلال ، على يد أحد أبنائه إلا أن الكاتب يجعل طومان باى هو الذى يوقف سيل النهب والظلم ، والاستعباد الذى يقع على عامة الشعب ، ولعل الكاتب فى لجوئه لذلك كان من واقع حرصه على تصوير الشخصية التاريخية ، دون محاولة مزجها بالحاضر ، وهذه الرؤية التسجيلية أحدثت هزة فى البناء الروائى بين الواقع التراثى ، وطبيعة الواقع المعيش .

ومما يدعو إلى التأمل أن تأتى الصرخة القومية « كلنا لمصر » على لسان مملوك جركسى هو طومان باى فى مجلس يضم جنسيات متباينة من أتراك ، ومصريين ، وليس غريبا أن يشعر الإنسان بالولاء للمكان الذى يحيا فيه ، ولكن مما لايتفق والواقع ، أن يقوم الروائى بتصويره وكأنه صادر عن حس وطنى متميز يفوق حس ابن البلد » (٣٩) فيقول طومان باى عندما تذمر القوم من أفعال المماليك : « على رسلكم أيها الأخوان إنما نحن جميعا أبناء مصر ، جراكسة ، وأعرابا ، ومصريين . كلنا سواسية فى الحق والواجب وإنما يغلبنا السلطان الجائر على أنفسنا ... وإنما سبيل الخلاص واحدة هى اجتماع الكلمة على تقويم المعوج ، وليكن السلطان بعد ذلك من يكون مصرياً أو عربياً ، أو من أبناء الجركس فكلنا لمصر » (٤٠) .

وهنا يتضح التباين فى الرؤية بين الواقع التراثى الذى يطرحه والواقع الحاضر . إذ كيف يخرج من أبناء المماليك من يدافع عن المصريين بحس وطنى . ويطرح فكرة القومية « كلنا لمصر » ، وهذه الرؤية تنبئ عن مدى الوعى التاريخى لدى الكاتب ، خاصة وأن الحس القومى لم يكن من القضايا الفكرية المطروحة على الساحة السياسية آنذاك » (٤١) .

لذلك كما لجأ نجيب محفوظ إلى طرح هذه الفكرة القومية فى كفاح طيبة ، فقد لجأ سعيد العريان أيضا إلى طرح هذه الفكرة ظناً منهما أن ذلك يؤدى إلى مزج الواقع التراثى بالواقع الحاضر . لكن الرؤية التسجيلية للتراث التى سيطرت على بناء الرواية حالت بين تحقيق التوافق بين الماضى والحاضر لأن الواقع التراثى المملوكى لم يطرح هذه الفكرة القومية ، لكن العريان طرحها فى نسيج الرواية من خلال مخزونه الثقافى ، وليس من خلال مزجه الماضى بالحاضر فى الرواية .

---

(٣٩) د . أحمد الهوارى . الرواية التاريخية ، ص ١٤٢ .

(٤٠) محمد سعيد العريان : على باب زويلة ، ص ٨٣ – ٨٤ .

(٤١) د . أحمد الهوارى ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .

لذلك جاءت محاولة طرح أبعاد معاصرة من خلال شخصياته التراثية التسجيلية منفصلة عن بناء الرواية ، ولو كان بناء الرواية معتمداً على مزج التراث بالحاضر بغية التعبير عن الواقع المعيش لكانت هذه المحاولة مقبولة لكن حرصه على تسجيل الواقع التراثى ، جعل الأفكار المعاصرة منفصلة عن نسيج الرواية .

وشأنه شأن معظم كتّاب هذه المرحلة يلقى كل تبعات الخلاص على الفرد ، إننا نجد طومان باى هو الذى يمنع الجنود من القبض على الأبرياء ، وهو الذى يهدئ من روع الثائر على المماليك ، وهو الذى يدافع عن الشعب المصرى بمفرده ، ويحرص الكاتب على وصفه بالشهامة والمروءة ، وقوة الإرادة ، والإباء وعزة النفس مذ كان صغيراً تمهيدا للتعبير عن أفعاله النبيلة مع الشعب المصرى .

وسعيد العريان يعيش الشخصية فى ضوء عصرها السياسى والاجتماعى والاقتصادى وفى ضوء حياتها الخاصة فى مباذلها وبين خلانها فهو يريد أن يتعرف على جوانب الطبيعة البشرية على نحو ماتتمثل فى السلوك الإنسانى المعتاد للشخصية ، وهو فى مفهومة هذا لايقف عند حدود الإعلام بل يمتد ليحتضن الشخصية العادية (٤٢) .

إلى جانب أن طريقة تناوله للشخصية تعتمد على القص التتابعى ، الذى يتتابع مع المكان والزمان تتابعاً تقليدياً ، من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل .

فيتناول شخصية طومان باى ويتتبع نموه فى الزمان والمكان ، مذ كان طفلا ثم غلاما ثم شابا ثم رجلاً حتى تولى حكم مصر . وهذا النمو التدريجى للشخصية يتناسب طردياً مع تتابع الزمان والمكان . فتنتقل الشخصية من مكان طبيعى إلى آخر تبعا للتطور الزمانى . وهذا التتابع يعنى بعملية النمو التدريجى المتسلسل فى العمل الروائى على مستوى الشخصية ، وهذا التتابع فى صورته المنتظمة يتناسب وتسجيل التراث التاريخى . « والزمن بهذا المفهوم يقترب من مفهوم الزمن التاريخى الذى يستخدم الوقائع التاريخية فى الفترة الزمنية » (٤٣) .

فتبدأ الرواية بزمن محدد هو زمن ولاية الأشرف قايتباى حكم البلاد ، ثم تولية ابنه محمد قايتباى ، ثم تولية قنصوة الخال بعد مقتل ابن أخته السلطان محمد ٩٠٤ هـ ثم جاء بعده جانبلاط بعد أن تآمر مع طومان باى الدوادار ، ثم تمرد طومان باى الدوادار ، وخلع جانبلاط

---

(٤٢) د . أحمد الهوارى ، مرجع سابق ، ص ١٢٤ .

(٤٣) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٤٨ .

وتولى عرش البلاد ، ثم تولى بعده قنصوه الغورى سنة ٩٠٦ هـ ، وبعد قنصوه الغورى تولى طومان باى حتى شنق سنة ٩٢٣ هـ .

فالتتابع الزمنى فى الرواية تتابعاً سببياً فى اتجاه العملية التاريخية للزمن ، وحبكة الشخصية التراثية فى الرواية فى هذه الحالة « يحكمها المنطق ، أى كل حدث يقود للآخر .. فالحبكة لها بداية تؤدى إلى وسط ، ثم إلى نهاية يحكمها نوع من النظام » (٤٤) مما جعل تكنيك الرواية يعتمد على التسجيل التاريخى لوقائع وأحداث الشخصية التراثية .

وتتضح هذه الرواية التسجيلية للشخصية ، من خلال تتبع الشخصية التراثية فى السياق الروائى ، والتاريخى . فتبدأ الرواية فى عهد السلطان قايتباى ، وتدلنا المصادر التاريخية على « أن قايتباى تولى عرش مصر ٨٧٢ هـ ومات ٩٠١ هـ وتتوالى الشخصيات التراثية فى الرواية حتى تولى قنصوة (٤٥) الغورى سلطانا للبلاد سنة ٩٠٦ ، فيقول الكاتب « وجلس قنصوه الغورى على العرش فى يوم عيد الفطر سنة ٩٠٦ ، وعيدت المدينة عيدين » (٤٦) وفى السياق التاريخى أنه فى أول شوال سنة ٩٠٦ هـ بويع بالسلطنة الملك الأشرف أبو النصر قنصوه الغورى بعد أن تردد وتمنع » (٤٧) .

إن السياق الروائى يتفق والسياق التاريخى حتى فى تناول الشخصية وصياغتها فى الحكم ، ومعاملتها للشعب ، وهذا يؤكد حرص الكاتب على نقله جزئيات الحياة التى تمر بها الشخصية التراثية من إطارها التاريخى إلى إطارها الروائى .

حتى التحوير الذى يلجأ إليه الكاتب فى بناء الشخصية ، لايتفق والتعبير عن الواقع بقدر مايتفق وحرصه على الحبكة الروائية ، فيجعل مقتل الغورى نتيجة ثأر « أركماس » لأبيه من الغورى ، ليربط بداية الرواية بنهايتها . ففى البداية يخرج أركماس مطالباً بثأر أبيه ويظنه الجميع قتل ، ويظل شريداً فى البلاد حتى حانت له فرصة الثأر فاقتص من الغورى نفسه . فى حين أن المصادر التاريخية ترجع أمر قتله ، إلى هزيمة عسكرية حيث تفرق الجند من حوله ،

---

(٤٤) Mor iorie Boulton, The Anatomy of the Novel., P.45 .

(٤٥) أنظر : أحمد حسين : موسوعة تاريخ مصر جـ ٢ ، ص ٧٧٨ – ٧٨٧ .

(٤٦) سعيد العريان : المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

(٤٧) أحمد حسين : مرجع سابق ، ص ٧٩٢ ، وأنظر ابن إياس : جـ ٤ ص ٢ .

وأصبح وحيداً فى المعركة فتمكن الأعداء من قتله . واختلفت الروايات التاريخية التى سردها ابن إياس حول مقتل الغورى » (٤٨) .

لذلك فإن حرص الكاتب على ربط البداية بالنهاية جعله لايهتم كثيراً بطرح الأبعاد المعاصرة ، من خلال الأبعاد التراثية . بل إن مثل هذا التحوير أحدث افتعالا فنياً فى نهاية الرواية . وكأن الرواية إنما كتبت لتصور غضب أركماس من أفعال الغورى فى حين أنه لم يوظف الموقف التاريخى الذى يصور ترك الجنود لسلطانهم الظالم بين سهام العدو ، واكتفى بعنصر التشويق الذى يربط البداية بالنهاية .

وبعد مقتل الغورى فى الرواية تولى طومان باى باى زمام الحكم ، وكذلك فى السايق التاريخى (٤٩) .

وهكذا يتضح من خلال تتبع بناء الشخصية التراثية فى الرواية أنه يسير وفقما يقتضى السياق التاريخى ، دون أن يولى عناية بطرح الأبعاد المعاصرة ، مما جعل بناء الشخصية أقرب إلى التسجيل منها إلى الرمز الفنى .

ويرى أحد الدارسين أن هذه الرواية « قطعة من التاريخ خلع عليها الكاتب فنه وإبداعه ، فتحركت فيها الحياة ، وتمثلت فيها عناصر القوة والجمال » (٥٠) ولعل الوقفه السريعة لم تمكن الباحث من تحليل العناصر التراثية التاريخية فى الرواية ، لأنه تناول تعليقاً على كل رواياته ، تعليقا إجماليا فيرى فى أحد المواضع انفصال الماضى عن الحاضر فى رواياته فيقول : « النظرة النقدية لهذه الروايات تشير إلى فقدان الارتباط بين أحداث ماضيها البعيد وحاضر المؤلف ، وان ليس ثمة انعكاس لظلال الواقع الاجتماعى أو القومى الذى يعايشه الكاتب على

---

(٤٨) أنظر : نص ابن إياس فى الجزء الخامس بداية من قوله فصار السلطان واقفاً تحت الصنجق فى نفر قليل من المماليك فشرع يستغيث العسكر : ياأعوان هذا وقت المروءة قاتلوا وعلى رضاكم .. حتى قوله وسقط على فرسه ومات من وقته ، ص ٦٩ – ٧٠ .

(٤٩) تذكر المصادر التاريخية أنه تولى بعد مقتل عمه قنصوه الغورى فى ١٤ رمضان ٩٢٢ هـ واستقر رأى أمراء المماليك فى القاهرة على سلطنة طومان باى وكان السلطان الغورى قد خلفه وراءه نائباً عنه فى حكم البلاد أثناء غيابه ، أنظر : ابن إياس جـ ٥ ص ١٠٢ ، أحمد حسين . موسوعة تاريخ مصر جـ ٢ ص ٨٠٧ وأنظر المؤرخ الفقيه الأديب أبى الفلاح عبد الحى بن العمار الحميلى ت ١٠٨٩ « شذرات الذهب فى أخبار من ذهب .

(٥٠) أنظر : د . شفيع السيد اتجاهات الرواية المصرية ، ص ٤٧ .

وقائع ذلك التاريخ الذى تعالجه روايات [٥١] ويرى فى موضع آخر أن عناصر القوة والجمال والحياة تحركت فى هذه الرواية .

ويمكن القول إنه إذا كانت هناك ثمة حياة تجرى فى الرواية فتكون هى حياة الماضى فحسب ، وليست الحياة الحاضرة ، أما إذا كان يعنى بجريان الحياة المتولدة من خلال تلاحم الماضى بالحاضر . فهذه الرؤية مفقودة فى هذه الرواية لأن ، الرؤية التسجيلية للتراث هى التى سيطرت على بناء الرواية .

٢ – النمط الشعبى :

يعد التراث الشعبى الركيزة الثانية ، التى استند إليها الروائيون فى بناء رواياتهم – منذ مطلع الرواية المصرية وحتى وقتنا الحاضر – بعد التراث التاريخى .

فإذا كان هناك فريق كبير من الكتاب قد اتجه إلى التراث التاريخى يستوحى منه مادته التعبيرية ، فإن هناك العديد من الروائيين الذين استلهموا التراث الشعبى برؤية تسجيلية أيضا .

ولعل أهم الروائيين الذين استوحوا الشخصيات التراثية الشعبية برؤية تسجيلية هم محمد فريد أبو حديد فى رواياته ، المهلهل سيد ربيعة سنة ١٩٣٩ ، أبو الفوارس عنترة بن شداد سنة ١٩٤٧ ، الوعاء المرمى ١٩٤١ ، وطه حسين فى روايته أحلام شهرزاد ١٩٤٣م ، القصر المسحور سنة ١٩٥٧ . وفاروق خورشيد ، فى مغامرات سيف بن ذى يزن ١٩٦٤م ، وعلى الزيبق سنة ١٩٦٧م ، وأحمد عباس صالح فى عنترة بن شداد . ثأر ابن شداد .

وهذا الاستلهام للتراث الشعبى يتمثل فى نمطين أساسيين :

الأول : استلهام شخصيات الليالى ، وقد تمثل فى رواية طه حسين « أحلام شهر زاد » .

الثانى : استلهام شخصيات السير الشعبية ، وقد تمثل فى روايات محمد فريد أبو حديد ، وفاروق خورشيد .

* * *

(٥١) نفسه ، ص ٤٦ ، ٥١ .

أما عن النمط الأول : فقد استطاع طه حسين فى روايته أحلام شهر زاد أن يستوحى شخصيات حكايات الليالى ، فجاءت الرواية فى شكل أحلام ترد على الملكة شهر زاد ، كل ليلة منذ الليلة التاسعة بعد الألف ، وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . واستوحى الكاتب شخصيات من التراث الشعبى . مثل شخصية شهر زاد وشهريار لتصبح شخصيات روائية ، يحاول من خلالها التعبير عن الحاضر ، فحملت الشخصية الروائية مدلولين ، مدلولاً تراثياً ممثلا فى شخصيتى شهر زاد وشهريار . ومدلولا معاصراً ممثلا فى الإسقاطات الايحائية ، التى يعبر بها عن الواقع الحاضر .

لكن الشخصية أصبحت أكثر اقتراباً من الملامح الملحمية البطولية ، وقد اتضحت هذه الملامح ، من خلال الأحلام المتتابعة تتابعاً زمنياً ، على المملكة كل ليلة تقص فيها خوارق الفتاة الحسناء ابنه ملك الجن التى تحدت ملوك الجن جميعاً ، كى تنشر العدل والحرية فى ربوع المدينة .

فيحمّل الشخصية الروائية ملامح بطولية ، هى نفس الملامح البطولية للشخصية التراثية الشعبية فى الليالى . فقد منحت الملكة شهر زاد القدرة على قص الأحداث المتتابعة تتابعاً منطقياً عن طريق الحلم ، والملك شهريار يترقب وقت توارد الحلم على الملكة ويجلس بجوارها يسمع مانقصه فى أحلامها ، ثم تأتى الليلة التالية ليسمع بقية الحلم ، وهكذا حتى تنتهى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف ، وحينئذ تكون الملكة قد قصت فى حلمها كل الأحداث ، التى مرت بها الفتاة الحسناء ابنة ملك الجن ، التى قهرت الملوك الطغاة ، ونشرت العدل فى المدينة ، وبنشر العدل فى ربوع المدينة تنتهى أحلام الملكة شهر زاد ، وتنتهى الرواية . فالقدرة الخارقة للملكة تمثلت فى هذه الأحلام التى ترد كل ليلة فى توقيت محدد .

كما استند الكاتب إلى المأثورات الشعبية لليالى ، فجعل الفتاة الحسناء تطمح إلى العدل بينما بقية الملوك الطغاة يطمحون إلى الشر ، وفى الليالى نجد تصويراً للجن الشرير ، إلى جانب الجن الخير فقد « قسم عالم الجن إلى قسمين عظيمين قسم خاص بالجن المؤمنة ، التى تسخر لأغراض الإنسان وتعطف عليه وتكون أداة على بلوغ أغراضه ، وجن شرير تضربه وتستعدى ضده مايمكن أن تحتكم عليه من قوى العالم الأرضى » (٥٢) .

---

(٥٢) د . سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٤٠ .

ولعل طه حسين استند إلى مخزونه الثقافى من التراث الشعبى ، واستطاع أن يجسد منه رواية تعالج الواقع الحاضر ، فنشر العدل والحرية ، فى مجتمع انهارت فيه كل قيم العدل والحق . مستنداً إلى حكايات الجن فى الليالى لالتعالج حكايات الصياد والعفريت كما وردت فى الليالى ، لكنها تعالج الواقع المعيش ، ومعتمداً على الشكل الفنى ، الذى « يكون قريباً من الشكل الشعبى ويعتمد على الأساطير والمفاجآت ، والأجواء الخيالية » (٥٣) فجعل القضية التى تشغل الفتاة الحسناء ابنة ملك الجن هى قضية مناصرة الرعية على الملوك الطغاة . فأعلنت عليهم حرباً . وكان والدها الملك طهمان يطلب منها أن تترفق بالرعية وتنهى الحرب ، لكنها كانت تضيق بهذه الرعية ، التى تفعل كل شئ دون معارضة ، فيجيبها أبوها بأن الملوك هم الذين علموا الرعية هذه الطريقة ، وعليها أن تبدأ بهم بالطريق الصواب . تقول : « مابال هذه الرعية لاترفق بنفسها ، ولاتعنى بأمرها ولاتفكر فى مصالحها . وإنما ندعوها فتجيب ونأمرها فتطيع ونوجهها إلى حيث تشاء فتتجه إلى حيث تشاء » (٥٤) .

لكن الملاحظ أن الشخصية فى الرواية أسيرة لأفكار الكاتب فرؤية الكاتب رؤية مجاوزة لرؤية الشخصية . فلا نجد للرعية صدى فى الرواية ، ولعل ذلك يرجع إلى حرص الكاتب على الرؤية التسجيلية للتراث الشعبى ، فلا يخرج عن النطاق المرسوم لهذه الشخصية فى تراثها الشعبى إلاّ بالقدر المحدود . فالشخصية الروائية كى تحقق مآربها لابد أن تلجأ إلى الخوارق شأن شخصيات الليالى .

ولايكون الخلاص نتيجة نبش الواقع وتفاعل الشخصية الروائية معه . بل يكون نتيجة للقوى الغيبية التى تلجأ إليها الشخصية فتخلصها من قهر الملوك الطغاة وهذه القوى الخارقة السحرية للشخصية التراثية جعلت الشخصية الروائية أقرب إلى الشخصيات البطولية فى السير والملاحم والليالى الشعبية .

لكن الكاتب صاغها فى شكل روائى ليحقق التواصل بين الماضى والحاضر . ومثل « هذه الأفكار عن القيمة الأدبية بمستوييها النسبى والمطلق قد تحل مشكلة العلاقة بين الماضى والحاضر من منظور التراث العربى ، فتؤكد للأدب العربى القديم أهميته على أساس من قانون الثبات ، أو استقرار الماضى فى الحاضر من ناحية ، وعلى أساس من القيمة المطلقة التى تصل بين هذا الأدب القديم والعرب المحدثين من ناحية أخرى » (٥٥) .

---

(٥٣) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ، ١٢٥/٢ .
(٥٤) طه حسين : أحلام شهر زاد ، ص ٦٤ .
(٥٥) د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة فى نقد طه حسين ، ص ٢٣٢ .

لكن هذا اللجوء إلى التراث الماضى ممثلا فى حكايات الليالى – التى صاغها الكاتب فى شكل أحلام – أضفى عليها مدلولات معاصرة ، وجاءت هذه المدلولات باهتة فى معظم الأحيان ؛ لأن الكاتب انصبت نظرته كليه على شخصيتى « شهريار » ، و« شهرزاد » . أى على شخصيات الملوك . دون أن تتفاعل هذه الشخصيات مع الشخصيات العادية لتحرز الانتصار ، وتتخلص من القهر . فنرى الملكة شهرزاد لكى تهزم الملوك لاتحتاج إلى خطط دفاعية أو حربية بل تستند إلى قوى سحرية وهذه القوى تسلط الرعد والبرق وتهيج البحر ، وتشقق الأرض ، وتلقى القذائف على المدينة ، كى تهزم الملوك الطغاة . يقول : « هذه قطع السحاب تزدحم وتصطدم وتحدث ماتحدث من بروق ورعود ، وترسل ماترسل من الصواعق المهلكة .. وهذه قطع من الجبال مختلفة ألوانها متباينة أحجامها . قد أقبلت من بعيد كأنما قذفتها المجانيق .. وهذه الأرض تنشق عما أضمرت وتتفجر منها ينابيع من اللهب » (٥٦) .

ومن الواضح أن الرؤية الفنية ، التى استند إليها الكاتب رؤية أقرب ، إلى الخيالات الشعبية ، وحكايات الجن فى الليالى منها إلى الرؤية التعبيرية التى تعبر عن الواقع ، من خلال تفاعل الشخصية العادية مع هذا الواقع .

لذلك فإن مايرمى إليه الكاتب من تحقيق مبدأ العدالة والحرية ، بين الملوك وشعوبهم لايأتى نتيجة وعى الرعية بواقعها ، لكنه يكون نتيجة إدراك الملكة الحسناء للظلم الواقع على الرعية . فتلجأ إلى القوى السحرية الخارقة لتخلصهم مما هم فيه .

بل إن الكاتب يصرح بما أراد التعبير عنه بطريقة مباشرة تقول شهر زاد لشهريار فى نهاية أحلامها : « ومن يدرى يامولاى لعل علم الجن أن يصل إلى الناس ذات يوم أو ذات قرن واضحاً جلياً لالبس فيه ولاغموض ، أو لعل عقول الناس أن ترقى ذات يوم أو ذات قرن إلى حيث نفهم عن الجن فى غير مشقة ، ولاجهد يومئذ أو قرنئذ تصلح أمور الناس كما صلحت أمور الجان » (٥٧) .

لذلك يمكن القول: إن الشخصية الروائية عند الكاتب اتسمت بالخصائص الآتية :

– التحامها بالشخصية الملحمية التحاماً مباشراً ، فجاءت الرؤية الفنية متذبذبة بين الحرص على النمط التراثى الشعبى وبين طرح دلالات معاصرة عن الواقع الحاضر .. لذلك نجد

---

(٥٦) د طه حسين : المصدر السابق ، ص ٩٥ – ٩٦ .

(٥٧) طه حسين : المصدر السابق ، ص ١٤٢ .

– على سبيل المثال وليس الحصر – شهرزاد تبغى من شهريار أن يلتحم بالعامة ويعطف عليهم . ويترك برجه العاجى ليصبح أكثر اقترابا من الواقع . فيحس بما يشعر به عامة الشعب . وهذا يعبر عن رؤية الكاتب للواقع . فالواقع مهترئ نتيجة الهوة السحيقة بين الأنا الفردية والجماعية أو بين السلطان ، ورعايا الشعب ، ولايستقيم عوج الواقع الحاضر إلاّ باقتراب الملك من شعبه . لكن ذلك لايتحقق إلاّ عن طريق أحلام شهرزاد . إذ بعد أن قهرت الحسناء ملوك الجن الطغاة وهزمتهم شر هزيمة ، وأجبرتهم على النزول إلى مستوى العامة . حينئذ أفاق الملك شهريار من طغياته وضاق بحياته العاجية ، وأراد أن يعيش حياة العامة ، فالكاتب يطرح دلالات إيحائية لكنه يعالجها برؤية حالمة ، وكأن الملوك يتحولون بقدرة قادر عن طريق الوعظ والإرشاد إلى رجال أخيار يحققون مطالب رعاياهم .

لذلك فإن رؤية الواقع من خلال الشخصية التراثية رؤية لاتتفاعل مع الواقع المعيش – أى لاتنبش الحاضر نبشاً حقيقياً فتستخرج خلاصه من داخله – لكنها تجنح إلى الخيالات الحالمة عن طريق القوى الخارقة والبطولية .

وإذا كان هناك بعض الدارسين (٥٨) الذين يربطون قضايا المجتمع المصرى فى أواخر الأربعينيات – مثل قضية الحرب والسلام ، وقضية الديمقراطية بالقضايا التى تطرحها الرواية مثل قضية الحرية والعدالة ، فإن هذا الربط لايخلو من الافتعال وتحميل النص أكثر مايحتمل ، خاصة وأن هؤلاء الدارسين لم يتناولوا بناء الرواية من قريب أو بعيد . بل لجئوا إلى تلخيصها ثم ربطها بالحرب العالمية الثانية ربطا مباشراً وكأنما كتبت خصيصاً لتبرز أثر الحرب العالمية الثانية على الواقع المصرى .

فى حين أن المدلولات المعاصرة ، التى تطرحها الرواية مدلولات عامة يتطلع إليها الإنسان فى كل عصر خاصة الإنسان الذى يمر بمراحل قهر واستبداد . وتتمثل هذه المدلولات فى التطلع إلى الحرية والعدل اللذين إفتقدهما المجتمع المصرى ليس فى الحرب العالمية الثانية فحسب ، بل قبلها وبعدها بمراحل عديدة .

وبرغم تناول أحد هؤلاء الدارسين (٥٩) هذه الرواية تحت الاتجاه الأسطورى ، إلاّ أنه لم يتناول أثر الشخصيات الأسطورية على بناء الرواية ، ولم يعرض لهذه الملامح الأسطورية ، وكيفية تأثيرها على البناء الروائى ، برغم اعتماد معمارها الروائى على التراث الشعبى ، ممثلا

(٥٨) مثل الدكتور شفيع السيد فى كتابه : « اتجاهات الرواية المصرية » ، ص ٥٦ .
(٥٩) نفسه ، ص ٥٣ – ٥٨ .

فى شخصيات الليالى ، فقد تأثرت الشخصيات الروائية عند الكاتب بالأنماط التراثية الشعبية تأثرا مباشراً وليس بالتراث الأسطورى . حتى وإن تقاربت الشخصيات الأسطورية والشعبية إلى حد التداخل ، إلاّ أن حكايات الليالى تقترب من التراث الشعبى ومجال دراستها فى حقل المأثورات الشعبية أكثر من التراث الأسطورى ، كما أن هذه التنويعات والتصنيفات لاتعنينا ، لكن مايعنينا هو أثر هذه العناصر التراثية على المعمار الروائى ورؤية الكاتب لهذا التراث .

فقد كان طه حسين حريصاً على التعبير عن الواقع وفى الوقت نفسه شديد الحرص على استلهام شخصيات الليالى بنفس ملامحها التراثية الشعبية ، بل ونفس أسمائها وأنماطها التراثية ، مما جعل رؤيته للتراث الشعبى أقرب إلى التسجيل فى الرواية منها إلى الرمز والتعبير الفنى – وسوف تتضح هذه الرؤية فى الفصول القادمة * .

* * *

٣/٢

والنمط الثانى : استند فيه بعض الكتاب مثل محمد فريد أبو حديد وفاروق خورشيد إلى شخصيات السير الشعبية يستوحونها برؤية تسجيلية فى رواياتهم . حيث غلبت الشخصية التقليدية على رواياتهم . ونجد أن الراوية فى أغلب الأحيان تتخذ اسم البطل الرئيسى عنواناً لها ، وتقدم نفسها باعتبارها قصة تروى مصير هذا البطل ، وهذه الشخصية تعد هى كل شئ فى الرواية ، وتدور حولها كل محاور الأحداث وتنطبق هذه الرواية على أعمال محمد فريد أبو حديد ، وفاروق خورشيد ، فعندما نطالع أسماء روايات محمد فريد أبو حديد نجدها بأسماء شخصياتها مثل « المهلهل سيد ربيعه » ١٩٣٩م « أبو الفوارس عنترة بن شداد » سنة ١٩٤٧ .. إلخ وكذلك أعمال فاروق خورشيد « على الزيبق » ١٩٦٧ ، « سيف بن ذى يزن » وسوف نقف عند بعض أعمال هذين الكاتبين على سبيل المثال وليس الحصر ليتضح لنا كيفية استلهام الكاتب لشخصيات السير الشعبية برؤية تسجيلية .

* * *

فقد استند محمد فريد أبو حديد فى رسمه لشخصيات روايته « أبو الفوارس عنترة بن شداد » (٦٠) على الصور الملحمية للشخصية وهذا بدوره يجسد الرؤية الفردية للشخصية فما تزال الشخصية « الفرد » هى المخلص .

---

* أنظر : باب الشكل التراثى فى هذا الكتاب .

(٦٠) صدرت هذه الرواية ١٩٤٧ وأعتمدنا على طبعة وزارة التربية والتعليم ١٩٦٣ ، مطابع الكيلانى ، القاهرة .

فيضفى الكاتب على الشخصية قوة خارقة تشبه القوى الخارقة فى السيرة الشعبية حيث تقترن الملاحم البطولية بشخصية عنترة فى السيرة منذ صباه ، فيهزم الكمين الذى دبره الأمير شاس، والربيع بن زياد لقتله ، ويهزمهم ويولون الأدبار هاربين . كما يخلص عبلة من الأسر بعد أن أسر بسطام فارس بنى شيبان ، ويتحدى بذلك معظم القبائل التى تآمرت عليه مثل (بنو زياد وبنو فزارة) . بل تجتمع جيوش العجم ومعهم جيوش العراق بقيادة الملك الأسود لمهاجمة عنترة ، لكنه يهزمهم ، ويعود من أرض العراق منتصراً » (٦١) .

وكل هذه البطولات الخارقة التى تصورها السيرة الشعبية تعبر عن الرؤية الذاتية للبطل « بمعنى أنه يعبر – كفرد – عن مشكلات خاصة به ، ويصارع فى سبيل التغلب على صعوبات تعترض طريقه .. هذه الصعوبات هى وليدة نظام اجتماعى سىء يعيش فيه العرب ، ويسبب للكثيرين من أفراده التفسخات ، والعقد النفسية نتيجة لما فيه من طبقية وارستقراطية ، تقسم الناس إلى ألوان وأجناس » (٦٢) .

ومن هذه الرؤية انطلق محمد فريد أبو حديد يعبر عن الواقع من منظور البطل الشعبى ، أو الملحمى ، وكانت شخصية عنترة بن شداد هى أقرب الشخصيات تعبيراً عن هذه الرؤية « فهو نموذج للبطل الشعبى ، أو الذى تحول فى ضمير العقل الجمعى ، إلى ذلك – فهو لايعدو أن يكون عبداً حبشياً من أم سبيت فى الجزيرة العربية من أصل حبشى – ففيه كل صفات الإنسان العادى لكنه كان شجاعاً وكان عفيفاً وكان ضخم الجسم وكان فارساً ومبارزاً ، هذه الصفات جميعها يمكن أن تضع صور خيالية لبطل صنديد لاكما هو فى الحقيقة ، ولكن كما يريده العقل الجمعى ليصبح المتنفس المنطقى الطبيعى لآماله وآلامه وتطلعاته ، وبمعنى آخر فإن العقل الجمعى يلجأ إلى اختراع هذه البطولة ، كمتنفس يواجهه بها . ولو فى الخيال فحسب ، قوى أخرى يشعر حيالها بالضعف والعجز ، ولهذا نجد الشعب العربى يسعى دائما لاصطناع البطل الذى يسبر فراغ الواقع (٦٣) .

لذلك يصور محمد فريد أبو حديد عنترة فارساً مغواراً يهيم فى الفلاة منشداً أشعاره فى عبلة ، يقتحم المخاطر والأهوال فى سبيل الزواج من عبلة ، وينطلق من هذه المشكلة الخاصة ، وهى زواجه من عبلة إلى قضية شمولية يدافع فيها عن حريته وحرية العبيد أمثاله .

---

(٦١) أنظر : فاروق خورشيد ، محمود ذهنى : فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ١١٠ – ١٢١ .

(٦٢) نفسه ، ص ١٢٣ .

(٦٣) د . حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، ص ٢٣ .

لذلك يرفض أن يدافع عن قبيلة عبس ضد قبيلة طى إلاَّ بعد أن يعترف والده به . وعندما يعترف والده به ينطلق فى الصحراء متعقباً أثر الفرسان الذين أسروا عبلة ويهزمهم شر هزيمة يقول الكاتب : « فما هى ساعة حتى قتل أحدهم وفر إثنان منهم بعد أن أصابتهما الجراح ، وركب عنترة فرسه عائداً بعبلة » (٦٤) .

فالكاتب استوحى الملامح التراثية لبطل السيرة الشعبية ، ووظفها توظيفاً فنياً فى نسيج الرواية لكنه اعتمد على الرؤية التسجيلية ، أى تسجيل هذه الملامح التراثية الشعبية لبطل السيرة ، بحيث تنطبق هذه الملامح على البطل فى الرواية . بل إن الكاتب حاول أن يصور ملامح السيرة الشعبية سواء على مستوى الشخصية أو الحدث أو القالب التراثى . حتى اوشك استلهام السيرة الشعبية أن يكون استلهاما كلياً فى الرواية فقد تتبع تطور الشخصية ونموها فى السيرة ، وحاول الكاتب أن يرصدها بحس روائى مبتعداً إلى حد ما عن التهويل ، والإفراط فى الخرافات ، التى التصقت بشخصية عنترة فى السيرة ، مكتفياً منها بالقليل الذى يساير البناء الروائى .

فجنح إلى تصوير معظم المعارك التى خاضها عنترة فى السيرة مع عمارة بن زياد أو بسطام بن زياد . وفى كل مرة يتغلب عليهم عنترة ويهزمهم ويبطل مكائدهم . لذلك فنحن أمام بطل روائى يقترب من البطل الشعبى . فضلا عن أنه بطل فرد يخوض الأهوال والمصاعب فى سبيل الحصول على محبوبته . ويعرى الكاتب من خلال هذا البطل زيف الواقع وانقلاب المعايير الاجتماعية حيث التفرقة بين العبيد والأحرار . ويطمح إلى البطل الفرد ، الذى يخلص المجتمع من قهر العبودية والاحتلال ، ويتمثل ذلك فى عنترة الذى يتوجه إلى ديار الملك النعمان على مهر عبلة ، وهو ألف من النوق العصافير يقول : « واستاق عنترة الإبل وجعل يضربها على أعجازها مسرعاً نحو الصحراء ، لكن الملك أدركه فى كتيبة من الفرسان فأحاطوا به وبالنوق ، التى استاقها وكانت معركة هائلة بين فارس مستيئس وجيش لجب من الشجعان ، فلم يستطع عنترة إلاَّ أن يقاتل مابقى السيف فى يده ، وما استقام فى قبضته » (٦٥) .

وفى السيرة الشعبية يقاتل عنترة جيشاً بأكمله وينتصر عليه . فبرغم اتفاق السياق الروائى مع السياق التراثى الشعبى إلا أن الكاتب يستوحى من السيرة مايتناسب وبناء الرواية . فينطلق الكاتب فى تصويره للشخصية من الرؤية الذاتية للبطل . تلك الرؤية التى يصور فيها

---

(٦٤) محمد فريد أبو حديد : أبو الفوارس عنترة بن شداد ، ص ١٠٧ .

(٦٥) محمد فريد أبو حديد : المصدر السابق ، ص ١٦١ .

المخاطر والأهوال ، التى يمر بها البطل فى سبيل الحصول على مطلبه الخاص ، ومن هذا المطلب يثير قضية شمولية يعانيها المجتمع المصرى فى مرحلة الأربعينيات وهى ضياع الحرية ، وفقدان وعدمية الذات ، نتيجة القوى الاستعمارية والأرستقراطية التى تهيمن على ثروات البلاد .

إلا أن تصوير مثل هذه الشخصية جاء من رؤية ذاتية يعانيها البطل الفرد ، وحاول الكاتب أن يضفى عليها رؤية شمولية مستعيناً بالشخصية التراثية . لكن الملامح التراثية للشخصية ، قد غلبت على بناء الرواية فلم يستطع الكاتب أن يخلص الشخصية من الملامح البطولية ، والملحمية والرؤية الذاتية إلا بالقدر اليسير ، إذ يبدو أنه كان حريصاً على السياق الذاتى للسيرة الشعبية ، وفى الوقت نفسه حريصاً على تصوير الواقع الحاضر .. لكن الرؤية التراثية غلبت على الرؤية المعاصرة ، أى أن رؤيته للشخصية بمفهومها التراثى تجاوزت رؤيته للواقع الحاضر ، فبرز فى الرواية ملمحان :

الأول : هو غلبة الطابع التسجيلى للشخصية التراثية على الطابع المعاصر .

الثانى : هو غلبة الرؤية الذاتية ، أو الفردية للبطل على الرؤية الشمولية ، التى تمثل جموع الناس .

ومن هنا كان الخلاص يعتمد على هذه الرؤية الفردية . شأنه شأن معظم كتاب الرواية فى تلك المرحلة . إلا أن هذه الرؤية لاتتناسب والتعبير عن الواقع ، الذى يبغى التعبير عنه « فهو يرى أن صراع عنترة ضد قوى البغى والتسلط فى قبيلته يرمز إلى صراع الشعب المصرى ضد الاحتلال » (٦٦) وإذا كان الكاتب فى روايته « المهلهل سيد ربيعة » لم تسعفه السيرة الشعبية قدر إسعاف أخبار التاريخ والآداب له . فإنه فى هذه الرواية قد حدث النقيض حيث اعتمد على سيرة عنترة الشعبية أكثر من اعتماده على كتب التاريخ والأدب ، اللهم إلاّ فى بعض المختارات الشعرية ، التى استمدها الكاتب من ديوان عنترة « ومع ذلك استطاع بمقدرة فائقة أن يبتعد عن جو الملحمة الأسطورى البطولى الخارق الذى صورته السيرة » (٦٧) وذلك بأن اكتفى بثلاثة مواقف بطولية لعنترة هى هزيمته لقبيلة طئ ، وتخليص عبلة من الأسر ، واغارته على إبل النعمان فى مغامرة بطولية يائسة أشبه بمغامرات أبطال الملاحم ، يدفعه إلى ذلك الرغبة فى الحصول على محبوبته عبلة والعجز أمام مهر لم تسمع العرب بمثله .

---

(٦٦) أنظر : فؤاد دوارة ، عشرة إدباء يتحدثون ، ص ١٣٥ .

(٦٧) د . محمد عبد المنعم خاطر : مرجع سابق ، ص ١٧٤ .

وفى هذه المواقف الثلاثة انطلقت الشخصية من رؤية ذاتية ، فالبطل يحارب القبائل ويهزمها بمفرده . والكاتب « يتعامل بذلك مع واقع رومانسى خيالى فيه قدر كبير من افتعال المواقف ، وبه قدر أكبر من الجمل الحوارية ، التى تضيف بعداً حالماً وعاطفة لم تبد متأججة كما أرادها المؤلف » (٦٨) .

والشخصية بذلك لاتتفاعل مع الواقع . إذ بينما البطل غارق فى حزنه يفكر فى خلاصه من قهر المجتمع ، الذى يرميه بالعبودية والهوان نجد الكاتب مشغولا بوصف السماء الصافية ، والحشائش الخضراء ، والزهور اليانعة ، والطبيعة الجميلة يقول : « كان الربيع يغطى جوانب الوادى بكساء من الحشيش البارض ، والزهر اليانع والسماء الصافية لاتشوبها سوى قطع متفرقة من السحاب الأبيض » (٦٩) .

وهذا يعكس التباين بين الحالات الشعورية ، التى تعيشها الشخصية وبين الواقع الاجتماعى ، الذى تعيشه . إذ يصل هذا التباين إلى حد التناقض فى الرؤية عند الكاتب بخلاف مازعم بعض الدارسين من أن الكاتب « نجح فى بناء الرواية على أساس من المنلوج والديالوج معا بما يتناسب وطبيعة الصراع الداخلى فى نفس عنترة ، والصراع الخارجى بينه وبين مجتمعه » (٧٠) ، إذ أن هذا التلاؤم لو تحقق لما كان هناك افتعال فنى فى الرواية خاصة عندما يعود عنترة من رحلته الشاقة ، التى جمع فيها مهر عبلة ، ويجد عبلة متأهبة للزفاف من عمارة بين زياد . فيرسل لها هدية بمناسبة زواجها ، وفجأة يعلم القوم بقدوم عنترة فيتحولون بين لحظة وأخرى ، ويتعاطفون معه ويأتونه بعبلة ليزفوها إليه . وهذا التحول لايتسق مع منطق الأحداث وطبيعة المؤثرات النفسية وعواملها . لكنه التحول الذى رآه المؤلف مناسباً لتزويجها » . إذ لابد أن تكون الخاتمة السعيدة دون مبرر واحد لهذا » (٧١) .

لذلك فإن هذه الرؤية تستقيم وخيال الكاتب الرومانسى ، لكنها لاتتسق ورؤية الكاتب للواقع . إذ كيف يعقل أن الشخص الذى ظل يحارب طوال عمره حتى أشرف على الموت وظل مشرداً وطريداً كى يجمع مهر محبوبته ، وعندما يعود بمهرها نجده يتصرف ويتعامل بمثالية مطلقة ولايفعل شيئا سوى إرساله هدية لها بمناسبة زفافها ، ثم فجأة تزحف إليه جموع الناس

---

(٦٨) د . حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، ص ١٤٥ .

(٦٩) محمد فريد أبو حديد : المصدر السابق ، ص ٢ .

(٧٠) د . محمد عبد المنعم خاطر . مرجع سابق ، ص ١٧٩ .

(٧١) د . حلمى بدير : مرجع سابق ، ص ١٥٠ .

بما فيهم عمارة بن زياد – وهو مالايتسق مع منطق الحدث أو الشخصية الروائية – ويقدمون له عبلة . وقد اعتمد الكاتب فى بناء الشخصية التراثية على أساليب السرد والوصف والحوار . لكنه لم يعن نفسه كثيراً بمزج البيئة العربية بالواقع الحاضر ، فجاء استلهامه للتراث الماضى منفصلاً عن الحاضر . ولعل ذلك جاء نتيجة حرصه على الرؤية التسجيلية للشخصية التراثية الشعبية .

* * *

ثم تقدمت الرواية خطوة فنية تالية ، وازداد التحام شخصياتها التراثية بالواقع فكتب فاروق خورشيد روايته « على الزيبق » وهذه الرواية اعتمدت على السيرة الشعبية اعتماداً كبيراً وتبلورت فيها ملامح الشخصية الملحمية أو الشعبية تبلوراً فنياً . « وسمات البطل فى الأدب الشعبى سمات البطل الملحمى ، فهو يعد منذ البداية لهذا الدور البطولى المرتبط بحياة شعبه وقبيلته ، وهو عادة مايحمل الصفات التى تؤهله لهذا الدور ، فيولد كما يولد كل الأطفال عادياً تافهاً . لكنه يحمل عادة نبوءة تجعل من مستقبله مستقبلاً متميزاً ومرتبطاً بقوة أكبر وأعظم هى قوة الكون كله » (٧٢) .

وإذا كان معظم الدارسين (٧٣) لم يقفوا عند هذه الرواية طويلاً . بل جاءت وقفاتهم عابرة فى ثنايا دراساتهم برغم وقوفهم طويلاً أمام الروايات التى استلهمت شخصية سيف بن ذى يزن خاصة فى روايتى « الوعاء المرمرى » ١٩٤١ لمحمد فريد أبو حديد ، « وسيف بن ذى يزن » لفاروق خورشيد سنة ١٩٦٣ ، فإن توظيف شخصية على الزيبق فى هذه الرواية ، ليست أقل شأنا من توظيف سيف بن ذى يزن ، بل إن الكاتب فى توظيفه لشخصية على الزيبق استطاع أن يجعل بناءها يسير فى خطين متوازين : خط يبلور التصاعد الدينامى للشخصية فى السيرة الشعبية ، والآخر يبلور التصاعد الدينامى للشخصية فى الواقع الحاضر ، وهذه خطوة فنية متقدمة عن الروايات السابقة ، التى وقفت عند حد بروز الخط التراثى .

فيذكر فاروق خورشيد « أنه قدم سيرة على الزيبق تقديماً روائياً معاصراً حرص فيه على السمات الأصيلة للعمل فى الوقت الذى استقل فيه امكانيات فنون القص الحديثة التى أتيحت له ليبرز أبعاد الشخصية ، ويرسم صورتها ويغوص فى أعماقها » (٧٤) .

---

(٧٢) أنظر : د . حلمى بدير ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

(٧٣) أنظر على سبيل المثال : د . محمد عبد المنعم خاطر . المرجع السابق ، ص ١٨٠ ومابعدها ، وأنظر : د . حلمى بدير : المرجع السابق ، ص ١٥٢ – ١٦٧ .

(٧٤) أنظر : فاروق خورشيد : كلمة عن على الزيبق فى تقديمه للرواية ، ١/٩ .

والكاتب فى توظيفه لهذه الشخصية جعل إحدى عينيه على السيرة الشعبية والأخرى على الواقع الحاضر ، مما يجعلنا نرى شخصية على الزيبق شخصية عادية تتفاعل مع الواقع المعيش ، وتحاول أن تنتصر للفقراء ، والمهزومين بقدراته وحيله التى استمدها الكاتب من السيرة

فتدور الرواية حول الصراع بين على الزيبق - كواحد من أفراد الشعب المصرى تمثل فيه الكاتب البطولة والمهارة الفردية - وبين صلاح الكلبى مقدم الدرك ، الذى يخشاه الناس أشد خشية كرمز للسلطة القابضة على أعناق الشعب . ويحاول الكاتب أن ينتصر لشخصية على الزيبق ، فيجعله يقوم بعدة مهارات وحيل لينتصر على مقدم الدرك . لذلك سرق عجل عباس الأشول ، الذى كان يبغى تقديمه لصلاح الكلبى ، ووزع على الزيبق ثمنه على الفقراء ، لكن رجال مقدم الدرك قبضوا عليه ، وتمكن على الزيبق من الهروب ، وقام بعدة حيل أخرى متقمصاً شخصية ابن أخت صاحب الحمّام ، الذى يستخدمه صلاح الكلبى ، ومرة أخرى انتحل شخصية شميعة اليهودى ليعالج مقدم الدرك لكنه شد وثاقه ، وثالثة انتحل شخصية بائع الحناء وقص لحية صلاح الكلبى ، وجعل الصبية يتغنون بضياع لحيته .

ومن الملاحظ أن الكاتب على مدار الجزئين فى الرواية انتصر لشخصية على الزيبق ضد مقدم الدرك . ولعل ذلك يعكس رغبة الأنا الجماعية فى التطهير والخلاص . لكن الكاتب - شأنه شأن معظم الكتّاب الذين استخدموا التراث برؤية تسجيلية - انطلق من الرؤية الفردية ، فالخلاص يأتى من الفرد وليس المجموع . كما نجد أن الكاتب حريص على السياق التراثى الوارد فى السيرة الشعبية .

لذلك نجد شخصية على الزيبق فى الرواية شخصية عادية لكنها تتحدى مقدم الدرك بالمهارات الفردية ، التى يستوحيها الكاتب من السيرة الشعبية وتعتمد هذه الحيل على كثير من المصادفات المفتعلة ، التى لجأ إليها الكاتب كى ينتصر لهذه الشخصية مما أخلّ ببناء الرواية . وتجئ هذه المصادفات المتكررة عندما يشرع على الزيبق فى حيلة يدبرها لمقدم الدرك يهئ له الكاتب كل السبل ، التى تساعده فى تنفيذ خطته فيجعله يعمل طباخا ويقوم بطهى العجل ، الذى يتصارع عليه مع مقدم الدرك . وهكذا فى معظم أحداث الرواية يلجأ الكاتب إلى المصادفة ليحقق مآرب على الزيبق .

وبرغم ذلك فقد حمل الكاتب هذه الشخصية أبعاداً معاصرة فجعل على الزيبق شخصية ثائرة على الظلم يقول لصديقه سالم : « أتعرف ياسالم إننى أحلم دائما بأننى أركب جواداً

وأمسك رمحاً لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ، ولآخذ من الأغنياء المتسلطين لأعطى الفقراء الكادحين » (٧٥) .

فضلا عن أنه يعرى زيف السلاطين والحكام الذين يعنون بمتعهم الشخصية ، فعندما علم على الزيبق بأن عثمان يبحث للكلبى عن امرأة يقضى معها الليلة انتحل شخصية جارية حتى انفرد بمقدم الدرك وظل يكيل له الطعنات حتى حصل على الأموال ، فأخذها ووزعها على الفقراء . حتى ثياب الكلبى وسلاحه أمر سالم بتوزيعها على المحتاجين يقول : « عندما تعود إلى الحجرة التى فى البستان ، ستجد باقى مال صلاح الكلبى خذه ، ووزعه على العائلات المحتاجة التى أفقرها الباغى بظلمه وتجبره ، وأجمع الملابس والسلاح معاً فسوف نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » (٧٦) .

وفى الجزء الثانى فى الرواية يستمر الصراع بين صلاح الكلبى ودليلة من جهة وبينهما وبين على الزيبق من جهة ثانية . ويدرك على الزيبق بحيله مكيدة دليلة التى دبرتها له لكنه ظل يتوعد دليلة ، فعمل طباخاً فى دارها ونجح فى تخديرها هى وابنتها زينب وحملهما إلى أمه ، وشد وثاقهما وتسلل إلى قصر العزيز ، ووضعها تحت سريره ، فزعر العزيز وأعطى الأمان لعلى الزيبق وعينه مقدماً للدرك ، وأخذ على الزيبق عهداً على نفسه بنشر العدل بين الناس ورحلت دليلة إلى العراق .

وعلى الرغم من محاولة الكاتب المزج بين الماضى والحاضر ، إلا أن تركيزه الأساسى كان منصباً حول شخصية على الزيبق فهى الشخصية الوحيدة ، القادرة على تخليص الناس من اهتراء الواقع وظلم صلاح الكلبى .

لكن هذه الرؤية الفردية تظل قاصرة . إذ أن الكاتب نسب إلى على الزيبق كل المهارات والحيل لينتصر على مقدم الدرك ودليلة ، ومن الواضح أن هذه المهارات الفردية لاتتناسب ومعايير الواقع الذى يعبر عنه الكاتب . ولعل استناد الكاتب إلى رصد وتسجيل الشخصية التراثية من خلال السيرة الشعبية وتوظيفه لها فى الشكل الروائى جعله يحمل الشخصية أبعاداً تراثية تستند إلى تصوير الواقع التراثى أكثر من الواقع الحاضر . فاقتربت الشخصية التراثية بذلك من مفهوم الشخصية الأسطورية ، فأينما ذهب مقدم الدرك وجد على الزيبق أمامه متنكراً فى شخصية معينة ويصفعه على وجهه .

---

(٧٥) فاروق خورشيد : على الزيبق جـ ١ ، ص ٢٠ .

(٧٦) نفسه ، ص ٨٠ – ٨١ .

كما أن معظم المواقف ، التى مر بها على الزيبق نسخة مكررة من مغامراته السابقة والمكرورة فى الرواية ، ولعل شدة حرص الكاتب على تكرار هذه المواقف يؤكد إصرار الشخصية على تجاوز هذا الواقع ، إلى واقع ينشد فيه العدل . لذلك انتهت الرواية بتولى على الزيبق مقدماً للدرك كى ينشر العدل فى البلاد .

وهذه الرؤية أيضا تقترب من الرؤية الرومانسية عند محمد فريد أبو حديد فهى رؤية حالمة افتعلها الكاتب بغية تحقيق العدل والمساواة وحرصاً على السياق التراثى إذ لابد أن تحل مشكلة البطل بالنهاية السعيدة . شأنه شأن معظم أبطال السير والملاحم الشعبية .

ويعد هذا التوظيف توظيفاً كلياً للسيرة الشعبية فتناول الكاتب شريحة طولية من حياة على الزيبق منذ صباه وحتى توليه مقدماً للدرك ، وصاغها فى شكل روائى ، ليعبر عن اهتراء الواقع المعيش من تعذيب وقهر ، فالوالى يأمر بشنق الجثة برغم أنها جثة بلا رأس كى يقتص ممن يبكى على هذه الجثة ، مبالغة فى التخويف والترهيب . ويفتشون المارة فى الطرقات دون سبب يذكر ، والناس لاخلاص لهم غير اللجوء إلى شخصية على الزيبق ، الذى يجمع بقايا الطعام من القصر ويوزعه على الفقراء .

لذلك فإن الشخصية عند فاروق خورشيد ، على الرغم من ارتباطها بالواقع ، إلا أنها حريصة على سياق السيرة الشعبية ، فحمّل على الزيبق ملامح شخصيات السيرة الشعبية تلك « السيرة التى تحرص على الهدف التاريخى ولاتتحول عنه ، وأبطالها يتحولون إلى أبطال قوميين ، أو بمعنى آخر يتحولون ، إلى نماذج بطولية يضرب بها المثل ، ويقتدى بها فى الشجاعة ، والبسالة والأقدام ، والفروسية » (٧٧) .

٣ – النمط الأسطورى :

إذا كان هناك بعض الكتّاب الذين استلهموا الشخصيات التراثية التاريخية والشعبية برؤية تسجيلية ، فإن هناك بعض الكتّاب الذين استوحوا الشخصية التراثية الأسطورية فى رواياتهم ، برؤية تسجيلية أيضا ، أى أنهم لجأوا إلى صياغة الأسطورة كاملة فى شكل روائى ، والتوظيف فى هذه الحالة يعد توظيفاً كلياً للأسطورة حيث يصوغ الكاتب الأسطورة فى شكل روائى ، وتكون نظرته للبعد التراثى أكثر من نظرته للبعد المعاصر ، مما يجعل محاولات مزجه الماضى بالحاضر محاولات باهتة وسطحية .

---

(٧٧) د . حلمى بدير : مرجع سابق ، ص ٥٣ .

وأهم الأساطير التى استوحاها كتّاب الرواية المصرية برؤية تسجيلية هى الأساطير الفرعونية ، خاصة أسطورة إيزيس وأوزوريس ، وأهم كاتبين استوحيا هذه الأسطورة ، هما : عبد المنعم محمد عمر فى روايته : « إيزيس وأوزوريس » ١٩٤٥ (٧٨) وحسن محسب فى روايته « رغبات ملتهبة » سنة ١٩٨١ .

* * *

ففى رواية عبد المنعم محمد عمر « أيزيس وأوزريس » يكمل الكاتب عنوان الرواية فيسميها « قصة من وحى الأسطورة المصرية الفرعونية » ، وفى هذه الرواية يتعقب الكاتب سيرة أوزوريس منذ ولادته وحتى توليه عرش البلاد وتآمر عليه أخوه « ست » ، ويأتى بناء الشخصية التراثية معتمداً على الأسطورة الأوزيرية منذ ظهور الأرهاصات الأولى لولادة أوزوريس إله العدل والخصب والحق ، فيأمر « حسى رع » الكاهن باميلس بالتوجه إلى مدينة بوصير ، لأنه سيكون أول من يرى الإله أوزوريس يقول : « لقد أوشكت السماء أن تكشف عن سرها ، وستكون أنت أسعد الكهنة ، وسينتشر الخير والسلام على هذه الأرض المقدسة أرض مصر ، نعم وحق الآلهة فلست مخطئاً ولا واهماً هذه المرة » (٧٩) ، ويظل الكاهن فى انتظار ميلاد أوزريس ، الذى يملأ الأرض عدلا يقول له حسى رع : « تذكر ياباميلس أنك أول من سيحظى برؤية أوزريس الإله المتجسد فى شكل البشر ، وأنك أول من سينال شرف الالتحاق بخدمته » (٨٠) .

وكما كان كل من « أحمس » السحار ونجيب محفوظ ، وطومان باى ، وشهرزاد وعنترة وعلى الزيبق نصيراً للفقراء والضعفاء ، فقد كان أوزوريس أيضا مثالا للعدل والحق والحرية ، التى يطمح إليها هؤلاء الفقراء والمحتاجون . فتلتف حول أوزريس جموع الناس الفقيرة ، وتعالج « إيزيس » المرضى . كما فى الأسطورة ، ففى الأسطورة كانت إيزيس تعتبر ساحرة تمتاز بقوة خاصة . إذ كانت هى التى أحبت زوجها وحملت طفلها من كل أخطار البرارى » (٨١) .

---

(٧٨) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية ١٩٤٥ والثانية عن مكتبة الأنجلو ١٩٥٦ ، وقد اعتمدنا على هذه الطبعة الثانية .

(٧٩) عبد المنعم محمد عمر : إيزيس وأوزريس ، ص ١٧ .

(٨٠) عبد المنعم محمد تمر : المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٨١) صموئيل نوح كريمر : أساطير العالم القديم ، بحث « رودلف انتس » عن أساطير مصر القديمة ، ص ٦١ .

ويظل أوزوريس شأنه شأن أحمس وطومان باى يدرب جيشاً من الجنود لملاقاة ست القادم من الصحراء الشرقية ، فقد أرسل لهم ست يقول : « إن ست لن يرحم كل من تحدثه نفسه بالوقوف فى سبيل تحقيق آماله » (٨٢) .

وهكذا يتضح أن بناء الشخصية التراثية فى الرواية يتفق وبناء الأسطورة من حيث الصراع الدائر بين ست وأوزريس ، أو بين الشر والخير ، وظل يتآمر ست على أخيه حتى نجح فى قتله والقضاء على ملكه ، وتحزن لذلك إيزيس وأختها نفتيس . وتقول إيزيس : « وازوجاه هذا هو النيل يحترق حزناً على زوجى ، لقد غدر به الطاغية » (٨٣) .

وفى الأسطورة « حزنت إيزيس وأختها نفتيس على أوزريس ، وطفقتا تنوحان عليه » (٨٤) . وظلت هى وأختها تبحث عن جثته داخل الصندوق الملقى فى النيل حتى عثرت عليه إيزيس ، وظلت تقوم بالطقوس السحرية لتعيد إليه الحياة تقول : « ثم ترى وجه الماء فى الإناء شيخاً خارجاً من قاع الزورق وهو يعزل عينيه كأنه هب من نوع عميق ، فتعاود إيزيس تمتمتها ، وإذا بتقاطيع وجه الشيخ تبرز واضحة على سطح الماء فى الإناء ، فتبتسم ويتهلل وجهها بشراً » (٨٥) .

وتجتمع إيزيس ونفتيس لمعالجة الجثة داخل الصندوق ، وتعود الحياة لأوزوريس ، وتنجب « حورس » ، ويكبر حورس ويعلن الثورة على ست وأنصاره . إنه الحلم الأبدى الذى يجسده الكاتب ليعبر عن الرغبة فى الخلاص .

ولكن الكاتب كان شأنه شأن معظم الكتّاب ، الذين كانت رؤيتهم للشخصية رؤية فردية ، فيطمح عبد المنعم محمد عمر للخلاص على يد « أوزريس » ، بقوته الأسطورية ، دون تفاعل بين الماضى والحاضر ، أو بين الأنا الجماعية والفردية . فأوزريس هو الذى يحارب ويقاوم للخلاص ، لكن جموع الشعب لاتملك غير الابتهالات والدعاء له ، ولعل ذلك جاء من منطلق حرص الكاتب على السياق الأسطورى لأن بناء شخصياته يأتى متوافقا وبناء الشخصية الأسطورية ، فتعتمد الشخصية فى الخلاص على المغامرات الفردية المتمثلة فى مغامرات إيزيس ، وأوزريس ، ونفتيس .

---

(٨٢) عبد المنعم محمد عمر : المصدر السابق ، ص ٩٥ .

(٨٣) نفسه ، ص ١٨٦ .

(٨٤) صموئيل نوح كريمر : مرجع سابق ، ص ٥٥ .

(٨٥) عبد المنعم محمد عمر : المصدر السابق ، ص ٢٤٤ .

وشأنه شأن معظم الكتّاب التقليديين تعتمد الرواية عنده على النهاية السعيدة . وحرص الكاتب على تجسيد هذه النهاية ، كى تساير أحداث الأسطورة الأوزيرية . ويتضح أن الشخصية الأسطورية التى تمثلت فى « إيزيس » ، و« أوزريس » ، « ونفتيس » « وست » ، جاءت متوافقة مع الأسطورة ، لأن الكاتب اعتمد على التوظيف الكلى لها ، أى أن الرواية إعادة صياغة للأسطورة فى شكل روائى ، مبرزاً من خلالها الظلم الواقع على الرعية . لكن بقدرة قادر تتخلص شخصية « أوزريس » من عجزها ويدب فيها ماء الحياة ويتجسد فى هيئة طفله حورس ليعيد تشكيل الواقع من جديد .

وإذا كانت الشخصية التاريخية قد اقتربت إلى حد ما من تصوير الواقع لأن المغامرات البطولية للشخصية كانت ضئيلة فإن الشخصية الشعبية والأسطورية قد اتسعت دائرة مغامراتها البطولية حتى اقتربت من حد البطولة الملحمية ، دون أن يمزجها الروائى بالواقع الحاضر ، فجاء تصوير التراث الماضى فيها منفصلاً عن الحاضر .

* * *

لكن حسن محسب تقدم خطوة فنية تالية فى روايته رغبات ملتهبة برغم توظيفه للأسطورة نفسها توظيفاً كلياً ، وبرغم جنوحه إلى الرؤية التسجيلية فى بناء شخصياته التراثية ، فقد ارتبطت الشخصية عنده بعنصر الخصوبة .

ويستوحى الكاتب فى الرواية أربع شخصيات أسطورية هى شخصية « أيزيس » ، «أوزريس » ، « نفتيس » ، « ست » ، وتبلور الرواية حالة الصراع الدائر بين إيزيس ، وأوزريس من جهة ، ونفتيس وست من جهة أخرى (٨٦) . فيتآمر ست وزوجته نفتيس على بتر الخصوبة عند إيزيس وأوزريس ، كى يحمل الجدب فى الوادى وتخلو لهما البلاد ، وإخصاب إيزيس معناه اخضرار الأشجار وازدهار الحدائق ، يقول أوزوريس : « إن إيزيس حبيبتى تمتلئ ببراعم اللوتس وصدرها يموج بفاكهة الحب » (٨٧) .

---

(٨٦) تشترك معظم المصادر الأسطورية التى تناولت الأسطورة الأوزيرية فى بلورة الصراع بين ست وأوزريس ، وهذا يؤكد حرص الكاتب على تناول الشخصية التراثية بنفس مفاهيمها الأسطورية .

أنظر : صموئيل نوح كريمر ، أساطير العالم القديم ، ص ٥٤ ومابعده

وأنظر : سيرج سونيرون ، كهان مصر القديمة ، ترجمة زينب الكردى ، ص ١٩٥ .

وأنظر : الموسوعة المصرية مجلد ١ جـ ٢ تاريخ مصر القديمة وآثارها .

(٨٧) حسن محسب : رغبات ملتهبة ، ص ١١ .

وفى الأساطير تقترن إيزيس بعنصر الخصوبة حيث « نعرف عن شعيرة جنزية من حوالى عام ١٥٠٠ ق . م كانت تمثل تشخيص المتوفى بما نسميه « البذرة أوزريس » ، وتعنى الأرض المخضرة والبذرة المصبوبة فى شكل صلصال ، وكان نماء البذرة يدل على المولد الأوزيرى الثانى » (٨٨) .

لذلك نجد أن التوظيف الفنى لشخصية إيزيس يسير وفقما يقتضى السياق الأسطورى ففى الرواية تعانى إيزيس من العقم نتيجة مؤامرة ست ونفتيس والكاهن أمنوبى الذى يعطيهما سائلاً يقتل فيها بنور الخصوبة ، وتظل إيزيس تعانى من الجدب ، والرعية تعانى من جفاف الأرض وقسوة « ست » ، الذى نشر الفساد والظلم فى ربوع البلاد ، ويحرق ويقتل النساء والرجال فى « أهناسيا » ويخفى عن أوزريس الحقائق » .

فبرغم حرص الكاتب على السياق الأسطورى . إلا أنه يحمل البعد التراثى أبعاداً معاصرة ، فيعرى زيف ونفاق الولاة والحكام وخداعهم لشعوبهم . فيتظاهر ست بالطاعة لأوزريس فى الوقت الذى ينكل فيه بالرعية فى ربوع البلاد ، وهذا يتضح أيضاً من خلال استحضار الزمنين الداخلى والخارجى فى الرواية . أو زمن كتابة الرواية ، والزمن الذى تدور فيه الرواية .

إن أعوان ست يتهمون الرعية بإحراق مخازن الدولة لكن أوزريس لايصدق افتراءاتهم ، وحينئذ تخصب المحبوبة إيزيس ، لأن العدالة أصبحت منهاج الحاكم ، فيصف الحكيم « آنى » لإيزيس وصفة تخصب عن طريقها ، وهذه الطريقة يوظف فيها الكاتب صور الدم الأسطورية ، وتتمثل فى إراقة دماء جديدة ، كى تسيل دماء البكارة ويتفتق العقم ، وعندما يتفتق العقم تخصب المحبوبة والأرض « وإذا كان أوزريس قد تمزق جسمه ودفنت أشلاؤه فى مختلف أنحاء مصر ، فذلك رمز إلى خصوبة أرض مصر ، وانتشار زراعة الحبوب ، وبخاصة القمح فيها ، وإلى أن أوزريس هو إله الخصب ، وإله القمح » (٨٩) . لذلك عندما زار أهناسيا زاد الخير والنماء والخصب وسعدت الرعية سعادة بالغة .

إن الكاتب يربط بين الشخصية التراثية والشخصية الواقعية من خلال السياق الأسطورى ، فهو حريص على سرد الأسطورة كاملة ، مسقطا من خلال شخصياتها التراثية

---

(٨٨) صموئيل نوح كريمر : أساطير العالم القديم ، ص ٥٩ .

(٨٩) د . أحمد أبو زيد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ديسمبر ١٩٨٥ ، ص ٢٠ .

أبعاداً معاصرة مثل شكوى الشعب من ظلم ست ، فيقول أحد الرعية لأوزريس حاكم البلاد : « يامولاى العادل .. لقد أنعدم الأمن وصار اللصوص فى كل مكان . إن النيل يفيض كل عام ، ولا من يحرث الأرض . فكل أمرئ يقول : لماذا أزرع ، وكل المحاصيل يأخذها ست ورجاله . وقد عقمت النساء فهن لايحملن كثيراً ، وأصبح الكثير من رجالنا فى النهر وفى الملاحات وهم أحياء .. ليس فى مصرعدل . لم يعد فى الإدارة من ينصفنا فالجوع يقتل كل المثل العليا » (٩٠) .

لذلك يتضح من تناول الراوى للشخصية الأسطورية إسقاطاته الإيحائية ، التى تعبر عن الواقع الحاضر . لكن مايؤخذ على بناء الشخصية أن الكاتب جعلها تلجأ إلى المباشرة والخطابية العالية . خاصة فى سرد الشخصية لهموم الواقع المعيش . وقد يرجع ذلك إلى حرصه على تفاعل الشخصية التراثية مع الأحداث المعاصرة .

وبرغم محاولات الكاتب لإبراز دلالات إيحائية إلا أن سرد وقائع الأسطورة كما هى ، جعل الشخصية أسيرة لأفكار الأسطورة . تلك الأفكار التى تعوق حركة الشخصية فى تعبيرها عن الواقع ، خاصة أن الكاتب تناول وقائع الأسطورة التى تحكى « قصة الملك الطيب الذى قتله أخوه النهم ، وأرملته الوفية التى حمت ولدها من العالم الخارجى ، والتى نشأته فى العزلة ، والولد الذى انتقم لأبيه بعد ذلك ثم حكم مملكته » (٩١) .

إن حسن محسب يسرد الرواية فتنور كل محاور الشخصية الروائية حول محاور الأسطورة . إلا أنه ينشد الخلاص فى نهاية الرواية على يد حورس القادم . خاصة عندما تناجيه إيزيس بأن يحمل سيفاً لأن الحب وحده لايكفى فى سلطنة الظالمين .

ولايتبع الكاتب السياق الأسطورى فى نهاية الرواية بل يقف بالرواية عند مرحلة الميلاد . لأن الخلاص على يد حورس لم يأت بعد .

ولابد من لجوء الشخصية للفعل كى يتحقق الخلاص . لأن العالم ملطخ بالدماء ولكى يتطهر لابد أن تتسخ الأيدى بالدماء . لذلك تقول إيزيس لحورس : « تعلم الضرب بالسيف والرمح ياحورس ، فالحب وحده لايكفى . أنظر حولك ، لقد نشر ست الخراب فى الديار . وجعل كل شئ ملكه هو وصار الناس جياعاً » (٩٢) .

---

(٩٠) حسن محسب : رغبات ملتهبة ، ص ٦٤ – ٦٤٥ .

(٩١) أنظر : صموئيل نوح كريمر . مرجع سابق ، ص ٥٤ . وأنظر : عبد الحميد زايد : « الرمز والأسطورة الفرعونية » . عالم الفكر ، الكويت . ديسمبر ٨٥ ، ص ٤٤ – ٤٥ .

(٩٢) حسن محسب : المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

لذلك فإن الكاتب ينشد الخلاص على يد فارس أسطورى مثل « حورس » يخلص المجتمع من ظلم « ست » ، وتصويره لهذه الشخصية الروائية يتفق والشخصية الأسطورية لحورس حيث « توجد أسطورة مسجلة على معبد حورس البطلمى بأدفو تسم حورس بأنه الملك الظافر ، الذى تغلب من أجل أبيه « رع » على ست واتباعه وأجلاهـم إلى آسيا .. وكان طابع حورس محارباً »(٩٣) .

إلا أن النهاية الروائية – كما ذكرنا – لاتتفق والسياق الأسطورى فقد وقف الكاتب عند حد ميلاد « حورس » . وهذا الاختيار لهذه النهاية اختيار مقصود لأن « تتبع القص ، أو الحكى يتطلب فهم الأفكار والأفعال والمشاعر المتتابعة ، التى تتكشف أثناء السرد ، والتى يفترض أنها تعبر عن اتجاه معين ، ومن هنا تعتبر خاتمة القص أو نهايته بمثابة القطب الذى تنجذب نحوه العملية كلها ، وتتجه إليه »(٩٤) .

فإذا كان الواقع الأسطورى قد تخلص من ست فى الأسطورة فإن الواقع الحاضر لم يتخلص منه ، ومايزال الراوى ينتظر لحظة الميلاد لكن الكاتب كانت رؤيته للشخصية رؤية فردية ، فما تزال الجموع تنتظر المخلص الفرد ، فعندما التحمت جموع الشعب لتخليص « إيزيس » من هجوم الحراس عليها ، وقف قتالهم عند ولادة « حورس » المخلص القادم دون أن يتجاوزا لحظة الميلاد .

---

(٩٣) عبد الحميد زايد : الرمز والأسطورة الفرعونية . عالم الفكر ، الكويت ديسمبر ١٩٨٥ ، ص ٤٧ .

(٩٤) د . أحمد أبو زيد : الواقع الأسطورة فى القص الشعبى . عالم الفكر . الكويت يونيو ١٩٨٦ .

الفصل الثانى

الشخصية التراثية التعبيرية

١ – الشخصية التراثية الحقيقة :

ويعنى بها الشخصية التراثية التى يستلهمها الكاتب بنفس اسمها التراثى الحقيقى فى نسيج روايته ، ويحمل هذه الشخصية أبعاداً معاصرة عن طريق الإسقاطات الرمزية والإيحائية . والشخصية بهذا المفهوم قد تناولها العديد من كتاب الرواية المصرية كأداة تعبيرية عن الواقع المعاصر ، خاصة فى مرحلة الستينيات ومابعدها ورؤية الكاتب تصاحب رؤية شخصياته ، « ولاتتجاوز معرفة الراوى هنا قدر معرفة شخصياته ، فهو مثلهم لايستطيع أن يقدم لنا شرحاً لايعرفونه للأحداث ، بل يسايرهم دائما ، ويمكن أن نلاحظ هنا تعدداً فى المراتب فربما حكيت القصة بضمير المتكلم أو بضمير الغائب لكنها تحافظ دائما على أن تقدم رؤية شخصية منها للأحداث ، ومن ناحية أخرى يستطيع الراوى أن يحكى قصته من منظور عدد من الشخصيات ، وأن ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة منظمة أو عفوية » (٩٥) .

وقد استلهم معظم كتّاب الراوية هذه الشخصية التراثية الحقيقة بشتى أنماطها التراثية . أى أن توظيفهم لهذه الشخصية لم يقتصر على نمط تراثى بعينه ، بل تعددت الأنماط التراثية ، التى استلهمت هذه الشخصية التراثية الحقيقة . فظهرت فى أربعة أنماط تراثية هى : النمط التراثى التاريخى ، والصوفى ، والدينى ، والشعبى .

* * *

١/١

فبالنسبة للنمط التراثى التاريخى :

أنتقل الكاتب بالشخصية التراثية من إطارها التسجيلى إلى إطارها التعبيرى ، أو لنقل انتقلت رؤية الكاتب للتراث من الرؤية التسجيلية إلى الرؤية التعبيرية ، أى أنه يستوحى الشخصية التراثية ليعبر بها عن الواقع فتكون بذلك بمثابة أداة تعبيرية للكاتب ، ويكون التراث الماضى بمثابة مَعْبَر يَعْبُر به الكاتب إلى الواقع المعاصر .

وأهم الكتّاب الذين استوحوا الشخصية التراثية الحقيقة ، كنمط من أنماط التراث التاريخى ـ خاصة تاريخ مصر منذ عهد المماليك ، وحتى بداية حكم محمد على ، أو بداية دخول

(٩٥) د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى . ص ٤٣٦ .

مصر فى العصر الحديث – على حد اختلاف آراء المؤرخين – هم سعد مكاوى فى روايتيه « السائرون نياماً » سنة ١٩٦٥ ، « والكرباج » سنة ١٩٧٩ ، وجمال الغيطانى فى رواية « الزينى بركات » ، ومحمد جبريل فى رواية « الأسوار » سنة ١٩٧٣ ، ومجيد طوبيا فى روايته « تغريبة بنى حتحوت » سنة ١٩٨٧ .

لكننا سنقصر الوقوف على روايتى « السائرون نياماً » لسعد مكاوى ، « والزينى بركات » لجمال الغيطانى – على سبيل المثال وليس الحصر – ففى ظننا أن هاتين الروايتين اعتمدتا اعتمادا كلياً على الشخصية التراثية الحقيقية .

ففى رواية « السائرون نياماً » [٩٦] سنة ١٩٦٥ استخدم سعد مكاوى شخصيات تراثية حقيقية ، مثل شخصيات سلاطين المماليك بنفس أسمائها الواردة فى المصادر التاريخية وحمَّلها أقنعة معاصرة ، لتكون مقابلا لشخصيات معاصرة لأن « باستطاعة الأديب أن يتخير من التاريخ ماشاء من تجارب يحيلها أدباً . وذلك كما قال أرسطو بأن يخرجها من الخصوص إلى العموم ، فهو لايصور تجربة هذا الرجل ، أو ذاك كما وقعت فى التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف ، التى أحاطت بهذا الرجل التاريخى أو ذاك بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه ، أو نفس غيره ، إذا اتفقت الملابسات ، وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الإنسانية الثابتة » [٩٧] .

ولعلنا لانبعد عن الحقيقة كثيراً لو قلنا إن سعد مكاوى يعد أول روائى مصرى وظف الشخصية التراثية برؤية فنية وموضوعية فقد أحدث تفاعلا ، والتحاماً وثيقا بين الشخصيات التراثية المملوكية والواقع الحاضر . ويعد توظيفه للشخصية التراثية المملوكية نقلة فنية متطورة عن رواية « على باب زويلة » ، برغم أن هاتين الروايتين تناولتا مرحلة تاريخية واحدة هى المرحلة المملوكية .

إلا أن « السائرون نياماً » اهتمت بحياة عوام الشعب المصرى ، وجزيئات حياتهم اليومية فى مقابل الواقع الذى عاشه المجتمع المصرى فى الستينيات . بينما اهتمت « على باب زويلة » برصد حياة السلاطين والأمراء ، دون إحداث تفاعل بين هذه الشخصيات وعامة الشعب المصرى ، فجاءت الأنا الفردية منفصلة عن الجماعية . على عكس مافعل سعد مكاوى فقد سارت الشخصية التراثية عنده كشخصيات الأمراء والحكام والسلاطين فى خط مواز للحياة

(٩٦) نشرت هذه الرواية عن دار الكاتب العربى ١٩٦٥ ، وأعتمدنا على طبعة دار الهلال سنة ١٩٧٢ .

(٩٧) د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص ١٣ .

اليومية ، التى تعيشها الشخصيات المعدمة من الشعب المصرى ، واستوحى الكاتب شخصيات الأمراء والسلاطين المماليك بداية من سنة ١٤٦٨م إلى سنة ١٤٩٩م أى فى مرحلة لاتتجاوز ثلاثين عاماً .

ودار بناء الشخصية عنده فى مستويين : الأول : شخصيات السلاطين والأمراء المماليك ، والثانى : شخصيات العوام التى تعانى من قهر السلطان والأمراء . وهذان المستويان يحمّل الكاتب شخصياتهم أبعاداً معاصرة .

ففى المستوى الأول : تناول الكاتب الشخصيات التراثية المملوكية ، التى تعاقبت فى حكم البلاد ، بداية من السلطان بلباى وانتهاء بالسلطان طومان باى الدودار ، معبراً – من خلال هذه الشخصيات – زيف الواقع المصرى فى الستينيات حيث المرض والقهر والتجويع والتخويف فأستوحى سعد مكاوى شخصية السلطان بلباى واتباعه مثل الدودار ، وخير بك ، ونادر الألفى ومراد بك ، والبصاصين ، القضاة المرتشين ، والملتزم . وكل هذه الشخصيات يستوحيها الكاتب ليعبر عن تجويع وتخويف الحكام لشعوبهم ، فيذبح السلطان بلباى الشيخ علاء الدين لأنه قال رأيه فى السلطان ، يقول : « لكن الشيخ علاء الدين مال الرقاب من قبل أن تدفعه يد الجلاد الفظة ، فذبحه السلطان بيده أمام مماليكه ، والتسعة المساجين المنتفضين لصق الجدار ، ثم انقض عليهم فى نوبة هياجه ، وسيفه فى يده يقطر بدم الشيخ .

– ما أنا بضبع ياأبناء الكلاب . بل سبع هذا البر إن كنتم لاتعلمون » [٩٨] .

واختيار الكاتب لمثل هذه الشخصيات التراثية الحقيقية اختيار مقصود ، لما كان يدور فى عهدهم من نهب وسلب لأموال الشعب « حيث جارت حاشية السلطان ، ومماليكه على الناس ، وطمعوا فى أخذ الأموال والبراطيل والحمامات » [٩٩] .

كما يستوحى الكاتب شخصية جقمق ، وتدلنا المصادر التاريخية أن جقمق تولى حكم البلاد فى ربيع الأول سنة ٨٤٢ هـ ، ١٤٢٩ م فيقول ابن إياس فى تأريخه لشهر ربيع الأول سنة ٨٤٢ : « وخلع الملك عبد العزيز من السلطنة وبايع الأتابكى جقمق بالسلطنة » [١٠٠] ، « واستهل جقمق عهده كأى سلطان من سلاطين المماليك بالعزل والسجن والقتل لمن يتخوف منهم » [١٠١] أما سنة ١٤٣٨ م التى يذكر فيها سعد مكاوى أن علاء الدين سجنه السلطان

(٩٨) سعد مكاوى : السائرون نياماً ، ص ١١ – ١٢ .

(٩٩) أنظر : المقريزى : إغاثة الأمة بكشف الغمة ص ٣٧ – ٧٠ .

(١٠٠) ابن إياس : بدائع الزهور جـ ٢ ، ص ١٩٧ .

(١٠١) أحمد حسين : موسوعة تاريخ مصر جـ ٢ ص ٧٦٨ .

جقمق ، فإن وقتها لم يكن جقمق قد تولى سلطنة البلاد ، لكنه كان أتابكياً فى عهد الملك عبد العزيز أبو المحاسن بن الملك الأشرف برسباى » وتولى جقمق أتابكياً للعسكر فأصبح كما هى العادة ، صاحب الحل والعقد والمتصرف فى كل شئون البلاد » (١٠٢) .

ولعل سعد مكاوى استوحى هذه الشخصية فى تلك المرحلة الزمنية ، ليحملها أبعاداً معاصرة، ويعبر عن القهر الذى يعانيه الشعب. ليس من السلطان فحسب ، بل من أعوانه أيضا .

وسواء جسد الكاتب المعاملة السيئة للشعب من جقمق أو برسباى أو بلباى فلاخلاف حول هذه الشخصيات التراثية ، لأن معاملتهم للشعب لم تتغير بل كانوا جميعهم فى غاية القسوة ، والظلم لعامة الشعب « وللأديب الحق فى أن يعمل فى التاريخ خياله ، كما يعمله فى واقع الحياة المعاصرة ، كما أن له « ألاَّ يتقيد بجزئيات ماحدث فعلا ، وبيواعثه . بل له أن يتصور كافة الممكنات ، وأن يتخير منها مايريد ، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التى يتحدث عنها » (١٠٣) .

ويصبح استدعاء الكاتب لهذه الشخصيات التراثية استدعاء ذات بعد تراثى ، يشكل الكاتب من خلاله مادته التعبيرية ، ليعبر عن واقع المجتمع المصرى فى الستينيات حيث ينتشر البصاصون فى شتى أنحاء البلاد ويرصدون تحركات العوام . ويبطلون تجمهر الأهالى ومظاهراتهم من أجل اختطاف المماليك لعزة وضياعها فى فك الرجل المملوكى » (١٠٤) ، كما استوحى الكاتب أيضا شخصية تمربغا ، وقد حكم البلاد بعد بلباى لكنه عزل بعد عشر ساعات وتولى بعده قايتباى » (١٠٥) .

وحاول سعد مكاوى أن يعرى زيف الواقع من خلالهم ، وبرغم الزمن التاريخى المتسلسل تسلسلاً منطقياً فى الرواية مما يجعل السياق الروائى متفقاً مع السياق التاريخى فى تتابع الحكام والسلاطين على حكم البلاد . إلا أن الكاتب مزجه بمفردات الحياة اليومية . التى يعيشها عوام الشعب فيحدث بذلك إسقاطاً على الحاضر .

---

(١٠٢) نفسه ، ص ٧٦٧ .
(١٠٣) د . محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، ص ١٣ .
(١٠٤) أنظر الرواية فى الصفحات : ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ .
(١٠٥) تذكر المصادر التاريخية أن « تمر بغاً تولى سلطنة البلاد بعد حكم « بلباى » فى جمادى الأول لكن ملكه لم يدم ، فقد اتفق خير بك مع أمراء المماليك على توليته بدلا من السلطان ، وقبض بالفعل على السلطان فى يوم ٦ رجب ٨٧٢ ، وجلس على سرير الملك ولقب نفسه بالملك الظاهر ، ولكن لم يصبح الصباح حتى كان الأمير قايتباى قد أقنع باقى الأمراء على أحقيته بالسلطنة . أنظر إبن إياس بدائع الزهور جـ ٢ ، ص ٤٦٧ – ٤٧٦ . وأنظر موسوعة تاريخ مصر جـ ٢ ص ٧٧٧ .

ويستمر الكاتب طوال الرواية فى استيحاء شخصيات السلاطين والأمراء ، فيتناول شخصية السلطان محمد بن قايتباى وتهديده للصبية بقطع لسانها بعد مضاجعتها لها بالليل يقول : « فلمحوا صبية عارية خارقة الحسن تتوثب مجنونة برعبها بين جدران الشرفة ، وكلما لطمها جدار ارتدت بعويلها حتى يصدها جدار آخر ، ورأوا معها المسخ المفزع على حقيقته شيطاناً مخموراً يتسلى برعبها » (١٠٦) .

فيعرى الكاتب زيف الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال استلهامه لهذه الشخصيات التراثية . حيث ينغمس الحكام فى ملذاتهم وسكرهم وعربدتهم ، بينما يعانى الشعب عذاب الجوع والخوف .

ويستمر الكاتب فى استدعائه لشخصية قنصوه الغورى ، وطومان باى كشخصيات تناولتها المصادر التراثية التاريخية ، ويكون توظيفه لها كأداة تعبيرية عن الواقع المعيش . وفى المستوى الثانى : تناول الكاتب الشخصية العادية ، التى عاصرت الشخصية التراثية المملوكية ، ومزج الكاتب بين هذين المستويين مزجاً فنياً بارعاً ، حتى جعل هذه الشخصيات تسير فى خط بنائى واحد . يعبر من خلالها عن معاناة الإنسان المعاصر .

وفى هذا المستوى لايستدعى الكاتب شخصيات تاريخية بعينها . أى شخصيات تناولها التراث التاريخى المملوكى ، كالسلاطين والأمراء . لكنه تناول شخصيات العوام من الشعب المصرى ، وكيف عاشت فى قهر من السلطة ، فيسرد سعد مكاوى جزئيات حياتهم العادية ، التى يعيشونها يوما بعد يوم . ويحمل هذه الشخصيات مدلولات المرحلة التاريخية المعيشة فى الستينيات .

لذلك يتناول حياة الأسرى والمساجين والمختطفين والبسطاء والمتمردين ، ليعكس من خلال حياة هؤلاء الأشخاص ، واقع الحياة المعاصرة ، التى تعج برائحة الموت ، حيث تنهش الكلاب جثث الإنسان فى الطرقات يقول : « ظل منطلقاً فى الليل بخطواته الواسعة حتى أعترضته عند سبيل « ست الملك » زمجرة كلاب شرسة ، فلما تمهل خطوة ونظر رأى تكة سروال مدلاة ، ووجد الكلاب المتناوشة متوثبة على رمة إنسان عفنة معلقة بالسبيل وعدد من الرؤس البشرية المقطوعة » (١٠٧) .

ومن هنا يستوحى الكاتب هذه الشخصيات التراثية الحقيقية ، مثل شخصية بلباى . ويتناول فى مقابلها واقع الحياة البائسة ، التى يمر بها الشعب ، ففى عهد بلباى – شأنه شأن

(١٠٦) سعد مكاوى : المصدر السابق ، ص ١٦٣ .
(١٠٧) سعد مكاوى : السائرون نياما ، ص ١٦ .

معظم سلاطين المماليك – استشرى الفقر والمرض حتى أن ابن إياس يقول : « وفى ربيع الآخر ابتدأ السلطان بتفرقة النفقة على الجند ، ولكن قطع نفقة أولاد الناس قاطبة وكذلك الخدام » (١٠٨) .

فإلى جانب حوادث القتل تكثر حوادث خطف المماليك للفتيات البريئات فتخطف عزة أخت خالد ، ويصيح خالد قائلا : « ياناس أختى باعالم . المماليك هاجموا النساء فى حمام الخيامية ، وخطفوا أختى عزة » (١٠٩) وتشكل شخصية عزة رمزاً يقترن بضياع الأرض والحرية والعدل والحق ، لذلك يقول خالد للشيخة زليخة : « عزة فى السماء وفى كل مكان . نعم ياست الشيخة نعم .. عزة يداها فى البحر المالح وقدماها فى أرض الصعيد وملء البر أنفاسها الطاهرة » (١١٠) ، وتتكرر هذه العبارة حتى تصبح رمزاً للأرض والوطن وبضياعها يتشكل وعى الشخصية فيخرج خالد والرجال الصامتون من عزلتهم .

ومن هنا يبدأ التطور الدينامى للشخصية ، فنجد متمردين يبحثون عن عزة ، وهم عيسى وخليل وخالد ، وأجراء خائفين وعم غالب وزوجته فاطمة ويوسف وبركات والعم عربى ، وقوماً أحسابهم الطاعون وهم سليمان والد فاطمة ، وخميس ، ومعظم أهل القرية ويتبدل الأمراء والسلاطين وتستمر القوى الشعبية فى الإزدياد ، ويستمر الصراع بين المستويين فيقتل الملتزم بركات بحجة خيانته لزوجته ابنه « إدريس » ، وينبحه ويقطع عضو ذكورته لكن جموع أهل القرية كانوا قد أدركوا حقيقة المأساة فزحفوا إلى دار الملتزم يتقدمهم خالد ويحملون السيوف والعصى والبلط والفئوس وانهالوا على الملتزم ورجاله حتى لفظ آخر أنفاسه .

وهنا نلحظ أن سعد مكاوى مزج الشخصيات التراثية الحقيقة مثل شخصيات السلاطين والأمراء بالشخصيات العادية التى تمثل جموع الشعب المصرى . ليعبر من خلالها عن الواقع الحياتى فى الستينيات .

* * *

ثم كتب الغيطانى روايته « الزينى بركات » ١٩٧٤ ليكمل مسيرة الشخصية التراثية الحقيقية مستوحياً شخصية « الزينى بركات » وحملها أبعاداً معاصرة للتعبير عن الواقع الحاضر ولعل « ميلاد الغيطانى فى حى الجمالية القاهرى القديم ، ونشأته بين الآثار العربية

---

(١٠٨) ابن إياس : بدائع الزهور ، جـ ٢ ، ص ٤٦٢ .

(١٠٩) سعد مكاوى : المصدر نفسه ، ص ٤٣ .

(١١٠) نفسه ، ص ٥٩ .

الإسلامية التى ينفرد بها هذا الحى التاريخى مع أحياء القاهرة القديمة الغنية بعبق التاريخ العربى والإسلامى وزخمه ، قد عمقت حسه التاريخى العربى وأحيت التاريخ العربى فى وجدانه وفكره وانعكس كل هذا فى أدبه القصصى والروائى (١١١) .

لذلك إذا كان سعد مكاوى وقف بالعنصر التراثى عند حد مزجه بالأشكال المألوفة فى البنـاء الروائى ، فإن الغيطانى حاول أن يضيف أبعاداً جديدة فى الشكل الروائى واللغة التراثية * حيث يختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى ، فجمال الغيطانى يحاكى قول ابن اياس التاريخى . أى أنه لايلجأ إلى إستخدام محتوى تاريخى يصوغه فى لغة عصره ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة (١١٢) .

لذلك يختلف سعد مكاوى عن الغيطانى فى أن الأول : استخدم محتوى تاريخيا وصاغه بلغة عصره كى يعبر عن الحاضر . والثانى : استخدم لغة تراثية وصب فيها محتوى عصره . إلا أن كلاً منهما يتفق فى إستلهامه للشخصية التراثية بنفس مدلولها التاريخى والتراثى بل بنفس اسمها الوارد فى المصادر التراثية .

ومن ثم استوحى الغيطانى شخصية « الزينى بركات » ، لتكون مقابلاً موضوعياً للشخصيات المعاصرة ، التى أودت بالشعب المصرى إلى هزيمة ١٩٦٧ . فقد كتب الغيطانى هذه الرواية فى عامى ١٩٧٠ - ١٩٧١ أى بعد هزيمة ١٩٦٧ . فالزمن الذى كتب فيه الرواية يصور واقع المجتمع المصرى فى أواخر الستينيات ، أما الزمن التاريخى ، الذى يدور داخل الرواية ، فهو زمن تولى السلطان قنصوة الغورى حكم البلاد ، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة معركة مرج دابق ، ودخول العثمانين مصر واحتلالهم لها ١٥١٧ م ، وهزيمتها ١٩٦٧ م لذلك يقول الغيطانى : « لقد أسرنى ابن اياس ولو كنت قد عشت فى زمنه لكتبت ماكتب ، وكتابه كتاب ضخم قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه لأنه عاش فى حقبة تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧ م وبعدها . فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام اسرائيل) (١١٣) .

---

(١١١) انظر : احمد محمد عطية : أصوات جديدة فى الرواية العربية ص ٢٠ .

(١١٢) د. سيزا قاسم : المفارقة فى القص العربى المعاصر . فصول مارس ١٩٨٢ ص ١٤ .

* انظر : باب اللغة التراثية ، وباب الشكل التراثى فى هذا البحث .

(١١٣) انظر : قول الغيطانى فى الندوة التى عقدت حول « مشكلة الابداع الروائى عند جيل الستينات » فصول مارس ١٩٨٢ م .

لذلك يستحضر الكاتب شخصية تراثية هى شخصية « الزينى بركات » ويصور قدرته على التجسس على أدق خصوصيات مايجرى فى بيوت القاهرة من أسرار . ويضيق الناس بأفعاله ، ويستنكرون هروبه أوقات الحرب يقول سعيد : « عين الزينى ترقب الناس كلهم رغم ابتعاده ، ولاتنسوا الشهاب زكريا » (١١٤) فيصور الغيطانى واقع الحياة فى المجتمع المصرى عقب هزيمة ١٩٦٧ ، وهو نفس الواقع الذى عاشه المجتمع فى هزيمة ١٥١٧ م فيضفى الكاتب على التراث المملوكى هموما عصرية واجتماعية . من خلال التشابه بين هزيمة المماليك وهزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وتكون الهزيمة نتيجة طبيعية للقهر والخوف الذى يعيشه الشعب المصرى .

لذلك يستخدم الغيطانى هذه الشخصيات التراثية بنفس مدلولها الوارد فى المصادر التراثية ، مثل شخصيات الزينى بركات ، وخاير بك ، وقنصوه الغورى ، وطومان باى ، فتسير الروايـة فى عدة محاور : الأول : محور الصراع على السلطة بين زكريا والزينى بركات وخاير بك ، وهذه الطائفة تمثل الشخصيات الطفيلية ، التى تسعى للسلطة دون مصلحة للشعب أو الوطن ، وتقترب من الطبقات الطفيلية التى صعدت إلى قمة الهرم الاقتصادى منذ أواخر الستينيات وطفت على السطح فى مرحلة السبعينيات . والثانى : محور الشخصيات التى تتصارع على السلطة لكنها مسخرة لرجال السلطة نتيجة النفع المادى وهذه الشخصيات لم تستطع المقاومة فاختارت السقوط مع رجال السلطة ، وتمثل هذا فى بعض الأئمة والوعاظ ، الذين أيدوا السلطة فى عدم إضاءة الشوارع ، وبعض الشيوخ النفعيين مثل الشيخ ريحان ، وبعض البصاصين مثل عمرو ، « وأبو الخير » .

والثالث : محور الشخصيات الوطنية ، التى اخلصت فى الانتماء للوطن برغم قهر زكريا . وتمثل هذا فى بعض الشبان الذين يحلمون بخلاص المحبوبة من قيود المحتل . مثل سعيد الجهينى ، ومنصور . وبعض الشيوخ الشرفاء ، مثل : « الشيخ أبو السعود » ، « وبهاء الحق علوان » .

وكما اغتصبت عزة فى « السائرون نياماً » وظل خالد حزيناً فقد ضاعت سماح فى الزينى بركات ، وظل سعيد حزيناً عليها . بينما نجح « الزينى بركات » بكل أساليب المكر والدهاء ، فى استلاب عقول العامة ، حتى أصبح ناظراً للحسبة . ثم كان سيف السلطان المسلط على رقاب العامة ، وظل الواقع يئن من الهزيمة العسكرية ، ومن عيون البصاصين .

---

(١١٤) جمال الغيطانى : الزينى بركات ، ص ١٣ .

وقد عبر الغيطانى عن هذه الدلالات الإيحائية من خلال استلهامه لشخصية تراثية تناولتها المصادر التاريخية فى عهد السلطان قنصوه الغورى وهو الزينى بركات ابن موسى لكنه حمّل هذا المدلول أبعاداً معاصرة . وظلت الشخصية التراثية بنفس اسمها الوارد فى المصادر التراثية .

* * *

٢/١

أما بالنسبة للنمط التراثى الصوفى :

فقد استلهم الكتّاب العديد من الشخصيات الصوفية بنفس مدلولها الوارد فى المصادر الصوفية ، مثل شخصية ، محيى الدين بن عربى والسهروردى والإمام الحسين ، وابن الفارض ، وغيرهم . وأهم كاتبين قد وظفا هذه الشخصية هما سعد مكاوى فى « الكرباج » ١٩٧٩ و« لاتسقنى وحدى » ١٩٨٣ والغيطانى فى الأجزاء الثلاثة من التجليات .

إن الشخصية التراثية الصوفية عند الغيطانى فى « التجليات » شخصية تراثية حقيقية ، وتكون هذه الشخصية بمثابة الخلاص للروى من كل الحواجز والأسوار التى تحيط به .

ويستخدم الغيطانى فى « تكنيكه » لهذه الشخصيات خصائص المذهب الصوفى عند ابن عربى فيختار الراوى هذه الشخصيات لتكون دليلاً له فى الوصول ، إلى الحقيقة والخروج به إلى بر الأمان بعيداً عن حصار الذات . أى أن الشخصية التراثية تكون بمثابة الوسيط أو المرشد أو الدليل الذى يتجلى للمريد ليصل به إلى الحقيقة .

لذلك عندما تصل ذات الراوى فى « التجليات » إلى حد الموت تتجلى له شخصية ابن عربى ، ويحدق كل منهما فى الآخر فى صمت ثم ينصرف ابن عربى تاركاً الراوى أسير تجلياته ، فتبدأ تجليات الفراق ، ووظف الغيطانى لفظ « التجليات » كمصطلح صوفى يعنى به « مايظهر للقلوب من أنوار الغيوب » (١١٥) .

لذلك يتخذ الغيطانى النهج الصوفى وسيلة تعبيرية فى بناء الشخصية التراثية الصوفية مثل شخصية الإمام الحسين ، أو ابن عربى . وتكون هذه الشخصيات بمثابة الدعامة الأساسية فى بناء الرواية . ويعبر الكاتب من خلال هذه الشخصيات عن الحصار والحواجز والقيود

(١١٥) كمال الدين عبد الرازق القاشانى : اصطلاحات الصوفية ، ص ١٥٥ .

الزمانية والمكانية ، التى تقيد الإنسان ويكون الخلاص فى الاهتداء إلى هذه الشخصية . يقول : « عدت محدوداً بعد أن كنت طليقاً ، وكل محدود محصور عاجز » (١١٦) . ويدين الواقع الذى أصبح فيه العدو صديقاً . ويلومه دليله ومرشده الإمام الحسين ويظل الراوى يتقطر ألماً عاجزاً عن الفعل يقول : « هل اخترق الإسرائيليون الجبهة ؟

– قلت لا .

– هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة ؟

– قلت لا .

– قال ماذا أرى إذن ؟ فسر لى ، أشرح لى . تأخرتمونا فى الزمان وتقدمناكم . أجبنى أليست هذه أعلامهم ؟ أليس هؤلاء سياحهم ؟ أليست هذه صحفهم وكتبهم ؟

– قلت هذا حقيقى ، إننى ضد ذلك ولكننى لا أجاهر خوفاً وتقية » (١١٧) .

فالكاتب يستخدم هذه الشخصية الصوفية أداة تعبيرية ليعبر عن انقلاب المعايير السياسية والاجتماعية فى السبعينيات . ويضفى ملامح عصرية على هذه الشخصية كى تساير طبيعة الواقع الحاضر .

لذلك لانجد فى « التجليات » شخصيات واقعية يحمّلها الكاتب أقنعة تراثية كما نجد عند بهاء طاهر* ومحمد جبريل . لكن الشخصيات فى هذه الرواية إنما هى شخصيات تراثية حقيقية وحمّلها الكاتب أبعاداً معاصرة .

وتسير شخصية الراوى إلى جانب الشخصيات التراثية فى الرواية جنبا إلى جنب نتيجة اتحاد رؤية كل منهما بالواقع ، فينقل الكاتب الشخصية التراثية من مرحلتها الزمنية إلى المرحلة المعاصرة ، لتكون أداة تعبيرية عن الواقع المعاصر ، لأنها تكون بمثابة القوى ، التى تكشف عما يحجب عن الراوى ، فيستحضر شخصية الحسين وابن إياس وابن عربى ويرشده الحسين الى المواصلة ويرشده ابن إياس الى الحلم ، ففيه تتكشف عوالم ماتزال خافية عنه . فيجئ الحلم ليكشف له عن دلالات إيحائية ورمزية ويقترب من حد التداعى الحر . ويرتبط الحلم

---

(١١٦) جمال الغيطانى : التجليات ، السفر الأول ، ص ٥ .

(١١٧) جمال الغيطانى : التجليات ، السفر الأول ، ص ١٤ – ١٥ .

* أنظر : الشخصية التراثية المقنّعة فى هذا الفصل .

بالشخصية التراثية ارتباطا وثيقاً فى الرواية ، خاصة أن هذه الشخصيات اعتمدت على عناصر صوفية أساسية . مثل حالات التجلى والمكاشفة وهى أقرب إلى تكنيك الحلم والصور الحلمية .

وبناؤه لشخصية الروائية فى التجليات يدور فى مستويين : مستوى الشخصية التراثية ، ومستوى الشخصيات المعاصرة . وتتفق هذه الشخصيات فى رؤيتها للواقع فكل منها ساخط على هذا الواقع . وكما استرشد بإمامه الحسين فقد تطلع إلى السيدة رئيسة الديوان . علّ نظرة منها تجعله يدرك ماهية ضياعه الذى استغلق عليه وتخبره أن كل الأشياء ستتكشف له ولايكون عجولا ، يقول : « قالت رئيسة الديوان لأنك جاهدت فسيتجلى لك بعض من بعض ، وليس كل من كل ، لأنك محدود بوجود مقدر ... سيصحبك من حين لحين سيد شباب أهل الجنة .. مدت يدها ذات الندى والطل مستنى فأصبح البصر حديداً ، والتناول شاسعاً » (١١٨) .

لذلك تصبح الشخصيات التراثية واحة للنجاة يحتمى بها الراوى من قهر السلطة ، فتارة تكون هذه الشخصيات دليلاً ومرشداً مثل شخصية الحسين ، وأخرى كاشفة عن حجب الواقع وتهديه إلى تجليات الأحلام مثل شخصية ابن إياس . وثالثة تكون واحة للأمان وتمده بقوى سحرية ليدرك حقيقة واقعه المعيش . مثل رئيسة الديوان كما يحدث الكاتب تفاعلاً والتحاماً بين شخصية الحسين والراوى والأرض ، التى تروى تاريخ أجداده . فكما عاتبه الحسين على العدو الذى أصبح صديقاً فقد اشتد حزن الحسين عندما علم بضياع أرض أجداده .

وحينئذ تصبح لحظات الميلاد عقيمة لأنها جاءت محاطة بسياج من حديد سواء كان ميلاد الحسن أو ميلاد الراوى أو ميلاد الحسين بل تصبح لحظات الميلاد نذيراً للموت نتيجة لمفارقات الواقع الحياتى ففى بنية الرواية يعكس الكاتب المفارقات من خلال المواقف المتراصة والمتجاورة ، حيث تمتزج الظلمة بالنور والميلاد بالموت والإخصاب بالعقم ، يقول : « رأيت لحظة موت حوت معمر . ورأيت لحظة بداية الغمام فى الأعالى ، ورأيت انفلاق حبة قمح ولحظة إخصاب نخلة » (١١٩) .

وهذه المقارنة تتضح من خلال استدعائه لشخصية الحسين الذى يكشف له كل مفارقات الواقع ، فيرى فى ميلاد الحسين لحظات موته يقول : قال النجم القصى وصوته يسرى إلىّ

(١١٨) جمال الغيطانى : التجليات ، السفر الأول ، ص ٤٥ .
(١١٩) نفسه ، ص ٦٨ - ٦٩ .

عبر الكون الغريب إنه سمع رسول الله يبكى ، ويخاطب الحسين قائلا ستقتلك الفئة الباغية » (١٢٠) ، فيصبح ميلاد الشخصية التراثية نذيراً للموت لأن الواقع الحاضر عاجز عن خلق ميلاد جديد . لأجل ذلك تشعر الشخصية بالغربة والضياع وانفصال الأنا الفردية عن الجماعية . فيلتقى بشيخه محيى الدين بن عربى ويشكو له غربته ورحيله ، وتحدثه النخلة عن ضياع أجداده ، فتصبح كل الصورة التراثية أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر سواء كانت صورة الحسين ، أو ابن إياس ، أو محيى الدين بن عربى ، أو حتى النخلة حيث تضمد رأس سيد الشهداء بالنخيل ، وتأوى جدته بأبيه عند جذع النخلة « ولما ارتبطت النخلة بالمنطقة العربية حيث تعبر عن الروح العربى » (١٢١) . لذلك ارتبطت عند الكاتب بالطفل وأمه وبلحظات البحث عن الطعام والمأوى لتكون مقابلاً موضوعياً لضياع الشخصية المعاصرة .

ولايقف الكاتب عند حد استدعاء شخصية الحسين أو محيى الدين بن عربى أو ابن إياس ، أو رئيسة الديوان ، بل يستدعى أيضا شخصية مسلم بن عقيل ويحملها دلالات إيحائية معاصرة فيصبح مقتل مسلم بن عقيل رمزاً لمقتل الشاعر الفلسطينى مازن جودت أبو غزالة الذى استشهد فى طوباس بالأرض المحتلة فى ٢ نوفمبر ١٩٦٧ وتصبح موقعة كربلاء مقابلاً موضوعياً لهزيمة ١٩٦٧ ومقتل مسلم بن عقيل مقابلا لمقتل مازن أو غزالة . يقول : « رأيت وجه مازن عند انهيار الجسد جاءته الشظية من جانب الصدر الأيمن ولت ملامحه عنى . رأيت قبساً ضئيلاً من يوم كربلاء عبد الله بن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين يقول أتأذن لى بالقتال ؟ يقول له الحسين ، يابنى كفاك وأهلك القتل .. يتقدم يحمل على القوم يقاتل يرميه رجل بسهم ، يخترق جانب صدره الأيمن يسقط صارخاً متحشرجاً وأبتاه . وانقطاع ظهراه . تلوح ملامح مازن فى أفق قصى ، زعقت مازن عرفت كيف تمرت ولم تعرف كيف تحيا » (١٢٢)

وهذه الشخصيات تتداعى عليه من خلال مرافقته لإمامه الحسين الذى يكشف له عما حجب عنه . وعندما يستوحى شخصية تراثية تكون مقابلاً لشخصيات معاصرة ، أى أن الشخصية التراثية تكون تعبيراً عن شخصيات معاصرة ، فعندما يستحضر صورة الحسين وقد مزق الأعداء جسده بسيوفهم يستدعى على الفور صورة الشهيد ، الذى مزقت جسده رصاصات العدو يقول : « وعندئذ رأيت صاحبى الشهيد . وقفته التى أعرفها . رأيت دمه طرياً فى موضع

---

(١٢٠) نفسه ، ص ٨٣ .

(١٢١) لمزيد أنظر : د . عبد الحميد إبراهيم : الوسطية العربية مذهب وتطبيق ، ٨٤/١ .

(١٢٢) جمال الغيطانى : التجليات ، السفر الأول ، ص ٩٤ .

جرحه . جاء إلى زمن الحسين ينزف ، لمحنى هممت بالنداء ، لكنه ولى عنى ثم لمحت جنداً كثيفاً فى جسد كل منهم جرح طرى ، غير مضموم ، غير ملتئم ، قمصانهم كاكية والخوذة رمادية ، والأحذية مترية ، بعضها مبلول بمياه القناة » (١٢٣) .

ويستخدم هذه الشخصية لتكون تعبيراً عن إدانته للواقع . حيث يهلل الفقراء للحكام ورجال السلطة ولايعلمون مايدبر لهم تماماً مثلما فعل يزيد بالرعية ، لذلك يستحضر شخصية يزيد قائلا : « يتذكر جماعة من فقراء المدينة يتقدمهم رجل شرطة مستتر يهتفون ليزيد مايؤله أن يتحمس هؤلاء والضرر كله لاحق بهم ، وهم لايعلمون خبايا الغد » (١٢٤) .

ويبدو أن الكاتب من شدة حرصه على إبراز المعايير المتناقضة فى الواقع الحاضر لجأ إلى تكرار المواقف والأحداث والشخصيات فى أكثر من موضع فى الرواية ، مما أصاب بناء الرواية بالترهل والحشو للحد الذى جعلنا ندرك أن الكاتب عندما يستخدم شخصية تراثية فندرك على الفور أنه سيأتى بشخصية معاصرة ، وأهم هذه الشخصيات التى تكررت شخصية الحسن والسم الذى وضع له ، ومقتل الحسين ومقتل شهداء سنة ١٩٦٧ والقبض على مسلم وقتله وقتل مازن جودت ، ورحيل الراوى ، ورحيل الحسين ، وهتاف القوم ليزيد ، وإدانة عبد الناصر والحسين للعلم الإسرائيلى فى فضاء مصر وغير ذلك من المواقف التى تكررت مرات عديدة فى نسيج الرواية دون أن تضيف أبعاداً ورؤى جديدة عما أضافته فى المرات الأولى .

ثم لجأ الكاتب إلى المباشرة خاصة فى نهاية الجزء الأول من التجليات ، فجعل الحسين ينفصل جسد الراوى لأن الأرض الملطخة بالدماء لاتتطهر بغير الفعل ، لذلك خلق إنساناً جديداً يخلص الشعب من نفاق وخداع يزيد ، فيصرح الكاتب باسم المقاتل الجديد الذى أخذ بثأر الأبرياء وخلص قومه وشعبه من الجلف الجافى فيستحضر شخصية « خالد » الذى ألقى القنابل على الأعداء يقول : « رأينا العربة التى تجر المدفع عيار ١٣٠ ملليمتراً تتوقف فى مواجهة المنصة ونزول خالد منها ، وعودته الخاطفة ليتناول مدفعه ثم تقدمه الجسور ليفنى الزمن الخسيس ، ليقضى على الجلف الجافى ، ليثأر مما جرى ويجرى ، وماوقع منه فى موقف الشدة عندما منع الماء عن الداعين إلى الثأر من مقتل مولانا وسيدنا » (١٢٥) .

---

(١٢٣) جمال الغيطانى : المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٢٤) نفسه ، ص ١٢٤ .

(١٢٥) جمال الغيطانى : التجليات ، ٢٩٧/١ .

وكان لشخصية محيى الدين بن عربى حظ وافر فى التجليات الثانية ، وأصبح استدعاء هذه الشخصية يشكل ملمحا بارزاً فى الرواية . فتكون هذه الشخصية بمثابة المرشد والدليل للراوى شأنه شأن شخصية الحسين فى السفر الأول ، ويعبر الكاتب من خلال هذه الشخصية عن الرحيل ، فكل الرجال يرحلون نتيجة قهر الواقع وانقلاب معاييره . ويدين أيضا من خلال هذه الشخصية رفع علم العدو فى سماء الوطن ، فعندما سأل لور - وهى فتاة عربية شامية - عن عدم عودتها تقول : « كيف ترجع وهذا العلم الغريب يرفرف ؟ قلت لها لماذا لانرجع ونلقى به ؟ فقالت لى وهل تقدر ؟ عندئذ استأنفت صمتى » (١٢٦) .

وكما أسرف الكاتب فى استخدام الشخصيات المكرورة فقد أسرف أيضا فى هذا السفر فى استخدام شخصية « لور » وفى سرد الجزئيات الدقيقة التى لم تضف جديداً لبنية الرواية .

ويحاول الكاتب أن يعرى واقع الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر من خلال استحضاره لشخصية محيى الدين بن عربى ، وعلى بن أبى طالب ورئيسة الديوان . فيعانى من القهر والسجن داخل سجن القلعة ويشعر بالضياع والغربة ، يقول : قال الشيخ الأكبر محيى الدين إنا قوم سفر ، نقطع المناهل بالأنفاس ، رحلة الشتاء والصيف لنطعم من جوع ونأمن من خوف » (١٢٧) .

وحينئذ لاتجد الشخصية المعاصرة وسيلة غير الرحيل ، لذلك فالشخصية عند الغيطانى تدور فى مستويين : مستوى الشخصية التراثية الصوفية وتكون بمثابة المرشد أو الدليل للراوى ، ومستوى الشخصية المعاصرة ممثلة فى الراوى ووالده وأمه وعبد الناصر ، وشهداء ١٩٦٧ ، وضحايا انقلاب المعايير السياسية فى السبعينيات . وكل ذلك يؤدى إلى ضياع الراوى ، وقتل أبيه . وموت أمه وتشييعها .

* * *

ثم تأتى رواية سعد مكاوى « لاتسقنى وحدى » ١٩٨٥ لتمثل النمط الحقيقى للشخصية الصوفية ، وشأنها شأن تجليات الغيطانى تدور حول مستويين : مستوى الشخصيات التراثية مثل ابن عربى ، والسهرورى ، وابن الفارض ، وبرهان الدين الجعبرى ، ومستوى الشخصيات المعاصرة مثل علاء الدين ، وحسن ، وهنادى ، ورباب ، ويمزج الكاتب بين هذين المستويين مثلما

---

(١٢٦) جمال الغيطانى : التجليات ، ٢/٩٠ .

(١٢٧) نفسه ، ٣/١٧٨ .

فعل فى « السائرون نياما » سنة ١٩٦٥ ومثل الغيطانى فى التجليات والزينى بركات . فيحمل الشخصية التراثية أقنعة معاصرة لتعبر عن الواقع الحاضر وتكون هذه الشخصية بمثابة الاداة التعبيرية فى نسيج الراوية .

ومثلما كانت شخصية الحسين وابن عربى بمثابة المرشد للراوى فى تجليات الغيطانى . كذلك نجد شخصية السهرورى . وهذه ، شخصية تراثية صوفية . بمثابة المرشد للضائعين فى متاهات الصحراء ، والمدن فى رواية سعد مكاوى،فتستغيث به امرأة علاء الدين ، وامرأة مروان عندما أحاطتهما الذئاب فى ظلمة الصحراء . لكن امرأة مروان تذكرت كلمات زوجها وهو يقول لها : « وماذا يفعل ألف سهرورى لمثل هذا الفساد المتوحش القابض على رقبة الحياة » (١٢٨) فينقل الكاتب هذه الشخصية التراثية من الماضى إلى الحاضر ، وتشكل شخصية السهرورى محوراً أساسياً فى بناء الراوية فتقام حلقات الذكر بحضوره وحضور برهان الدين .

لذلك فإن سعد مكاوى لايرصد حلقات الذكر الصوفية رصداً تسجيلياً ، لكنه يستدعى هذه الشخصيات ويحملها دلالات إيحائية لتعبر عن قضايا الإنسان المعاصر ويعبر عن وعى الشخصية بالواقع من خلال هذه الحلقات ، وإذا كانت حلقات الذكر فى « السائرون نياما » تعبر عن عدم إدراك العامة قضايا واقعهم فإن حلقات الذكر فى « لاتسقنى وحدى » تعبر عن وعى الشخصية التراثية بقضايا الحاضر . بل تكون هذه الشخصيات على وعى كبير بمعايير الواقع المعيش ، لذلك عندما يجلس الرفاق برهان الدين وعمر بن الفارض ، والسهرورى فى حلقات الذكر نجدهم يتبادلون الحديث حول تسرب الضعف والفساد إلى بلادنا ، يقول الرفاق : « إن رياح الانحسار إنما هبت على هذه الأمة من داخلها قبل خارجها . انقسمنا شيعاً وانشققنا مذاهب ، وتفتتنا عصبيات وسكتنا على حكامنا حتى تحولوا من رعاة مسئولين إلى طغاة ، وعذبنا أصحاب الرأى » (١٢٩) .

ويظل السهرورى يبصّر الناس بحقائق الأمور بينما السلطان مايزال يدس البصاصين بين جموع الناس ، والسهرورى يكشفهم ببصيرته بين جموع الناس ويخرجهم من صفوف الذكر . يقول السهرورى لأحد البصاصين : "من أى الأبواب سلكت إليهم بأذنك الكبيرة هذه ؟" .

---

(١٢٨) سعد مكاوى : رواية لاتسقنى وحدى ، ص ٢٣ .

(١٢٩) سعد مكاوى : لاتسقنى وحدى ، ص ٣٤ .

- أكل العيش مر ياسيدى .

- شغلتك فى كلمة واحدة .

- مندوب معلومات .

ماجت الساحة الصغيرة بضحكات الناس وهم يتناولون البصاص من قبضة الشيخ » (١٣٠) .

فيوظف الكاتب شخصية السهرورى ليكون بمثابة الكاشف عن خبايا الأمور التى يخفيها السلطان عن الرعية . وبفضل السهرورى أيضا يتم انتشال « هنادى » من الضياع ويتزوجها حسن ، وعندما تنتشل المحبوبة عزة فى « السائرون نياماً » وتنتشل « سماح » فى الزينى بركات ، وتنشل هنادى فى لاتسقنى وحدى حينئذ تدب تباشير الخلاص ، فيجتمع الرفاق السهرورى ، وابن عربى وعمر بن الفارض وبرهان الدين الجعبرى ، ويوقدون ناراً ويقتلون الذئب الذى يبغى ابتلاع الغزالة .

والمعروف أن هذه الشخصيات الصوفية التى استوحاها سعد مكاوى كانت تعيش فى مرحلة واحدة فى القرن السابع الهجرى إلا أن سعد مكاوى حمّل هذه الشخصيات أبعاداً معاصرة ، فلايقف ، الشيخ السهرورى عند حد النصح والإرشاد وإقامة حلقات الذكر بل يدفعهم للمقاومة ، ويقاوم جنود الوالى عندما يقبضون على برهان الدين بحجة قتله وزير الحسبة .

وتمثل شخصية برهان الدين معلماً بارزاً فى بناء الرواية ، وتكون نموذجا للشخصية الثورية المتمردة على القيم السائدة فى المجتمع . فيحث الناس على استنهاض الهمم ، ومعروف أن شخصية برهان الدين تنتمى إلى التراث الصوفى فهو « ممن عاصر ابن الفارض واتصل به اتصالا مباشراً وتوفى عام ٦٨٧ هـ وكان زاهداً وواعظاً ، مذكراً شافعياً وأيضا شهاب الدين أبو حفص عمر السهرورى صاحب عوارف المعارف الذى انتهت إليه تربية المريدين وتسليك العباد ، ومشيخة الطرق وقد اتصل السهرورى فى إحدى حججه بابن الفارض وتحدث إليه » (١٣١) .

وينقل سعد مكاوى شخصية برهان الدين من إطارها التراثى الصوفى ، ويوظفها توظيفا فنيا فى نسيج الرواية لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر . فيخطب برهان الدين

---

(١٣٠) نفسه ، ص ٤٧ - ٤٨ .

(١٣١) د . عبد الخالق محمود عبد الخالق ، مرجع سابق ، ١١ - ١٢ .

فى الناس ويذكرهم بتفسخ الواقع الحاضر . ويحثهم على التمسك بالعدل والحرية يقول لهم : « أنتم مسئولون وأين من مسئوليتكم المفر ؟ أقول لكم إنه الموت إن لم يكن لكم القرب بعد البعد عن الجوهر – أقول لكم إنه الموت إن لم تنقلبوا على أنفسكم إنقلاباً جوانياً يعيدكم إلى التوافق مع الجوهر الصافى ويدخلكم تارة أخرى فى ركب الحياة السائر » (١٣٢) .

بل إن برهان الدين لايضعف أمام إغراءات امرأة الوزير ويرفض اللقاء بها وتكيد له المكائد وتجعل البصاصين يتعقبونه فى كل مكان لكنه لايلين بل يستمر فى المجاهدة ويحث علاء الدين على المواصلة وعدم الضعف لأن الرجل عنده موقف والرجل الموقف أكبر من ألف شيخ على حد تعبير برهان الدين فى الرواية – لذلك يقول لعلاء الدين الذى قدم من الصعيد إلى القاهرة والتحم بالرجال الوطنيين طامحاً للخلاص : « أنا لا أراك رجلاً تتجاذبه صفاقة المادة ، التى تشده إلى أسفل ورهافة الروح ، التى ترفعه إلى أعلى بقدر ما أراك معنى فى الوجدان العام ، لا أراك إنساناً ياعلاء الدين بل أراك موقفاً » (١٣٣) .

ويظل برهان الدين يتحدى ويقاوم الطغيان حتى بعد اتهامه بقتل وزير الحسبة ولما كانت اللغة الصوفية هى لغة الإشارة – كما سنرى فى الفصول القادمة – لذلك يرمز الرفاق إلى وزير الحسبة بالذئب ، وعندما يقتل برهان الدين الذئب يكون ذلك معناه قتل وزير الحسبة يقول : « انتفض برهان الدين الجعبرى واقفاً وخلع الجبة وشمر عن ساعديه :

– أنا كفيل بابن الخسيسة .. أقبل ياابن آكلة الجيفة وثق وعدك .. واحتدم القتال وأنياب الذئب بارزة لكن عنقه القوى محكوم بقبضتى الرجل الذى كان صدره يدمى كلما طالته المخالب .. وأقبل برهان الدين على رفاقه وهو يمسح الدم عن صوره ، ونهضت الظبية وتمطت وهى ترمق جثة الذئب الهامدة على الرمال » (١٣٤) .

وظل الوالى ورجاله يبحثون عن قاتل الوزير ويهددون من يأويه وفى يد رجاله قائمة طويلة بأسماء وعناوين ، فيوظف الكاتب هذه الشخصية ، ويحملها مدلولات معاصرة وتصبح نموذجاً للشخصية الثائرة على الظلم القائم .

---

(١٣٢) سعد مكاوى ، المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٣٣) سعد مكاوى ، مصدر سابق ، ص ٨٩ .

(١٣٤) نفسه ، ص ١٠٤ – ١٠٦ .

أما عن نمط التراث الدينى : فقد استوحى بعض الكتاب الشخصيات التراثية الدينية بنفس مدلولها التراثى ، إلا أنهم حملوا هذه الشخصية أبعاداً معاصرة . فيستخدم الكاتب الشخصية بنفس اسمها المطروح فى التراث . إلا أنه ينقلها إلى الواقع المعاصر . فتخرج بذلك من إطارها التراثى إلى اطارها المعاصر . مثل شخصية الحسين عند محمد جبريل فى روايته إمام آخر الزمان .

ويخضع تصنيف الشخصية تبعاً لطريقة تناول الكاتب لها سواء كان تكنيك الرواية يعتمد على الحس التاريخى ، أو الصوفى ، أو الدينى ، أى أنه ليست هناك فواصل محددة لتصنيف هذه الشخصيات إنما الذى يحكم معيار هذه الشخصية ، هى طريقة تناول الكاتب لها فى روايته مثل شخصية « المسيح » عند نبيل عبد الحميد فى حافة الفردوس ، وكذلك « منكر ونكير » فى رواية طرف من خبر الآخرة . لعبد الحكيم قاسم وكذلك رواية « الزمن الآخر » لإدوار الخراط .

إلا أن وقوفنا سيكون حول روايتى « إمام آخر الزمان » لمحمد جبريل . وطرف من خبر الآخرة لعبد الحكيم قاسم . لأن هاتين الروايتين اعتمدنا اعتماداً كلياً على الشخصية التراثية الدينية ، أى أن المحور الرئيسى الذى تدور حوله هاتان الروايتان هو الشخصية بينما اعتمدت بعض الروايات الأخرى على النص التراثى مثل « حافة الفردوس » لنبيل عبد الحميد أكثر من اعتمادها على الشخصية التراثية .

* * *

ولعلنا لانخطئ القول لو قلنا إن الشخصية التراثية الدينية ، التى يستدعيها الكتّاب المعاصرون تبلور صورة المخلص القادم ، الذى يخلص الواقع من الهزائم المحيطة بالإنسان المعاصر .

فالفكرة الأساسية التى تسيطر على رواية محمد جبريل ، هى فكرة المخلص القادم الذى يملأ الأرض عدلاً . ولعل صورة الرجل المخلص أو الشخصية رمز الخلاص قد شاعت فى الأدب العربى المعاصر بشتى أجناسه وعناصره سواء فى الرواية أو المسرح أو القصة القصيرة ، أو الشعر فالاعتقاد بالمخلص أو المنقذ أو المحرر شائع فى كثير من الديانات الشرقية بل فى غيرها من الديانات سماوية كانت أو غير سماوية . وتلعب الخلافات المذهبية والسياسية والقبلية

دورها فى هذا التنوع . فلدى كثير من فرق الشيعة اعتقاد برجعة المهدى ، الذى يختلفون فيه اختلافاً كثيراً » (١٣٥) .

ولذلك نجد أن فكرة المخلص قد شاعت فى معظم الإبداع العربى وفى الرواية على وجه الخصوص . ويكاد يجمع الباحثون على « أن الاعتقاد بظهور المسيح أو انتظار رجعة المخلص وليد العقل الجمعى فى مجتمعات تفكر تفكيراً ثيوقراطياً فى شئونها السياسية ، وبين شعوب قاست الظلم ورزحت تحت نير الطغيان سواء من حكامها ، أو من غزاة أجانب . فإزاء استبداد الحاكم ، وفى ظل التفكير الدينى تتعلق الآمال بقيام مخلص أو محرر يملأ الأرض عدلاً كما ملئت جورا » (١٣٦) وقد انتشرت مثل هذه العقيدة فى الدولة الإسلامية أثناء ضعف الدولة الأموية وانحلالها . لذلك ظل الناس يتطلعون للمخلص أو للمهدى المنتظر الذى يخلصهم من هذا الواقع .

وإذا أضفنا هذه المرحلة التى شاعت فيها مثل هذه العقائد إلى المرحلة التى كتب الروائى فيها روايته مابين ١٩٧٦ ، ١٩٨٢ أدركنا أن صعود مثل هذه الفكرة إلى سطح الواقع العربى والمصرى خاصة ، ينبع من المعايير التى حكمت هذا الواقع .

لذلك لجأ جبريل إلى توظيف الشخصية التراثية الدينية ، لتكون معادلاً تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته للواقع فاستلهم شخصية الرسول محمد (ص) وشخصية أبى بكر الصديق ، وعلى بن أبى طالب ، لتكون هذه الشخصيات مؤشراً لمرحلة ماضية سادها العدل ، لأن الأئمة كانوا معتدلين فى أحكامهم . فى مقابل مرحلة معاصرة سادها الظلم وعم القهر الرعية .

ويستمر الصراع فى الرواية بين شخصية الحسين محاولاً نشر العدل وحقن دماء المسلمين وشخصية يزيد ومعاوية وكل منهما يبغى إراقة دماء المسلمين فى سبيل انفراده بالسلطة . بينما تتطلع الرعية إلى المهدى المنتظر . فيستوحى محمد جبريل هذه الشخصيات بأسمائها التراثية الحقيقة لكنه يحملها أبعاداً معاصرة فتخرج بذلك من إطارها التراثى إلى إطارها المعاصر . فنجد أن شخصية الحسين تعبر عن الشخصية المقهورة فى سبيل عودة الحق والعدل والحريه . على حين أن شخصية المهدى المنتظر يعنى بها الشخصية ، التى تتطلع الرعية من خلالها الى الخلاص . فهو بمثابة المخلص الذى تتطلع إليه الشعوب التى تقاسى الظلم والطغيان .

(١٣٥) انظر : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية ، ص ٤١ .

(١٣٦) أحمد محمد صبحى : نظرية الإمامية لدى الشيعة الأثنى عشرية ، ص ٣٩٩ .

فإذا كانت شخصية الحسين عند الغيطانى قد أضفى عليها الكاتب الملامح الصوفية فجعلها كالمرشد أو الدليل للمريد الحائر . فإنها عند جبريل شخصية تستنهض همم الرجال والشعوب ، ليفيقوا من ثباتهم ويدركوا واقعهم ، لكن السلطة تتخلص منه بالقتل فى كربلاء فيتطلع الرواى إلى المهدى القادم الذى يشق مدينة الفتح بتعاليمه السمحة .

لذلك نجد أن استدعاء الشخصية التراثية عند جبريل لايكون على مستوى السطح بل يتغلغل فى النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة وتكون هذه الشخصية أداة تعبيرية بحيث تصبح رمزاً لشخصيات فى الواقع المعاصر . وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية فى إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفنى بين الدلالتين التراثية والمعاصرة فيصبح الحسين رمزاً للتضحية كى يأتى « الإمام المنتظر » أو المخلص القادم ويخلص الرعية من الظلم الذى لحق بها . بينما يصبح يزيد رمزاً لخداع الأئمة ، الذين يمنون الرعية بالعدل والرخاء حتى إذا ماتولوا الإمامة صاروا هم الدولة والقانون وكل معارض لحزبه تحرق كتبه . لذلك يقول أحد الرفاق : « إذا كان هذا الحزب فى بدايته كان يدعو إلى المساواة والعدل والحرية فلماذا القلة تحظى بكل شئ والكثرة تحصل على مادون الكفاف » (١٣٧) .

فيعرى الكاتب زيف الواقع الحاضر من خلال ممارسات الحكام القهر مع شعوبهم حيث تتطلع الرعية إلى الإمام القادم وسرعان ماينقلب ضد الرعية لأجل تحقيق مآربه الذاتية ، فينشرون وسائل التخويف والفزع لهذه الرعية يقول الراوى : « لماذا الحرص فى الآونة الأخيرة على أن يقرأ أئمة المساجد خطبة الجمعة من ورقة مكتوبة ؟ ومالباعث لوقوف رجال الأمن بين المصلين فلا يصلون ولايغادرون المسجد إلا وهو يغلق أبوابه » (١٣٨) .

فيعرى الكاتب زيف الواقع ، الذى يعيشه الإنسان العربى من خلال توالى الأئمة وارتدائهم مسوح الرهبان ، ويعرض مشاهد التعذيب ، والقهر التى يمارسها يزيد مع الرعية . لكنه يلقى على هذه الشخصية أبعاداً معاصرة ، فيصبح العذاب فى الواقع التراثى إنما هو عذاب الحاضر المعيش . فيخمد الحاكم مظاهرات الناس التى تطالب بدم الحسين ويلقى بهم فى السجون يقول : « وضعوهم فى الإسطبلات وحظائر الحيوان وأسرفوا فى إيذائهم بالصفعات والركلات وأرقدوهم على بطونهم ، ووطئوا أجسادهم بالنعال وشدوا وثاقهم .. وضاجعوا النساء أمام أزواجهن زيادة فى التشفى والتنكيل وافتضوا الأبكار » (١٣٩) .

---

(١٣٧) محمد جبريل : إمام آخر الزمان ، ص ١١٣٢ .

(١٣٨) نفسه ، ص ٥٣ – ٥٤ .

(١٣٩) محمد جبريل : إمام آخر الزمان ، ص ١٢٦ – ١٢٧ .

لذلك فإن الكاتب عندما يستدعى المهدى المنتظر لايعنى بها الشخصية التراثية كما هى ، وكما جاءت فى كتب التراث ، بل يعنى بها الوجه المعاصر ، أى الشخصية التى ترى الرعية فيها الخلاص . ويجئ هذا التوظيف من خلال إضافة الكاتب بعد عصره الذى يعيشه إلى ثقافته التراثية ، فينبش بذلك مافى التراث من قيم حية نتيجة استيعابه معطيات عصره وتراث الشعوب الأخرى .

ومن هنا شكلت شخصية الحسين ويزيد والمهدى المنتظر رموزاً دلالية للتعبير عن الواقع الحاضر .

* * *

ثم يغوص عبد الحكيم قاسم فى أعماق التراث الدينى ويستوحى شخصياته من التراث الدينى الإسلامى ، بقصد توظيف هذه الشخصيات توظيفاً فنياً فى نسيج الرواية فيستوحى صورة الملكين « ناكر – ونكير » وهذان الملكان موكلان بأسئلة الميت بعد نزوله القبر لكن الكاتب نقل هذه الشخصيات من التراث الدينى وحملها بعداً معاصر لتعبر عن الحاضر .

فنجد أن القبر يتسع ويشمل كل القرية ، ويستمر الحوار بين الميت وبين الملكين وتستمر أسئلة الملكين حول ماهية الإنسان فى الوجود ، وهل حقق ذاته أم ذاب فى الشوائب وتحول عن إنسانيته ويعرى الكاتب سلبيات الواقع الحاضر من خلال حديث الميت للملكين فيصور لهما الفردوس التى يعيش فيها الأغنياء والملوك ، بينما الفقراء لايجدون قوت اليوم ، يقول الميت للملكين : « ويكون الفردوس رائعاً سواء أكان جنة أو مملكة الرب أو رخاءً موعوداً أو كان حياة البذخ يحياها الأثرياء ، والنجوم وتصورها الصحف وتعرضها الناس » (١٤٠) فينقل الكاتب الشخصية التراثية الدينية من إطارها التراثى الدينى . حيث محاسبتها للميت عن أعماله فى الدنيا من خير وشر ، إلى إطارها الحياتى فتحاسب الميت عن الواقع الذى كان يحياه كيف كان يراه . وبذلك تحمل هذه الشخصيات مدلولات معاصرة تعبر عن التناقضات القائمة فى المجتمع . حيث تفرد الصحف اليومية صفحاتها للنجوم ومشاهير القوم ، والأثرياء ، الذين يعيشون فى فردوس فوق الأرض بينما هناك الرعايا والفقراء الذين لايملكون قوت اليوم . بل إن الحلم الذى يطمح إليه هؤلاء الفقراء . حلم مستحيل تحقيقه على المستويين التاريخى والعلمى لإنقلاب المعايير الاجتماعية فى المجتمع والحالة الوحيدة لتحقيق أحلامهم هو النفاق لذلك يقول

(١٤٠) عبد الحكيم قاسم : طرف من خبر الآخرة ، ص ٥٤ .

ناكر : « النفاق الحالة الثالثة بين الإيمان والإنكار هـى شريطة الصعود فى الهـرم إنه النفـاق »(١٤١) .

إن عبد الحكيم قاسم يستخدم هذه الشخصيات التراثية الدينية بقصد إبراز معايير الواقع . لذلك يضيق الميت بكل هذه المقومات ، التى كان يحياها . ويتطلع إلى شريعة جديدة تخالف شريعة السلطة القائمة ، لذلك يقول : « هنا يكون لابد من شريعة جديدة ونبوة جديدة ويقول نكير : « هؤلاء يحولون الشريعة إلى نظام للقهر بعد أن كان نظاماً من أنظمة الفكر . مؤسسة التشريع تمسـخ إلـى مؤسسـة القانـون ، ومؤسـسة النبـوة تمسخ إلى مؤسسة السلطة »(١٤٢) .

ومن هنا يدين الملكان صمت الميت وجهله بمعايير الواقع ، وعندما يدرك واقعه حينئذ يتحرر من عالم الأحياء والأموات ليسبح فى الفضاء المطلق ، متأهبا للحساب فيحاسبه الملكان على عدم مقدرته على المواجهة ، ويعترف الميت بخطئه وحينئذ تتهيأ الأرض للنشور .

وهكذا استطاع عبد الحكيم قاسم أن يوظف الشخصية التراثية الدينية ، بحيث تكون أداة تعبيرية عن الواقع . فيبرز من خلالها شتى المفارقات السائدة فى المجتمع وهيمنة رجال السلطة وقهرهم للرعية . فنجد الملكين يحاسبان الميت لا عن الأمور الدينية والفرائض وغيرها لكنهما يحاسبانه على ضعفه وخطئه فى حق نفسه وحق الرعية ، وعندئذ أدرك الحفيد أنه لابقاء بدون التواصل مع تراثه الماضى ، وانكب على كتب الجد ففيها يدرك الإنسان ذاته وتنتشله من الضياع ، وهذا يبلور موقف الكاتب من التراث ، فهو يبغى تراثاً يحقق التواصل بين الماضى والحاضر ، واستطاع أن يعبر عن هذه الرؤية من خلال استلهامه لهذه الشخصيات التراثية الدينية .

* * *

٤ / ١

أما عن النمط التراثى الشعبى : فلعلنا لانبعد عن الحقيقة كثيراً لو قلنا إن أهم رواية وظفت الشخصية التراثية الشعبية توظيفا فنيا بنفس اسمها ومدلولها التراثى الشعبى وحملت أبعاداً معاصرة ، هى رواية « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ ، لنجيب محفوظ .

---

(١٤١) نفسه ، ص ٥٥ .

(١٤٢) نفسه ، ص ٥٨ .

فقداستطاع أن يستلهم هذه الشخصيات التراثية الشعبية – مثل شهرزاد،وشهريار والسندباد وغيرهم من الشخصيات – فى روايته ووظفها توظيفاً فنياً ، فكانت أداة تعبيرية طيعة للتعبير عن الواقع .

فقد اتسمت المرحلة الأخيرة بداية من الستينيات بهذه الملامح التراثية فى الراوية ، وكان نجيب محفوظ أحد هؤلاء الكتّاب الذين استوحوا الشخصيات التراثية الحقيقية فى رواياتهم ، وأضفى عليها بعداً معاصراً يساير طبيعة الواقع الحاضر .

فقد قسم نجيب محفوظ هذه الرواية إلى أقسام سماها بأسماء الشخصيات التراثية الشعبية مثل « شهريار ، شهرزاد ، صنعان الجمال ، جمصة البلطى ، أنيس الجليس ، علاء الدين أبو الشامات ، معروف الأسكافى ، السندباد .. إلخ » .

برغم ذلك فلم يلجأ إلى الرؤية التسجيلية .أى يعيد صياغة الليالى العربية فى شكل روائى . لكنه استوحى بعض الشخصيات ، وأضفى عليها دلالات إيحائية ورمزية ليعبر من خلالها عن الخوف الكامن فى أعماق الرعية من السلطان . فتقول شهرزاد لوالدها عندما بشرها يعفو الملك عنها : « لكن الجريمة هى الجريمة ، كم من عذراء قتل كم من تقى ورع أهلك ، لم يبق فى المملكة إلا المنافقون » (١٤٣) .

ولايقف نجيب محفوظ عند حد استدعاء الشخصية التراثية . بل يختلق شخصيات واقعية ويجعلها تتفاعل مع الشخصيات التراثية تفاعلاً فنياً مثل شخصية « عبد الله البلخى » تلك الشخصية التى تدرك حقيقة المأساة فيتساوى عندها الحزن والسرور لأن السلطان هو السلطان لايتغير ، وبرغم أن هذه الشخصية « ليست منسوجة من عالم الليالى بل من عالم الواقع » (١٤٤) إلا أنها تتحرر من الخوف . لأن الكاتب جعلها تستمد قوتها من العقيدة الدينية ، وتدرك مالايدركه الآخرون فهى « رمز للجانب الإيجابى للثقافة العربية . التى تمد الكادحين بطاقة هائلة من الصبر والمواصلة » (١٤٥) .

وكما ضاق عبد الله البلخى بمعايير الواقع فقد ضاق السندباد أيضا بأفعال السلطان ، فودع الرفاق وعمل خادماً لربان السفينة بحثا عن المجهول . فقد يكون المجهول استكشافاً لواقع خير من هذا الواقع ، وهنا يتفق سبب رحيل السندباد فى الليالى وفى الرواية . فلم « تكن رحلاته السبع ومغامراته من أجل المكسب والحصول على المال فحسب وإنما كانت استجابة

(١٤٣) نجيب محفوظ : رواية ليالى ألف ليلة ، ص ٨ .
(١٤٤) د . نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى . فصول سبتمبر ٨٢ ، ص ٣٢١ .
(١٤٥) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى جـ ٤ ، ص ١٣ . وأنظر نجيب محفوظ : مرحلة الشكل الأصيل . م إبداع نوفمبر ١٩٨٣ .

لنزعة فطرية فى نفسه إلى المغامرة وركوب الأخطار ومحاولة إثبات ذاته وإضفاء معنى على وجوده من خلال ارتياد المجهول والمغامرة » (١٤٦) .

إلا أن الكاتب وظف هذه الشخصية لتساير طبيعة الواقع الحاضر فيعد السندباد فى الرواية نموذجا للشخصية ، التى لم تستطع البقاء فى واقع مهترئ ، فلجأ إلى الرحيل . صحيح أن الرحيل فى الليالى كان بمحض اختيار السندباد فقد كان والده من كبار التجار فى بغداد ويملك ثروة طائلة « فالسندباد البحرى رجل من أولاد النوات وأكابر الناس أضاع ثروة أبيه ثم خرج يطوف فى البحار حتى توفرت له أسباب الثراء والنعمة » (١٤٧) .

لكن السندباد فى الرواية ترك حمل الأثقال والبضائع وعمل خادماً للربان فوق السفينة . أى أنه تحول من العمل فى البر إلى العمل فى البحر ، فأضطر للرحيل اضطراراً لأن مملكة السلطان ماعادت صالحة لبقاء العوام فيها . فيستدعى الكاتب بذلك الشخصية التى تعبر عن الشخصية المعاصرة ، فيجعلنا نعيش مع السندباد البرى الذى طحنته الأحمال فى الليالى ، ويضفى عليه الكاتب أبعاد الواقع المعاصر .

وفى عالم يموج بشتى المتناقضات ، الحزن والسرور ، والدماء وكاسات الخمر ، تصاب الشخصية بالاضطراب ، وتصبح عاجزة عن تفسير مايحدث وحينئذ تتجسد المخاوف أشباحاً تطاردهم أينما ذهبوا ، فيشعر صنعان الجمال وهو التاجر الذى يجيد البيع والشراء والمساومة بكائن غريب ، فى صورة عفريت اسمه قمقام . يتجسد له فى أحلام النوم واليقظة ويطالبه بقتل عبد الله السلولى الحاكم ، الذى يمثل شراً مطلقا للرعية وسواء كان هذا العفريت ، بمثابة الضمير الخفى – على حد تعبير الدكتور عبد الحميد إبراهيم (١٤٨) – أو أن صنعان وقع فى أسر سورة شيطانه – على حد تعبير الدكتورة نبيلة إبراهيم (١٤٩) – . فإن صنعان شعر بالاضطراب نتيجة إختلال المعايير الحياتية مما جعله يقتل طفلة فى سن العاشرة ، ولكى يتخلص من هذه المخاوف لابد أن يقتل مصدر هذه المخاوف ، وهو عبد الله السلولى ، وكان بدهيا أن يخاف صنعان من السلولى لأن السجون فى عهده قد امتلأت . حتى لم يبق مكان يوضع فيه المساجين فقد أمر جمصة البلطى – كبير الشرطة – بالقبض على جميع المتسولين والصعاليك ، يقول : « يالك من جاهل أقبض على جميع الصعاليك والمتسولين ، وإنك خبير بوسائل التحقيق والفعالة ، فقال جمصة بحذر :

– ليس لدينا من السجون مايتسع لهم » (١٥٠) .

(١٤٦) د . على عشرى زايد : الرحلة الثامنة للسندباد . دراسة فنية ، ص ٢٧ .
(١٤٧) د . حسين فوزى : حديث السندباد القديم ، ص ٢٥٦ .
(١٤٨) د . عبد الحميد إبراهيم . المرجع السابق ، ص ١٥ .
(١٤٩) د . نبيلة إبراهيم ، بحث سابق ، ص ٣٢٢ .
(١٥٠) نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦ .

لذلك فإن مايستوحيه الكاتب من الليالى يكمن فى الشخصيات التراثية الحقيقية ويحملها أبعاداً معاصرة ، من خلال التحامها بالشخصيات الواقعية مستعيناً بالقوى والخوارق الغيبية التى تمثلت فى صور العفاريت ، أو إن شئنا قلنا صور الوعى الفكرى بالواقع . وهذا التوظيف يمثل خطوة فنية متقدمة عما لجأ إليه طه حسين ، فى " أحلام شهرزاد " لأن طه حسين عنى بتصوير سلوكيات الأميرة شهرزاد مع شهريار ومغامراتها وأحلامها ولم يهتم بالتعبير عن عامة الشعب أو النزول إلى الواقع . حى أن الخلاص كان خلاصاً فردياً على يد شهرزاد ، بينما عرض نجيب محفوظ لحياة العامة وصراعاتهم وآلامهم التى يقاسونها من السلطان والحكام وكبير الشرطة ، كما أنه لم يسرف فى استخدام الخوارق والخرافات مثلما فعل طه حسين . لكنه اكتفى منها بما يخدم الواقع الحاضر ، واكتفى بتصوير العفريت قمقام أو سنجام ، تلك الكائنات التى يستخدمها الكاتب لتطهير المجتمع من الفساد ، مثلما فعل على الزيبق فى رواية فاروق خورشيد ، إلا أن فاروق خورشيد عنى بالقوة الفردية للشخصية بينما عنى نجيب محفوظ بالتعبير عن الأنا الجماعية فتحررت شخصيتا صنعان الجمال ، وجمصة البلطى من مخاوفهما ، وحينئذ تتولد منهما شخصيات جديدة ، فيتنكر صنعان فى اسم عبد الله الجمال وسمى نفسه عبد الله البرى عندما التقى بعبد الله البحرى .

وهنا نلحظ أن الكاتب اختلق قصة صنعان الجمال ، لأن هذه القصة لم ترد فى الليالى . لكنه أحدث التحاماً بين هذه الشخصية وشخصية البلطى . إذ أنه استوحى شخصية جمصة البلطى من قصة « الصياد والعفريت » (١٥١) ، لكنه لم يوظفها كما هى بل استلهم روح هذه الحكاية وحمل شخصياتها أبعاداً معاصرة . فمزج بين الشخصية التراثية وبين الشخصية الواقعية التى يستوحيها من الواقع ، لذلك التقت شخصية جمصة البلطى أو عبد الله الجمال أو عبد الله البرى بعبد الله البحرى ، وكان عبد الله البحرى بمثابة طوق النجاة لجمصة البلطى خاصة عندما حاصرت قوات الأمن أهالى الحى ، يقول : « علم أيضا أن قوات الأمن تجتاح الحى كأعصار ، وأنهم يبحثون عن عبد الله الجمال ، وأنهم ألقوا القبض على معارفه ، فسيق إلى السجن رجب الحمال وفاضل صنعان وزوجته اكرامان » (١٥٢) .

ويوظف الكاتب شخصية نور الدين الذى أحب « بدور » فى الليالى (١٥٣) العربية ودنيازاد فى الرواية ، واستطاع أن يتزوجها بعد طول عناء . وتم ذلك عن طريق تكاتف معظم القوى مثل

(١٥١) د . نبيلة إبراهيم ، بحث سابق ، ص ٣٢٤ .
(١٥٢) نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ٨٨ .
(١٥٣) أنظر : نبيلة إبراهيم : بحث سابق ، ص ٣٢٤ ، وأنظر الليالى ٢٢٢/٨ ، « حكاية قمر الزمان مع معشوقته » .

شهرزاد ، وعبد الله البرى والبحرى ، وعبد الله البلطى ، ودنيازاد ، ونور الدين . وعندما تتكاتف كل القوى يكون ذلك مؤشراً بازدياد الوعى وزوال الخوف من قلوب الرعية ، وحينئذ يدب الخوف فى قلب السلطان ويستجيب لطلبات شعبه . مثلما أذعن السلطان لحكاية المجنون عبد الله البرى وبعدها أمر بالقبض على يوسف الطاهر حاكم حيفا وصادر أموال عجر الحلاق .

ثم يستوحى الكاتب شخصية تراثية أخرى من الليالى وهى شخصية « أنس الوجود » فى الليالى العربية وأنيس الجليس فى الرواية ويجعل حسام الفقى ، وبيومى كبير الشرطة ويوسف الطاهر الحاكم المعزول ، وسليمان الزينى الحاكم الجديد ، والفضل بن خاقان وعلى رأسهم الوزير دندان والسلطان شهريار يقعون فى الرذيلة مع الفتاة الغانية ، لكن عبد الله البرى ، الذى اتهم بالجنون يكشف عريهم وخزيهم ، وهذه الحكاية أى حكاية « أنيس الجليس » . وملئها حكاية « قوت القلوب » تعرى الطبقة الحاكمة أمام العامة » [١٥٤] فيستوحى الكاتب « حكاية الوزير بن وأنس الوجود » [١٥٥] خاصة جزئية جمال الفتاة وتهافت الرجال عليها مستحضراً من الليالى بعض الأسماء بعينها مثل « الفضل بن خاقان » ، و « سليمان الزينى » ، و « المعين بن ساوى » ويحملها أبعاداً معاصرة ليوحى إلى السقوط المستشرى فى الواقع المعاصر . خاصة سقوط الحكام والأمراء .

ويبدو أن كثرة سقوط الحكام والأمراء فى الرذيلة ، وكثرة الفساد المستشرى فى المجتمع جعل الكاتب يأتى بحكايتين متتاليتين لتأكيد معايير الفساد القائم فى المجتمع .

ويستوحى الكاتب شخصية تراثية أخرى وهى شخصية « علاء الدين أبو الشامات » من الليالى ومن الحكاية ، التى تحمل نفس الاسم فى الليالى العربية [١٥٦] ويوظفها فى نسيج الرواية ليؤكد ظلم الحكام للرعية والحاقهم التهم بالأبرياء . فقد أمر كبير الشرطة بتفتيش بيت علاء الدين فى ليلة زواجه من ابنة الشيخ البلخى لأن الشيخ البلخى رفض تزويج ابنته لابن كبير الشرطة ، وزوجها لعلاء الدين ، لأجل ذلك دبر كبير الشرطة جريمة سرقة لعلاء الدين وقبض عليه وسط جموع الناس ، وحكموا عليه بالإعدام ففصلت رأسه عن جسده ، يقول : « لكن السيف ارتفع أمام أعينهم فى جو قاتم ثم هوى مبدداً الآمال ، فانفصل الرأس النبيل عن الجسد » [١٥٧] .

---

(١٥٤) د . عبد الحميد إبراهيم ، مرجع سابق ، ص ١٩ .
(١٥٥) أنظر : الليالى ٢٨٧/١ .
(١٥٦) أنظر : الليالى ، حكاية علاء الدين أبى الشامات ٣/٤ .
(١٥٧) نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ٢٠٢ .

وفى الليالى « تزوج علاء الدين فى بادئ الأمر بامرأة تدعى (زبيدة) وهو اسم ابنة الشيخ البلخى ، التى تزوجت من علاء الدين فى ليالى نجيب محفوظ ، وكما استوحى من الليالى صراع علاء الدين مع حبظلم بظاظا حول جارية اشتراها الوزير لعلاء الدين فاشتد حقد وغضب حبظلم بظاظا ، ودبرت أمه مكيدة لعلاء الدين بسرقة أشياء ثمينة من بيت السلطان ، وإخفائها فى بيت علاء الدين ، ثم أرشدت عن هذه المسروقات ، فقبض على علاء الدين » (١٥٨)

فيأتى استدعاء الكاتب لهذه الشخصيات التراثية بنفس أسمائها الواردة فى الليالى . إلا أنه يضفى عليها أبعاداً معاصرة للتعبير عن الظلم القائم فى الواقع الحاضر - كما استوحى نجيب محفوظ « حكاية معروف الإسكافى » من الليالى العربية وهى تصور عذاب الفقر الذى عاناه فى الحياة حتى عثر على خاتم سليمان ، وظلت الليالى تصور قصصه ومغامراته ، لكن نجيب محفوظ استوحى هذه الشخصية ومنحها بالفعل « خاتم سليمان » . لكنه جعل إرادة الإسكافى أقوى من مطامعه الشخصية ، خاصة عندما تأمره هذه القوة بقتل الأبرياء مثل الشيخ البلخى . حينئذ يرفض هذا الخاتم وهذا المُلك وينتظر مصيره المحتوم ، لكن الرعية تناصره ، وهذا يؤكد الرؤية الشمولية للشخصية ، فعندما تتوحد الأنا الفردية بالجماعية حينئذ تحقق الرعية مآربها .

ثم يستدعى الكاتب فى نهاية الرواية « السندباد » ، الذى بدأ به الرواية . لكن « السندباد » يعود بعد أن تغيرت ملامح الواقع ، فيسمع السلطان حكايات السندباد التى تحث على الحرية والعدل والهداية ، وترك التقاليد البالية ، وحينئذ يبكى السلطان على الماضى المقرون بالقتل والظلم . ويسخر من النفاق ، فالسندباد عاد عندما أصبحت معالم الواقع الجديد المرجو واضحة ، لذلك تبدأ الرواية كما فى الليالى بمشكلة شهريار وتنتهى بمشكلة شهريار أيضا ، إلا أن الرواية تتناول أحداث الواقع الحاضر بين دفتى البداية والنهاية .

وتعد حكاية السندباد لازمة أساسية من لوازم الرواية . إذ عاد السندباد فى الرواية لكنه لم يعد فى الواقع . ولعله يعود فى زمن الاستباق ، أو الزمن المستقبلى حيث يستبق الكاتب الأحداث المستقبلية ويستدعيها فى لحظات الحضور .

---

(١٥٨) أنظر : د . نبيلة إبراهيم . بحث سابق ، ص ٣٢٥ - ٣٢٦ ، وأنظر : الليالى الحكاية التى تحمل نفس الاسم ٣/٤ .

٢ – شخصية ذات أبعاد تراثية :

ويعنى بها الشخصية التى لم ترد فى كتب التراث ، أى أن هذه الشخصية ليست تراثية حقيقية لكن الكاتب حمّلها ملامح تراثية . سواء كانت هده الملامح أسطورية أو صوفية ، أو شعبية . وتكون بمثابة الأداة التعبيرية عن الواقع الحاضر . وتمثلت هذه الشخصية فى ثلاثة أبعاد تراثية هى : البعد الأسطورى ، والبعد الشعبى ، والبعد الصوفى .

* * *

١ / ٢

أما عن البعد الأسطورى للشخصية : فقد تمثل فى الشخصيات الروائية التى تحمل رؤى أسطورية ، لتكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش ، وقد تمثلت هذه الرؤية الأسطورية عند العديد من الروائيين منهم ، صبرى موسى فى روايته « فساد الأمكنة » ١٩٧٣ ، وجمال الغيطانى فى « الزويل » سنة ١٩٧٤ ، و « وقائع حارة الزعفرانى » ١٩٧٦ ، ومحمد البساطى فى روايته « التاجر والنقاش » سنة ١٩٧٦ ، ومجيد طوبيا فى روايته « دوائر عدم الإمكان » ١٩٧٥ م « حنان » سنة ١٩٨١ . إلا أن أهم هذه الروايات التى اعتمدت الشخصية فيها على الرؤية الأسطورية ، هى « فساد الأمكنة » ، و« الزويل » ، و« التاجر والنقاش » . إلى جانب أن التكنيك الفنى لبناء الشخصية الأسطورية فى هذه الروايات يكاد يكون متقارباً إلى حد كبير .

لذلك سيكون تناولنا منصباً على الرؤية الأسطورية للشخصية الروائية فى هذه الروايات الثلاث من خلال ثلاث شخصيات رئيسية هى شخصية « نيكولا » ، و« الزويل » ، و« الزناتى » فهذه الشخصيات الثلاث تمثل الدعامة الأساسية للشخصية الأسطورية فى الروايات الثلاث على التوالى . ففى رواية « فساد الأمكنة » [١٥٩] تمثل شخصيات نيكولا ، وأيسا ، والجد القديم رؤية أسطورية .

إن الذات عند الكاتب تتعذب بحثا عن واحة آمنة ويكون عالم الصحراء هو المرفأ الوحيد لهذه الذات . فيلجأ نيكولا بمفرده إلى عالم الصحراء . حيث البكارة والبداوة تاركاً زوجته وابنته متقمصاً عزلته . « لأن الإنسان لايدرك شخصيته وأصالته وتفرده وتميزه عن كل شخص إلا

---

(١٥٩) كتبت هذه الرواية من سنة ١٩٦٨ إلى ١٩٧٠ وصدرت طبعتها الأولى ١٩٧٣ . والطبعة الثانية عن دار التنوير بيروت سنة ١٩٨٣ . والطبعة الأخيرة ضمن الأعمال الكاملة لصبرى موسى سنة ١٩٨٧ . وأعتمدنا على الطبعة الثانية .

عندما يكون وحيداً ، وإلا عندما يستبد به ذلك الشعور الحزين الكئيب بانعزاله ، والشعور بالعزلة الحادة يميل إلى أن يجعل كل شئ آخر يبدو غريباً معادياً ، وحينئذ يشعر الإنسان أنه غريب متوحد لاوطن له » (١٦٠) .

فيظل نيكولا معذباً وحيداً ، هارباً من المعايير الفاسدة إلى القيم النقية البكر ، التى لم تدنسها التكنولوجيا المادية فى الحضارة السائدة ، وينشد ذلك فى عالم الصحراء . لكنه لكى يواجه هذا العالم الصحراوى بعوارضه الطبيعية لابد وأن يحمل ملامح أسطورية .

فإذا كان الزناتى فى « التاجر والنقاش » هو الوحيد القادر على صعود الصخرتين فى قمة الجبل - كما سنرى - فإن نيكولا هو الوحيد القادر أيضا على الهبوط ، إلى جوف الدرهيب ، يقول : « فما عاد باستطاعة أحد أن يهبط فى جوفه الآن سوى نيكولا الوحيد » (١٦١) لأن نيكولا هو الوحيد الذى يعنى بالحفاظ على هذه القيم البكر بينما نجد « أنطون » وشريكه « الحاج بهاء » ، والمهندس « ماريو » وشريكه « خليل بك » ، و « إقبال هانم » و « الملك » و « الحاشية » ، وفدوا إلى الصحراء طمعاً فى كنوزها ومعادنها ، « وكما فقد الإنسان الإحساس بوحدة الحياة فقد الإحساس بالانسجام مع حضارته ، فالحضارة لاتكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع ، وإذا كان الجانب الموضوعى لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتى ، فإن الجانب الذاتى من ناحية أخرى لاتتضح هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعى وهضمه ، وأضاف إليه من عنده على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضارى ، فإذا لم تتم العملية على هذا النحو بين الإنسان وحضارته اختفى الانسجام بينهما » (١٦٢) .

لأجل ذلك يهرب نيكولا بذاته ويلعب الشطرنج بمفرده . ويدرك أن الهزيمة لاحقة به لامحالة لكنه يحاول ، حتى لو كانت هذه المحاولات سيزيفية ، يقول : « كان قدر نيكولا هو الفشل ، وهاهو على صليب عذابه الخفى يواصل هذا الفشل ويكرره كأنه ذلك الإغريقى القديم يصعد بصخرته صاعد القمة المستحيلة ، فما يكاد يعلوها حتى تسقط الصخرة ، فيعاود الهبوط ليصعد بها » (١٦٣) ، فتقترن ملامح الأسطورة السيزيفية بشخصية نيكولا ليكون بمثابة أداة تعبيرية عن الحاضر .

(١٦٠) نوفولاى برديائف : العزلة والمجتمع ، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز ، ص ٩٣ .
(١٦١) صبرى موسى : رواية فساد الأمكنة ، ص ٨ .
(١٦٢) د . نبيلة إبراهيم : قص الحداثة : فصول سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ١٠٠ .
(١٦٣) صبرى موسى : المصدر السابق ، ص ١١ - ١٢ .

فبرغم أن الملك والفارس ، والفلاح تجمعهم أرض واحدة ، إلا أن الفوارق ماتزال تطحن جموع الشعب . فنجد شخصية أيسا ، وعبد ربه ، وأبشر ، والعم أوشيك يتعذبون فى الحفر والتنقيب عن سبائك الذهب ، وعندما يستخرجونها يستولى عليها الملك وحاشيته ، فيشتد ضيق أيسا ، قائلا : « الذهب للغرباء ، ولأهل المكان ملء بطن أو بطنين » (١٦٤) وعندما يغضب ويقرر أن يأخذ هذه السبيكة تمنعه طقوسهم الأسطورية من الكذب خاصة عندما ذهب بها إلى مقام جدهم الأكبر القديم « كوكا لوانكا » .

ويحاول الكاتب أن يبرز العادات والطقوس الأسطورية ، التى تحكم معايير الحياة عند هؤلاء القوم الأبرياء ، ويضفى على شخصية الجد القديم ملامح أسطورية ، يقول : تعتقد قبائل البجاه أنها مغلقة على روح جدهم الأكبر القديم « كوكا لوانكا » ذلك الذى أمضى عمره فى كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض . يصلى للمكان ويتعبد . حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة . إلى صخرة من صخورة . بينما انطلقت روحه تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء ، لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها » (١٦٥) .

فترتبط الصخرة بجسد الجد القديم ويصبح له قوة أسطورية فتتبع تعاليمه كل القبائل المحيطة به ، لأنه يفجر ينابيع الخصب فى الأمكنة المحيطة به ، لذلك عندما خاطب أيسا جده القديم ، وحكى له بالتفصيل عن السبيكة التى أخذها من الغرباء أمره بأن يعود بها إلى مكانها فى المنجم . لأن قيمهم البكر النقية تمنعهم من السرقة . بل يطبق عليه « الشيخ على » طقوسهم الأسطورية بعقاب المخطئ ، وهى السير فوق جمرات النار فإن كان على حق خرج سالما ، وإن كان مخطئاً أصابته بلهيبها . وأيسا بمعتقداته البدائية يؤمن بأن النار لن تصيبه ، يقول : « ويمد قدمه ، ويخطو على النار مفتوح العينين على الأفق ، لعله وقتها كان ينظر بغريزته الصافية فى أغوار الزمان القديم ، فيرى التمرود يدفع بإبراهيم إلى النار فيخرج منها سالماً ، أو يرى معجزة بابل القديمة حينما ألقى « نبوخذ نصر » بثلاثة من رعاياه فى النار موثقين ، فخرجوا منها محلولى الوثاق لم تمس النار حتى ثيابهم » (١٦٦) .

فيضفى الكاتب على الشخصية الروائية ملامح أسطورية ، ويمزجها بالتراث الدينى من خلال استدعائه لقصة سيدنا إبراهيم عليه السلام ، وقصة أصحاب الأخدود ، التى ورد ذكرها

---

(١٦٤) نفسه ، ص ٢٦ .

(١٦٥) نفسه ، ص ٢٧ .

(١٦٦) صبرى موسى : فساد الأمكنة ، ص ٣٦ .

فى القرآن الكريم . ولما كان أيسا مؤمناً بحكايات الأجداد ومعتقداتهم الأسطورية معتقداً أنها الخلاص من زيف لواقع خرج سالما .

بل تتضح الملامح الأسطورية من خلال ارتباط الشخصية بتقديم طقوس القرابين طلباً للبركة . مثلما فعل « الحاج بهاء البدوى » عند المنجم . فقد ذبح حملين بقصد جلب الخير والسعادة .. وتتضح هذه الملامح أيضا فى إقامتهم شعائر الصلاة وإلقائهم المياه فى البئر لتطيهر موتاهم ، وفى صراع عبد ربه مع عروس البحر ، التى حملّها الكاتب رؤية أسطورية . إذ « بينما تتغير المعتقدات تظل الطقوس سائدة مثل بقايا الحيوانات الرخوية ، التى تساعدنا على تحديد العصور الجيولوجية » (١٦٧) .

فالواقع الحياتى الذى يعيشه هؤلاء الأشخاص أصبح تحكمه معايير الأسطورة حتى كاد الواقع أن يصبح أسطورة ، « ففى عالم تجرى فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقية لانشك لحظة فى تحول الأسطورة بكل أشكالها وتجلياتها ، إلى واقع معاش ، فيتحول منطق الحياة ، ويتحول الإنسان إلى إنسان غير عادى ، غير منطقى . وتتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط » (١٦٨) نتيجة تحكم هؤلاء الغرباء فى حياة البسطاء . فيساق أيسا إلى العمل . وهناك يلقى حتفه فى البئر . بينما يسكن خليل باشا المدينة ، وتنام زوجته مع ماريو على شط البحر ، ويتلذذ برائحة الموت التى تفوح من جثث الأبرياء فى عمق البئر . وبينما يبحث نيكولا عن إخصاب الصحراء وبعث الميلاد فيها ، نجد الملك يغتصب ابنته الوحيدة . ولم يتحمل نيكولا التناقضات القائمة فى المجتمع . فما يبنيه يهدمه الملك وبطانته ، ويشعر نيكولا أنه المرتكب لخطيئة إيليا ، برغم أن الملك هو الذى ارتكبها ، ولعل ذلك يعكس هزيمة ١٩٦٧ وشعور الشباب بالإحباط وميلهم للعزلة والاكتئاب نتيجة خطأ الملوك والقادة وانغماسهم فى الملذات .

وبرغم أن بذرة كتابة هذه الرواية نبتت أثناء رحلة الكاتب للصحراء الشرقية ١٩٦٣ إلا أنه استشرف الهزيمة ثم كتب روايته بعد الهزيمة يقول : « لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد ، لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه ارهاصات الهزيمة واضحة،على أننى كنت فى هذا الوقت قد جاوزت المعانى الشائعة عن الوطن وكنت اقتربت من الذات ، فحيث تهزم الذات يهزم الوطن » (١٦٩) .

---

(١٦٧) أرنست كاسبرر : الدولة والأسطورة ، ٤٣ .

(١٦٨) د . مدحت الجبار : الرؤية الأسطورية فى فساد الأمكنة . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٢٨٠ .

(١٦٩) أنظر : صبرى موسى : مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات . مجلة فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٢١٠ .

لذلك يشعر نيكولا بالضياع خاصة بعد ضياع ابنته « إيليا » ، وكما شعر « أوديب » بخطيئته مع أمه فقد شعر نيكولا بخطيئته مع ابنته . فيظل قابعاً داخل الدرهيب يقتله الحزن . بينما روح « إيليا » خرجت شفافة اخترقت الفوهات وأرسلت الفيض ، والماء يملأ تجاويف الدرهيب . فتقترن إيليا بربة الخصب والنماء ، وتصبح رمزاً للأرض وآلهة الخصب . بينما يشعر « نيكولا » بالعزلة . فيختفى فى باطن الدرهيب خاصة بعد هزيمة الذات . لذلك تتمثل المشكلة فى أن عالم الواقع ليس وحده الذى أصبح غريباً عن الإنسان . بل إن الذات نفسها أصبحت غريبة ، بل إن الذات أصبحت مشكلة لذاتها » (١٧٠) . ويضفى الكاتب كل هذه الملامح الأسطورية على شخصياته ، لتكون بمثابة الآداة التعبيرية عن اهتراء المعايير القائمة فى الواقع الحاضر . ويجسد من خلالها هذه المفارقات والتناقضات القائمة فى المجتمع بين من يريدون الطهارة والنقاء ، ومن يبغون طمس هذه المعالم ، حتى أصبح الفساد يعم أرجاء الأمكنة ويلوث بكارة الصحراء .

* * *

ثم تأتى شخصية « الزويل » بأبعادها الأسطورية فى رواية جمال الغيطانى لتكمل مسيرة الشخصية ذات الرؤية الأسطورية ، فتدور شخصيات الزويل فى بيئة مكانية صحراوية ، هى نفس طبيعة البيئة المكانية فى « فساد الأمكنة » . فيسير فتحى وإسماعيل فى دروب الصحراء ، التى لاتخلو من الثعابين بحثاً عن « منتهى » ، ويخرج لها الزويلى وهو شخصية ذات ملامح أسطورية قريبة من « الجد القديم » فى فساد الأمكنة ، ومن « الزناتى » فى التاجر والنقاش ، يقول عن الزويل : « فجأة يختفى فيظن صاحب المركب مثلا أنه غرق ، ويضطر إلى إخفاء الخبر ، حتى لايجر على نفسه المتاعب . خاصة أن الزويلى طلع للعمل لم يعرف له بلد ولا أهل .. ويؤمن البشارية والزيدية ومعهم العبابدة . أن الزويل فى كل مكان حتى بين جماعاتهم هم ، التى يعرف فيها كل منهم الآخر . فيتحاشون ذكر الزويل بالسوء ، لأنهم على يقين من وجوده بينهم ، وفى لحظة معينة يظهر الزويلى يفرقع الحصى تحت أقدامه تلين له الحجارة وينكسر الشوك » (١٧١) .

فتأخذ شخصية الزويل أبعاداً أسطورية أكثر من شخصية « نيكولا » أو « إيليا » بل هو قريب إلى شخصية « الجد القديم » . فهو يظهر فى كل مكان دون أن يراه أحد ، ويتمتع بقوة تصهر الحجارة وتكسر الشوك ، وقد يكون هذا التفسير مقبولاً بالنسبة للشخصية الأسطورية ،

(١٧٠) د . نبيلة إبراهيم : قص الحداثة . فصول سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٩٩ .

(١٧١) جمال الغيطانى : الزويل ، ص ٢٣ .

« لأن التكوين الأسطورى شأنه شأن الصور ، التى تظهر فى الأحلام يقوم على قاعدة روحية تمدنا بقوة أكبر من قوة تجاربنا الواعية » (١٧٢) .

ومن هنا ترتبط الشخصية الأسطورية فى الزويل بعدة ملامح ترتبط بالمكان الذى يعيش فيه الزويل ، فهو مكان أسطورى قريب من صخرة الجد القديم ، والزناتى وترتبط بالزمان الذى يظهر فيه الزويل عبر الأزمان فى أجسام مختلفة ، فقد رحل الزويل الكبير منذ مائة ألف طبقة من السنين وترتبط أخيراً بالحدث الأسطورى ، حيث يرتبط الزويل بالظواهر الكونية يقول : « ينحنى الزويل ، ويقبل الأرض ، لو رأى الغمام فى السماء . ويطرق خاشعاً لو رأى الرعد والبرق ، فالرعد صوته والبرق سوطه ، وقد يتعالى بكاؤه إذ يهطل المطر الرفيع الغزير ، فما هو إلا دموع زويل الكبير ، الذى يبكى لأن الأشياء كما هى لم تتغير منذ أن ارتفع » (١٧٣) .

ويكاد الزويل أن يكون إلها للمطر ، فهو يبكى مطراً غزيراً لأن الواقع لم يتغير منذ أن صعد إلى السماء . كما يرتبط بالبرق والصواعق التى أوشك أن يكون إلها للبرق والصواعق . وقد فسر الرجال البدائيون ، الذين كانوا يتكلمون بالإشارات البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر (جوف) Jove.. ولهذا تصور الإنسان البدائى أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات ، وأن الظواهر الطبيعية هى لغة الإله الخاصة » (١٧٤) .

فيربط الكاتب بين هذه الدلالات الأسطورية وبين الشخصية الروائية لتكون تعبيراً عن الحاضر ، حيث يطمح الرجال للخلاص على يد هذه الشخصية الأسطورية ، فيرفع الزويل إلى السماء من شدة آلام البشر ، لتكون المخلص لهم ، ويقيم كل البشر الشعائر والطقوس بغية عودة الزويلى يقول : « ينادى أكبر شيوخ العشائر سناً زويل الكبير الذى يقهر الشياطين فى السحاب ، يجرى الآمال الصافية الكبار يقتحم كهوف الكآبة » (١٧٥) .

لكن الزويل لايأتى لأن البشر لم يتطهروا من شرورهم ، وكما كان الواقع أسطورياً عند صبرى موسى فنجد الواقع أسطوريا أيضا فى الزويل . خاصة عندما حل الخوف بالرجال وأصبحوا يقيمون الشعائر ، والطقوس تقرباً لجدهم الكبير ، الذى يمنحهم الأمن والحياة وتقوم هذه الطقوس مقام الشعيرة الدينية ، التى تطهرهم من الخوف .

(١٧٢) د . أحمد كمال زكى : الأساطير ، ص ٣٩ .

(١٧٣) جمال الغيطانى : الزويل ، ص ٣١ .

(١٧٤) فريال جبورى غزول : المنهج الأسطورى مقارناً . فصول أبريل ١٩٨١ ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(١٧٥) جمال الغيطانى : المصدر السابق ، ص ٣٣ .

لذلك يسير خط الرواية فى اتجاهين : أحدهما يتجه للماضى فيستحضر صورة الزويل وعوالمه البدائية الأسطورية ، وغيرها ليعبر عن أسطورية هذا الواقع المعيش ، وثانيهما يتجه للحاضر فيعبر عن شخصية منتهى المحبوبة الضائعة ، التى ضاعت عندما غاب المخلّص والكاتب يحرص على أن « تشترك الوسائل الفنية جميعا فى تحقيق شعيرة أو تفسير ظاهرة ، أو تستجيب لموقف فكرى أو شعورى ، أو تدعو إلى حكاية واقع منشود ، أو تحقيق رغبة تتجاوز طاقة الإرادة الفردية والجماعية » (١٧٦) .

لذلك ظل إسماعيل حزيناً ينادى الزويل الكبير أن ينزل الغمام بعدما اختطف صديقه فتحى ، وهما يبحثان عن « منتهى » . ويناشد الزويل أن يعيد إليه فتحى ، فيجعل الكاتب شخصية الزويلى ليست مجرد إلهًا أسطورياً فحسب . بل يصبح نموذجاً للشخصية المهيمنة على مقاليد الأمور لكنه لايرى شيئا ، لأنه قابع فى برجه العاجى ، وأتباعه ينشرون الفساد فى الأرض ويقتلون فتحى ، ويمزج الكاتب بين قتل فتحى وقتل الحسين وحمزة بن عبد المطلب ، فيربط الشخصية المعاصرة ، بالشخصية التراثية من خلال اتخاذه الشخصية التراثية أقنعة للحاضر ، ليعبر عن قهر السلطان لشعبه ، فالرجال والشباب يخشون النظر للشيخ « صهيج » من شدة الرعب الذى بثه فى قلوب الرجال . فيضفى على هذه الشخصية ملامح أسطورية ، حتى أن من ينظر إلى هذا الرجل الملثم يتحول إلى جماد ، كما تجمد الشاب الزويل قديماً ، وكما قبض على الدكتور جعفر البيانى بتهمة إحرازه صورة له فى شبابه مؤرخة فى عام ١٩٦٦ .

ولعل استدعاء هذه الشخصية التراثية برؤية أسطورية يعكس القهر السياسى والاجتماعى الذى عاشه الشباب فى تلك المرحلة ، ثم لجأ الكاتب إلى شكل التقارير والمقتطفات التى لجأ إليها فى « التجليات » ، و « الزينى بركات » ، ليعكس من خلالها التمزق الذى تعيشه الشخصية المصرية ، لأن رجال الزويل يرصدون كل حركات وسكنات الرجال الأبرياء ليلاً ونهاراً . فيعكس الكاتب من خلال هذه الرؤية مدى تسطيح الواقع وهامشيته لدى الرجال الزويليين ، حتى أنهم يقبضون على الأستاذ المتخصص ، الذى يقدم تفسيراً للظواهر المستشرية فى المجتمع ويعرى زيف الحكام .

* * *

(١٧٦) د . عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبى ، ص ٧٣ .

ثم تجئ شخصية الزناتى فى رواية التاجر والنقاش ١٩٧٦ لمحمد البساطى لتكمل دائرة الشخصية ذات الرؤية الأسطورية ، فإذا كانت بيئة الشخصية الأسطورية عند الغيطانى وصبرى موسى هى عالم الصحراء ، فإن الزناتى عند البساطى كان يعيش فى إحدى القرى المجاورة للصحراء ويستطيع صعود الجبل ، حتى يصل إلى الصخرتين اللتين يعجز أهل القرية عن الوصول إليهما وإذا كانت شخصيتا الزويل ، والجد القديم ذات بعدين أسطوريين ، ونالتا تقديس القبائل المحيطة بهما ، فإن الزناتى شخصية عادية ، لم يلفت نظر أهل القرية ولم يدركوا حقيقته إلا بعد أن قدم نفسه ضحية للخلاص . فقد كان يرصد الغرباء القادمين إلى القرية ليلاً ويتصدى لهم بينما أهل القرية لايملكون غير صنع تماثيل خشبية تشبه الرجال كى تخيف الغرباء .

والكاتب فى تتبعه للشخصية يخلق جواً أسطورياً على مستوى المكان خاصة الصخرتين المشقوقتين فوق ربوة الجبل . وعندما يكون المكان أسطوريا تصبح الشخصية التى تستطيع الوصول إلى هذا المكان ذات أبعاد أسطورية . وفى المعتقدات الأسطورية ترتبط قدسية الجبل بطقوس الصعود إلى السماء والطيران إلى مقر الآلهة . « وجميع ميثولوجيات العالم لها جبالها المقدسة التى يمكن اعتبارها تغييراً متنوعا ومتعدد الأوجه ، ولألهه السماء أمكنة لشعائرها فى أعالى الجبال ، فالجبل هو مكان التقاء السماء والأرض ، وهو المركز الذى يمر عبر محور العالم المقدس » (١٧٧) .

والشخصية الوحيدة القادرة على تسلق هاتين الصخرتين هو الزناتى ، يقول : « ما كان أحد يستطيع أن يصعد غير الزناتى .. إنه الزناتى لاتستطيع الصخرتان أن تفعلا شيئاً مع عينيه الحولاوين . إنه يخدعهما دائما بنظراته التى تتجه على غير مانتوقعان » (١٧٨) .

فيضفى الكاتب على هذه الشخصية العادية ملامح أسطورية ، فهو الوحيد القادر على إحضار ماشية أهل القرية عندما تضيع فى الجبل ، والقادر على معرفة الأوقات التى يكون فيها الجبل غاضباً أو هادئاً ، والقادر على معرفة الغرباء القادمين ، وكشف مؤامراتهم . لأجل ذلك يتآمر عليه رجل غريب قادم من بعيد وفى جبهته أثر جرح قديم وتنبئ الغجرية زوجة

(١٧٧) د . أحمد ديب شعبو ، السماء والأرض رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطورى . مجلة الفكر العربى ، كانون الأول ١٩٨٦ .

(١٧٨) محمد البساطى : التاجر والنقاش ، ص ٨٢ – ٨٣ .

الزناتى بمؤامرة الغريب . « لأنها تقوم برؤية الطالع وهذه المهن ارتبطت بالغجر إلّم تكن قد اقتصرت عليهم » (١٧٩) .

ويعرى الكاتب واقع الحياة السياسية المعاصرة من خلال توظيفه لهذه الشخصيات فيربط بين الغريب الذى أخبرت عنه الغجرية ، وبين دخول اليهود وإحتلالهم الأراضى العربية ، حيث أقبل الغريب بحجة بحثه عن غنمة ضائعة منه وتعاطف معه أهل القرية ، وطلبوا من الزناتى أن يبحث له عنها ، وعندما صعد الزناتى فوق الجبل اختفى ولم يعد . وظل أهل القرية ينتظرون عودته لكنه انتظار عقيم . وعندما صعدوا عند الصخرتين رأوا شجرة الكافور التى غرسها الزناتى قد كبرت وظللت الصخرتين .

إن لحظات الحياة تنبثق من شرايين الموت فلا يبقى فى القرية شئ يشهد على حياة الزناتى غير نمو الشجرة التى غرسها عند الصخرتين . حيث تتفتق بذرة الشجرة من موت الشخصية الأسطورية تماماً مثلما نبتت الشجرة فوق عظام « أوزوريس » لتشهد على خصوبة الحياة وتجددها بميلاد « حورس » ، وقد ارتبطت الشجرة بالخصوبة عند الإنسان البدائى حيث « كانت المرأة العاقر تعانق شجرة معينة يربطون سببا بينها وبين حبال سرة أسلاف خرافيين من أجل أن يتأكدوا أنها ستلد طفلاً » (١٨٠) .

إن الشخصية الأسطورية عند الكاتب ترتبط بالماضى حيث عالم البداوة والعوالم الأسطورية . فالعمل « الذى يكتسب فيه الكاتب عادة النظر إلى الحياة بطريقة أسطورية نموذجية . فإن قدراته الفنية تتسع بشكل ملحوظ كما تقوى ملكاته على التلقى والإحساس » (١٨١) ، فيحمّل الكاتب شخصية الزناتى ملامح أسطورية ترتد إلى الماضى ثم تتفاعل مع الحاضر بغية رسم مستقبل جديد ، فيتوحد الزناتى فى الصخرتين حتى تبدو ملامح الواقع الجديد من أفعال الصغار ، الذين يصعدون فوق الجبل دون خوف . ويتذكرون الزناتى فى وحدته عند الصخرة . « والإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حين تختفى هذه الأماكن من الحاضر وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا » (١٨٢) .

---

(١٧٩) د . نبيل صبحى حنا : جماعات الغجر مع إشارة خاصة للغجر فى مصر والبلاد العربية ، ص ٣٢٢ – ٣٢٥ .

(١٨٠) جون استوارت كوليس : انتصار الشجرة . ترجمة مروان الجابرى ، ص ١٢٤ – ١٢٥ .

(١٨١) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص ٢٩٦ .

(١٨٢) جاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص ٤٠ .

لذلك عندما يصعد النقاش إلى الجيل يستعيد فى أحلامه الكوخ والزناتى ، وتتجسد له صورته وهو يحدثه عن قدوم البدو ، خاصة أن الواقع الحاضر قد انتشر فيه قدوم الغرباء فى كل مكان – بينما أهل القرية لامأوى لهم ، ومهددون برصاصات الغرباء فى كل حين » .

وإذا كان الفجر يعيشون على الارتحال والتنقل من مكان لآخر . ففى الرواية أصبح لهم وطن وأرض . وأصبح النقاش شريداً ضائعاً لايملك غير الالتصاق بشبح الزناتى وبشجرة الكافور معرياً زيف العمدة ، ورجال السلطة ، وكاشفاً ألاعيب الغرباء ، ومؤمراتهم . لذلك صعد الجبل ولم يعد مثل الزناتى . وأخذ شبح كل منهما يخرج لأهل القرية كل ليلة ، ينذرهم بقدوم الغرباء . فتصبح هذه الأشباح رمزاً للشخصية التى تبغى الخلاص .

٢/٢

أما عن الشخصية ذات البعد الشعبى : فمما لاشك فيه أن الرواية المصرية منذ نشأتها وحتى الآن زاخرة بهذه المفردات التراثية الشعبية . إذ يمكن القول بأن الطقوس الأسطورية الشعبية ، التى وردت فى الرواية المصرية ، خاصة فيما قبل سنة ١٩٥٢ لم تقترن بالشخصية الروائية بقصد الإسقاط الرمزى . لكنها جاءت كحلية أو زينة فى الرواية . وقد اتضح ذلك فى رواية « زينب » سنة ١٩١٤ ، و« عودة الروح » سنة ١٩٣٣ ، و« قنديل أم هاشم » سنة ١٩٤٤ .

فى رواية « زينب » جاءت هذه الملامح باهتة ، اللهم إلا من الطقوس الشعبية المرتبطة بنثر البخور على المريض طلباً للشفاء ، مثلما فعلت أم زينب أثناء مرض زينب الأخير ، يقول : « جلست أمها إلى جانبها . وقد أحرقت البخور والشبة مرات لم تنتفع من ورائها بشئ » (١٨٣)

فيستخدم الكاتب هذه الطقوس الشعبية تعبيراً عن ممارسات أهل القرية . وتحدثنا كتب التراث الشعبى « أن بعض العجائز توقد ناراً وترمى فيه شيئاً من « الشب » ويذكر أسماء الذين يظنهم أنهم الحسدة وتأخذ دبوساً أو إبرة فتضعه فى عين الصورة التى تحول إليها الشب » (١٨٤) لكن الكاتب استخدم هذا النمط الشعبى دون أن يتفاعل معه أو يعبر به عن الحاضر ، « فتصويره للمناظر الريفية والأخلاق الريفية بعيدة عن الريف المصرى حتى شخصية زينب بعيدة عن الشخصية الريفية الكادحة » (١٨٥) .

(١٨٣) محمد حسين هيكل : زينب ، ص ٢٨٠ .

(١٨٤) أنظر : أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، ص ١٦٦ – ١٦٨ .

(١٨٥) أنظر : د . عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٨٨ .

وفى عودة الروح سنة ١٩٣٣ يتضخم بناء الرواية بهذه الطقوس الشعبية ، التى تقوم بها زنوبة بغية تحقيق الزواج ، لكن هذه الطقوس لاتحمل دلالة رمزية بقدر مايقوم الكاتب برصد جزئيات الحياة العادية ، التى تمر بها الشخصية الشعبية . بينما نجد هذه الطقوس المرتبطة بالشخصية الشعبية تتطور وتصبح ذات دلالة إيحائية فى « قنديل أم هاشم » سنة ١٩٤٤ ليعبر الكاتب من خلالها عن الطقوس الشعبية والقيم الروحية فى مقابل الحضارة المادية السائدة .

فيعرض الكاتب لهذه الممارسات الطقوسية الشعبية ، التى تمارسها جماعات البشر عند ضريح السيدة زينب ، ويرفض إسماعيل فى بادئ الأمر - عقب عودته من أوربا - هذا التراث لكنه سرعان مايدرك قيمته إلى جانب القيم العلمية المعاصرة ، ولعل هذه الرواية تعد من بواكير الروايات التى فتحت الأذهان إلى التراث العربى بشتى عناصره وأنماطه . يستوحونه فى ابداعاتهم ليكون أداة تعبيرية عن الواقع .

ثم أخذت الروايات الفنية تنفتح على التراث انفتاحاً شمولياً خاصة الأنماط التراثية الشعبية فى رواية عبد الرحمن الشرقاوى « الأرض » سنة ١٩٥٤ ، ورواية « الشمندورة » سنة ١٩٦٨ لمحمد خليل قاسم ، و« الطوق والإسورة » سنة ١٩٧٥ ليحيى الطاهر عبد الله ، و« أيام الإنسان السبعة » سنة ١٩٦٩ لعبد الحكيم قاسم ، و« سيرة الشيخ نور الدين » ١٩٨٧ لأحمد شمس الدين الحجاجى ، و« وقائع حارة الزعفرانى » ١٩٧٦ للغيطانى . لذلك فإن تناولنا لهذه الشخصيات ذات الأبعاد التراثية الشعبية يدور فى مستويين :

الأول : مستوى الشخصية وارتباطها بالطقوس الشعبية ، وتمثل ذلك فى كثير من الروايات المصرية . خاصة عند مجيد طوبيا فى « دوائر عدم الإمكان » ، « وحنان » ، وعند يحيى الطاهر عبد الله فى « الطوق والإسورة » ، وسنقف حول مفهوم هذه الشخصية فى « الطوق والأسورة » - على سبيل المثال وليس الحصر .

الثانى : شخصية الولىّ وارتباطها بالمعتقد الشعبى ، وتمثل ذلك فى العديد من الروايات المصرية . لكننا سنقف عند شخصيتين - على سبيل المثال وليس الحصر - هما شخصيتا « المرعوش » فى « السائرون نياماً » والشيخ نور الدين فى رواية « سيرة الشيخ نور الدين » .

* * *

المستوى الأول : تعد رواية الطوق والإسورة نموذجاً للروايات التى وظفت الشخصية المقترنة بالطقوس الأسطورية . فمنذ البداية والرواية تعتمد على الممارسات الطقسية الشعبية ، خاصة شخصية الأم « حزينة » ، التى تلجأ إلى ضاربة الودع حيناً ، وإلى الشيخ موسى حيناً آخر ، بقصد استشراف ملامح المستقبل للابن الغائب .

ففى واقع تغيم فيه الرؤية وتصبح ملامح المستقبل معدومة تلجأ الشخصية إلى الخرافة . فنجد « حزينة » الأم لاتملك غير النذور وتنبآت الغجر لأنها لاتعى ملامح الواقع الحاضر أو المستقبل ، ويجعل الكاتب إحدى عينيه على هذه الممارسات الطقسية الشعبية ، والأخرى على الواقع المعيش ، فقد أشرف الأب على الموت والابن قد رحل ، وحل العقم محل الإخصاب ، والحدّاد لم يستطع إخصاب فهيمة ، فتلجأ الأم حزينة كعادتها إلى الطقوس الأسطورية حيث تذهب إلى « الشيخ العليمى » ويصف لها وصفة كى تنجب ، وترتبط هذه الوصفة باستحمام فهيمة فى اليوم السابع ، بعد أن تتبع تعاليم الشيخ ثم تلتقى بالحداد . لكن شيئا لم يتم وظلت عقيما ..

إن الكاتب يربط بين إخصاب المرأة وإخصاب الواقع الممثل فى عبق الأرض . فطالما أن الواقع عقيم يظل الغرس عقيماً أيضا . ولايصبح اللجوء إلى الطقوس الأسطورية أمراً مجديا . تقول الأم لأبنتها : « الرجل منهم يفلح الأرض .. يحرثها ويرمى البذور ويتابع الرى ، ثم يحصد ، هل يفلح الحداد أرضه أم أن الأرض كافرة لاتعطى ؟ تكلمى ؟ ترددت فهيمة ثم باحت : ينفخ المصباح ويأتى إلى فرشنا ، يلمنى ويظل يقاوم . هناك قوة تقيده ، يمر وقت طويل يهمد وينفلت فى بكاء مر » (١٨٦) .

فيربط الكاتب بين إخصاب المرأة ، وإخصاب الأرض . فقد « كان البشر يعتقدون (قبل معرفتهم بالأسباب العضوية للحمل) أن الأمومة تعود إلى إدخال الأطفال مباشرة فى بطن المرأة بفضل الاتصال بين المرأة وبين جسم أو حيوان من المجال الكونى المحيط .. وكل ذلك يعنى أن صورة الأرض الأم الأسطورية Tellus-Moter التى تتمتع بقابلية خصب لامتناهية سبقت فى العقلية البدائية آلهة الخصب النباتى ، التى تأكدت فى الدور الريفى الزراعى » (١٨٧) لذلك نجد الحداد عاجزاً عن خلق ميلاد جديد ينبثق من رحم زوجته ، لأن الأرض ماتزال عقيمة

(١٨٦) يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والأسورة ، ص ٤٢ .

(١٨٧) أنظر : د . أحمد ديب شعبو : السماء والأرض رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطورى . مجلة الفكر العربى ، كانون الأول ، سنة ١٩٨٦ ، ص ٥٢ .

ويحتلها الغرباء . لأجل ذلك يعجز الفلاحون عن إفلاحها ، فيحمّل الكاتب شخصية المرأة دلالات إيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر من خلال اقترانها بالطقوس الشعبية ، فيعجز الحداد عن إخصاب محبوبته لأجل ذلك تلجأ فهيمة إلى المعبد الفرعونى ، وتدخل حجرة مظلمة ويتجلى لها رب النسل كاشفاً العورة ، ويلتقى بها . وبعدها تشم عبق التراب ورائحة الجميز ، وتصبح المرأة والأرض ذات دلالة واحدة . حيث « يسود الإعتقاد أن كل ماتقوم به المرأة الحامل ينجح وأن ماتبذره ينبت بذات الطريقة ، التى للجنين فى أحشائها » (١٨٨) .

لذلك يكون إخصاب فهيمة من الغريب الرابض فى المعبد القديم ، بعد أن عجز الحداد وطلقها كما طلق مصطفى زوجته الشامية ، لأنها لم تنجب . فالمرأة العقيم تعبير عن الواقع العقيم ، وعندما يصاب الرجل بالعجز تصبح المحبوبة والأرض عرضة للغرباء ينهشون جسدها حتى الموت . « وهذا الجدل الخصب بين القدرة والعجز الذى يشمل معظم شخصيات الرواية .. يتم فيه تبادل المراكز بين الواقعى والخرافى » (١٨٩) ليعبر الكاتب عن انقلاب المعايير الحياتية فقد ضاعت الأرض - مثلما ضاعت فهيمة ونبوية - خاصة بعد أن عرض اليهودى على ابن العرب خمراً رخيصة ، ففرحوا بها وأمرهم أن يحفروا له بئرا ودفنهم فيه ، وجلا الإنجليز عن فلسطين تاركين فيها اليهود .

وكما عاد الرجال مهزومين بموت فهيمة ، فقد عاد الرجال من فلسطين محملين بالهزيمة . غير أن مصطفى ظل يقتنص عساكر اليهود ويقتلهم فى مخازن تحت الأرض . لكن الرؤية الفردية تظل عاجزة عن الخلاص ، فيعجز مصطفى عن خلاص المحبوبة وحينئذ تموت نبوية رمز الميلاد الجديد بمنجل السعدى ، الذى كان يبغى الزواج منها لا حبا فيها بل طمعا فى ميراثها بعد أن تركها ابن الشيخ الذى حملت منه سفاحا .

لذلك كان حتماً أن تضيع المحبوبة والأرض . وقد « حاول الكاتب أن يمزج الموروثات الشعبية الشفهية والمكتوبة بأحداث الرواية ، التى تدور خارج عالم القرية الصعيدية المغلقة ، وأن يصوغ قدرتها وسطوتها على الشخصيات وتغلغلها فى ضمائرهم (١٩٠) .

لذلك فإن ارتباط الشخصية بالطقوس الشعبية والأسطورية جاءت بمثابة الاداة التعبيرية عن الواقع الحاضر .

---

(١٨٨) د . أحمد ديب شعبو : بحث سابق ، ص ٥٧ .

(١٨٩) أنظر : د . صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ١٩٩ .

(١٩٠) نفسه ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

المستوى الثانى : تمثل شخصية الولىّ المخلّص - وارتباطها بالمعتقدات الشعبية فى الرواية المصرية - دعامة أساسية فى بناء الرواية ، للحد الذى يمكن أن تفرد دراسة مستقلة لدراسة هذه الظاهرة ، لكننا سنقف عند بعض هذه الشخصيات على سبيل المثال وليس الحصر . من خلال شخصيتى « الشيخ مرعوش » فى السائرون نياماً سنة ١٩٦٥ ، و« الشيخ نور الدين » فى سيرة الشيخ نور الدين ١٩٨٧ ، وبرغم أن هذه الشخصيات ليست تراثية - أى لم ترد فى كتب التراث بنفس مسمياتها - إلا أن تناولنا لها من منطلق ارتباطها بالأبعاد الشعبية .

فتعد شخصية الشيخ مرعوش فى رواية « السائرون نياماً » سنة ١٩٦٥ بمثابة الولىّ الذى يستشرف ملامح المستقبل الآتى للعوام ، ويكون لهم بمثابة المخلّص ، الذى يخلصهم مما هم فيه ، فيأمر بزواج محمد من نور . لأن الفرح لايدخل قلب عيسى إلا إذا تحققت ملامح الخصوبة بزواج ابنته من محمد . يقول : « تبسم الشيخ مرعوش ، وهو يمسح بيده على ضفائر الصبية ، وأهاب بالمرأة : أكرمى هذا الحب يامحسنة فباسمه تحبل الأرض ، وتنضج الثمار ويولد من الخراب العمار » (١٩١) وفى التراث الإنسانى القديم نجد « أن المرأة الولود تساعد النبات على الإثمار بينما تجعل المرأة العاقر النبات عقيما » (١٩٢) .

فيجعل الكاتب شخصية الولىّ بمثابة المخلّص الذى يدرك معايير الواقع فيحث الناس على إخصاب الواقع . لكنه فى الوقت نفسه يدرك أن الميلاد الجديد لم يأت بعد ، لأن الوالى وحاشيته يخنقون هذا الحب . فقد خُطِفَتْ عزة ، وقُتِلَ بركات ، ومايزال رجال السلطان يتربصون بكل الأبرياء ، فمثلما قُبِضَ على الأستاذ فى الزويل ، واختفى الزناتى ، وقُتِلَ أيسا وإيليا ، فقد قُتِلَ الشيخ مرعوش رمز الخلاص ، وظل الناس يبحثون عنه حتى وجدوه ميتا فوق شجرة « عند ملتقى فرعين ، وقبضته على أحد الفرعين قوية ، كأنه لايريد أن يفلت ذلك المثوى الأخير الذى اختاره لنهايته » (١٩٣) .

وظل العوام يقدسونه بعد موته مرددين مدد ياساكن الشجرة ، لأنه استشرف لهم عقم العهد الآتى ، فلم يتزوج محمد من نور لأن فاطمة أم محمد لم تنجبه من أبيه غالب ولكنها أنجبته سفاحاً من إدريس ، كما أن محسنة أم نور لم تنجبها من عيسى ، لكنها أنجبتها سفاحاً من

(١٩١) سعد مكاوى : السائرون نياما ، ص ١٤٧ .

(١٩٢) أنظر : السير جيمس فريزر ، الغصن الذهبى . وأيضا د . صبحى حنا « جماعات الفجر » ص ٣٠٨ .

(١٩٣) سعد مكاوى : المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

إدريس أيضا ، فتلد النساء وتُخصَّب من الغرباء ، لأن أزواجهن عاجزون عن الإخصاب ، فالرجال يصبحون قادرين على الإخصاب عندما يصبحون قادرين على الفعل والعكس أيضا .

لذلك عندما تَخلَّص الرجال من الغرباء ، ظهر « الشيخ مرعوش » للبنت نور وأخبرها أن الخير يعم « ميت جهينة » ، وقد تحقق ذلك بالفعل عندما قاوم الرجال والنساء عساكر السلطان وقتلوا إدريس .

* * *

وتمثل شخصية الشيخ نور الدين فى رواية « سيرة الشيخ نور الدين » الولىّ الذى يتجسد للناس ليل نهار ، ويحثهم على فعل الخير ومناهضة الشر فى المجتمع . فيستطيع الشيخ نور الدين أن يسبح فى دوامات النهر دون أن يصيبه خطر ، وينثر تربة الساحة ، التى هدمتها الحكومة فى النهر ، فيتحول النهر إلى اللون الأحمر . ويستشرف الخطر القادم ، فيحذر الناس منه ، ويتجسد لابنه – دون أن يراه – ويمنعه من ممارسة الرذيلة ، ومثلما قاوم الشيخ مرعوش السلطان وعساكره فقد قاوم نور الدين رجال الحكومة ، الذين أرادوا هدم الساحة ومقابر الموتى . لكن القوى الفردية لاتفعل شيئا لأن الرجال لايملكون حتى مقومات البقاء ، لذلك تهدم الساحة ويظل الشيخ حزيناً .

ومثلما ضاعت الساحة فقد ضاعت « البربة » التى كان يقيم فيها مراسم عبادته ، وأصبح بلا مأوى . لكنه مايزال يقاوم الإنجليز والغرباء . والإنجليز يطاردونه بتهمة تحريض الناس ضدهم ، يقول : « قوات الحكومة تطارد الشيخ نور الدين فى كل مكان تظن أنه موجود فيه . الأهالى يخضون نور الدين . طردت الحكومة بعض العمد من مناصبهم بتهمة التهاون أو التواطؤ مع نور الدين » (١٩٤) .

فربط الكاتب بين شخصية نور الدين وبين الواقع الحاضر . وخلق منه شخصية تعد رمزاً للخلاص من خلال ارتباطه بالنهر وشجرة الجميز والنجم . وقد استخدمها الكاتب دلالات تعبيرية عن تجدد الواقع . فنجد أن نور الدين بمثابة « الولى » أو « الشيخ » الذى يدرك ببصيرته ما لايدركه الآخرون . ويتمسك به الرجال بغية الخلاص وهو يقاوم الإنجليز والغرباء ، واللصوص ، والرذيلة التى تستشرى فى المجتمع ويبصرهم بمعايير الواقع الحاضر .

---

(١٩٤) أحمد شمس الدين الحجاجى : سيرة الشيخ نور الدين ، ص ٢٨٩ .

أما عن الشخصية ذات الرؤية الصوفية فشأنها شأن الشخصيات ، التى ارتبطت بالرؤية الأسطورية أو الشعبية ، أى أن هذه الشخصية ليست واردة فى التراث الصوفى بعينها لكنها شخصية تحمل حساً صوفياً للتعبير عن الحاضر مثل شخصية المريد أو السالك .

وأهم هؤلاء الكتّاب سعد مكاوى فى رواياته « السائرون نياماً » سنة ١٩٦٥ ، « الكرباج » سنة ١٩٧٩ ، و« لاتسقنى وحدى سنة ١٩٨٤ ، وجمال الغيطانى فى الأسفار الثلاثة من التجليات ، وروايته « رسالة فى الصبابة والوجد » سنة ١٩٧٨ ، ومحمد قطب فى روايته « الخروج إلى النبع » ، وسنقف حول الشخصيات التى تحمل حساً صوفياً فى « الخروج إلى النبع » فهى فى ظننا أهم هذه الروايات التى اعتمد بناؤها اعتماداً كلياً على هذا الحس الصوفى .

فقد تمثلت الشخصيات عنده فى شخصية « المريد » ، و« الجارية » ، و« الشيخ » . وكل من الشيخ والمريد يبغى أن يخلّص المحبوبة « المريدة » من قيود الوالى الذى أسرها داخل قصره . ويعد هذا هو المحور الأساسى الذى تدور حوله الرواية .

فإذا كانت الشخصية الصوفية عند سعد مكاوى لم تستطع الفعل ، بل ظلت مقهورة تعانى من كرباج السلطان وسطوة جنوده فى روايات الكاتب . فإن الشخصية عند محمد قطب قد ألبسها الكاتب أقنعة رمزية للتعبير عن الحاضر ، فاقترنت بالأرض تارة ، وبالخصوبة تارة أخرى لتعبر عن قهر السلطان والوالى للرعية .

وإذا كانت الرؤية الصوفية قد اقترنت بالشخصية عند سعد مكاوى من خلال اقترانها بالعادات والموروثات الصوفية مثل الأذكار والموالد والجذب . فإن الرؤية الصوفية التى اقترنت بالشخصية عند محمد قطب كانت أكثر تفاعلا مع الواقع ، لأنها لم تقف عند الشخصيات المجذوبة فحسب . بل أضفى عليها الكاتب ملامح صوفية مثل حالات الوجد والاتحاد والحلول ليطرح من خلالها دلالات رمزية تعبر عن الواقع الحاضر .

فيمزج الكاتب بين مطالب الشخصية الصوفية والمعاصرة ، فكل منهما يبغى الخلاص من القيود التى تحاصرها. ويتضح ذلك من خلال إضفاء الكاتب تعبيرات صوفية تبدو وكأنها تعبير عن الواقع المعيش . يقول المريد للجارية : « ياجارية أهل الطريق يعرف بعضهم بعضاً

نطقت مأخوذة وعينها تتوسل الرحمة :

– أأنت هو ؟ ، تمهل ثم ألقى كلامه هينا .

– ما أنا إلا واحد يبحث عن الخلاص » (١٩٥) .

لكن الخلاص لايتم لأن الأيام الحاضرة والقادمة ثقيلة على النفس إلى حد الموت ، فكل شئ يؤدى إلى نقيضه ، لأن الواقع ملئ بالظلم . لذلك عندما أخلص « المريد » للمحبوبة وتوحد فيها أبعدوه عنها فأصبح فقيراً بالبعد عنها ، فيطرح الكاتب مفارقة على مستوى المعنى حيث الحب يؤدى إلى الفقر والكراهية تؤدى إلى الغنى . فتقول الجارية للمريد :

– « قال لى ما بال الدنيا لاتعدل . ظل صامتا يرقبها .

– أحببنا فافتقرنا ، وكرهنا فاغتنينا » (١٩٦) .

لعله قصد بهذه المفارقة توضيح مفارقات الواقع . إذ أن الأشياء لاتؤدى إلى مجراها الحقيقى ، بل يؤدى كل شئ إلى نقيضه . فمن يخلص للمحبوبة والأرض والوطن إخلاصاً حقيقياً يكون جزاؤه الهجر ، والعكس أيضا . وهذه المفارقات يخلقها واقع القصر والسلطان والوالى ، فهم المسئولون عن حجب الجارية عن عيون مريديها ، تقول الجارية فى لوم حزين : « حين نظر إلى القصر أحسست كرباجاً يلسعنى ، وتأكدت أنه يلسعنى فى كل خبطة عين » (١٩٧)

وهنا يوظف الكاتب الحس الصوفى المقترن بالشخصية توظيفاً حياتياً ، حيث نجد « المريد » يهجر وكره وعندما يجد « الجارية » ، محبوبته الوحيدة قد آلت إلى القصر . واحتجبت عنه وليس من مفر سوى الرحيل ، ورحيل الشخصية يحمل مدلولين : مدلول صوفى ، ويعنى به الاستعداد لملاقاة الموت ، كى ينعم بلقاء الذات الإلهية ، ومدلول معاصر ، ويعنى به ترك الديار لضيق ذات العيش وانتشار الظلم والمفاسد .

وتظل الجارية محاصرة بجنود السلطان ، والشيخ لايملك غير الكلمة والمريدات قابعات فى خلواتهن بعد أن ضاقت بهن سبل العيش ، وتلجأ المحبوبة « الجارية » للعزلة ، ويحمل الكاتب هذه الشخصيات ملامح صوفية سواء شخصية « المريد » ، أو « الجارية » ، أو « الشيخ » ، ويكون الشيخ بمثابة المرشد والدليل للحيارى فى مسالك الحياة . شأنه شأن الحسين ورئيسة الديوان ، ومحيى الدين بن عربى ، والسهرورى ، وبرهان الدين وغيرهم .

---

(١٩٥) محمد قطب : الخروج إلى النبع ، ص ٨ – ٩ .

(١٩٦) نفسه ، ص ١٣ .

(١٩٧) نفسه ، ص ١٤ .

لذلك يقبل عليه المريدون ، والسالكون ويشكون له ضيق العيش بالواقع المحيط بهم فيبصرهم بما ينبغى فعله . لكنهم عاجزون عن تخليص المحبوبة من كرباج السلطان وسجنه . فقد طلبها الوالى لترقص معه وعندما رفضت ظل يذيقها ألوان التعذيب ، يقول : « نقل بصره إلى الردف وهوى بالكرباج . تحملت الضربة . وخرجت الآهة من صدرها مسحوقة ، ومهروسة ، إلى ذرات لاحد لها من الألم . كتمت الألم . ظل الكرباج يرتفع ويهوى .. خذوها وألقوها فى السجن » (١٩٨) .

ولعل هذا الكرباج عند محمد قطب جاء ليؤكد كرباج سعد مكاوى ، ويؤكد سطوة القهر والظلم ، الذى استشرى فى الواقع المعاصر . فالأرض مغتصبة والديار مسلوبة ، والرجال عاجزون ، والأميرة محجوبة فى قصر السلطان ، وقد عبر عنه محمد قطب من خلال الحس الصوفى ، الذى اقترن بشخصيات الرواية فجعل الجارية تتخلص من مخاوفها – مثل أمونة عند سعد مكاوى – وتقاوم كرباج الوالى فى سبيل إطعام الفقراء الذين قتلهم الجوع والخوف من السلطان .

حتى كادت أن تشكل رمزاً للأم المعطاء ، تقول : « فرشت نفسى لهم ، وأعطيت ، وكانت المجاعة شديدة . ولكننى تحديت السيد فتحت الأبواب ونثرت الغلال » (١٩٩) .

وبرغم عطائها إلاّ أن جموع الناس فى غفلة عنها ، لأن وعيهم بالواقع وعياً سطحياً . لكن الشيخ يظل يذكرهم بالمحبوبة المحجوبة ، التى ترسل أشعتها الخضراء عبر جدران القصر مستخدماً الملامح الصوفية كالاتحاد والحلول أداة تعبيرية ، حيث تحل المحبوبة فى اللون الأخضر ، وترفرف عليهم فى حلقات الذكر ، وتتجسد للشيخ فى خلوته وعلى وجهه آثار التراب .

ويجنح الكاتب إلى تطور وعى الشخصية الصوفية تطوراً دينامياً ، فتبدأ الشخصية فى التمرد على الظلم السائد فى المجتمع . خاصة بعد إدراكهم قيمة المحبوبة التى حجبها الحاكم فى قصره . فمذ حجبت قل الخير والعدل وضاعت الأرض . لذلك عندما يذكرهم الشيخ بالمحبوبة يذكرهم بالأرض . يقول للرجال : « لن تلد الأرض خيراً إن تركتم الجارية حبيسة لدى الوالى .

– الجارية .

---

(١٩٨) محمد قطب : مصدر سابق ، ص ٥٦ – ٥٧ .

(١٩٩) نفسه ، ص ٩٢ .

- أليست هى الأرض ؟

- والله إنها لكذلك .

- وكيف ننسى عطاءها يوم الهول .

- عطاؤها دائم متصل .. ألا تستحق الدفاع من سجنت بكم » (٢٠٠) .

ثم يضفى الكاتب الملامح الصوفية على الشيخ فيجعله يدرك بالبصيرة ويفعل مايعجز عنه الآخرون . لذلك يُجمِّد الشيخُ الوالى ويجعل يديه مصلوبتين فى الهواء . حتى سقط الوالى والملك عند قدمى الجارية . لكن الكاتب لايضفى هذه الملامح إلابعد أن تتفاعل شخصية الشيخ مع الواقع ويستنهض الرجال . والرجال يستجيبون له ويقاومون الوالى وجنوده . أما عندما يتقاعس الرجال والمريدون عن المقاومة . فقد رأوا الهلال مخنوقاً فوق جبين المحبوبة وهى تطالبهم بالخلاص .

لذلك فإن محمد قطب حاول أن يضفى ملامح معاصرة على الغاية التى يتطلع إليها الصوفى ، وهى إدراك الحقيقة والنور الإلهى . ورمز لذلك بالنور الأخضر ، الذى يشير إلى حيوية الحياة وتجددها ويكون هذا النور إشراقاً للواقع . وعندما تسجن الجارية أو تعذب يحجب هذا النور ويختنق ضوء القمر .

٣ - شخصية تراثية مقنعة :

ويعنى بها الشخصية التراثية ، التى تكون قناعاً لشخصية روائية فى نسيج الرواية . كأن يتناول الكاتب شخصية ما ثم يربطها بشخصية تراثية معينة . فتكون الشخصية التراثية قناعاً للشخصية الأخرى ، مثل أن يرمز الكاتب لشخصية الأستاذ مثلا بشخصية طـومان باى - كما فى رواية الأسوار لمحمد جبريل - أو يرمز لشخصية ضحى بايزيس فى رواية « قالت ضحى » لبهاء طاهر ، وهذه الشخصية على عكس الشخصية التراثية الحقيقية . لأن الشخصية التراثية الحقيقية يصرح الكاتب باسمها التراثى الحقيقى ولايربطها بشخصيات معينة فى الرواية . بل يحملها دلالات معاصرة للتعبير عن الواقع الحاضر . بينما الشخصية التراثية المقنّعة يصرح الكاتب باسمها التراثى الحقيقى لكنه يربطها بشخصية واقعية فى الرواية . فتكون الشخصية التراثية بمثابة القناع للشخصية الواقعية الواردة فى الرواية .

---

(٢٠٠) محمد قطب : مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

ولعل أهم روايتين جسدتا هذه الرؤية التعبيرية هما « الأسوار » لمحمد جبريل و« قالت ضحى » لبهاء طاهر . فقد اعتمد الكاتبان فيهما اعتماداً كلياً على ربط الشخصية الواقعية بالشخصية التراثية ربطاً فعالاً . بحيث أصبحتا شخصية واحدة فى الدلالة الإيحائية .

ففى رواية « الأسوار » سنة ١٩٧٠ لمحمد جبريل تعانى شخصية الأستاذ من القهر والتعذيب داخل السجن ويتوقع الأستاذ الخطر والقبض عليه فى أية لحظة . لذلك يحضر لزوجته كل ماتحتاجه . لأن تلاميذه فى المعتقل ولابد أن الدور قد جاء عليه ، وعندما يبغون قتله يستحضر الكاتب شخصية السلطان سليم وهو يشيد بشهامة طومان باى ، يقول : « فقال السلطان سليم للجميع :

– ليس من العدل قتل رجل شهم صادق كهذا الرجل » (٢٠١) فيحدث لذلك التحاماً بين شخصيتى الأستاذ وطومان باى . فمثلما عانى طومان باى فى سبيل الدفاع عن مصر ضد العثمانيين فقد عانى الأستاذ فى سبيل الحرية والعدل من ظلم الحكام وسجونهم ومعتقلاتهم فى الستينيات . حيث يعرض كل ألوان التعذيب والقهر التى عاناها الوطنيون فى السجون ، وكأن الأستاذ أحد هؤلاء المساجين .

لذلك يستدعى شخصية طومان باى أيضا عندما يدور حوار بين أحد المساجين والحارس ، يقول : « فقال طومان باى :

– لست بملوم ياسلطان الروم ، فالذنب – كل الذنب – على الخونة » (٢٠٢) ، فتتوحد شخصية طومان باى فى شخصية الأستاذ ، وتصبح الدلالة واحدة ، فما كان يعانيه أحدهما يعانيه الآخر ، برغم تباين الشقة الزمنية . .

ويستمر الكاتب طوال الرواية مجسداً انهزامية الأستاذ داخل السجن ويحمل هذه الشخصية قناعاً تراثياً ، كما يحمل شخصية طومان باى قناعاً معاصراً . ويربط بينهما فى الرواية من خلال استحضاره للماضى ، فكل منهما كان ضحية الفساد القائم فى المجتمع ، وكل منهما عانى من سوط وكرباج السلطان ، ونعال العساكر والجنود داخل السجن .

* * *

(٢٠١) محمد جبريل : الأسوار ، ص ٤٤ .

(٢٠٢) محمد جبريل : الأسوار ، ص ٦٣ .

ثم تأتى رواية « قالت ضحى » لبهاء طاهر سنة ١٩٨٥ لتجسد هذا الالتحام برؤية شمولية . أى أن بناء الرواية يعتمد على الإلتحام بين شخصيتى « ضحى » و « ايسيت » أو « إيزيس » فيخلق حالة من التوحد بين المحبوبة ضحى « إيزيس » وبين الأرض ، التى هى مصدر الخصب والعطاء . « فالأرض هى أنثى وأم ، ومنها تنشأ كل الكائنات كما أنها العذراء التى تخترقها المعزوقة أو المحراث ويخصبها المطر والدم . وهى الرحم الذى تتخمض فيه الينابيع تهب الحياة وتسلبها Mellus-Mater لأنها المصدر الأولى والملجأ الأخر . ويصرخ أيوب فى التوراة : عاريا خرجت من بطن الأم وعارياً سأعود إليه » (٢٠٣) .

لذلك تصبح ضحى « أيسيت » باعثة الدفء والحنان . والملجأ الذى يأوى إليه أو سير « أوزوريس » تقول ضحى : « كانت التى تقف هناك حقيقية والفراش الذى أنا عليه غير حقيقى وتلك الغرفة والأشياء فيها غير حقيقية . كنت أعرف أنى « أيسبت » ، وأن أوسير لما تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى معه فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء معاً فأغمضت عينى ونمت وكنت سعيدة » (٢٠٤) .

فيمزج بهاء طاهر بين الشخصية الأسطورية الممثلة فى « إيزيس » ، والشخصية الواقعية الممثلة فى « ضحى » . وتصبح كل منهما رمزاً للخصوبة ، التى ينشدها الراوى بغية فى العودة إلى رحم الأم المعطاء . بعد أن اغتصبها الطفيليون أمثال حاتم وعبد المجيد وأصبحت ضائعة فى الحانات فقد أبعدوا عنها سيد العامل بترحيله إلى اليمن وعودته مقطوع الساقين لايستطيع أن يفعل معها شيئا حتى الأستاذ الذى ذهب معها إلى أوربا شغل بغيرها وتركها نهباً للضياع .

لذلك تتطلع ضحى أو « إيزيس » إلى المخلص القادم الذى يهبها حورس ويخلصها من قهر الواقع الحاضر ، تقول : « سمعت بكاء طفل . هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء ورأيتنى حدأة تحلق فى الفضاء ، ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة خشب أو صندوق . وفردت جناحى فوق ذلك الجسم الطافى على النيل . فعدت أنثى وانبطحت فوقه . فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمراً » (٢٠٥) .

---

(٢٠٣) د . أحمد ديب شعبو : رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطورى . مجلة الفكر العربى – بيروت ، كانون الأول ، سنة ١٩٨٦ .

(٢٠٤) بهاء طاهر : قالت ضحى ، ص ٦٧ .

(٢٠٥) نفسه ، ص ٦٨ .

لذلك تصل الشخصية الواقعية المتمثلة فى ضحى إلى حد التوحد بالأسطورة الأوزيرية « التى تناولت قتل أوزوريس على يد أخيه (ست) فى (نديت) أو (جحستى) وقيام (إيزيس) و (نفتيس) بالبحث عنه ، وإعادة إيزيس الحياة لأخيها وزوجها أوزوريس ثم ولادتها منه طفلاً هو حورس واستطاعة حورس التغلب على الثعبان » (٢٠٦) .

وتظل تحلم بالخلاص لكن الأفعى المتمددة فى أرض النيل تقتل المخلص وتجعل جثته تطفو فوق النيل . ولاتقوى « أيسيت » على قتلها . لذلك تتداعى على ضحى صورة « أيست » و « أوسير » وتتوحد هى فى « أيسيت » ، وتحلم بعناق أوسير ، ليعود الخصب والنماء إلى المجتمع الذى دب فيه الجدب . لكن صورة ست تفزعها من أحلامها . وتفيق ضحى من هذه الصور المتداعية وتنادى قائلة : « سأجمع أشلاءك من جديد ، وستكتمل » (٢٠٧) .

لذلك نجح الكاتب فى خلق هذا الإلتحام التام بين شخصيتى ضحى و « أيسيت » فخرج بالأسطورة من حالة السياق المكرور والمألوف الذى لجأ إليه حسن محسب فى « رغبات ملتهبة » إلى استخدامها أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر من خلال المزج بين الأسطورة وبين الواقع المعيش فتصبح ضحى رمزاً لقهرية « إيزيس » وضياعها فى الوديان بحثاً عن لحظة التخلق والتكوين ، وكل منهما تصبح رمزاً للخصوبة « فقد ربط المصرى القديم بين الأرض ، وبين الآلهة (إيزيس) رمز الخصب والنماء . وفى اعتقاده أن العلاقة وثيقة بين خصب الأرض ووظيفة المرأة فى الإنجاب » (٢٠٨) .

وقد ربط الكاتب بين هاتين الشخصيتين ، وبين الواقع الجديد ، الذى يطمح إليه الراوى تقول ضحى فتجلى لى أوسير مرة أخرى فى مركب الغروب ، وباح لى بسر ما كان وماسوف يكون وقال لى سيشق الرعد بطن السماء كى يهطل المطر ، وستفتت البذرة لكى تنبت الزهرة » (٢٠٩) فترتبط ضحى بإيزيس ويعبر كل منهما عن الحنين إلى الخصب والعطاء ، وينجح الكاتب فى المزج بين هاتين الشخصيتين لأن البذرة أوزوريس تعنى الأرض المخضرة والبذرة المصبوبة فى شكل من صلصال ، وكأن نماء البذرة يدل على المولد الأوزيرى الثانى » (٢١٠) لكن ملامح الواقع الجديد لم تتشكل ، فقد ضاعت « أيسيت » ضحى بضياع

(٢٠٦) د . عبد الحميد زايد : الرمز والأسطورة الفرعونية . عالم الفكر ، الكويت ، ديسمبر ١٩٨٥ .
(٢٠٧) بهاء طاهر : قالت ضحى ، ص ٧٠ .
(٢٠٨) د . وفاء على سليم : الأم بين الملاحم والسير ، دراسة مقارنة ، ص ١٨ .
(٢٠٩) المصدر السابق ، ص ٧٠ .
(٢١٠) صموئيل نوح كريمر : أساطير العالم القديم ، ص ٥٨ – ٥٩ .

المخلّص الأستاذ وأصبح بيتها وكراً للقمار ، ويشتد حزن الأستاذ على ضياعها بعد تفسخ الواقع فى مرحلة السبعينيات ، نتيجة الشركات الوهمية وأساليب الاحتيال على قوت العمال المقهورين الذى وقّعوا رغما عنهم على أوراق تتضمن خروجهم إلى رحلة وهمية . لذلك يظل خلاص المحبوبة « أيسيت » أو « ضحى » هو حلم الراوى الذى لم يتحقق بعد .

الباب الثانى

النص التراثى

الفصـــل الأول : النص الساكن

الفصل الثانى : النص المتحرك

النص التراثى

تمهيد :

(١)

إن دراستنا للنص التراثى ، برغم ارتكازها على النص الروائى ، إلا أنها لاتخضع للأسس البنيوية ، بل تركز على تفسير وتحليل النص التراثى ، فى إطار العمل الروائى ، وكيفية توظيف الكاتب له . لذلك فإن دراستنا للنص التراثى تكتمل ، من خلال إلتحام النصين معاً ، الروائى والتراثى .

واستلهام الكتاب للنصوص التراثية فى رواياتهم ، ارتبط بالرواية المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر * خاصة استلهام النصوص الشعرية القديمة . لتكون حلية أو زينة فى نسيج الرواية يثبت الكاتب - من خلالها - إقتداره على امتلاك ناحية اللغة والأمثال والحكم والأشعار.

وهذا بدوره أدى إلى استخدام نصوص تراثية واقعية - أى لها أصولها التراثية فى كتب التراث - كى يثبت الكاتب علو كعبه فى الوقوف على هذه العناصر التراثية المتعددة . فغلبت هذه النصوص على معظم الروايات التاريخية والفنية حتى أواخر الحرب العالمية الثانية . لأن هذه المرحلة كانت فيها الرواية التاريخية فارسة الميدان خاصة أن الكتاب فى تلك المرحلة كانوا حريصين على مصداقية الوقائع والأحداث التراثية فى الرواية وهذا بدوره أدى إلى ثبوت النص التراثى عند معنى واحد هو المعنى الظاهر . ونظرة الكتاب كانت منصبة على التراث ، أكثر من نظرتهم للواقع الحاضر .

لذلك نجد أن النصوص التراثية ، التى استوحاها الكتاب فى تلك المرحلة خضعت لسكونية النص التراثى . أى جاء النص ساكناً ، لأنه لم يتفاعل مع بنية الواقع الحاضر ، قدر تفاعله مع البنية التراثية . فظل معنى النص مغلقاً حول المعنى التراثى .

* * *

(٢)

ثم أخذ النص التراثى ينفتح على الواقع الحاضر ، عندما خرج الكتاب من أسر التاريخ والرواية التاريخية ، إلى محاولة مزج التاريخ بالأبعاد المعاصرة . " لأن التاريخ ليس معطى موضوعياً فى الماضى قائماً هناك ، ولكنه معطى متغير ، إننا فى كل عصر نفهم الماضى فهماً

---

* أنظر البحث ص١٣٣

جديداً من خلال التعبيرات الباقية لنا ، ويكون فهمنا للماضى أفضل كلما توافرت شروط موضوعية فى الحاضر . شبيهه بما كان فى الماضى . (١)

ومن ثم كان انفتاح الكتاب على التراث الماضى بقصد مواجهة الثقافات والتيارات الوافدة من ناحية ، ومزج الماضى بالحاضر من ناحية أخرى . للتعبير عن الواقع المعيش إذ أن الرواية عندما اقتربت من الواقع ، والتحمت به ، التحم تبعاً لذلك النص التراثى المستوحى فى بناء الرواية بالواقع أيضاً ، وأصبح يعبر عن معناه التراثى ومدلوله المعاصر فى آن واحد .

ومن هنا أخذ الكتّاب يربطون النص التراثى بالماضى من جهة ، وبالواقع الحاضر من جهة أخرى ، فأدى ذلك إلى زحزحة النص من إطاره السكونى القابع عند المعنى الظاهر . إلى مدلوله المعاصر ، الذى يشكل رؤية معاصرة للواقع من خلال المعانى الإيحائية والرمزية ، وهذا الإتساع والامتداد بين الماضى والحاضر أدى بدوره إلى حركية النص التراثى والروائى معا .

وبذلك أصبح للنص مدلولات متعددة ، أدت إلى انفتاح النص على العوالم الحيايتة المختلفة ، التى تحيط بالإنسان المصرى المعاصر . نتيجة للمفارقات ، والمتناقضات ، التى يعيشها فى واقعه الحاضر .

(٣)

لذلك فإن دراستنا للنص التّراثى تدور حول عنصرين أساسيين : الأول هو النص الساكن . والثانى : هو النص المتحرك . ومن خلال هذين العنصرين يمكننا رصد تطور العلاقة بين النصين التراثى والروائى ، وكيفية توظيف الكتاب لهذه الأنماط التراثية .

ويعنى بالنص الساكن : النص التراثى الذى يستوحيه الكاتب ويكون محافظاً على قداسته وتركيبه ، ويعبر عن الواقع التراثى أكثر من تعبيره عن الواقع الحاضر ويقف عند المعنى الظاهر ويظل ساكناً عنده مغلقاً على نفسه ، ولاينفتح على الأبعاد الإيحائية والرمزية المعاصرة . بينما يعنى بالنص المتحرك ، هو النص التراثى ، الذى يصف عملية الإنتقال من حالة إلى أخرى – أى يكون الوصف متحركاً – فيصف الأشياء فى لحظة تحركها من حالة إلى أخرى ، ولايقف النص عند معناه الظاهر . بل يتجاوزه إلى معان ودلالات متعددة ، وقد تمثل هذا النص فى محورين أساسيين :

الأول : تعددت دلالات النص ، والثانى : حركية الصورة الحلمية ، ويعد هذان المحوران من أهم المقومات الفنية ، التى ساعدت على حركية النص التراثى فى نسيج الرواية .

---

(١) د. نصر أبوزيد : الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص . فصول أبريل ١٩٨١ ص ١٤٨ .

الفصل الأول

النص الساكن

١ - ١

ويعنى به النص الذى يستوحيه الكاتب . ويكون هذا النص محافظاً على قداسته وتركيبه . ويفسر الواقع التراثى - الذى يتناوله النص - أكثر من تفسيره للواقع الحاضر . بل يكاد أن يكون قاصراً على تفسير الماضى فحسب دون مزجه بالحاضر . وإصطلحنا على تسميته بالنص الساكن ، لأنه يقف عند الماضى ويظل ساكناً عنده . كما أن السكونية ضد الحركية ، وكل نظام ساكن يكون مغلقاً على نفسه . ومن ثم يكون النص فى مثل هذه الحالة نصاً مغلقاً لاينفتح على الأبعاد الإيحائية ، أو الرمزية المعاصرة

وقد استشرى هذا النص فى معظم الروايات المصرية ، حتى أوائل الخمسينيات على سبيل التقريب وليس التحديد خاصة أن تلك المرحلة ظهرت فيها العديد من الروايات التى تستوحى التراث الماضى . ويظل النص التراثى ساكناً عند مفاهيمه التراثية الماضية . لايتجاوز معناه الظاهر . كما أن الكاتب يستوحى هذا النص ، ليعيد أمجاد الماضى دون أن يحرك النص من سكونيته ، ويجعله يتفاعل مع بنية الرواية ليعبر عن الحاضر . بل يستوحيه ليكون حلية أو زينة فى بناء الرواية . إن الكاتب فى هذا النص يعتمد على طرح معنى محدد واضح لايتجاوزه ولايفجر دلالات أو أبعاداً أخرى للنص ، ولذلك يظل بناء النص ساكناً . وهذه السكونية تنعكس بدورها على النص الروائى فتجعله ساكناً عند معنى محدد غالباً مايكون هو المعنى الظاهر .

والنص التراثى بهذا المفهوم قد إستخدمه معظم كتاب الرواية العربية فى مصر منذ نشأتها [٢] وحتى أوائل الخمسينيات ، خاصة النصوص الشعرية التراثية ، التى إستوحاها الكتاب فى رواياتهم فقد كان الناقد التقليدى ينظر إلى الشعر فى الرواية بوصفه حلية أو زينة مما دفع الروائى أن يغذى فى الناقد هذا الحس ، فيقوم بترصيع الرواية بالأمثال والحكم ، والاقتباس من الشعر القديم ، وحل المنظوم من الشعر ، وكأنه يريد أن يثبت إقتداره على امتلاك ناصية اللغة ، للإشادة بعلو كعبه فى الوقوف على الآثار الأدبية [٣] .

---

(٢) أنظر على سبيل المثال : رواية عذراء الهند لأحمد شوقى صادرة عن مطبعة الأهرام بالأسكندرية ١٨٩٧ ، ورواية " الدر النظيم " أو حديث ليلى لمحمد التميمى مطبعة مجلة المقتطف سنة ١٨٨٨ ، ورواية " حسن العواقب " لزينب نوار المطبعة الهندية بالقاهرة سنة ١٨٩٩ .

(٣) د. أحمد الهوارى : نقد الرواية ص ٩٨ .

لذلك ظلت النصوص التراثية ، خاصة الأشعار القديمة ، والحكم والأمثال الشعبية تسيطر على بناء الرواية ، لتكوم حلية أو زينة فى بنائها ، يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائى أو تصوير الانفعالات النفسية للشخصية ، التى يعجز النثر عن التعبير عنها . فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية ، أى أن النص التراثى فى هذه الحالة يكون بديلاً عن السرد الروائى . لكنه لم يصل إلى حد التعبير عن الواقع الحاضر . ومن ثم ظل معناه ساكناً عند المعنى التراثى .

فنجد العديد من الكتاب – أستوحى هذه النصوص الشعرية القديمة فى رواياتهم مثل محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم ، وإبراهيم عبد القادر المازنى وغيرهم (٤) .

وسنقف عند بعض هؤلاء الكتاب على سبيل المثال .

* * *

١ – ٢

كتب محمد فريد أبو حديد روايته المهلل سيد ربيعة سنة ١٩٤٤ ، وأبو الفوارس عنترة بن شداد سنة ١٩٤٧ . واعتمد فيها على إستدعاء النص الشعرى . ففى رواية المهلهل سيد ربيعة (٥) إستوحى أشعاراً لجليلة بنت مرة ، والمهلهل تدور حول حرب البسوس .

وقد تتبع الكاتب هذه النصوص التراثية منذ بداية الرواية وحتى نهايتها بنهاية حياة الشاعر " سيد ربيعة " ، لكن هذه النصوص جاءت بغية توكيد المعنى ، وتفسير المواقف ، والأحداث التى تمر بها الشخصية الروائية ، فتنشد البسوس – خالة جليلة – أشعاراً ترثى فيها ناقة جارها « سعد بن شميس » و تهدد بقتل من قتل ناقة جارها ولكن صرخات البسوس كانت تلاحقها وهى تنشد صائحة :

لعمرى لو أصبحت فى دار منقذ لما ضيم سعد وهو جار لأبياتى

لكننى أصبحت فى دار غربة متى يعدو فيها الذئب يعدو على شاتى (٦)

---

(٤) أنظر النصوص الشعرية فى روايات هؤلاء الكتّاب .

(٥) نشرت هذه الرواية مسلسلة بمجلة الثقافة (لجنة التأليف والنشر) فى السنة الأولى ، العدد الرابع عشر ابتداء من أبريل سنة ١٩٣٩ ، وظهرت الطبعة الأولى ١٩٤٥ ، وأعتمدنا على طبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٤٩ .

(٦) محمد فريد أبو حديد : المصدر السابق ، ص ٦٦ – ٦٧ .

ويستمر الكاتب فى هذه الطريقة السكونية ، فيتتابع النص التراثى ، مع تتابع السياق الروائى ، ويستوحى أبياتا لجليلة ، تعبر فيها عن مصابها الفجيع بشأن قتل أخيها لزوجها [٧] وأبياتا أخرى للحارث عندما قُتِلَ ابنه بجير . لكن مثل هذه النصوص جاءت لتوكيد المعنى ، وللتعبير عن الحالات الشعورية التى تنتاب الشخصية الروائية دون أن تتجاوز التراث الماضى ، فقد اعتمد الكاتب على سيرة الزير سالم التى « تدور أحداثها حول الصراع بين حسان فى الجنوب وربيعة ومرة فى الشمال . وقتل كليب حسان ، واستطاعت البسوس أخت حسان أن توقع الفتنة بين عرب الشمال بعضهم البعض فقتل جساس كليباً لأجل ناقة البسوس . واشتعلت المعركة بين الزير « المهلهل » أخو كليب وبين قوم جساس ، وانتصر الزير عدة مرات ، ثم دبروا له مؤامرة وأخذوا « المهلهل » أسيراً ووضع فى صندوق ، وألقى به فى البحر ، ثم خرج الزير من الصندوق ولحق بقومه ودارت رحى المعركة مرة أخرى ، وبعد حرب دامت أربعين سنة كبر هجرس وانضم إلى عمه المهلهل ودبر مؤامرة لجساس وقتله وتم الصلح بينهما » [٨] .

وتدور أحداث الرواية حول هذا السياق التراثى الوارد فى السيرة مع بعض التعديل اليسير مثل حذف الحدث الخاص بوضع الزير فى الصندوق وإلقائه فى البحر ، وماعدا ذلك فتتفق معظم أحداث السيرة مع أحداث الرواية . واستوحى الكاتب النصوص الشعرية التراثية ، ليعبرعن الحالات الشعورية التى تمر بها الشخصية .

وجاء سياق النص التراثى متوافقا ، والتتابع التاريخى لأحداث الرواية ، حيث تتصاعد أحداث الرواية مع التتابع الزمنى من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، والنص التراثى يتصاعد فى نفس الاتجاه . ويقف عند معنى واحد محدد هو تصوير حالات الألم التى تمر بها جليلة ، لذلك يظل بناء النص ساكناً عند المعنى التراثى أو المعنى الظاهر ، ولاينتقل للتعبير عن الحاضر .

* * *

وفى روايته أبو الفوارس عنترة بن شداد استوحى النصوص التراثية . ليعبر عن الظلم الذى لحق بالشخصية العربية فى ظل النظام القبلى المغلق ، الذى يفرق بين العبيد والأحرار . فيظل عنترة ينادى بالعدل والحرية كى يتزوج عبلة . يقول الراوى:« وقف بجواده على ظهر الربوة منشداً :-

---

(٧) أنظر : المصدر نفسه ، ص ٨٩ - ٩٠ .

(٨) للمزيد حول أحداث السيرة ، أنظر : قصة الزير سالم طبعة مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد ، بشارع الصناديقية بالأزهر . د . ت .

« أعـاتب دهـراً لايلـين لعاتـــب

وأخفى الجوى فى القلب والدمع فاضحى

وقد هان عندى بذل نفسى رخيصة

ولـو فـارقتـنى مابكتها جـوارحـى » (٩)

ويستمر الكاتب فى سرد المصاعب ، والأهوال التى لاقاها عنترة فى سبيل الحصول على حريته ، معتمداً على التتابع التاريخى الزمنى فيصور عنترة مذ كان صبياً ، وحتى مغامراته البطولية ، وزواجه من عبلة . معتمداً على استلهام النصوص التراثية الممثلة فى أشعار عنترة (١٠) بن شداد ، التى استوحاها الكاتب من نصوص عنترة الشعرية . خاصة معلقته .

فيستوحى على سبيل المثال نصوصا شعرية من معلقة عنترة تقول :

« يادار عبلة بالجـــواء تكلمـــى

وعمى صباحا دار عبلة واسـلمى

.....

.....

وإذا صحوت فما أقصر عند ندى

وكما علمت شمائلى وتكرمى » (١١)

ويستمر الكاتب على مدى صفحتين فى الرواية ، يسرد أبياتا من معلقة عنترة بنفس نصها الحقيقى الواقعى ، الوارد فى ديوان عنترة ، وفى المعلقات السبع (١٢) ويسردها فى النص الروائى ، دون أن يحدث امتزاجاً فعلياً بينهما .

ومن ثم جاء النص التراثى منفصلا عن بنية الرواية ، أى أن هذه الأشعار لوجردت منها الرواية ، لما أحدثت خللاً فى البناء ، كما أن استلهامها جعل النص ساكناً عند معناه التراثى . ولم يتجاوز هذا المعنى ، ليكسب النص الروائى بعداً حركياً ، عن طريق انفتاح النص على الواقع الحاضر ، بدلا من انغلاقه حول المعنى التراثى الماضى .

---

(٩) محمد فريد أبو حديد : أبو الفوارس عنترة بن شداد ، ص ٨٧ .

(١٠) أنظر : على سبيل المثال النصوص الشعرية لعنترة فى الرواية صفحات : ٣٥ - ٨٧ - ٩٦ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ٢٠٧ - ٢٠٨ .

(١١) نفسه .

(١٢) أنظر : عبد الله أحمد بن الحسين الزوزونى : شرح المعلقات السبع ، ص ١٦٤ - ١٦٥ - ١٧٦ - ١٨٦ .

ويرجع ذلك إلى أن استخدام الكاتب لهذه الأشعار جاء حلية أو زينة فى بناء الرواية ، يؤكد من خلالها الحالات الشعورية لدى الشخصية التراثية . التى يعبر عنها .

ويرغم أن الكاتب وفق فى اختيار بعض أشعار عنترة التى توضح حالته النفسية (١٢) ، إلا أن النص عنده ظل قاصرا فى التعبير ، على شخصية واحدة . فظل النص قاصراً على تصوير اللوعة ، والمعاناة ، التى عاناها عنترة نتيجة فراقه لعبلة .

وبذلك لم يتجاوز النص الرؤية الذاتية الشخصية . إلى جانب أن الكاتب لم يحمل النص أبعاداً معاصرة . ووقف به عند حد الرصد والتسجيل ، فلا يطرح النص أكثر من معنى واحد . هو المعنى التراثى المعجمى ، أو المعنى الظاهر ، الذى يرتبط بالشخصية التراثية ، فلا يفسح للنص مجالات حركية أخرى . بل يظل قاصراً على تفسير الماضى .

* * *

إن الكاتب يستوحى النص الذى تردده الشخصية التراثية – التى يعبر عنها – فى مرحلة ما . ثم ينتقل إلى نص آخر يعبر عن مرحلة تالية . وهكذا يأتى بناء النص فى الرواية متناسبا طرديا ، مع البناء المطرد للرواية . فتبدأ الرواية بشعر عنترة الذى يعبر عن لحظات الوجد والهوى بعبلة . ثم شعره الذى يعبر عن ضيقه وحزنه عندما علم بعدم اعتراف شداد به لكونه أسود . فيقول شعراً (١٣) ، يعبر فيه عن غربته بين قومه وهكذا يستمر تتابع الأحداث الروائية ، مع تتابع النصوص الشعرية ، ولايتجاوز النص التراثى حد التفسير والشرح لمواقف الرواية ، وأحداثها . كما أن النص التراثى فى هذه الحالة ، يسير وفق هذا الترتيب المنطقى فى الرواية ، خاصة أن مثل هذه الروايات تعتمد على البناء التقليدى .

ولما كان هذا الترتيب – أى ترتيب النصوص الشعرية تبعا لتتابع أحداث الرواية – يخضع لعلاقات منطقية ، وسببية ، لذلك نجد النص يطرح معانى محددة ، وفقاً لمبدأ السببية ، فكل حدث يؤدى إلى الآخر ، وكل معنى يرتبط بالمعنى التالى له . ولايطرح أكثر من مدلول واحد . لذلك كان النص التراثى الشعرى المستوحى فى البناء الروائى يقف عند مدلول واحد هو المدلول التراثى . ومن هنا يظل بناء النص ساكناً ، لأنه يرتبط ارتباطا وثيقاً ، بالعصر والمكان ، أى يرتبط بالظرفية والمحلية . دون أن يتجاوزه إلى عصور وأمكنة أخرى .

---

(١٢) أنظر : د . محمد عبد المنعم خاطر : محمد فريد أبو حديد ، ص ١٧٧ .

(١٣) أنظر : محمد فريد أبو حديد : المصدر السابق ، ص ٦٦ – ٦٧ .

لذلك تأتى سكونية النص من كونه يقف عند دلالة واحدة لايتجاوزها فعلى مستوى المعنى لايطرح أكثر من المعنى الظاهر . وهى المعنى الذى يصور الأحداث المتتابعة التى مر بها عنترة منذ صباه وحتى زواجه من عبلة .

وعلى مستوى البناء الزمنى والمكانى ، يكون البناء تقليدياً فلا يتجاوز إطار العصر الذى تصوره الرواية (١٤) ، فلايحمل النص فى هذه الحالة أكثر من معنى واحد للمكان أو الزمان . لذلك فإن النصوص التراثية الشعرية لعنترة فى الرواية لاتتجاوز إطار مرحلتها الزمنية . كما أن المكان الذى يشير إليه إنما هو المكان الطبيعى . معتمداً على الوصف التقليدى الذى يعتمد على التفسير والتوضيح .

إن الكاتب عندما يصف الأمكنة التى تطرحها نصوص عنترة أو المهلهل فى الرواية تقف عند حد الشرح والتفسير بطريقة سكونية ، ولاينفتح على الأمكنة الخيالية – التى تقترب من المكان المرجو ، الذى يبغى الراوى تحقيقه – أو الأمكنة الحاضرة . خاصة أن الكاتب « يستطيع أن يخلق عن طريق كلماته مكاناً وزماناً خياليين . لكل منهما مقوماته الفنية ، وانعكاساته على الشكل القصصى . فكل منهما يضفى أبعاده على الحقائق المجردة ، أى دور الصور القصصية فى تشكيل فكر ووعى الكاتب » (١٥) .

لكن الأمكنة فى مثل هذه الروايات ، يظل وصفها ساكناً ، لأن الكاتب لايخرج عن وصف البيئة العربية ، بأطلالها ، ووديانها ، وجبالها . وينتقل المكان من موضع طبيعى إلى آخر . تبعا لانتقال النص ، الذى يشكل بنية جوهرية فى الرواية . ومن ثم يصبح بناء النص ساكناً .

* * *

ونجد هذه النصوص الساكنة أيضا فى روايته « الملك الضليل » (١٦) التى يستوحى فيها أشعار أمرئ القيس . وفى روايات على الجارم التى استوحى فيها نصوص الشعراء العرب فى الإسلام . فقد تناول النصوص التراثية الشعرية للمعتمد بن عباد فى روايته « شاعر ملك » ١٩٤٣ ولأبى فراس الحمدانى فى روايته « فارس بنى حمدان » ١٩٤٥ ، ولابن زيدون فى روايته « هاتف من الأندلس » ١٩٤٩ ، وللوليد بن يزيد بن عبد الملك فى روايته « مرح الوليد » ١٩٤٣ ،

---

(١٤) أنظر : هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب-خاصة البناء التقليدى للزمن .

(١٥) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٧٥ .

(١٦) نشرت هذه الرواية بمجلة الثقافة ابتداء من ٢٠ نوفمبر ١٩٤٠ وظهرت الطبعة الأولى ١٩٤٣ .

ولأبى الطيب المتنبى فى روايته « الشاعر الطموح » ١٩٤٧ ، فقد اعتمد فيها على النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء . بقصد شرح وتفسير الأحداث والمواقف التاريخية الماضية ، دون أن تنفتح هذه النصوص على الواقع المعاصر .

* * *

٣/١

ولم تقتصر هذه النصوص الساكنة على بعض الروايات التاريخية ، بل نجدها فى الرواية الفنية . مثل رواية « إبراهيم الكاتب » ، و« إبراهيم الثانى » لإبراهيم عبد القادر المازنى .

حيث نجد الكاتب استوحى بعض النصوص الشعرية ، لبعض الشعراء العرب مثل بشار ابن برد ، ومهيار الديلمى ، وابن الرومى ، وأبو تمام . لكن مثل هذه النصوص التراثية لم تشكل بنية جوهرية فى الرواية بل جاءت كإشارة عابرة لاتحمل أى دلالة رمزية أو إيحائية ، وتعد وسيلة لإيضاح مايقصده الكاتب . ويعد بناء مثل هذه النصوص ساكناً ، لأنه يكون تفسيراً لما يبغى الكاتب قوله على لسان شخصياته فيجئ عوضا عن السرد الروائى دون أن يحمل أبعاداً أخرى غير بعده التراثى .

لذلك عندما يستوحى الكاتب نصاً شعرياً لبشار بن برد فى روايته : « إبراهيم الكاتب » ، يقول : « وفاز بالطيبات الفاتك اللهج » .

وهذا الاستلهام جاء كإشارة عابرة ، لايحمل أى دلالات إيحائية أو رمزية . بل ليوضح الكاتب إلى أى مدى كانت بعثرة الأشياء فى الصالة تشبه حانة الخمار .

ونجد مثل هذه النصوص أيضا فى استدعائه لنص شعرى لابن الرومى يقول : « وقع السهام ونزعهن أليم » (١٧) .

فيأتى الكاتب بهذا البيت الشعرى ، ليوضح مدى حب « إبراهيم » لشوشو ، فحبها فى قلبه كوقع السهام . وبذلك لايتجاوز النص حد التشبيه أو الإيضاح .

ويزداد استيحاء الكاتب لهذه النصوص فى روايته « إبراهيم الثانى » فيستوحى نصوصاً شعرية للعقاد ومهيار الديلمى ، وأبى تمام (١٨) لكن استدعاءه أيضا لهذه النصوص

(١٧) إبراهيم عبد القادر المازنى : إبراهيم الكاتب ، ص ٧٨ .
(١٨) أنظر : المصدر نفسه ، الصفحات : ٧٥ – ٧٧ – ٢١٠ .

لايحمل أية دلالات إيحائية أو رمزية . بل أتى بها الكاتب ليؤكد المعنى المرجو . فقد أخذ إبراهيم يحدث نفسه عن دعوته لزوجته تحية ، ويملى عليها مايحبه قلبه وهى تطيعه وحينئذ يستوحى بيتاً لأبى تمام يقول :

« وطوبى مقام المرء فى الحى مخلق

لديباجتيه فاغترب تتجدد

فإنى رأيت الشمس زيدت محبة

إلى الناس أن ليست عليهم تشرق » (١٩)

ومن هنا يصبح النص مغلقاً حول المعنى التراثى ، ويتخذه الكاتب حلية أو زينة فى الرواية أو لتأكيد فكرة يبغى توصيلها . أو لتوضيح معنى عن طريق التشبيه .

ولعل هذه السكونية ترجع أيضا إلى التناقض بين مايدعو إليه الكاتب ومايطرحه فى روايته من أفكار فبرغم دعوته إلى استلهام الحياة المصرية إلا أن روايته بعدت عن الملامح المصرية الأصيلة ، ودارت حول طبقة أرستقراطية ، لاتعانى من مشكلات الشعب » (٢٠) .

وهذا التناقض بدوره يؤدى إلى انفصال النص التراثى عن الواقع الحاضر ومثل هذا البناء لايساعد على دينامة النص . لأن دينامية النص تقوم على دينامية اللغة ، التى تطرح مفاهيم متعددة . بينما النصوص التراثية فى هذه الرواية تعتمد على المباشرة والإفصاح ، ولاتطرح أكثر من معنى واحد هو المعنى الظاهر .

وقد يرجع ذلك إلى أن الكاتب قد تناول هذه النصوص معزولة عن سياقها الاجتماعى « والنظر إلى دينامية كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الإجتماعى ، يطبع هذه الدينامية بطابع الموت » (٢١) .

إن قضايا الواقع الحاضر نجدها معزولة تماما عن الواقع الذى تعالجه روايتا « إبراهيم الكاتب » ، « إبراهيم الثانى » .

من هنا جاء النص ساكناً عند معناه التراثى ، ومنفصلاً عن الحاضر لأن القضايا المطروحة فى الرواية منفصلة عن الواقع المعيش .

---

(١٩) نفسه ، ص ٢١٠ .

(٢٠) أنظر : د . عبد الحميد إبراهيم ، القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٦٧ .

(٢١) د . حكمت صباغ الخطيب « يُمنى العبد » : فى معرفة النص ، دراسات فى النقد الأدبى ، ص ٦٢ .

ثم أخذ النص الساكن يتزحزح شيئا فشيئا من سكونيته ، ليشكل الملامح الأولى لولادة النص الحركى . لكنه فى الوقت نفسه لم يتخلص تماما من سكونيته ويمكن القول إن النص الساكن تقدم خطوة فنية نحو الحركية . لكنه لم يتخلص من السكونية بل حمل الملامح السكونية والحركية فى آن واحد . وقد اتضح ذلك فى النصوص الشعبية المستوحاة فى النص الروائى خاصة روايتا « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ ، و « يوميات نائب فى الأرياف » ١٩٣٧ لتوفيق الحكيم . وتمثل النص الشعبى فى الأمثال والأغانى والمواويل الشعبية ، منذ رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل . لكنه تطور وشكل ملمحاً بارزاً فى رواية يوميات نائب فى الأرياف لتوفيق الحكيم . فقد احتوت هذه الرواية على العديد من المواويل والأغانى التى استخدمها الكاتب أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر الذى تعيشه الشخصية الروائية .

لذلك نجد أن الشخصية الروائية التى تستوحى هذه النصوص شخصية مقهورة تنادى بالإخلاص ، وتعرى زيف الواقع الحاضر . مثل الشيخ عصفور فى رواية « يوميات نائب فى الأرياف » وتصبح شخصية عصفور مثل شخصية المخلّص أو الولىّ [٢٢] فى معظم الروايات العربية والمصرية « حيث يدرك ما لايدركه الآخرون ويتسم بالجنون ، لكنه يظل الشخصية الوحيدة القادرة على الفعل ويكون أعمق أعماق كيانها محكوماً بقوى موضوعية نشطة فى المجتمع » [٢٣] .

والإيحاء العام الذى تشى به مثل هذه الشخصيات فى التراث الشعبى ، إيحاء مثلث الأضلاع ، فهى إما أن تشى بالجبروت ومايتفرع عنه ، أو يرتبط به من صفات وأفعال ، أو تشى بالاكتساب المعرفى المقابل للفقد الفيزيقى أو العقلى ، أو تشى أخيراً – وهو إيحاء مرتبط بما سبق – بفكرة الولاية ومانتطلبه من قدرة على اجتياز أعمال خارقة [٢٤] .

وهذا النوع الأخير هو الذى ارتبط بمثل هذه الشخصيات وكانت النصوص الشعبية كالأغنية والأمثال والموال هى الأداة التعبيرية التى حرص الكاتب على استلهامها من تراث الجماعة .

---

(٢٢) للمزيد ، أنظر : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، الفصل الرابع والخامس « وجهان للمخلص » ، « وجهان للولى » .

(٢٣) جورج لوكاش : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة أمين العيوطى ، ص ١٦٤ .

(٢٤) عبد الرحمن بسيسو : مرجع سابق ، ص ٣٦٤ .

لذلك نجد أن الشيخ عصفور يدرك ما لايدركه الآخرون فيعرف القاتل الحقيقى وينشد موالاً يجسد فيه الحقائق الضائعة فى المجتمع . فيستعين بالموال ليعبر عن معانى إيحائية لاتستطيع الشخصية العادية الإفصاح عنها نتيجة الخوف المستشرى فى نفوس أهل القرية ، من جبروت العمدة .

لذلك يتناول الراوى فى يومياته الأحداث التى يعيشها رجال القرية البسطاء فيلتقى بالرجل المتهم بسرقة كوز الذرة من شدة جوعه ، وبجماعة من الفلاحين متهمين بسرقة كيس ملبوسات سقطت من سيارة كانت تسير على شط الترعة ، فيستدعى المأمور عصفور ، ويسأله عمن أرتكب هذه الجرائم خاصة اختفاء ريم . فينشد عصفور موالا يعبر من خلاله عن ضياعه فى المجتمع ، يقول الراوى : فتردد الشيخ قليلا ، وسكت لحظة ، ثم لفظ أهة من أعماق قلبه ورجع برأسه إلى الوراء . وجمدت عيناه كأنهما تنظر إلى شئ لا وجود له فى عالم الحس ، والحقيقة ، ورفع عقيرته بالغناء :

أنـــا كـــنت صـــياد وصيد السمك غية
نزلت بحـر الســـمك أصـطاد لى بنية
وعجبنى شكل السمك فى البحر حواليه
واحدة بياض شفتشى والثانـية بلطـية

فقال المأمور صائحاً :

– مفهوم ، مفهوم ، واللى غرقت فى الريَّاح من سنتين كانت البياض ولا البلطية ؟؟

فلم يجبه الشيخ ولم يلتفت إليه ومضى يغنى :

واحدة بياض شفتشى والثانـية بلطـية
والثالثـة مـن بدعـها سحرت مراكبية

وتنهد فى العبارة الأخيرة ، واتخذ صوته فيها نبرة عجيبة ذات معنى » (٢٥) .

فيستوحى الكاتب هذا النص من التراث الشعبى الجماعى ليكون بمثابة الرموز والإشارات التى يوحى بها عصفور كى يكشف عن حقيقة الجرائم السائدة فى المجتمع ، معتمداً على النص الشعبى . كما تتداوله الجماعات البشرية المختلفة ، فقد تكرر استخدامه للموال على لسان الشيخ عصفور فى مواضع عديدة (٢٦) ليكشف عن زيف الواقع الحاضر الذى يموج بالزيف والخداع . فالعمدة والمأمور يتآمران مع الحكام فى تزوير الانتخابات .

(٢٥) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف ، ص ٨١ – ٨٢ .

(٢٦) أنظر على سبيل المثال : المصدر نفسه ، ص ١٤ – ٢٤ – ٨١ – ٨٢ – ١٠٨ – ١٤٥ – ١٦٠ .

لذلك قبضوا على عصفور كى لاتؤثر مواويله فى عقول الناس فتوقظ وعيهم فيقترن الموال بشخصية عصفور التى تشبه شخصية المجنوب فى روايات سعد مكاوى . لكن مثل هذا الموال لايخرج عن كونه أداة تعبيرية عن المعاناة ، التى تعانيها الشخصية فيصبح الموال بمثابة السرد الذى يحل محل كلمات الشيخ عصفور . أى أن كل المواويل الشعبية والأغانى التى وردت فى الرواية . جاءت تعبيراً عن الكلمات التى يبغى أن يقولها الشيخ عصفور لكنه لايستطيع الإفصاح والإبانة بالكلام المنثور فلجأ إلى الموال ليعبر عما يبغى قوله .

ومن ثم يصبح وجود الموال فى الرواية لازمة أساسية ، طالما أنه لازمة من لوازم التعبير عند شخصية رئيسية فى الرواية وهى شخصية الشيخ عصفور . وهذا النص جعل النص الروائى قريبا من التعبير عن الواقع الحاضر . وإن كان قد جاء فى شكل يوميات أقرب إلى قص السير الذاتية . لكن هذا الموال قد جاء فى الوقت نفسه بمثابة الحلية الشكلية فى بناء الرواية .

ومن ثم ظل النص متأرجحاً بين التعبير عن الواقع ، وبين الحلية الشكلية ، فتصبح الدلالة التى يحملها النص تدل على وعى الشخصية وفى الوقت نفسه يحاول الكاتب أن يحمله مستويات أخرى رمزية كأن ترمز كلماته إلى ضياع ريم رمز المحبوبة الضائعة ، لكنه لم يفسح للنص مجالات متعددة بل وقف به عند حد التعبير عن هموم الشخصية .

وقد يرجع ذلك إلى أن الكاتب كان مقيداً بإطار الشكل الذى نهجه فى شكل يوميات حياتية أو ذاتية . وهذه اليوميات لاتتحمل أكثر من عرض الحوادث التى تمر بها الشخصية ، تعبيراً عن همومها اليومية المعيشة .

وبرغم ذلك فيعد هذا النص الشعبى إرهاصاً لميلاد النص المتحرك الذى يتفاعل مع بنية النص الروائى ويطرح أبعاداً متعددة .

الفصل الثانى

النص المتحرك

ويعنى به النص الذى يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى ، أى يكون الوصف فيه متحركاً ، فيصف الأشياء فى لحظة تحركها من حالة إلى أخرى وبذلك يعطى النص حركية تضاف إلى المعنى المتعدد ، كما أنه نص لايحافظ على قداسته وتركيبه كما هو فى كتب التراث . بل يستوحيه الكاتب ، فيخرج بذلك من إطاره التراثى إلى دلالته المعاصرة . فيصبح النص متعدد الدلالة ، ويتحقق ذلك. من خلال مزج النصين التراثى والروائى معا .

والنص بهذا المفهوم نجده فى معظم الروايات ، التى استوحت النصوص التراثية منذ الخمسينيات من هذا القرن ومابعدها - على سبيل التقريب وليس التحديد - وعلى سبيل شيوع الظاهرة فى معظم الأعمال الروائية وليست فى جميعها - سواء كانت هذه النصوص ضمن التراث المدون أو الشفاهى . فنجده فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى ومحمد خليل قاسم ، وسعد مكاوى ، وجمال الغيطانى ، ومحمد جبريل ، وأحمد الشيخ ، ونبيل عبد الحميد ، ونظن أن هذه الحركية تقوم على جانبين أساسيين هما :

١ - تعدد دلالات النص .

٢ - حركية الصورة الحلمية .

* * *

الجانب الأول : تعدد دلالات النص :

إن تعدد دلالات النص يعد من أهم المقومات الفنية ، التى تؤدى إلى حركية النص خاصة أن هذا التعدد للدلالات والمعانى يعطى النص حركية على مستوى المعنى لأن المعنى فى النص المتحرك يكون « دائما فى حالة تغير مستمر . طالما أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسَّر علاقة متغيرة فى الزمان والمكان »[٢٧] .

وينقسم تعدد الدلالة فى النص التراثى المستوحى فى الراوية إلى قسمين :

الأول : تعدد الدلالة فى النص التراثى المتماثل .

الثانى : تعدد الدلالة فى النص التراثى المحور .

---

(٢٧) د. نصر أبو زيد : بحث سابق ، ١٥٦ .

(١)

أما عن تعدد الدلالة فى النص التراثى المتماثل :

فيعنى به إبراز المعانى المتعددة من خلال النص التراثى المستوحى بتمام عبارته خاصة فى النص التراثى المدون - أى النص الذى تكون مصادره التراثية مدونة - بينما التماثل فى استلهام النص التراثى الشفاهى يأتى من خلال توافق الأفكار والمعانى . لأن هذه النصوص الشفاهية تنتمى إلى تراث الجماعة وليس تراث الفرد . لذلك تتغير وتتبدل تبعاً للجماعة التى تردد هذا النص . بينما يظل التماثل قائماً فى تشابه المعانى والأفكار المطروحة فى النص الشفاهى ، وفى النصين الشفاهى والمدون يحمل الكاتب هذه النصوص معنى آخر مغايراً للمعنى الظاهر يكون متعلقاً بالمغزى وموحى به .

لذلك تبرز هذه الدلالات فى النص المتماثل من خلال مستويين :

الأول : مستوى النصوص التراثية الشفاهية : أى التى تكون مصادرها التراثية شفاهية ترددها الجماعات شفويا وليست مدونة . لذلك تختلف من فرد لآخر ومن جماعة لأخرى لكن التماثل يظل قائماً فى توحد المعانى والأفكار التى تتناولها النصوص الشفاهية مع ماترددده الجماعات المختلفة .

الثانى : مستوى النصوص التراثية المدونة : أى التى تكون، مصادرها التراثية مدونة .

١/١

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تمثلت النصوص الشفاهية فى الأمثال والأغانى والمواويل الشعبية ، التى استوحاها الكتّاب من التراث الجماعى ووظفوها فى رواياتهم مثل عبد الرحمن الشرقاوى فى رواية « الأرض » ١٩٥٤ ، و« قلوب خالية » . ومحمد خليل قاسم فى « الشمندورة » ١٩٦٨ ، وسعد مكاوى فى « لاتسقنى وحدى » ١٩٨٤ . وأحمد الشيخ فى « الناس فى كفر عسكر » .

ولعل أهم المعانى التى تحملها هذه النصوص الشعبية الشفاهية هى معانى البهجة والحزن فى آن واحد ، فالراوى الذى ينشد الأغنية الشعبية ، أو يترنم بالموال يموج الواقع من حوله بشتى المفارقات الحياتية . وهذا بدوره ينعكس على النص الشعبى فى الرواية فنجده يعبر عن الشئ ونقيضه فى آن واحد . فيحدث حالة من المد والجذر بين المعانى المتعددة ، والمتناقضة أحيانا ، فتبعث الحيوية فى النص التراثى والروائى معا .

إن وصيفة فى رواية الأرض تغنى أغنية شعبية تعبر عن هذه المدلولات المتعددة ، تقول :

« والحلوة تيجى عالرملة

جـدع ياللى ورا الحيط

أنـت حلّـى ولاضـــيف

أنا ضيف ومعايا سيف

أقطـع رؤس الظـالمين

فيردد الرجال الظالمين .. الظالمين » (٢٨) .

فعلى الرغم من أن الأغنية تعبر عن الفرحة والسعادة إلا أنها تعبر أيضا عن الظلم ، الذى يعانيه الإنسان المعاصر من سطوة الحكومة . التى منعت المياه عن أرض الفلاحين . فجاء نص الأغنية ليعطى النص الروائى أبعاداً متعددة فلا يقف عند حد رصد الأغنية ، بل إنها تأتى لتحمّل النص معانى رمزية غير المعنى المباشر .

إن وصيفة تغنى هذه الأغنية لتعبر عن الظلم الذى لحق بوالدها ، عندما فصل من عمله لأنه رفض التزييف فى انتخابات « صدقى باشا » .. فتغنى وصيفة هذه الأغنية لتعبر عن بهجة الأفراح ، التى تقال فيها هذه الإغانى . وفى الوقت نفسه تعبر عن الظلم الذى لحق بوالدها كواحد من أفراد الشعب المصرى . لذلك يجسد النص المعانى المتعددة والمتناقضة ، التى تعبر عن التناقض القائم فى الواقع الحاضر ، ومن ثم يصبح للنص حرية الحركة فى طرح المعانى وغير مقيد بمعنى واحد مفرد .

وقد شاع فى رواية « الأرض » استخدام هذه النصوص الشعبية كالأغانى والمواويل (٢٩) وشكلت ملمحاً فنياً بارزاً فى بناء الرواية ، هذا الملمح أدى إلى حركية النص . لأن مثل هذا التكنيك يعمل على تفجير طاقات المعنى ، ويجعل النص غير ساكن عند معنى واحد ، بل يتجاوزه إلى معان متعددة . سـواء فـى « الأرض » أو « قلوب خالية » (٣٠) وإذا كانـت روايـــة

---

(٢٨) عبد الرحمن الشرقاوى : « الأرض » ، ص ٢٣ – ٢٤ .

(٢٩) أنظر : هذه النصوص الشعبية فى الرواية على سبيل المثال فى الصفحات : ٢٣ – ٢٤ – ٢٥ – ٣١ – ٣٤ – ٣٧ – ٥١ – ٦٩ – ٧٧ – ١٥١ – ٢٧٠ – ٢٨٢ – ٢٨٣ – ٢٨٥ – ٣١٩ – ٣٤٧ – ٣٤٩ – ٣٥٦ – ٣٦٥ – ٣٨٦ – ٣٩٢ – ٤٢٧ .

(٣٠) أنظر رواية : « قلوب خالية » فى الصفحات : ٢٢ – ٤٥ – ٢٠٢ – ١٩٨ .

« الأرض » قد اعتمدت على توظيف الأغنية الشعبية المصرية . فإن رواية « الشمندورة » سنة ١٩٦٨ ، أعتمد بناؤها على استلهام النصوص الشعبية النوبية ، لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر . فحملها الكاتب أبعاداً معاصرة ، وتعددت دلالاتها بتعدد الأبعاد الرمزية . إن النص الشعبى المتمثل فى الأغنية الشعبية النوبية يعبر فى معناه الظاهر عن الفرحة بعودة الغائب . وفى معناه الإيحائى عن الحزن والألم ، الذى انتاب شريفة وأمها على الغائب ، الذى لم يأت بعد . لذلك عندما يعود « أحمد عودة » خال حامد من القاهرة ناقلاً لهم أخبار النوبيين ، الذين يعملون فى القاهرة ، يسمعون أغنية شعبية نوبية تعبر عن فرحتهم بعودته ، وفى الوقت نفسه تعبر عن الحسرة على الغائبين الذين لم يأتوا بعد ، تقول كلمات الأغنية :

« أبدن أبدنا بالناتون فابا يمونا
برووش المرايا بالناتون فابا يمونا »[٣١] .

وعندما لايفهما حسن المصرى يترجمها له المأذون فتقول معانى الكلمات :

« لن يغيب عن خاطرى
إلى الأبد لن يغيب
وجه عذراء
ناعم مثل المرايا
لن يغيب .. لن يغيب »[٣٢]

فيعبر النص عن الفرحة التى تغمر المحب بمحبوبته عندما يفوز بلقائها . حينئذ لاتغيب صورتها عنه ، مهما تبددت الأيام والسنون ، فالرجال يرحلون ، لكن وجه محبوباتهم فى ديارهم النوبية – لايفارقهم ولايغيب . وفى الوقت نفسه يعبر هذا النص عن مرارة الغربة التى يعانيها الرجال الغائبون عن محبوباتهم وديارهم . مثل « جمال » الذى رحل فى البلاد البعيدة ، لايملك من محبوبته غير ملامح الطيف البعيد .. لذلك يحمل النص معنين متناقضين ، لكنهما يسهمان فى حركية النص الروائى والتراثى معاً .

إن الكاتب يستمر فى استلهامه لهذه النصوص الشعبية النوبية طوال الرواية [٣٣] لتكون تعبيراً عن ضياعهم عندما ضاعت الأرض . لذلك يسمعون أغنية شعبية نوبية تقول : « عزة

---

(٣١) محمد خليل قاسم : الشمندورة ص ٥٥

(٣٢) نفسه ص ٥٦

(٣٣) أنظر على سبيل المثال : النصوص الشعبية النوبية التى حملت دلالات متعددة من خلال ارتباط صور المحبوبة بالأرض فى الصفحات (٥٦ – ١٩٥ – ٢٤٧ – ٢٥٥ – ٤٥٠)

نحنا الجبال . ونحنا كيلزهور فوق ليل تلال (فوق التلال) نشاهد النجوم الحارسة الهلال ، خدينى باليمين أنا راقد شمال » (٣٤)

إن حركية النص تبرز من خلال المعانى المتعددة والمتباينة فى آن واحد . فالرجال برغم سعادتهم بمحبوبتهم ، عندما تتداعى عليهم ملامحها ، إلا أنهم ينتابهم العجز والحسرة والحرمان ببعادهم عنها ، إنهم أقوياء كالجبال وكالزهور فى ليل التلال . لكنهم فى الوقت نفسه ضعاف ، ينتابهم العجز ويستجدون المحبوبة أن تنتشلهم من الضياع .

فتبدو المعانى المتعددة فى النص حيث يعبر عن القوة والعجز ، وعن الفرح والحزن فى آن واحد ، وهذا بدوره يجعل النص ينبسط نحو الماضى ، وينقبض نحو الحاضر نتيجة لاستحضار الصور المتعددة فى وقت واحد .

* * *

وبرغم إعتماد سعد مكاوى فى روايته « لاتسقنى وحدى » سنة ١٩٨٤ على الأشعار الصوفية ، إلا أن الموال الشعبى فى روايته جاء لتعرية الواقع الحاضر من جهة ، ولإضافة دلالات رمزية للنص الروائى من جهة ثانية . فنجد الشيخ السهروردى ، قد افتتح الجلسة مع الشيخ برهان الدين ، بينما « رباب » تتهم زوجها بالخيبة ، لانه لم يطع السيدة العظيمة ، التى كانت ستدر عليه أموالاً كثيرة و" آية " تطلب منها أن تطيع زوجها علاء الدين وتسمع ماينشده لأنه سحر جميع الحاضرين . وأخذ علاء الدين ينشد موالاً يقول :

" طـــالب وداد الجـــمال وأدفـــع حـياتى مـــهر
مـــوالى بيغـــــنى للنايمـــين ياأهـــل العصـــر
عـــلى اللصـــــوص السـمان والنهـابين والهـبر
عـــلى الزمـــان اللـــى خـــلانى كـــئيب وشـــريد
زمـــن الفســـاد الكـــبير والمداحـــين والفشـــــر " (٣٥)

وتأتى حركية النص من خلال مزج الموال الشعبى بنسيج الرواية . فيأتى هذا الموال على لسان شخصية صوفية تعيش فى زمن ابن الفارض وبرهان الدين فيجعل دلالة النص تنتقل من المعنى التراثى الذى يعبر عن الماضى . إلى المعنى الدلالى الذى يعبر عن الحاضر . وبذلك

---

(٣٤) نفسه ص ٥٦

(٣٥) سعد مكاوى : لاتسقنى وحدى ص ٦٣ .

يصبح للنص دلالتان ، وهاتان الدلالتان تبعثان فى النص الروائى حرية الحركة ، فتجعله ينسحب للماضى وينبسط الحاضر فى وقت واحد . ويتضح تعدد الدلالة أيضاً فى التساؤل الذى يطرحه الموال . إذ كيف يكون الموال للنائمين وكيف يكون اللصوص سمانا . وكيف يكون زمن الفساد هو زمن المداحين .

ومن هذه التساؤلات تتضح المعانى المتعددة . لأن إدراك المعنى الآخر للنص يتم فى هدوء ، مصاحباً للقراءة المتصلة للنص الروائى . وهذا بدوره يجعل بناء النص متحركاً ، ولايقف عند المعنى الظاهر . بل يتجاوزه وفى التجاوز والمدّ والإتساع حركة للمعنى والتى هى حركة النص ذاته .

* * *

واعتمدت رواية « الناس فى كفر عسكر » لأحمد الشيخ على النص الشعبى المتمثل فى المثل الشعبى (٣٦) فربط الكاتب بين الزمن التاريخى والمثل الشعبى ، فى بناء الرواية ، وبرغم أن بناء الزمن فى الرواية تصاعدياً من ١٨٩٨ إلى ١٩٧١ حيث يحكى أحداثاً انقضت مستخدماً أسلوب الحكاية ، ويعنى به مجموعة الأحداث المترابطة التى ترد فى العمل الأدبى . إلا أن الماضى عنده يمثل الحاضر الروائى ، من خلال استخدامه الفعل الماضى فى النص الذى له حقيقة الحضور .

وينعكس هذا على النص الروائى فيجعله غير ثابت عند زمن محدد .. بل تتداخل فيه الأزمنة الداخلية – أى زمن الأحداث فى بنية الرواية – بينما يظل الزمن الذى يربط بداية الرواية بنهايتها زمناً تصاعدياً .

وبناء النص الشعبى يسير وفقما يقتضى البناء الروائى : لذلك خضع بناء النص الشعبى لهذا التداخل الدينامى للزمن ، فبدأت الرواية بفرار حسن وعبد الحميد إلى البندر ، ثم يأتى المشهد الثانى لينتقل بالرواية من الماضى إلى المستقبل فى زمن الحضور ، فيتذكر الروى أبناءه صالح وسيد ، والولد الصغير ، الذى جاء حاملاً معه وجه سيد ، ثم يأتى المشهد الثالث ، وفيه ينتقل من لحظات المستقبل إلى الماضى .

---

(٣٦) أنظر على سبيل المثال الأمثلة الشعبية الواردة فى الرواية فى الصفحات : ٣٦ – ٤٦ – ٤٧ – ٥٧ – ٦٤ – ٦٧ – ٧٥ – ١٠١ – ١١٠ – ١٢٢ – ١٣٤ – ١٣٥ – ١٣٧ – ١٣٨ – ١٤٨ – ١٥٩ – ١٦١ – ١٦٥ – ١٦٨ – ٢١٤ .

ويكون المثل الشعبى ملازماً لهذا التتابع ، فيقول حسن بعد أن أشقته السنين المرة : « ملعون أبوك ياأبى جعلتنى أخدم على آخر الزمان ، وعلى رأى المثل أيام تيجى على ولاد الأصول تتذل » (٣٧) .

ومن هنا تتعدد دلالات النص ، نتيجة التحام المثل الشعبى بالتتابع الزمانى ولما كان الزمن فى الرواية يمتد للماضى وينسحب للحاضر ، فيعبر عن الأحداث الماضية والحاضرة فى لحظة آنية . كان للنص الشعبى نفس هذه الحركية ، فيلازم تتابع أحداث الرواية من ناحية والتتابع الزمنى من ناحية ثانية .

ومن ثم اتسم النص بهذه الحركية . التى تطرح أبعاداً متعددة . فالروى يعكس علاقة الشعب بحاكمه من خلال هذه النصوص ، التى تعكس مفارقات الواقع . إذ كيف يعمل الرجل الشهم النبيل خادماً فى ديار الحكام ، مثلما عمل حسن خادماً فى بيت كبير له بوابة حديدية . إنها المعايير المتناقضة ، التى تؤدى إلى تناقض مفردات الحياة .

ومن هذه التناقضات يضفى الكاتب على النص قيمة تعبيرية وإيحائية ، فلايقف المثل عند معناه الظاهر . بل يصبح عن طريق ارتباطه بنسيج الرواية ذا أبعاد رمزية خاصة أن المثل الشعبى يعبر عن بناء كامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين واللغة .

لذلك فإن الدلالات التى اكتسبها النص جاءت نتيجة للتناقضات الاجتماعية السائدة ، التى جسدتها الرواية . إذ أن هذه التناقضات تجعل بنية النص تعبر عن الشئ ونقيضه فى آن واحد . يقول الراوى : « فى كفر عسكر لايكون الحلم سيد الأخلاق ، تنقلب الآية ليصبح العنف سيد الأخلاق . هكذا عرفتهم . ربما لأننى كنت بينهم مثل عيسى بن مريم بلا أب يمنحنى الحماية » (٣٨) .

فتهدر دماء عبد الحميد تحت أقدام الإنجليز ، ويُقتَل « سيد » فى مدخل الكفر ، والفاعل مجهول .

ومن هنا يصبح للمثل الشعبى فى سياق الرواية مدلولان . أحدهما : يعبر عن المعنى الظاهر المباشر . والآخر : يعبر عن المعنى الإيحائى . وتبدو حركية النص من خلال التباين والاتساع والمد بين هذين المدلولين .

---

(٣٧) أحمد الشيخ : الناس فى كفر عسكر ، ص ١٤ .
(٣٨) نفسه ، ص ١٣١ .

أما المستوى الثانى للنص المتماثل فقد تمثل فى النصوص التراثية المدونة - أى التى تكون مصادرها التراثية مدونة - وقد تحقق هذا المستوى فى العديد من الروايات المصرية ، وأهمها رواية « الزينى بركات » ١٩٧٥ لجمال الغيطانى ، ورواية « حافة الفردوس » ١٩٨٣ لنبيل عبد الحميد ، ورواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ١٩٨٦ لمحمد جبريل .

ففى رواية « الزينى بركات » ينقل الكاتب نصاً عن ابن إياس ، يتضمن خروج السلطان الأشرف أبو النصر قنصوه الغورى ، وهو يشق شوارع القاهرة ، والناس والرجال يهللون بالطبول والزغاريد . ويحدث تفاعلاً بين البنية التراثية ، وبنية الرواية فيعبر عن مواكب الحكام فى الواقع الحاضر ، معتمداً على الإسقاط والرمز . يقول : « أقبل السلطان الأشرف أبو النصر قنصوه الغورى ، وكان الخليفة قدامه بنحو عشرين خطوة ، وكان الخليفة راكباً على فرس أشقر عال بسرج مذهب وكنبوش ، وهو لابس عباءة بعلبكية بيضاء مطرزة بالذهب على حرير أسود عريض .. وارتفعت له الأصوات بالدعاء من العوام الذين فرحوا كلهم ، ولم يبق منهم إنسان فى بيته ، وبدت وجوههم مرعوشة تأثراً وانفعالاً ، وانطلقت له النساء بالزغاريد من الطيقان ، فاستمر فى ذلك الركب حتى خرج من باب النصر ، وكان يوماً مشهوداً (ثم وصل إلى المخيم الشريف بالريدانية)[٣٩] وفى أعقاب ذلك [٤٠] نزح حوايج خاناه .. فلما أقام السلطان فى الوطاق [٤١] وعين السلطان بعض القضاة والأعيان ليتولوا المناصب وأحوال الناس خلال سفره فاستقرب .. والقاضى الزينى بركات ابن موسى ناظراً كعادته للحسبة الشريفة ، ووالياً للقاهرة ، ومتحدثاً عن جميع أنحاء مصر .. [٤٢] .

---

(٣٩) هذه الجملة غير موجودة فى نص الرواية ، لكنها موجودة فى نص ابن إياس ، وحذفها الكاتب لضرورة فنية ، بقصد الإيحاء إلى الواقع المعاصر وليس الواقع الحياتى فى مرحلة المماليك . أنظر بدائع الزهور ٥/٤١ - ٤٢ .

(٤٠) فى نص ابن إياس « ثم فى عقيب ذلك اليوم » ونظن أن هذا الخطأ مطبعى اللهم إلا إذا كان الروائى يبغى تخفيف حدة الألفاظ التراثية لتساير طبيعة التعبير عن الواقع الحاضر ، أنظر : بدائع الزهور جـ ٥ حولية ربيع الآخر ٩٢٢ هـ وأنظر الرواية ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٤١) انتهى نص ابن إياس عند كلمة الوطاق وبدأ الكاتب بعدها فى مزج النص التراثى بالروائى بقصد طرح دلالات إيحائية ورمزية تعبر عن الواقع الحاضر ، أنظر : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ٥/٤٢ .

(٤٢) جمال الغيطانى : الزينى بركات ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

ويتضح تعدد دلالة النص ، من خلال الأبعاد الرمزية والاحائية للنص ، فبدلا من أن يصور هذا النص هزيمة الجيش المصرى أمام العثمانيين فى الريدانية ، أصبح يعبر - إلى جانب ذلك - عن هزيمة المصريين أمام الإسرائيليين فى ١٩٦٧ . ويتضح المدلول الرمزى أيضا من خلال تصويره للتناقضات القائمة فى المجتمع . إذ برغم أن الشعب يعيش حالة اقتصادية سيئة ، إلا أن السلطان وحاشيته يعيش فى ترف ونعومة ، « لذلك جمع الغيطانى بين توظيف أسلوب ابن إياس فى بناء روايته وتصوره للتناقض والمفارقة بين الخراب الاقتصادى ، وضرورة التقشف ، وماتفرضه الحرب من خشونة وقوة . وبين الترف والنعومة والبذخ والبهرجة فى موكب السلطان الغورى ، ومن هذا التناقض بين فقر الناس ، وخراب البلاد ، وبذخ السلطان ومواكبه الفاخرة ، تولدت عوامل الإنحلال والتدهور التى أدت إلى انهيار النظام وهزيمته » (٤٣) .

لذلك يروى ابن إياس فى حوادث سنة ٩٢٢ هـ « أن الفلاحين ضجوا من ذلك وأخلوا من البلاد . وتركوا زرعهم فى الأرض ، ورحلوا وضربت بعض البلاد فى هذه الحركة » (٤٤) .

ومن هذا الخلط بين نص ابن إياس ونص الغيطانى ، يكتسب النص الروائى أبعاداً متعددة فى وقت واحد . هذه الأبعاد تسحب النص إلى الماضى ، ثم ترده للحاضر فيكتسب النص أبعاداً حركية من خلال هذه المعانى والدلالات الرمزية وهذه العملية الجدلية بين الماضى والحاضر ، ومن خلال التساؤلات المطروحة بينهما ، تجعل دلالات النص فى حركة دائبة ومتناقضة فى آن واحد .

* * *

واتضحت ازدواجية الدلالة فى « حافة الفردوس » ، من خلال استلهام الكاتب لنصوص العهدين القديم والجديد . فيستوحى المعانى الروحية فى الطقوس والنصوص المسيحية ويستخدمها الفتى الجميل والفتاة الجميلة تعبيراً عن الحاضر ، لذلك يستمر حوار الأب العظيم معهما برغم سقوط الصليب المعدنى ، والكتاب والعصا من فوق المنضدة وهذا يبرهن على أن الكلمة لاتجدى شيئاً ، فى مقابل الواقع الملطخ بالدماء . وشتان بين من يوجه رصاصات نحو طفل وبين الأب العظيم ، الذى يحثهم على الصبر وانتظار الزيتون القادم . ويردد نصوص العهد

---

(٤٣) أحمد محمد عطية : أصوات جديدة فى الرواية العربية ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٤٤) د . سعيد عبد الفتاح : التدهور الاقتصادى فى دولة سلاطين المماليك فى ضوء كتاب ابن إياس ، ص ٨٥ .

الجديد ، التى تحث على هذه المعانى فيستوحى الكاتب وصايا المسيح لتلاميذه قائلاً : « ولكن احذروا من الناس لأنهم سيسلمونكم ، إلى مجالس تساقون أمام الولاة والملوك من أجلى شهادة لهم وللأمم .. وتكونون مبغضين من الجميع من أجل اسمى ، ولكن الذى يصير إلى المنتهى فهذا يخلص » (٤٥) . وتتعدد دلالة النص على مستوى تصوير الموقف . فتصبح الرسالة ليست مجرد وصايا من المسيح لتلاميذه فحسب . بل تصبح رسالة من الراوى إلى المخلص القادم ، الذى يخلص المحبوبة من براثن الواقع . ومن سطوة الولاة والحكام المعاصرين .

وعلى الرغم من قهر الإنسان المعاصر ، إلاَّ أن الأب العظيم يحثهم على الصبر ، ويرشدهم للطاعة ، ولاتتجاوز كلماته حد النصح والإرشاد ، يقول : « وكان جموع كثيرة سائرين معه . فالتفت وقال لهم .. إن كان لايأتى ولايبغض أباه وأمه وامرأته وأولاده ، وأخوته حتى نفسه أيضا . فلا يقدر أن يكون لى تلميذاً » (٤٦) .

وتتعدد الدلالة أيضا من كون هذه النصوص فى سياقها الدينى تحث على السخاء والعطاء ، وفى سياق الرواية تحث على التضحية والخلاص من قِبَل الراوى ، وعلى الصبر والطاعة من قِبَل الأب العظيم ، فتعبر عن معانى متعددة . وهذا التعدد فى المعنى يعطى النص حركية سواء فى وصف المشاهد ، أو استدعاء الأحداث ، فلايقف النص ساكناً عند معنى واحد ، بل تتعدد معانيه وبالتالى تتعدد صور المشاهد والمواقف التى يصورها النص . فيؤدى إلى اتساع أفق النص . وهذا الاتساع يضفى على النص حركية واضحة .

ولعل أهم مايميز هذه الرواية عن غيرها فى استخدامها للتراث المسيحى ، هو أن النص التراثى فيها جزء أساسى مكمل لبنائها ، وواقع المجتمع الذى تصوره هذه الرواية يكشف عن نفسه من خلال طبيعة علاقاته الاجتماعية ، وتعدد الدلالة يأتى من خلال المعنيين الظاهرى والدلالى .

ولعل الدافع إلى هذا التعدد يرجع إلى طبيعة التناقض القائم فى المجتمع نتيجة الهزائم التى استشرت فى النفوس . والتى ترتب عليها أن الكاتب يتطلع إلى حرية خالية من كل قيد ، ومعارضة لكل ماهو متفق عليه . فيتناول الكاتب محاولات صلب الإنسان المخلص . فنجد الطفل يصلب فوق أشجار الشوك سابحاً فى الدماء ، ويردد الرجل رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية ، يقول : « ويحى أنا الإنسان الشقى من ينقذنى من جسد هذا الموت » (٤٧) .

(٤٥) أنظر : إنجيل متى . الإصحاح العاشر (١٧ – ٢٢) ، وأنظر الرواية ، ص ٢٨ .

(٤٦) أنظر : إنجيل لوقا : الإصحاح الرابع عشر (٢٥ – ٣٧) ، وأنظر الرواية ، ص ٣٦ .

(٤٧) أنظر : رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية (١٥ – ٢٤) .

وهذه الحركة بين التناقضات القائمة فى الواقع الحياتى من جهة ، وبين الماضى والحاضر من جهة أخرى ، ولدت توتراً فى بنية النص ، جعلته يطرح أكثر من دلالة . فنجد الأب العظيم يدعو إلى عالم الروحانيات . بينما الواقع المعيش يدعو إلى تعديل التغييرات ، التى طرأت على المجتمع . من هنا لاترضى العجوز ، أو الحارث بكلمات الأب العظيم – التى تقول : « لأنك قلت يارب ملجأى ، وجعلت العلى مسكنك ، لايلاقيك شر ، ولاتدنو ضربة من خيمتك » (٤٨) لأنها أدركت زيفه وخداعه .

لذلك تتمثل هذه المعانى الدلالية للرواية فى عدة محاور ، منها محور الموت والدمار الذى تصوره الرواية ، ويتمثل فى صوت الطائرات والمدافع المصوبة نحو جثث الأطفال والنساء والرجال ، ومحور المثالية الخادعة ويتمثل فى صوت الأب العظيم الذى يتقمص عدة صور متباينة ومتناقضة أيضا ، إذ بينما يدعو إلى الطهر والنقاء ، نجده يتوحد فى الفتاة السمراء ، التى دخلت عليه الخيمة ، ويبدو هذا التناقض من خلال مفارقات البنية التراثية ، التى اعتمدت على النص التراثى المتماثل .

وإذا كان الغيطانى لجأ إلى النصوص التاريخية لابن إياس ، ونبيل عبد الحميد إلى النصوص الدينية فى العهدين القديم والجديد ،فإن محمد جبريل لجأ أيضا إلى النصوص الأدبية الشعرية لأبى الطيب المتنبى وحملها أبعاداً معاصرة ، فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » .

ولانغالى حين نقول أن تكنيك هذه الرواية قد اعتمد كلية على هذه النصوص ، للحد الذى جعل الكاتب يسرف فى استخدام هذه الأشعار ، ظناً منه أنها تحل محل السرد الروائى ، وقد تعدد (٤٩) استخدامه لهذه النصوص ، للحد الذى يجعلنا نقف عند البعض منها – على سبيل

(٤٨) أنظر : العهد القديم : المزمور ٩١ ، « وحافة الفردوس » ص ٨٧ .

(٤٩) أنظر على سبيل المثال هذا الجدول الذى يوضح أرقام صفحات الرواية التى وردت فيها أشعار المتنبى ، وأرقام صفحاتها فى أجزاء كتاب « شرح ديوان المتنبى » لعبد الرحمن البرقوقى .

الأبيات المستوحاة فى الرواية			مصادرها فى الديوان		الأبيات المستوحاة فى الرواية			مصادرها فى الديوان	
القافية	الأبيات	الصفحة	الجزء	الصفحة	القافية	الأبيات	الصفحة	الجزء	الصفحة
أ	٢	٢٤	٤	٤١٧	ب	٤	٦١	١	٢٣٥
ق	١	٢٥	٣	٥٨	ن	٩	٨٨ – ٨٩	٤	٣٧٣
د	٢	٣٣	١	١٥٦	م	١	٩٤	٤	٢٧٢
س	١	٣٩	٢	٣١١	م	١٩	١٢٢ – ١٢٤	٤	٢٧٢ – ٢٧٣
ب	٢	٣٩	١	٢٩٦	ن	٣	١٢٦ – ١٢٧	٤	٣٦٤
د	١	٤٣	٢	٩٣	د	١٩	١٣٠ – ١٣٢	٢	١٣٩ – ١٤٠

المثال وليس الحصر – لإبراز هذه المعانى المتعددة ، التى أدت بدورها إلى حركية النص التراثى والروائى معا .

ومن هنا يحاول محمد جبريل أن يتغلغل فى بنية النص التراثى ليستوحى المدلولات التى تساير واقع المجتمع المصرى فى المرحلة المعاصرة ، والتغيرات السياسية والاجتماعية ، التى مر بها فى تلك الآونة . فتارة تكون تعبيراً عن مدحه لكافور ، وأخرى تكون تعبيراً عن اعتداده بنفسه وشعره . وثالثة تكون تعرية للواقع الحاضر معتمداً على زمن الاستحضار ، أى زمن اللحظة الحاضرة التى يستوحى فيها الماضى ، لكن استلهامه لأشعار المتنبى وإسرافه فيها طغى على بناء الرواية .

إن الجماعات الوافدة عندما تأتى لغزو البلاد من البوابة الشرقية ، حينئذ يستهلم الكاتب نصوصاً شعرية للمتنبى يفخر فيها بأمجاد السلاح والسيف والقوة ، لأن هذه الجماعات لايجدى معها غير السيف . لكن كافور شأنه شأن معظم الحكام أرسل البصاصين فى كل مكان ليتجسسوا على المتنبى ، فرفض المتنبى مدحه لأن مايشغله ليس المدح . بل قضايا العدل والحرية التى يتطلع إليها الشعب . وعندما عزم المتنبى على الرحيل ، استلهم الكاتب نصوصاً شعرية للمتنبى تعرب عن ضيقه بمعاير المجتمع يقول : « كنت أعلم بكذب كل الروايات ، الرواية الصحيحة الوحيدة هى مايأتى به القادمون من الشام : قتل شبيب غيلة وغدراً . رثيت العقيلى ولم أهنئ الأسود

عدوك مذموم بكل لسان ولو كان من أعدائك القمران

ولله شر فى علاك وإنما كلام العدا ضرب من الهذيان (٥٠)

ومن هنا يحمل هذا النص أبعاداً متعددة تعبر عن الماضى والحاضر . فيصبح رثاء المتنبى لشبيب ابن جرير العقيلى – الذى كاد أن يحقق النصر لولا السم الذى وضع له فى الطعام – تعبيراً عن قتل الأبرياء والوطنيين فى الواقع المعاصر . ذلك الواقع الذى يموج بشتى أنواع القتل والتعذيب والترهيب والتنكيل . ويصبح استلهام النص يدل على معنيين فى آن واحد المعنى الظاهر – الذى يعبر عن التراث الماضى – والمعنى الإيحائى الذى يعبر عن المعنى الحاضر – حيث نقص مياه النيل والمجاعات وارتفاع الأسعار والغلاء وإرغام الشعب على قبول معاهدات كافور مع الأعداء ومعاقبة التهامى وابن خنزابة ، وابن الفرات والبلبيسى، وحسن السيابى وابن القاسم للشعب وللرجال الذين خرجوا عن طاعة كافور .

(٥٠) أنظر : محمد جبريل : من أوراق أبى الطيب المتنبى ، ص ٨٨ . وأنظر : عبد الرحمن البرقوقى شرح ديوان المتنبى ٤/٣٧٣ .

لذلك يستوحى الكاتب نصوصاً شعرية أخرى للمتنبى تعبر عن ضيقه بأفعال كافور وبصاصيه ، يقول :

« فلو مكما يجـــل عن المـلام ووقـع فعالـه فـــوق الكلام
وصـرت أشـك فيمن أصطفيه تخب بى الركاب ولا أمامـى
يضيق الجلد عن نفسى وعنها فتوسعه بأنواع الســـقام » (٥١)

لذلك تتولد هذه المعانى المتعددة من خلال المدلولات ، التى تطرحها هذه النصوص التراثية . فالمعنى الظاهر للنص يعبر عن ضيق المتنبى بسياسة كافور . بينما يعبر المعنى الإيحائى عن ضيق الروائى بالواقع الحاضر ، الذى تخبطت فيه المعايير السياسية والاجتماعية والاقتصادية نتيجة لتوقيع المعاهدات مع الأعداء من جهة ، وكبت الحريات من جهة ثانية . ومن هنا تتفجر الطاقات الدلالية والتعبيرية فى النص . فتؤدى إلى حركية معانيه وأبعاده .

(٢)

وتتعدد دلالة النص أيضا من خلال النص التراثى المحور : أى النص الذى لايلتزم فيه الكاتب باستيحاء النص كما هو بتمام عبارته ، وهذا التحوير إما أن يكون لتحوير فكرة النص التراثى ، أو يكون لتحوير تعبيراته وألفاظه ليعبر الكاتب من خلاله عن المغزى الدلالى الذى يوحى إليه النص . وهذه المعانى الايحائية المتعددة تؤدى إلى توسيع الدائرة الدلالية فى النص ، فتجعل النص متحركاً وغير ساكن عند معنى واحد .

١/٢

أما بالنسبة للنص الذى اعتمد على تحوير الفكرة : أى تحوير فكرة النص التراثى وصوغها فى النص الروائى . فقد تمثل ذلك واضحا فى رواية « ليالى ألف ليلة » ١٩٨٢ لنجيب محفوظ ، وتعد هذه الرواية من أهم الروايات ، التى اعتمدت على هذا البناء فإذا كان النص التراثى فى الليالى العربية . قد انتهى بصفح الملك « شهريار » عن الملكة « شهرزاد » إكراماً لأطفالها الصغار ، الذين أنجبتهم من الملك « شهريار » ، قالت : « ياملك الزمان . إن هؤلاء أولادك ، وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال ، فإنك إن قتلتنى يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ، ولايجدون من يحسن تربيتهم من النساء ، فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال : ياشهرزاد والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجئ هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة تقية وحرة نقية . وشاع السر فى سراية الملك حتى انتشر فى المدينة ، وكانت ليلة

(٥١) نفسه ، ص ١٢ – ١٢٣ .

لاتعد من الأعمار ، ولونها أبيض من وجه النهار » [٥٢] فإن النص الروائى عند نجيب محفوظ قد بدأ من حيث انتهت الليالى . أى أن الكاتب لم يلتزم بالتتابع التاريخى والتسلسل المنطقى فى الليالى العربية . بل استوحى فكرة النص التراثى فى نهاية الليالى العربية ، وبدأ بها روايته .

لذلك بدأت ليالى نجيب محفوظ بذهاب الوزير دندان ، إلى الملكة شهرزاد ، وأخبرها بنبأ عفو الملك عنها ، لكن لم تكن سعيدة بهذا الفعل كل السعادة . مثل شهرزاد فى الليالى العربية . لأن جرائم الملك فى الواقع الحاضر ماتزال ترتكب فى وضح النهار ، ولم يوقف شلالات الدم ، فتقول شهرزاد للوزير دندان عندما أخبرها بنبأ عفو الملك عنها : « لكن الجريمة هى الجريمة ، كم من عذراء قتل ، كم من تقى ورع أهلك . لم يبق فى المملكة إلا المنافقون » [٥٣] .

ومن هنا يتضح عدم تقيد الكاتب بفكرة النص التراثى كما هو . فإذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية سعيدة بهذا النبأ . فإنها فى ليالى نجيب محفوظ كانت حزينة لأنها تدرك أن الواقع نفس الواقع لم تتغير ملامحه .

وتعدد الدلالة يكمن فى كون استعارة فكرة النص التراثى . لاتعبر عن المعانى الماضية فحسب . بل تعبر عن مدلولات معاصرة أيضا . فيعرى الكاتب فساد الحكام ويطمح إلى واقع جديد . وبذلك تتوحد دلالة النص التراثى والروائى . ويصبح نص الرواية يعبر عن العالمين فى وقت واحد عالم الليالى العربية وعالم الواقع الحاضر . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالى ألف ليلة وليلة . فإن العالمين يتواجدان عنده جنباً إلى جنب . ولكنهما يكوّنان معا – من الناحية الدلالية – عالماً واحداً ، وكلاً لايتجزأ هم عالم الواقع الجديد ، الذى لابد أن يعيشه الشعب ، لا لأن الشعب هو الذى صنعه . بل لأن السلطان شهريار هو الذى أراده ، إثر قرار العفو والعودة إلى حياة السلام ، وإذا كان بناء فكر شهريار لم يتغير تغيراً جذرياً ، فإننا ننتظر أن يصحو الناس على فوضى وتضارب » [٥٤] .

وهذا التوحد بين الماضى والحاضر فى بنية النص ، يجعل دلالة النص توحى إلى البعدين فى آن واحد . فتنبسط وتنقبض نحو الماضى السحيق والحاضر الخداع ، ويسير بناء

---

(٥٢) ألف ليلة وليلة . الليلة الأولى بعد الألف ٨/٣٧٣ .

(٥٣) نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٨ .

(٥٤) د . نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى . فصول سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٢٢ .

الرواية معتمداً على تفجير المعانى الكامنة فى النص ،ومعتمداً على استيحاء الفكرة ، وليس النص ذاته . فيستوحى أيضا فكرة النص التراثى لقصة « الصياد والعفريت » فى الليالى العربية ، وفيها « عثر الصياد على كرة نحاسية فى شباكه أثناء صيده ، ثم ألقى بهذه الكرة بعيداً ، ثم انفجرت محدثة دخاناً كثيفاً يحجب الرؤية ، وبرز من هذا الدخان عفريت رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب » (٥٥) .

وفى ليالى نجيب محفوظ نجد جمصة البلطى كبير الشرطة يتجه للنهر ليمارس هواية الصيد ، وأثناء صيده يعثر على كرة معدنية . ويلقى بها فى القارب لكنها سرعان ماتنفجر ، وتحدث دوياً مفزعاً ، وغباراً كثيفاً ، يخرج منه عفريت يحاسب جمصة البلطى على أفعاله الدنيئة وخداعه للشعب . يقول : « أنطلق جمصة البلطى كبير الشرطة نحو النهر ليمارس هوايته المفضلة فى الصيد .. ذهل جمصة البلطى . ثمة كرة معدنية ولاشئ سواها . تناولها حانقاً ، قلبها بين يديه ، ثم رمى بها فى باطن القارب ، أحدثت صوتاً عميقاً موثراً ، حدث بها شئ غير ملحوظ ، فتمخض عن انفجار انطلق منها مايشبه الغبار مدويا فى الجو ، حتى عانق سحب الخريف ، وتلاشى الغبار تاركاً وجوداً خفياً جثم عليه ، فملأ شعوره بحضوره الطاغى . ارتعب جمصة على ايلافة مواقف الخطر . أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت ينطلق من قمقم » (٥٦) .

ثم استمر العفريت فى حساب جمصة البلطى معرياً زيفه أمام المجتمع . فيستوحى الكاتب فكرة النص التراثى لحكاية « الصياد والعفريت » ، ولايلتزم بقص هذه الحكاية كما هى . بل يحدث بها تحويراً لتتلاءم والتعبير عن الحاضر ، فيجعل العفريت « يعرى نفاق كبير الشرطة، ويكون بديلاً عن شخصية الصياد فى الليالى العربية .

ومن خلال المعانى التراثية المناسبة فى النص الروائى ، تتضح الدلالات المتعددة فى النص . ولايقف المعنى عن المدلول التراثى ، الذى تطرحه حكاية الليالى العربية بل يتسع ليشمل الأبعاد المعاصرة . فيكون جمصه البلطى – فى ليالى نجيب محفوظ – أو الصياد أو عبد الله البحرى – كما فى الليالى العربية – تعبيراً عن كذب وخداع الحكام ورجال الشرطة للرعية . « ويكون المارد الذى ينطلق من القمقم هو رمز القوة الخيرة وعبد الله البحرى رمز للأمل الجديد » (٥٧) .

---

(٥٥) أنظر : ألف ليلة وليلة : حكاية الصياد والعفريت ١ / ١٤

(٥٦) نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ٣٧ – ٣٨ .

(٥٧) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٢/٤ .

لذلك فإن المعانى الدلالية تتضح من خلال تحوير فكرة هذا النص . لأن هذا التحوير يخرج النص من إطاره الساكن المحدود عند المعنى التراثى إلى إطار متعدد الدلالة ينفتح على الماضى والحاضر فى آن واحد .

ومن هنا استوحى نجيب محفوظ فكرة النص التراثى ، التى تتوافق والتعبير عن الحاضر . دون الإلتزام بنص الحكاية كما هى فى الليالى ، فمزج بين حكايتى « الصياد والعفريت » ، و« عبد الله البحرى » ، و« عبد الله البرى » ، وحمّل الكاتب فكرة هذه النصوص التراثية أبعاداً معاصرة ، فيحمل النص معنيين فى آن واحد ، الأول : هو المعنى السطحى الظاهر ، الذى يرتبط بالحكاية الشعبية فى الليالى العربية ، والثانى : هو المعنى الدلالى المعاصر الذى يرتبط بالنص الروائى فى ليالى نجيب محفوظ كما يعتمد على فكرة المسخ إلى شخصية أخرى ، والتى تتكرر كثيراً فى الليالى العربية فيجعل جمصة وبفضل سنجام يتحول إلى صورة أخرى وهو« عبد الله الحمال » ذلك الميت الحى (٥٨) .

وازدواجية هذه الدلالة تؤدى بدورها إلى حركية النص . لأن النص لايكون ساكناً عند معنى واحد ، بل تتعدد معانيه من خلال ارتباطه بمستويات متعددة من المعانى والأفكار والموروثات والأبعاد الدلالية ، « ففى النص ترتبط مستويات المعنى المتعددة ارتباطا لا انفصام له : المعانى الحرفية (ذلك أن معظم الكلمات تتضمن معانى متعددة) للألفاظ نفسها ومعانيها فى سياقات الجمل الحاملة للأفكار ، ودلالة الأفكار مرتبة فى أجزاء العمل المختلفة .. وهذا التعريف المستمر المتبادل ، وهذا التوتر هما اللذان يؤلفان النص » (٥٩) ويؤدى إلى حركية البناء فى النص التراثى لأنه يعتمد على تفجير طاقات متعددة للمعنى .

كما استوحى أيضا فكرة النص التراثى لحكاية علاء الدين أبى الشامات الواردة فى الليالى العربية ، فقد « كان ثرياً وله شامات فى جسمه ثم عينه السلطان شاهبندر التجار لعلو مكانته ، وتنافس مع حبظلم بظاظا ابن الأمير خالد على جارية بعينها ، وعندما آلت إلى علاء الدين دبرت أم حبظم بظاظا خطة لقتل علاء الدين وهى سرقة أشياء ثمينة من بيت السلطان وإخفائها فى بيت علاء الدين ، وقد نجحت هذه الخطة وأمر السلطان بالقبض على علاء الدين » (٦٠) على حين أن علاء الدين ، فى ليالى نجيب محفوظ ، كان فقيراً ويعمل حلاقاً

---

(٥٨) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٦/٤ .

(٥٩) ألن دوجلاس : المؤرخ والنص والناقد . فصول ديسمبر ٨٣ ، ص ٩٦ .

(٦٠) أنظر : ألف ليلة وليلة ١٤٧/٢ .

متجولا وفضله الشيخ البلخى على ابن كبير الشرطة فى الزواج من ابنته « زبيدة » ، فغضب كبير الشرطة ، ودبر مؤامرة لقتل علاء الدين ، فأمر رجال الشرطة بسرقة جوهرة الإمارة من بيت السلطان ودسها فى بيت علاء الدين ، ونجح فى تدبير المؤامرة وقبض على علاء الدين فى ليلة زفافه وسط جموع الناس وحكم عليه بالإعدام وفصلت رأسه عن جسده . فإذا كان علاء الدين فى النص التراثى ثرياً ، فإنه فى النص الروائى فقيراً ويعمل حلاقا متجولا ، وإذا كان فى الليالى العربية لم يُقْتَل ، فإنه فى ليالى نجيب محفوظ قُتِلَ وفصل رأسه عن جسده .

وهذا التحوير فى فكرة النص التراثى يحمل أبعاداً رمزية للتعبير عن الواقع ، كما أنه يتوافق وبناء الرواية . إلى جانب أنه يطرح معانى متعددة للنص ، فيصبح قتل علاء الدين نموذجاً للقهر الذى يعانيه الأبرياء فى الواقع المعيش ، وتصبح الجريمة التى دبرتها أم حبظلم بظاظا – فى الليالى العربية – وكبير الشرطة – فى ليالى نجيب محفوظ – نموذجا للمعايير الفاسدة فى الواقع المعاصر ، إن المرء فى ليالى نجيب محفوظ ، لايأمن على نفسه أو زوجه أو ماله أو عشيرته . لأن رجال الشرطة والبصاصين يرصدون كل تحركاتهم .

وتأتى حركية هذا النص من خلال ازدواجية الدلالة ، التى تحدث حالة من التوتر والشد والجذر ، نتيجة الإنسحاب إلى الماضى ، والإنبساط للحاضر . وهذا بدوره يحدث حركية فى بناء النص التراثى والروائى معا ، نتيجة لتحوير فكرة النص التراثى .

* * *

٢ / ٢

أما عن تعدد الدلالة من خلال النص التراثى المحور فى تعبيراته وألفاظه : أى تحوير ألفاظ وتعبيرات النص التراثى ، فقد شاع فى العديد من الروايات المصرية – خاصة فى الآونة الأخيرة – عند سعد مكاوى ، وجمال الغيطانى وعبد الحكيم قاسم ، ومحمد جبريل . لكن أهم الروايات التى اعتمدت على تحوير ألفاظ وتعبيرات النص التراثى هى « التجليات » للغيطانى ، و« إمام آخر الزمان » لمحمد جبريل .

ففى التجليات نجد الغيطانى يعتمد اعتماداً كبيراً على النص المحور بتعبيراته وألفاظه ، سواء كانت هذه التعبيرات والنصوص دينية ، أو صوفية . فيقول : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا ، وكيف أصبر على مالم أحط به علما .. كنت قاب قوسين أو أدنى ، لكن غشى عينى مايغشى ، لم أستطع صبرا ، وكيف أقدر على مالم أحط به خبرا » (٦١) .

(٦١) جمال الغيطانى ، التجليات ١/٥ .

فيمزج الكاتب بين النص القرآنى والروائى ، معتمداً على تطويع النص التراثى لمقتضيات البناء الروائى من ناحية ، وللتعبير عن الواقع الحاضر من ناحية أخرى ففى النص القرآنى يقول الله تعالى : « قال إنك لن تستطع معى صبرا ، وكيف تصبر على مالم أحط به خبرا » (٦٢) وقوله : « ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى .. والمؤتفكة أهوى . فغشاها ماغشى » (٦٣) .

فيحمل النص الروائى مدلولاً تراثياً ، ومعاصراً فى آن واحد ، للتعبير عن الغربة التى يعانيها الراوى ، بعيداً عن أهله ووطنه . فقد نفذ صبره ، وأصبح لايطيق الهجر والفراق بعيداً عن الوطن . فيجمع النص بين القيم الدينية والروحية الموروثة التى تحث على الصبر ، وبين معايير الواقع الحاضر المتقلبة ، التى تصيب الراوى بالأرق والخوف .

وهذه الأبنية المتعددة الدلالة ، تعطى النص حركية فى نسيج الرواية نلحظها من المزج بين هذه النصوص التراثية المتباينة والمتعددة . ويتضح تعدد المعانى من خلال المواقف التراثية . عندما يستدعى لحظة ميلاد أبيه وسعيه فى المدينة بلا مأوى ولحظة ميلاد الحسين . والرسول يستشرف مقتله ، فيقول : « رأيت أبى قادماً من أقصى المدينة يسعى » (٦٤) .

وعندما يضيق الراوى بكل سبل العيش . ويصبح الواقع عقيماً ، وقاسياً إلى حد الموت ، حينئذ ينتابه الحنين إلى واحة للأمان . فيقول ، أما أشد الحجب على« فحجاب العصر ، إن الإنسان لفى خسر ... تنتهى صلاة الخوف ، يختفى الشيخ عنى ، فلا أعلم من أمنى . فاتنى السؤال أقف وحيداً عند بداية قوس قزح . أخطو تجاه واقعى الجديد المحدث أولى الوجه إلى دنيا انقطع العهد بها . فسبحان محيىى العظام وهى رميم .. أنى ظامئ إلى روح وريحان وجنه نعيم » (٦٥) .

ومن هذا النص الروائى نجده يستوحى النصوص القرآنية فى قوله : « والعصر إن الإنسان لفى خسر » (٦٦) وقوله « وضرب لنا مثلاً ونسى خلقه قال مـن يحيى العظام وهى رميم » (٦٧) وقوله : « فأما إن كان من المقربين فروح وريحان وجنة نعيم » (٦٨) .

(٦٢) سورة الكهف ، آية ٦٧ – ٦٨ .
(٦٣) سورة النجم ، آية : ٨ – ٩ – ٥٣ – ٥٤ .
(٦٤) جمال الغيطانى : المصدر السابق ٦٧/١ .
(٦٥) نفسه ١١/٣ – ١٤ – ٢٤ .
(٦٦) سورة العصر ، آية ١ – ٢ .
(٦٧) سورة يس ، آية ٧٨ .
(٦٨) سورة الواقعة : آية ٨٩ .

ويحمل الكاتب هذا النص مدلولات إيحائية ، وطاقات تعبيرية عن الحاضر ليجسد من خلالها التناقضات القائمة فى المجتمع ، وتتعدد الدلالة على مستوى اللفظ فيصبح لفظ « العصر » يحمل معنى تراثياً دينياً ، وآخر معاصراً فيعبر عن قيمة العصر الذى تقسم به الذات الإلهية . وفى الوقت نفسه يمقت الراوى هذا العصر الحاضر الذى ضاقت فيه كل سبل العيش وهذه المعانى المباشرة والإيحائية التى تتفجر من اللفظ الواحد تودى بدورها إلى حركية النص ، فتجعله يتجاوز المعنى الظاهر إلى معانى أخرى متعددة . ولانغالى لو قلنا أن بناء النص التراثى فى « التجليات يعتمد اعتماداً كبيراً على تعدد المواقف ، والصور ، والمعانى ، التى تؤدى إلى زحزحة النص من المعنى المباشر الظاهر إلى المعانى الإيحائية ذات المغزى ، فيمزج بين النصوص (٦٩) التراثية الدينية والصوفية والأدبية ، وبين النص الروائى بغية التعبير عن الواقع الحاضر .

* * *

وتعددت دلالات النص التراثى المحور أيضا فى رواية « إمام آخر الزمان » ١٩٨٤ لمحمد جبريل لتعكس مفارقات الواقع الحياتى . لذلك تتوالى أصوات البشر طالبة الخلاص من الظلم ، ويتطلعون إلى شيخهم رمز الخلاص . فيقول الصوت الخافت : « فشر الناس عند الله إمام جائر ضل ، وأضل ، فأمات سنة معلومة ، وأحيا بدعة متروكة وإمامنا – قبحه الله – لم يدع حقا إلا أماته ، وباطلا إلا أحياه .. هى رد الأرض – كل الأرض – إلى ربها الحق وحكمها بما أنزل . وإن نكثوا إيمانهم بعد (عهودهم) (٧٠) وطعنوا فى دينكم فقاتلوا أئمة الكفر إنهم لا إيمان لهم لعلهم ينتهون (٧١) .

إن الكاتب يستوحى النص القرآنى فى النص الروائى ، ويحدث تفاعلا بين النصين لاتحاد الفكرة التى يبغى الإيحاء بها ، وهى نقض الأئمة لعهودهم . وضياع الأرض نتيجة الوعود الكاذبة . فيسقط الكاتب ملامح رؤيته المعاصرة على النص التراثى حين يشعر باتحاد الفكرة بين المدلولين التراثى والمعاصر .

(٦٩) أنظر على سبيل المثال وليس الحصر : النص المحور فى « التجليات » فى الصفحات التالية جـ ١ : ٩٣ – ١٦٧ – ١٧١ – ١٧٣ – ٢٠٣ – ٢٠٤ . جـ ٢ : ١٤ – ١١٢ – ١٣ . جـ ٣ : ٨ – ١١ – ١٤ – ١٧ – ٢٢ – ٢٣ – ٢٤ – ٣١ – ٣٣ – ٧٨ – ١١٤ – ١٤٠ – ١٤٥ – ١٤٧ – ١٥٠ – ١٧٣ – ١٧٥ – ٢٤٣ .

(٧٠) هكذا فى الرواية والصحيح « عهدهم » كما فى النص القرآنى ، وليس عهودهم . ونظن أن الخطأ مطبعى فى الرواية . أنظر : سورة التوبة ، آية (١٢) والرواية ص ٢٧ .

(٧١) محمد جبريل : إمام آخر الزمان ، ص ٣٧ .

كما يلجأ الكاتب إلى التحوير المقصود فى بنية النص التراثى ، كى يتحول إلى نقيض مدلوله التراثى بهدف توليد دلالة تعبيرية يوظفها الكاتب لإدانة وضع معاصر ، ومناقض لمدلول النص التراثى . لذلك يستوحى روح الأحاديث النبوية ، ويحملها بعداً معاصراً فى الرواية ، يقول : « أستشهد إمام مسجد الرضا بالحديث المنسوب إلى الرسول (ص) ، بمصادر صحيحة من رأى من أميره شيئا يكرهه فليصبر عليه ، فإن من فارق الجماعة شبراً فمات . مات ميتة جاهلية . تعالى الصوت الشاب من زواية المسجد :

- أنت كاذب (٧٢) .

ومن هنا يتضح التباين بين المعنى الظاهر المتمثل فى المدلول التراثى والمعنى الإيحائى المتمثل فى المدلول المعاصر ، فالمعنى الظاهر يعمل على تقويم من يحيد عن الطريق القويم ، بينما روح النص الذى اختلقه الكاتب يحث على الصبر وهذا التحوير يبرز التناقض بين مايساير الإمام ، ومايساير العقيدة فالتركيب النصى يأتى فى شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتوليد دلالة جديدة مغايرة لدلالة التركيب الأصلية لأن « النص عندما يكتب فإنه يتخذ طابعاً إسقاطياً Projective مادام من الممكن أن يقرأه عدد غير محدد من القراء الممكنين فى عدد لامحدود من السياقات الممكنة (٧٣) .

وهذه السياقات المتعددة تؤدى إلى حركية النص الروائى ، وتجعل بناءه حركياً لأنه ينتقل من معنى محدد . إلى معنى متسع الدلالة يجمع المعانى المتباينة والمتناقضة فى نسيج فنى واحد . مما يؤدى إلى تفجير طاقات النص وخروجه من سكونيته القابعة عند معنى واحد . إلى مجموعة من المعانى تربط الماضى والحاضر فى نسيج واحد .

وقد لجأ الكاتب أيضا إلى هذا التحوير فى بنية النص التراثى فى افتتاحيته للمقطع الثالث فى الرواية ، يقول : « وحتى لاينطق الإمام عن الهوى دعا إلى حكم القانون » (٧٤) . فيستوحى الكاتب مدلول النص القرآنى الذى يقول : « والنجم إذا هوى ، ماضل صاحبكم وماغوى . وماينطق عن الهوى » (٧٥) .

إن الكاتب يجسد المعانى المتعددة ، من خلال النص المستوحى ، فالحاكم الذى تعهد

---

(٧٢) نفسه ، ص ١٧٥ - ١٧٦ .

(٧٣) ألان دوجلاس : المؤرخ والنص والناقد . فصول ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ٩٦ .

(٧٤) نفسه ، ص ٦٥ .

(٧٥) سورة النجم ، آية : ١ - ٢ - ٣ .

بالصدق مع شعبه فى مواثيقه وعهوده ، أصبح حاكماً كاذباً فى الواقع الحاضر لأنه أصبح هو الدولة والقانون . فالشعب يبغى حكماً يسوده العدل والحرية . بينما الإمام يردد شعارات فى إطار القوانين ، التى وضعها ولاته ورجاله . وتبنى الرواية على هذه الطريقة المتمثلة فى مزج النصين الروائى والتراثى . ويلعب هذا التركيب دورا فى تشكيل النص الروائى . لأن وظيفته تدخل فى نطاق مايسمى بالعلاقات السياقية . أى ربط النص الأدبى بالنصوص الأخرى فى حركة تضاد أو مقابلة أو تحويل وتعمل على إعطاء النص مستويات دلالية معقدة . بل إنها تثير – على حد قول ريفاتير Riffeterre – ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية (٧٦) .

وهذه المدلولات المتعددة تؤدى إلى حركية النص . لأنها تجعل النص يعبر عن المفارقات القائمة فى الواقع الحاضر . فالشعب كلما تطلع إلى إمام عادل تسلط عليهم إمام يقيم العدل شعارات ، حتى إذا ماتملك أعناق شعبه أصبح هو السيف والدولة والقانون . وهكذا فى معظم بناء الرواية يعتمد الكاتب على حركية النص من خلال تعدد المعانى والدلالات الرمزية ، التى تعبر عن المفارقات بين الماضى والحاضر . بل وبين القيم السائدة فى الواقع المعيش .

* * *

الجانب الثانى : حركية الصورة الحلمية :

وفيه اعتمد بناء النص التراثى على الصورة الحلمية ، ويعنى بها الصورة القصصية ، التى تعتمد على تكنيك الحلم ، وتكون سردية متحركة يتحرك فيها الزمان والمكان تحركاً لامنطقياً ، ولغتها لغة مصورة تعتمد على التشخيص ، والتجسيد وتراسل مدركات الحواس ، والصورة بهذا المفهوم تعد أحد السمات الفنية البارزة ، التى ساعدت على حركية النص ، وجعلته يطرح أكثر من دلالة فنية ، وإيحائية ، ورمزية لأن « الحلم يعد وسيلة الدخول إلى الذات وصولا إلى المعرفة العليا » (٧٧) ، كما أنه يفجر الدلالات الكامنة فى أعماق النفس بغية الكشف عن الترابطات النفسية ، التى تعيشها الشخصية ، وهذا لايتأتى عن طريق المعنى الواحد ، أو الدلالة المفردة للنص ، بل يأتى عن طريق تفجير مجموعة من الدلالات والرمـوز والإيحاءات لأن « فى الحلم يبدو كل شئ سهلاً وطبيعياً ، وتنعدم مسألة اللإمكانية ، والفكر المنطقى السلبى إزاء المغامرات الخارقة لايحكم على تناقضها إلا عند اليقظة » (٧٨) .

---

(٧٦) د . سيزا قاسم : البنيات التراثية . فصول أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٦ .

(٧٧) ايفون دوبليسيس ، السريالية ، ص ٣٧ .

(٧٨) نفسه ، ص ٣٩ .

ومن هنا تعد الصورة الحلمية فى النص الروائى أحد الدوافع التى تساعد على تفجير المعنى ، وإيحاءاته المتعددة ، فتنقل النص من الثبوت عند دلالة واحدة . إلى مجموعة من الصور والدلالات ، التى تتخطى الحواجز المكانية والزمانية بمنطق الأحلام لابمنطق اليقظة ، ويقترب بناء الرواية فى هذه الحالة من بناء الرواية الجديدة ، التى تتحدى مقولة السببية بالمعنى المنطقى ، فلاترتيب صارم ، ولا أحداث منطقية ونحن هنا أساسا إزاء لغة تشبه لغة الأحلام ، حيث تتوالى العمليات الذهنية ، دون تدخل من رصيد ثقافى ، أو من عقل يصنفها ويرتبها »(٧٩) .

وهذا يؤدى إلى تفجير طاقات تعبيرية متعددة بتعدد المعانى والدلالات المطروحة ، من خلال الصور الحلمية . وهذا التفجير والتعدد يجعل بناء النص حركياً ، وقد اتضح هذا البناء فى الرواية المصرية فى بعض الأنماط التراثية منها نمط النص الشعبى والأسطورى ، ونمط النص الصوفى .

(١)

أما بالنسبة لنمط النص الشعبى :

فهذا النمط يعد أكثر الأنماط التراثية شيوعاً فى الرواية ، وقد تمثل فى كثير من العناصر التراثية الشعبية كالسير ، والحكايات ، والحكم ، والأمثال ، والأغانى والمواويل ، والمعتقدات الشعبية ، وقد اقترنت هذه النصوص الشعبية بالصور الحلمية فى كثير من الروايات المصرية ، لكن مايعنينا هو الصور الحلمية التى اقترنت بالنصوص التراثية ، وأعطتها أبعاداً حركية للتعبير عن الواقع الحاضر .

وقد اتضح ذلك فى كثير من الروايات المصرية منها « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و« الشنمدورة » لمحمد خليل قاسم ، و« الطوق والإسورة » ليحيى الطاهر عبد الله ، و« دوائر عدم الإمكان » ، و« حنان » لمجيد طوبيا . لكننا سنقف عند روايتى مجيد طوبيا لأنهما أكثر هذه الروايات ارتباطا بالصور الحلمية من جهة ، والنصوص الشعبية المتمثلة فى المعتقدات الشعبية من جهة أخرى .

ففى رواية « دوائر عدم الإمكان » سنة ١٩٧٥ ، ظل عواد يحلم بهنومة طوال الرواية لكنه لم يستطع التوحد بها ، لأنه مايزال عاجزاً ، ومازال قوى السلطة المتمثلة فى العمدة والضابط

(٧٩) أنظر : د . عبد الحميد إبراهيم ، دراسته حول الرواية الجديدة . لقطات ، ص ٢٩ .

وموظف الجمعية تعمل على قهره وحرمانه من محبوبته هنومة رمز الخصوبة والعطاء ، فيمنعون عنه السماد ليحل الجدب والعقم بها .

لذلك عندما استعدت هنومة للقاء قرص القمر فوق سطح البيت انتاب عواد الدوار ، ودوخته الدوامة ، وفى شبه صورة حلمية تجلت له بنات الحور ، فطلب منهن خنق القمر لأنه يحلق فى زوجته العارية فوق السطح ، وهبطت بنات الحور للقمر وخنقته بينما أخذ الصغار يطرقون على الصفائح طالبين من بنات الحور أن يطلقن سراحه يقول : « فى لمح البصر ، فى غمضة عين كنت فى دوامة ، لعبت الدوامة بى فحملتنى وقلبتنى وعدلتنى ودارت بعقلى ، وزغللت عينى حتى لم أعد أرى أى شئ . فهل كنت أحلم .. ثم أعطتنى الحورية ضفيرتها . ضفيرة لها أول وليس لها آخر ، وقال أمسك بطرف الضفيرة ولاتتركها ، فأمسكت وشعرت بتيار عجيب يلفحنى .. لأجد نفسى فوق السلم والقرص فى علاه مخنوق - دوار - وسمعت الصفيح ودار العيال فى الحوارى ليخيفوا بنات الحور والقرص مخنوق فى السماء » (٨٠) .

فيستند الكاتب فى هذا النص الروائى ، إلى النصوص الشعبية المتمثلة فى أغانى الصغار ، التى يرددونها - عندما يكون القمر مخنوقا ، ففى التراث الشعبى « يرتبط خنق القمر عند المصريين والعراقيين بالقرع على الطبول محدثين بذلك دويا مفزعا وهم ينشدون ياأولاد الحور سيبو القمر » (٨١) وأعطى هذه الأبعاد التراثية أبعاداً معاصرة فلايقف قرع الطبول وخنق القمر عند معناه الظاهر ، بل يحمل دلالات أخرى فيصبح القمر رمزاً للخلاص الذى يخلص هنومة من عقمها عندما يحل العجز بزوجها عواد .

وهذه الأبعاد المتعددة من الماضى والحاضر تعطى النص حرية الحركة والانتقال من مرحلة إلى أخرى ومن معنى لآخر ، ومن دلالة تراثية إلى أخرى رمزية ، وتأتى هذه الأبعاد نتيجة الاعتماد على الصورة الحلمية ، حيث تتداعى المحبوبة على عواد فى اللحظات الحلمية والكابوسية ، وتتجسد له المحبوبة فوق أسطح البيوت ، وفى الحقول وعند البئر والساقية فيرى شالها الأحمر يخرج من عجلة الساقية ليعرى زيف الواقع ويكشف جرائم العمدة والضابط وموظف الجمعية . ويلعن أهل القرية لأنهم لم يدركوا حقيقة الغول الذى يلتهم الحياة من حولهم بينما هو يراه شبحاً كابوسياً فى اليقظة والنوم ، فيقول : « أرتجت الأرض ، وازرقت الناس ، وسمعت شخيراً عظيماً ثم انقشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلا لا فى الحياة ، ولا فى

(٨٠) مجيد طوبيا : دوائر عدم الإمكان ، ص ٧٦ - ٨٢ .

(٨١) عبد الجبار محمود السامرائى : مجلة التراث الشعبى بغداد ع ١٢ ص ٥ ، ص ٧٨ .

الحواديت . طويل كالنخلة بشعر كأذناب البهائم ثلثه وحش بعيون تطل فى كل مكان ، وثلثه نار إلى الخارج وإلى الداخل . وثلثه إنسان ردئ ، غول جحظت جميع عيونه ، فاتقدت جميع الأركان وفرقعت فزعت وأشرت – جميعهم لاهون بإطفاء النار – فكرت وقلت كيف لايرونه وهو ضخم ، وهو يملأ كل الأركان ؟ كيف لايسمعون شخيره كشخير ألف جاموسة ؟ (٨٢) .

فيعتمد النص الروائى على بناء الصورة الحلمية ، التى تتسلسل أحداثها تسلسلا لامنطقياً فيرى عواد مالايراه الآخرون فى لحظات اليقظة التى هى أشبه بلحظات النوم فتعبر هذه الكوابيس المتداعية فى صورة حلمية عن أشباح الخوف الكامنة فى نفسه من الواقع الحاضر والآتى . لأن « الحلم يتنبأ بحدث أو بأحداث مستقبلية ، ويصف ارطاميذروس مثل هذه الأحلام على أنها Oneiros ويميزها عن الـ Enypnion ولقد نُقِلَ هذان التعبيران فى اللغة العربية باسم الرؤية والأضغاث . أما الـ Oneirocritica ، فهو وكما يدل الاسم يتعلق بالرؤية ، والحلم عادة يندرج مقنعاً فى أسلوب رمزى » (٨٣) .

لذلك أضفى الكاتب على هذه الصورة الحلمية أبعاداً رمزية ، وجعلها لاتقف عند حد مفردات النصوص التراثية الشعبية كالأشباح ، وطقوس القمر ، بل أحدث بينهما وبين الحالات الشعورية للشخصية ترابطاً . فجاء البعد الرمزى ليعبر عن الخوف الكامن فى الشخصية من ملامح الواقع المعيش .

حيث يحل اللا مألوف بدلاً من المألوف ، فيستحضر الكاتب الأشباح الهلامية اللا مألوفة فى عالم الواقع تعبيراً عن الخوف المترسب فى الشخصية من اهتراء المعايير السائدة . فقد أصبح الإنسان المعاصر لايقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف .. وكان لابد أن نرى وسائل جديدة غير مألوفة على شكل القصة وعلى لغتها ، وعلى أسلوبها فتكتشف ماتستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ، ومنطق اللاشعور (٨٤) خاصة وأن « الكاتب يستخدم البيئة لخدمة الجو النفسى ولخدمة ثنائية بين الوعى واللاوعى ، بين الواقع والحلم » * .

وهذا بدوره يعطى النص أبعاداً دلالية متعددة ، تجعله يخرج من إطار التعبير عن الماضى ، الى إطار التعبير عن الحاضر . معتمداً على هذه الصور الحلمية ، التى تعتبر وعاء

(٨٢) مجيد طوبيا : مصدر سابق ، ص ١٠٨ .
(٨٣) أنظر : فدوى مالطى دوجلاس . بناء النص التراثى ، ص ١٥١ – ١٥٢ .
(٨٤) د . عبد الحميد إبراهيم ، مقالات فى النقد الأدبى ٢/٨٣ .
* د . أحمد السعدنى : منظور مجيد طوبيا بين الحلم والواقع ، ص ١٣٢ .

لمحتويات النص الشعبى المتمثل فى قرع الطبول ، وخنق القمر ، والسحر التشاكلى والتعاطفى ، فقد تداعت صورة هنومة على عواد وهى تطلب منه أن يقص ورقة على شكل رجل مسخ له وجه القرص ليأتيها ويتقمصها ، ويطرد الروح الشريرة لأن المحبوبة رمز الأرض تبغى الاخصاب كى يتبدد غشاء العقم ويحل الميلاد الجديد .

إن الكاتب يحدث حالة من التفاعل الدينامى المستمر فى النص الروائى المعتمد على النص الشعبى ، فيكون الماضى قناعاً للحاضر يتقمصه الراوى من خلال النصوص الشعبية ، لتعرية مفاسد المجتمع ، فعواد مايزال عاجزاً عن إخصاب محبوبته ، وعندما عجزت المحبوبة عن الوصول ، إلى المخلص الذى يمنحها طفل المستقبل ألقت بنفسها فى البئر فخرجت جثة منتفخة تشيعها أحزان الرجال والنساء ، بينما عواد ينكر موتها لأن أشباحها ماتزال تتجسد له فى كل الأمكنة .

وتبدو الصورة الحلمية أشد وضوحاً واقترانا بالنصوص الشعبية التراثية فى رواية « حنان » سنة ١٩٨١ ، فقد شكل الحلم وسيلة تعبيرية فعالة فى بناء الرواية ، فإذا كانت هنومة قد عجزت عن تحقيق ميلاد الطفل فى دوائر عدم الإمكان . فإن حنان التحمت بالغجرى الذى منحها الطفل الآتى فى رواية حنان ، وأكسب الكاتب النص حركية فى البناء من خلال استلهامه للنصوص الشعبية التراثية المتمثلة فى كلمات ضاربة الودع ، والغجرى .

إن حنان تظل طوال الرواية تحلم بالطفل القادم ، فتتجسد لها صورة الغجرى وضاربة الودع . فى أحلام اليقظة والنوم .. ويبدو الغجرى فى الصورة الروائية التى يشكلها مجيد طوبيا من خلال أحلام حنان ، فارساً يمتطى صهوة جواده الأشهب . وتتطلع إليه حنان كى يمنحها الخصوبة ، والطفل القادم . وعند خيام الفجر أصبح شبح الغجرى يطاردها ، ولايفارق خيالها ، فتداعت عليها صورة ضاربة الودع تبصرها بمعالم المستقبل الآتى . يقول الراوى : « مقطف الرمل بودعة المتناثر .. وأصبع ضاربة الودع جائل بينها نابشاً خطوطاً عوجاء تفك طلاسم الودع والبخت والنصيب ، تابعتها حنان ، كأنها تصدق مايقال ، والحزن كامن بداخلها .. وقالت الغجرية : « أسمر وجميل راصدك وهيمان » (٨٥) .

« إن الأنوثة والخصوبة هما المحوران الأساسيان فى الرواية ، تحقيقا لغريزتين ، الغريزة الجنسية ، وغريزة حب البقاء والثانية أسبق من الأولى فى ارتباط الإنسان بالحياة » * .

---

(٨٥) مجيد طوبيا : رواية حنان ، ص ٦٧ .

* د . أحمد السعدنى ، منظور مجيد طوبيا بين الحلم والواقع ، ص ٢٣٥ .

لذلك يستوحى الكاتب النصوص الشعبية المتمثلة فى كلمات الغجرية ويمزجها بالنص الروائى ، ليحدث تفاعلا فى بناء النص ، عن طريق الصورة الحلمية ، التى يجسد فيها صورة الغجرى ، وضاربة الودع « ويرجع تراث الغجرية منذ القدم عندما كان الإنسان يمارس طقوسه البدائية ، وفى مصر القديمة ، عندما كان الإله يضع تاجاً حول قرنى كبش ، والكبش دليل الخصوبة وملازم للغجر » (٨٦) ، فتمزج هذه النصوص بالصور الحلمية ، وتكون وسيلة للتعبير عن رغبة المحبوبة فى الخصوبة والإنجاب بعد أن أصبح الواقع عقيماً ، والأرض لاتثمر إلا للغرباء .. لأن الرجال عاجزون عن الفعل . سواء كان « نصر » أو « عواد » ولاتجد المحبوبة وسيلة غير الحلم ، كما أن اعتماد المشاهد الحلمية على السرد والحركة والتداخل والديمومة المستمرة ، تجعل النص ديناميا وفى حالة تفاعل مستمر .

لذلك تسبح خيالات حنان فى كباش الغجر ، وخيامهم التى تمتد إلى أبعاد لانهائية ، وتتوقع فى كل لحظة صورة الغجرى بين النخيل فى لحظات الحلم ، فيقول : « ظلت مغمضة إلى أن أغفت ، وحلمت بنفسها تبتلع قرصاً مهدئاً . فتاهت ثم رأت الغجرى بفرسه فوق الطريق ، والسيارة مسرعة ، ونصر لايضغط على الفرملة ، والعربة منقضة نحو الفرس رأسا .. حذار يانصر حذار ، صرخت : حذار يانصر حذار .. » (٨٧) .

فيحطم الكاتب عن طريق هذه الأحلام وسيلة السرد العادية ، فيبحر فى الزمان والمكان ، ويستحضر الماضى ليعبر عن اللحظة الآنية ، لذلك تبحر حنان فى الماضى السحيق ، وتتداعى عليها صورة الغجرى ، لأنها ضاقت بالمدينة الزائفة ، حيث تسود القيم المادية ، وتتلاشى القيم الروحية ويحدث هذا تفاعلا فى النص كى يفى بكل هذه الدلالات .

* * *

(٢)

وبالنسبة لنمط النص الأسطورى : وهو النص الذى يستوحيه الكاتب ويكون نصاً حركياً ، أى يطرح دلالات رمزية متعددة ، ولايقف عند معناه التراثى الأسطورى فحسب بل تتعدد دلالاته بتعدد معانيه التعبيرية ويستخدم الصورة الحلمية وعاء لهذا النص التراثى ، لذلك يقترب بناء النص من بناء الصورة الحلمية .

(٨٦) أنظر : جيمس فريزر ، الغصن الذهبى ، حياة الغجر وارتباطها بالخصوبة جـ ١ ، وأنظر : نبيلة محمد عبد الحليم : مصر القديمة تاريخها وحضارتها ، ص ٤٦ ، وأنظر : د . نبيل صبحى حنا . جماعة الغجر، ص ٢٨٦ ومابعدها .

(٨٧) مجيد طوبيا : حنان ، ص ١٤٨ – ١٤٩ .

فقد اعتمد بعض الكتّاب على هذا التكنيك مثل صبرى موسى فى « فساد الأمكنة » والغيطانى فى « الزويل » ، ومحمد البساطى فى « التاجر والنقاش » ، وبهاء طاهر فى « قالت ضحى » ، وسنقف عند رواية « قالت ضحى » لأنها تعد أكثر هذه الروايات ارتباطاً بالأسطورة الأوزيرية المقترنة بالحلم . ففيها مزج الكاتب بين المحبوبة ضحى ، وإيزيس أو « أيسيت » ، فتنام ضحى وعندما تنام يتجلى لها فى الحلم المخلص مقتولاً فى الصندوق ، تقول ضحى : « أغفو فتأتينى الأحلام ، وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى ، رأيتنى وسط أحراش المستنقعات ، ورأيت أفعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية ، وسمعت بكاء طفل هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء ورأيتنى حدأة تحلق فى الفضاء ، ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء ، ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب ، أو صندوق . وفردت جناحى فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت أنثى ، وانبطحت فوقه . فإذا أنا بين أحضان « أوسير » الذى تجلى لى من قبل قمرا ، قمت من الفراش يغمرنى العرق ، ورأيت وجهى فى المرآة غريباً » (٨٨) .

إن الكاتب يتناول هذا النص الروائى فى صورة حلمية معتمداً على النص الأسطورى للأسطورة الأوزيرية ، التى « تروى قصة (أوزوريس) الملك الصالح الذى قتله غيلة أخوه الشرير تيفون (ست) فى نديت أوجستى ، ثم انتقم له كنتيجة لذلك ابنه (حوريس) – الذى كانت قد نشأته فى عزلة خفية أمه إيزيس – وتغلب حوريس ، وهو طفل على ثعبان ثم بلغ مبلغ الرجولة عن طريق شعيرة تركزت على رباط حزامه أدتها إيزيس » (٨٩) .

فالكاتب يستوحى هذا النص الأسطورى ، ويحمله دلالات معاصرة حيث يجعل ضحى رمزاً للأرض مانحة الخصب والعطاء ، وتتوحد فى شخصية إيزيس ، وتحلم بحورس القادم الذى يخلصها من شرور « ست » لكنها تدرك أن الأفعى تنتظره .

وإذا كان حورس فى الأسطورة قد قتل الأفعى ، فإن ضحى لم تستطع قتلها لأن الواقع الحاضر مايزال خاضعاً لأوامر ست ، فيخضع النص لبناء الصورة الحلمية تبعاً لما يقتضيه الواقع المعيش . فلاتخضع الصورة الحلمية عنده للترتيب المنطقى بل تعتمد على استحضار الماضى فى زمن الحضور ، خاصة أن المشاهد الروائية – من خلال النص التراثى – نجدها

---

(٨٨) بهاء طاهر : قالت ضحى ، ص ٦٨ .

(٨٩) أنظر : رودلف انتس ، بحث الأساطير فى مصر القديمة من كتاب « أساطير العالم القديم » ، ص ٥٥ . وأنظر : سير ألن جاردنو ، مصر الفراعنة ، ترجمة د . نجيب ميخائيل ، ص ٢١ .

تتباعد ، وتتقارب ، وتتبادل ، وتتداخل بحيث تختزل القرون فى جزء من الثانية ، أو تمتد إلى عقود من الزمان تبعاً للمرحلة الزمنية التى يستغرقها هذا الحلم .

لذلك يقترب تكنيك الصورة الروائية – المعتمدة على النص الأسطورى – من تكنيك الحلم ، فتعتمد على الزمن المتداخل فى مقابل الزمن التسلسلى أو التتابعى ، أو المنطقى ، فتحلم ضحى أو « أيسيت » بعناق « أوزوريس » كى يحل الخصب والنماء لأن الآلهة سكنت فى السماء وتركت البشر يتخبطون فى الظلام ونزل « أوزريس » و « إيزيس » لخلاص البشر . لكن ست توعد أخاه ، وضربه ومزق أشلاءه ، ثم تفيق ضحى من حلمها وتنادى على الراوى قائلة : « لاتبتئس سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل » (٩٠) .

وحينئذ يدرك الراوى أنها تحلم فيقول لها : « لا يا أيسيت لست أوسير ولكن أشلائى فى صدرى » (٩١) .

فيستحضر الكاتب النص الأسطورى فى صورة حلمية تتداعى على ضحى ليعبر عن الواقع الحاضر ، خاصة إن الأحلام تتميز ببروز قوى ، وشدة خارقة وتتميز كذلك بتشابه كبير مع الواقع » (٩٢) .

كما أن الشخصية عندما تعجز عن تحقيق ماتصبو إليه لا تجد متنفسا غير الأحلام لأن « العديد من أشكال الأحلام هى إشباعات بسيطة للرغبة فى شكل رمزى يشبع مستوى العقل الذى يكون نشطاً أثناء النوم التى يحدث فيها الحلم » (٩٣) وعندما ينتقل هذا الحلم إلى قصة تحكى بألفاظ لابد أن تقلب بعض الصور إلى مفاهيم ، فتتداخل الصورة كما هى بالصورة الرمز » (٩٤) .

وهذا التداخل ينعكس على بناء الصورة الحلمية فى النص التراثى ، فيحدث حالة من استحضار الماضى ، أو استباق المستقبل فى زمن الحضور يؤدى بدوره إلى التفاعل الدينامى بين الماضى والحاضر ، ويجعل بناء النص حركياً نتيجة الإزاحة الدلالية للنص ، من الدلالة

---

(٩٠) المصدر السابق ، ص ٧٠ .

(٩١) نفسه ، ص ٧٠ .

(٩٢) د . يحيى الرخاوى : الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع . فصول مارس ١٩٨٥ ، ص ٦٨ .

(٩٣) د . شاكر عبد الحميد : المرض العقلى والإبداع الأدبى . عالم الفكر ، الكويت ، يونيه ٨٧ ، ص ٤٨ .

(٩٤) د . يحيى الرخاوى ، بحث سابق ، ص ٧٠ .

المفردة إلى الدلالات المتعددة عن طريق الصورة الحلمية خاصة إن « الأحلام تعتمد على النشاط الحالم الذى يقوم بتحريك الكيانات الداخلية وقلقلة المعلومات التى لم تتمثل تماماً ، وتفكيك البنية ، التى لم تستقر ، كل ذلك يهدف إلى درجة أكبر من التوازن والتكامل والتمثيل ، والاستيعاب ويتكرر هذا النشاط إيقاعياً فى محاولة دائبة لاستكمال مهمة التوازن والنمو » (٩٥) مما يجعل النص المستوحى فى صورة حلمية نصاً دينامياً يتفاعل مع البنية الشمولية فى الرواية ، للتعبير عن الواقع المعاصر ، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخبيئة فى أعماق النفس ، وبذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن طريق الإيحاء والرمز (٩٦) .

كما أن اللغة التى اعتمد عليها الكاتب فى الصياغة الحلمية للنص الأسطورى ، إنما هى « لغة مصورة أشبه بلغة الأحلام ، وتعتبر للوهلة الأولى لغة بسيطة ومرنة وسهلة قراءتها ، ومع ذلك فإن رواية الأحلام غالباً ماتكون علاقة معقدة بمالها من عناصر كثيرة . وأكثر من مدلول واحد (٩٧) ، فتكون المحبوبة ضحى « أيسيت » بمثابة المخلص لأوزير إله الخصب ، ويضفى عليها الكاتب دلالة معاصرة ، فتصبح رمزاً للخلاص ، ففى النص الأسطورى فى الرواية . نجد أيسيت تتحول إلى حدأة ، تحلق فى الفضاء وتهبط وسط النيل ، وتفرد جناحيها على الصندوق الخشبى ، وتتوحد بأوسير ، كى تلملم أشلاءه ، ويعيد الحق والعدل والحرية فى ربوع البلاد .

إن صياغة النص الأسطورى فى صورة حلمية يجعل النص ذات أبعاد متعددة ، وهذه الأبعاد تضيف إلى بناء النص حركية ، نتيجة لاتساع الدلالة وانفساح المعانى وخروجه من إطار سكونية المعنى ، إلى حركية الدلالة ، بل إن « الاتجاه الحديث ينظر إلى عالم الواقع على أنه حلم وكابوس فلا حقيقة ثابتة ، والجميع يؤدون أدوارهم وهم فى حالة حلم » (٩٨) .

* * *

(٣)

أما نمط النص الصوفى : فقد اعتمد على الكتابة الصوفية المتعددة ، التى استوحاها الكتّاب فى رواياتهم ، وهذه « الكتابة الصوفية أنواع متعددة ، منها كتب طبقات الصوفية ،

---

(٩٥) نفسه ، ص ٦٨ .

(٩٦) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ٥٢٠ .

(٩٧) د . يحيى الرخاوى : بحث سابق ، ص ٧٠ .

(٩٨) د ، عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ، ص ٦٣ .

والشعر التعليمى الصوفى ، والرجز الصوفى ، والشعر الذى قيل فى غرض التصوف ، والكتب التعليمية الصوفية [٩٩] إلا أن أهم النصوص الصوفية التى استلهمها معظم الكتّاب فى رواياتهم ، تمثلت فى الأشعار الصوفية .

وقد شاع هذا النمط فى الرواية المصرية منذ الستينيات ، ومابعدها عند العديد من الكتّاب ، ولعل أهم هؤلاء الكتّاب هم سعد مكاوى ، وجمال الغيطانى ، وعبد الحكيم قاسم ، ومحمد قطب . إلاأن ارتباط هذه النصوص الصوفية بالصور الحلمية ظهر واضحا فى كتاب « التجليات » للغيطانى . فقد استخدم الصور الحلمية وعاء يصب فيه أبعاد رؤيته المعاصرة . وانعكست بدورها على النص فجعلته يتسم بدينامية الصور الحلمية .

لذلك نجد الراوى يبث شكواه لابن إياس المصرى ، شاكياً له غربته وموت أبيه وتبدل معالم الحياة من حوله . لكن ابن إياس يحثه على الحُلم ففى الحلم يتجلى له مايستطيع رؤيته فى اليقظة . وعندما يحلم يتجلى له والده فى الحلم يحاوره ، ويلومه على عدم العودة إلى أصوله القديمة ، أو حتى تذكرها . لأنه انفصل عن ماضيه وعاش مع حاضره فلم يعرف عن أبيه شيئا ، والحلم عند الراوى يكشف عن دلالات إيحائية ورمزية ، ويقترب أحيانا من التداعى الحر للمعانى . ويظل الراوى طوال الرواية تتداعى عليه اللوحات والمشاهد الروائية .

وتقترب هذه « التجليات » من بناء الصورة الحلمية ، لأن كلا منهما يدور حول المكاشفة ، ورؤية المحجوب الذى لايستطيع الإنسان رؤيته فى لحظات اليقظة العادية فإذا كان « التجلى مايظهر للقلوب من أنوار الغيوب » [١٠٠] فإن الأحلام نشاط إبداعى يعتمد على سيولة الوعى ، أو الشعور فى حالة وعى أو لاوعى (يقظة أو نوم) ويكون شديد التكثيف سريع النقلات مجسداً فى لغة مصورة وزمن لاتتابعى » [١٠١] .

لذلك يتفق كل منهما فى كونه حالة شعورية تتداعى على الشخصية فى حالة وعى أو لاوعى ، ولايخضع للغة الخطابية ، أو الزمن التتابعى التقليدى ، فتقترب اللغة فى النص التراثى فى التجليات من اللغة الحلمية المصورة ، التى تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وهذه الصورة الحلمية تودى إلى حركية النص من خلال التفاعل المستمر بين بُنى النص ودلالاته المعاصرة .

---

(٩٩) د . محمد مفتاح : دينامية النص ، ص ١٣٠ .

(١٠٠) كمال الدين عبد الرازق : « اصطلاحات الصوفية » تحقيق محمد كمال إبراهيم ، ص ١٥٥ .

(١٠١) د . يحيى الرخاوى ، بحث سابق ، ص ٦٧ .

ففى سفر الميلاد يسلم الراوى نفسه للحسين ، ويكشف له الإمام الحسين كل الأحداث ولحظات الميلاد الماضية ، التى مر بها آباؤه وأجداده ، ويكون الإمام الحسين أو محيى الدين بن عربى ، أو السيدة زينب بمثابة المرشد ، الذى يكشف كل الحواجز عن الراوى ، فيكشف له لحظات ميلاد والده ولحظات موته فى آن واحد . ويستدعى الكاتب نصاً صوفياً ، يقول :

« إذا ماتجلى لى فكلى نواظر

وإن هو ناجانى فكلى مسامع » (١٠٢)

فيكون النص الصوفى أداة تعبيرية عن الواقع المعيش ، مستخدماً الصياغة الحلمية وعاء للتجربة ، فيبغى الراوى تحقيق واقع جديد ينشد فيه العدل والحق والحرية ، فيلجأ إلى البطل الصوفى الذى يمتلك قوة خارقة تفوق قوى البشر العاديين ، كى يحقق له مايعجز عن تحقيقه .

وهذا الجو الأسطورى الذى تضفيه الخارقة ينعكس على المجال اللغوى ، فالألفاظ المحورية تكتسب دلالات جديدة رمزية أو على الأقل أحدها ، ولكن تسرى عدواه إلى باقى المحاور الأخرى ، وهكذا يصير الزمان والمكان والحيوان ، وفعل الصوفى ذات دلالات أسطورية (١٠٣) وهذه الدلالات تطرح أبعاداً متعددة للتعبير عن الحاضر .

لذلك يحمل النص الصوفى أبعاداً معاصرة تتجاوز معناه الظاهر عن طريق الصورة الحلمية ، فتتداعى النصوص والأشعار الصوفية على الراوى فى حالة أشبه بالرؤى الكشفية أو الأحلام وعندما تصاغ هذه الرؤى فى ألفاظ ومعانى تقلب بعض الصور إلى مفاهيم ، يتداخل فيها الماضى والحاضر والزمان والمكان ، فتؤدى إلى حركية النص .

ومن ثم لاتقف الأشعار عند المعنى الصوفى فحسب بل تتجاوزه ، لتعبر عن دلالات معاصرة . فتكون هذه النصوص دليلا على طاعة الراوى لمرشده الذى يمتلك قوة خارقة فيكشف له عن لحظات القهر والظلم التى عاناها أجداده ، ومايزال يعانيها الراوى فى واقعه المعيش .

لذلك يصوغ الكاتب النص التراثى معتمداً فيه على الصياغة الحلمية للصورة الروائية . خاصة إن الصورة الحلمية تعتمد على اللغة المصورة ، وهذه اللغة بدورها تعتمد على تصوير المشاهد واللوحات المجسمة ، ونتيجة لتتابع الأحلام تتابعا لامنطقيا نجد الصور الحلمية تعتمد

(١٠٢) جمال الغيطانى : كتاب التجليات جـ ١ ، ص ٥٩ .

(١٠٣) د . محمد مفتاح : دينامية النص ، ص ١٤١ .

على هذا التتابع ، فتبدو مشاهدها متداخلة تداخلاً لامنطقيا وهذا التداخل والقطع والاستمرار يكسب النص حركية واضحة سواء على مستوى السرد ، أو على مستوى تشكيل الصورة .

لذلك يصور الكاتب ألوان القهر والتعذيب ، التى يعانيها أفراد الشعب بين جدران السجون . ولايجد الراوى وسيلة غير التوحد بمحبوبته مانحة الخصب والدفء والعطاء . فتسيطر عليه حالة من الضنى والنحول يصبح فيها بين اليقظة والنوم ، يقول : « قال واحد من الأجله . كل من أخفى السر سرعان مايفوز بمراده ، عندما تختفى الحبة فى الأرض ، فإن سرها يجعل البستان مخضراً .. اجتهدوا فى فهم ما أقول ، وتفحصوا ما أرمز إليه أعوذ بالله أن أكون من الجاهلين .

من أجلها تركى القرار وخفضه

وتجشمى مالم أكن أتجشم

ولقد كتمت غداة بانت حاجة

فى الصدر لم يعلم بها متكلم »(١٠٤) .

لذلك تكون الصورة الحلمية هى الوسيلة ، التى يعتمد عليها الكاتب فى حركية بناء النص التراثى والروائى . خاصة إن اللغة فى الصورة الحلمية لغة تعتمد على الحيوية والتجدد والاستمرار ، وبالتالى تنعكس على الصورة التى تكونها هذه المفردات ، فتبدو الصورة متحركة ، فتؤدى إلى حركية النص ، وتجعله نصاً يتسم بالتفاعل المستمر .

---

(١٠٤) جمال الغيطانى : التجليات ٣/١٠٧ .

الباب الثالث

اللغة التراثية

الفصل الأول : أنماط اللغة التراثية

الفصل الثانى : اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى

اللغة التراثية

تمهيد :

يعنى باللغة التراثية : اللغة التى يستوحيها الكاتب فى روايته وترجع مفرداتها إلى نمط تراثى معين ، كالنمط الأسطورى أو الصوفى أو التاريخى . أى أن التراكيب اللغوية ، التى يستخدمها الكاتب فى روايته ترجع إلى لغة الكتابات التراثية ، التى يستخدمها بعض المؤلفين القدامى فى كتاباتهم ، خاصة الكتابات التاريخية والصوفية ، ويستوحيها الكتّاب لتؤدى دلالة إيحائية ورمزية فى نسيج الرواية .

وهذه اللغة وظفها العديد من الكتّاب خاصة منذ الستينيات ، وحتى وقتنا الحاضر ، حيث أصبح اللجوء إلى هذه اللغة ضرورة يقتضيها الواقع الحاضر ، لأن طبيعة التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية تؤثر تأثيراً كبيراً فى مسيرة الحركة الأدبية ، وفى الأبنية اللغوية التى يستخدمها الكاتب فى نصه الأدبى .

وقد تمثلت هذه اللغة فى ثلاثة أنماط :

الأول : اللغة التاريخية .

الثانى : اللغة الصوفية .

الثالث : اللغة الأسطورية

وقد كان لهذه اللغة التراثية دلالات فنية ، ارتبطت بنسيج الرواية ، وتمثلت هذه الدلالات فى التداخل الزمانى والمكانى مما سنتبينه فى الفصل الثانى .

الفصل الأول

أنماط اللغة التراثية

١ – اللغة التاريخية :

ويعنى بها لغة الكتابات التاريخية التى استخدمها المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية ، واستوحاها بعض الكتّاب المعاصرين فى رواياتهم ، وحمّلوها قضايا عصرهم الحاضر ، أى أن الكاتب يحاكى لغة المؤرخين التى كتبت فى عصرهم ، ويحملها مضامين عصره الحاضر . لذلك لاتعنينا الرواية التاريخية ، التى تناولت الموضوعات والأحداث والمواقف التاريخية ، والتى كتبت بلغة العصر الحاضر ، بل تعنينا الرواية التى استوحت من التراث اللغة ذاتها التى كتبت بها هذه الأحداث التاريخية .

وقد اقترب من هذه اللغة سعد مكاوى فى « السائرون نياماً » سنة ١٩٦٥ ، حيث استوحى بعض التعبيرات التراثية المملوكية مثل قوله : باب الزاوية عند العمق المسدود لزقاق الناضورى [١] ، أتابك العسكر ، الطبلخاناه ، طبقات المماليك السلطانية ، الأسطبلات الشريفة ، مقر الخيول السلطانية [٢] .. إلخ .

والرواية مليئة بهذه التعبيرات المملوكية ، لكنه تناولها فى سياق لغة العصر الحاضر . أى أنه سرد الأحداث التاريخية ، وماتلاقيه جموع العامة من ويلات وتعذيب بلغة معاصرة ، وضمّن هذه اللغة بعض هذه التعبيرات ، التى استخدمها مؤرخو المرحلة المملوكية .

لكن مثل هذه التعبيرات فحسب لم تشكل الهيكل العام لتراكيب اللغة التراثية التاريخية .

* * *

لكن هذه اللغة قد اتضحت فى رواية « الزينى بركات » [٣] سنة ١٩٧٠ إذ أنها تعد من أهم الروايات ، التى استوحت لغة الكتابات التاريخية ، وخاصة التراكيب اللغوية التى استخدمها ابن إياس .

---

(١) سعد مكاوى : السائرون نياماً ، ص ٢٨ .

(٢) نفسه ، ص ٩ .

(٣) كتبت هذه الرواية سنة ١٩٧٠ – ١٩٧١ ونشرت الطبعة الأولى « وزارة الثقافة السورية » فى دمشق سنة ١٩٧٤ . واعتمدنا على الطبعة الثالثة طبع دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ .

إن الغيطانى فى هذه الرواية يقيم موازاة نصية بين نص ابن إياس التاريخى ونص الغيطانى الروائى . وهذا التوازى يكشف التشابه القائم بين مرحلتين تاريخيتين هما : مرحلة مصر تحت الحكم العثمانى وهزيمة العثمانيين لها ، ومصر فى أواخر الستينيات وهزيمة سنة ١٩٦٧ ، وجاءت هذه المحاكاة اللغوية ممثلة فى جانبين :

الأول : مستوى التعبيرات الحضارية التى استخدمها ابن إياس واستخدمها الغيطانى

والثانى : مستوى التراكيب الأسلوبية أو اللغوية التى استخدمها كل منها .

* * *

١/١

أما بالنسبة لمستوى الألفاظ والتعبيرات الحضارية التى استخدمها ابن إياس فهى كثيرة منها مايتصل بوظائف كبار الأمراء والمماليك فى الدولة مثل نائب الغيبة ، ناظر الحسبة ، الأمير و الجاشنكير ، الوالى ، أمير السلاح ، أتابك العكسر ، مقدم المماليك . ومنها مايتصل بوظائف المدنيين الكبار فى الدولة المملوكية . مثل : الوزير ، قاضى القضاة ، كاتب السر الشريف ، ناظر المملكة ، نقيب الأشراف وغيرها . ومنها مايتصل بأسماء الأماكن والعطوف والحارات ، مثل القلعة ، الحسينية ، الباطنية ، الجمالية ، الجودرية ، رواق الصعايدة ، المقشرة ، سوق الشرابشيين ، بركة الرطلى ، حارة الروم الجوانية ، الميضة ، حارة زويلة .. إلخ .

ونجد معظم الكتابات التاريخية المملوكية مليئة بهذه الألفاظ ، خاصة كتاب الزهور فى وقائع الدهور ، ولعل وقوفنا عند أى نص من نصوص ابن إياس يكشف لنا مدى استخدامه لهذه الألفاظ ، ومدى تصويره لحالات القتل والرعب ، التى كان يعيشها الشعب . فى ذى القعدة سنة ٩١٣ هـ يقول : « ومن الحوادث أن جماعة من عبيد السلطان تحاسدوا فى بعضهم ، فقتلوا منهم واحدا كان مقرباً عند السلطان من بينهم . فلما قتلوه رموه فى سراب من أسربة القلعة . ووجدت امرأة موسطة نصفين ، كل نصف منها مرمى فى حارة ، فلا يعلم من فعل ذلك بها .. وفيه غمز على فران قتل صبيا كان عنده ورماه فى جورة الفرن ، فاحترق وهرب الفران ، ولم تنتطح فى ذلك شاتان ، وفيه قتل بعض الغلمان بياع لبن » (٤) .

---

(٤) ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور جـ ٤ ، ص ١٢٩ - ١٣٠ ، حوليات « ذى القعدة ٩١٣ هـ » وتتضح هذه التعبيرات اللغوية التى أشرنا إليها من خلال تتبع نصوص ابن إياس .

ومن الملاحظ أن اللغة التى يستخدمها ابن إياس ، إلى جانب استخدامه بعض الألفاظ المملوكية فهى لغة مليئة بكثير من الألفاظ ، والأساليب غير العربية ، ولعل ذلك يرجع لانتشار اللسان التركى فى مصر فى تلك المرحلة . كما أن لغته بسيطة سلسة لاعتماده على لغة الحياة اليومية فى تلك المرحلة ، تلك اللغة التى هى أقرب للعامية منها إلى الفصحى ، وهذه اللغة كانت شائعة بين مؤرخى العصر المملوكى إذ أن « لغة ابن إياس تحفل بكثير من الألفاظ التى لاتضمها معاجم اللغة ، فضلا عن وجود عدد كبير من الألفاظ والمصطلحات الأجنبية ، وبخاصة الألفاظ ، والمصطلحات التركية التى لاتزال اللهجة المصرية المعاصرة تضم عدداً كبيراً منها »(٥) .

وقد استوحى الغيطانى هذه التعبيرات التراثية ، التى كان يستعملها المؤرخون فى المرحلة المملوكية ، خاصة ابن إياس بحيث شكلت هذه التعبيرات ركناً أساسياً فى مستويات اللغة عند الغيطانى .

وقد استطاع الغيطانى أن يضمّن هذه التعبيرات ، فى سياق الجمل والتراكيب اللغوية عنده ، بحيث اقتربت تعبيراته ، وتراكيب الجملة عنده من تعبيرات وتراكيب ابن إياس .

وقد تعددت مناحى هذه التعبيرات فمنها مايستخدم الألفاظ التى تدور حول الألقاب والوظائف المملوكية العليا فى الدولة ، ومنها مايستخدم ألفاظ الأماكن التراثية المتعددة ، ومنها مايستخدم أسماء الشخصيات التاريخية البارزة ، وأهم الألفاظ التى تدور حول الألقاب والوظائف المملوكية التى استوحاها الغيطانى من الكتابات التاريخية خاصة كتابات ابن إياس ، مرتبة حسب كثرة شيوعها فى الرواية وكما هو موضح فى الجدول رقم (١) هى (٦) .

---

(٥) د . فاضل عبد اللطيف الخالدى : ابن إياس ومنهجه فى البحث التاريخى ضمن كتاب « ابن إياس » لمجموعة من المؤلفين بإشراف الدكتور أحمد عزت عبد الكريم ، ص ٣٦ .

(٦) أنظر الجدول رقم (١) .

جدول رقم (١) أهم الألقاب والوظائف المملوكية التى استوحاها الفيطانى

اللقب أو اللفظ المملوكى	عدد المرات الواردة فى الرواية	أرقام الصفحات
البصاص	١٤٥	٢٥ – ٢٧ – ٣٤ – ٣٥ – ٣٦ – ٣٨ – ٣٩ – ٥١ – ٥٢ – ٦٠ – ٦٤ – ٦٥ – ٦٩ – ٧٠ – ٧٩ – ٨٧ – ٨٨ – ٨٩ – ٩٠ – ٩٣ – ٩٤ – ٩٥ – ٩٩ – ١٠٧ – ١٢٩ – ١٤٣ – ١٤٦ – ١٤٩ – ١٥٢ – ١٦٠ – ١٦١ – ١٦٣ – ١٨٨ – ١٩٠ – ١٩١ – ١٩٢ – ٢١٠ – ٢١١ – ٢٢٢ – ٢٢٤ – ٢٢٥ – ٢٢٦ – ٢٢٧ – ٢٢٨ – ٢٣٢ – ٢٣٣ – ٢٣٤ – ٢٣٥ – ٢٣٦ – ٢٣٧ – ٢٣٨ – ٢٤٧ – ٢٤٩ – ٢٥٨ – ٢٦٢ .
السلطان	١٢٩	٨ – ١٤ – ٣٠ – ٢٦ – ٣٢ – ٣٣ – ٣٤ – ٣٦ – ٣٩ – ٤٠ – ٤٥ – ٤٦ – ٤٩ – ٥١ – ٥٢ – ٥٦ – ٦١ – ٦٥ – ٦٨ – ٦٩ – ٧٠ – ٧٢ – ٧٥ – ٨٠ – ٨٢ – ٩٤ – ٩٥ – ٩٧ – ٩٨ – ١٠٢ – ١٠٣ – ١٠٦ – ١١٢ – ١١٦ – ١١٧ – ١٢٠ – ١٢١ – ١٢٧ – ١٣٥ – ١٣٨ – ١٤٤ – ١٥٣ – ١٦٤ – ١٦٥ – ١٧٠ – ١٧١ – ١٧٣ – ١٧٤ – ١٧٥ – ٢٢٤ – ٢٤١ – ٢٤٢ – ٢٤٥ – ٢٤٦ – ٢٤٧ – ٢٥٣ – ٢٦١ – ٢٦٢ – ٢٦٣ – ٢٨١ .
الأمير	٧٤	٧ – ٨ – ١٩ – ٢٠ – ٢١ – ٢٢ – ٢٣ – ٢٤ – ٢٦ – ٣٢ – ٣٥ – ٣٦ – ٣٩ – ٤٠ – ٤٦ – ٥١ – ٦٢ – ٦٦ – ٦٧ – ٦٩ – ٧٠ – ٧٥ – ٨٠ – ٩٤ – ٩٥ – ٩٧ – ١٠٠ – ١٠٢ – ١٠٣ – ١٠٦ – ١٠٨ – ١١٣ – ١٢٠ – ١٢١ – ١٥٤ – ١٧٠ – ١٧١ – ١٧٢ – ١٧٣ – ١٧٤ – ١٧٥ – ١٨١ – ١٨٧ – ١٨٨ – ١٨٩ – ١٩٠ – ٢١٠ – ٢١١ – ٢٤١ – ٢٤٥ – ٢٥٥ – ٢٥٨ – ٢٦٣ .
« مقدم المماليك » وفى الرواية يعنى به مقدم البصاصين أو كبير البصاصين	٧١	٢١ – ٢٤ – ٥١ – ٥٢ – ٥٩ – ٦٤ – ٦٥ – ٦٦ – ٦٨ – ٩١ – ٩٥ – ١٢٩ – ١٤٥ – ١٤٩ – ١٧٧ – ١٨٥ – ١٨٦ – ١٨٧ – ٢٢٢ – ٢٤٣ – ٥١ – ٥٣ – ٥٥ – ٥٦ – ٥٧ – ٦٠ – ٦١ – ٦٥ – ٨٨ – ٨٩ – ١٠١ – ١٤٥ – ١٤٨ – ١٥٤ – ١٥٨ – ١٦٦ – ١٨١ – ٢٤٣ – ٢٤٤ – ٢٥١ .
متولى الحسبة		
ناظر الحسبة	٦٤	٧ – ١١ – ١٢ – ١٣ – ٢٩ – ٣٠ – ٣٩ – ٤٦ – ٤٨ – ٥٠ – ٥٣ – ٥٩ – ٦٠ – ٦٢ – ٦٥ – ٦٦ – ٦٧ – ٧٢ – ٧٩ – ٨٠ – ٨٩ – ٩٨ – ٩٩ – ١٠٠ – ١٠١ – ١٠٤ – ١٠٧ – ١٠٨ – ١١٥ – ١٢٠ – ١٢٧ – ١٢٩ – ١٣٧ – ١٤١ – ١٥٤ – ١٥٥ – ١٥٧ – ١٦٤ – ١٦٥ – ١٦٧ – ١٦٨ – ١٦٩ – ١٧٣ – ١٧٧ – ١٧٨ – ١٩٣ – ١٩٨ – ٢٠١ – ٢٠٥ – ٢٦٢ – ٢٨١ .
قاضى القضاة	١١	٥٤ – ١٠١ – ١٠٨ – ١١٢ – ١١٣ – ١١٧ – ١٦٩ – ١٧٠ – ١٧١ .
الديوان « رئيس الديوان » رئيس الديوان	١١	٣٧ – ٩٥ – ١٠١ – ١٤٥ – ١٤٨ – ١٧٠ – ١٧٧ – ٢٦٢
الجلبان ، القراصنة	٧	٩٨ – ٢٤٦ – ٣٢ .
الطبلخاناه	٧	٩ – ٢٢ – ٣١ – ٣٩ – ٥٠ .
الوالى	٦	٧ – ١٤ – ١٣٨ – ١٦٩ – ١٧٨ – ٢٠٣ .
أتابك العسكر	٤	٧ – ٢٤٦ .
الأشراف	٢	
نائب الدوادار	٢	٨ – ٥١ – ٥٢ – ٥٤ – ٢٠٥ .
الجاشكنير	١	
نائب الغيبة	١	

جملة الألفاظ = ٥٣٦ لفظاً

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن أهم هذه الألفاظ هى : البصاص ، السلطان ، الأمير [٧] سواء كان أمير السلاح ، أو أمير أخور ، أو أمير الطبلخاناه ، مقدم [٨] المماليك سواء كان مقدم البصاصين أو كبير البصاصين ، متولى الحسبة [٩] ، أو ناظر الحسبة ، قاضى القضاة ، الديوان ، الطبلخاناه ، الوالى ، أتابك [١٠] العسكر الجلبان ، القراصنة ، الأشراف ، نائب الدوادار ، الجاشنكير [١١] ، نائب الغيبة [١٢] ، رئيس الديوان .

ومن هنا يتضح سيطرة الألفاظ والألقاب المملوكية ، التى استخدمها ابن إياس على البنى اللغوية فى رواية « الزينى بركات » . بل إن كثرة استخدامه للفظ البصاصين والسلطان والأمير ، مقدم وكبير البصاصين ، متولى الحسبة أو ناظر الحسبة طغى على معظم الألفاظ التراثية الأخرى المستوحاة فى الرواية .

ونظن أن شيوع مثل هذه الألفاظ يرجع إلى عدة أمور منها : معايشة الغيطانى لكتب المؤرخين القدامى ، خاصة ابن إياس معايشة فعلية ، للحد الذى جعل تعبيرات ابن إياس ، تستحوذ على وجدان الكاتب ، وتتملكه ، فأخذ يصب هذا المخزون اللغوى التراثى فى نسيج روايته . لذلك يقول الغيطانى : « فى كتب التاريخ وجدت ضالتى وكنت أشعر بألفة كبيرة معها ، وخصوصاً كتابات ابن إياس ، التى قادتنى إلى التعرف على الشوارع ، وبعضها مايزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أقترب – حتى المعرفة الحميمة – من المساجد والكتاتيب المملوكية ، وكل أشكال العمارة الإسلامية ، وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمى ، والتراث العربى . واتصالى بكثير من فئات الشعب المصرى فى الأحياء الشعبية كانت تنعقد داخلى رغبة أكيدة واضحة وواعية فى كتابة شئ خاص » [١٣] .

---

(٧) الأمراء : أصلهم من معتوقى المماليك ، الذين سمت بهم همتهم وحظهم إلى مرتبة الإمارة ولكل واحد من هؤلاء إقطاع يمنحه ويستغله وفق هواه ، أو يتناول منه مالاً معيناً ، ومراتب الإمارة : أمير مائة ، ومقدم ألف ، أمير طبلخاناه ، أمير عشرة ، أمير خمسة ، أمير السلاح وهو رئيس السلاح دارية من المماليك السلطانية . وأمير أخور يوكل إليه النظر فى كل من الأصطبلات السلطانية وخيولها .

(٨) مقدم المماليك : يشرف على المماليك السلطانية ويحكم فيهم .

(٩) ناظر الحسبة : ينظر فى شئون البلاد وفى كل مايتصل بمال السلطان والخزانة .

(١٠) الأتابكية : هى إمارة الجند ويقال لشاغلها ، أتابك أو أتابكى ، وأتابك العسكر وهى تلى رتبة نيابة السلطة ، فى الأهمية ، وقد تضارعها .

(١١) الجاشنكير : ينظر فى الموارد السلطانية مع الأستادار .

(١٢) نائب الغيبة : هى نادرة ولاتكون إلا إذا خرج السلطان ونائبه فى غزاة خارج البلاد وحينئذ ينصب أحد كبار الأمراء نائب الغيبة .

أعتمدنا فى تفسير هذه المناصب المملوكية على صبح الأعشى جـ ٤ تحت عنوان « من أحوال المملكة ماعليه ترتيب المملكة » خطط المقريزى جـ ٣ ص ٣٤٨ تحت عنوان « دار النيابة » ، وابن إياس بدائع الزهور حوادث عام ٩٠٨ – ٩٠٢ – ٩٢٢ ، جـ ٤ – جـ ٥ ، ومحمود رزق سليم عصر سلاطين المماليك جـ ١ قسم أول ، ص ٨٤ – ٨٦ .

(١٣) أنظر : قوله فى الندوة التى عقدت حول مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات ، فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٢١٢ .

ومن خلال هذه المعايشة تشكلت لغة الكاتب . إذ أن هذه المعايشة لم تكن رغبة فى معرفة الأحداث التاريخية فحسب . بل كانت دافعا للبحث عن مادة تراثية ثرية باللغة والأحداث ليصبها فى شكل روائى * هو مايشغل الكاتب . لذلك يقول : « قد عايشت المؤرخين ، لابهدف المعرفة ، أو البحث عن مادة علمية كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية . بل كنت أبحث عن المناخ وعن اللغة وعن طرائق النص » (١٤) .

كما أن نشأة الكاتب بين الأحياء الشعبية ، ومعرفته الكثير من حواريها وشوارعها ومساجدها ، إلى جانب معايشته لكتب المؤرخين ساعد على شيوع مثل هذه الألفاظ فى روايته . إذ أن « ميلاد الغيطانى فى حى الجمالية القاهرى القديم ، ونشأته بين الآثار العربية والإسلامية ، التى ينفرد بها هذا الحى . قد عمق حسه التاريخى العربى ، وأحيت التاريخ العربى والتراث العربى فى وجدانه وفكره . وانعكس كل هذا فى أدبه القصصى الروائى » (١٥) يضاف إلى ذلك أيضا أمر جوهرى وهو رغبة الكاتب فى تصويره للواقع الحاضر من خلال هذه التعبيرات التراثية .

أما غلبة بعض الألفاظ مثل البصاص أو السلطان أو الأمير على غيرها فى الرواية ، فذلك يرجع إلى الدور الذى تلعبه هذه الشخصية فى الرواية . فإذا كان لفظ البصاصين قد تكرر أكثر من لفظ السلطان فمرد ذلك أن البصاصين هم عيون السلطان المنتشرة فى أنحاء الأرض وما من حدث يقع للعامة أو الخاصة إلا ويدركه السلطان من خلال بصاصيه . إذ لايعقل أن يشيع لفظ فى المجتمع وينتشر أكثر من لفظ ، السلطان غير البصاصين .

لذلك تأتى مرتبة الأمير ومقدم المماليك ، ومتولى الحسبة بعد مرتبة السلطان وبالتالى يخضع تكرار هذه الألفاظ لهذه المرتبة ، لأنهم جميعا يفعلون مايمليه عليهم السلطان ، والسلطان بدوره لايصدر أمراً من خلال معلومات بصاصيه وعيونهم المطلة على الشعب .

وفى واقع يموج بشتى المتناقضات ويصبح الفرد هو سيد المجموع وماعداه من سواد الناس لاوجود لهم ، يصبح السلطان هو الدولة والقانون ، وتصبح الألفاظ السائدة فى المجتمع هى ألقاب السلاطين والأمراء ومعاونيهم ، لذلك نجد أكثر الألفاظ شيوعا فى الرواية هى لفظ السلطان والأمراء . بل إن لفظ السلطان يأتى بعد الزينى بركات ، وبعد زكريا ابن راضى كبير البصاصين ، لأنهما مكلفان بمراقبة صغار البصاصين وإرسال التقرير إلى السلطان فيصبح البصاصون جميعاً هم عيون السلطان . أما الزينى بركات وزكريا فهما عينا السلطان القريبتان إليه ، ويتضح ذلك من خلال الجدول رقم (٢) .

---

* أنظر : توظيفه للشكل التراثى فى باب الشكل التراثى .

(١٤) أنظر : أحمد محمد عطية : أصوات جديدة فى الرواية العربية ، ص ٢٠ .

(١٥) نفسه ، ص ٢٠ .

جدول رقم (٢) أسماء الشخصيات الرئيسية الواردة فى الرواية

اسم الشخصية	عدد المرات	أرقام الصفحات
الزينى بركات	٤٠٤	٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٧ - ٣٠ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥٢ - ٥٩ - ٦٠ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٦ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥٥ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٧ - ١٦٩ - ١٧٨ - ١٨١ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٥ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٦ - ٢٢٢ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٥٣ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٧٤ - ٢٨٠ - ٢٨١ .
زكريا بن راضى	٢٦٤	١٤ - ٢١ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٧ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠٤ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٤ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٩ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٧ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٩ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٥ - ٢١٢ - ٢٣٤ - ٢٤٣ - ٢٤٩ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ .
الشيخ أبو السعود	٥٧	٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٨ - ٥٠ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٩ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٥ - ٧٧ - ٧٨ - ٨١ - ١٠٥ - ١١٥ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٦٣ - ٢٦٦ - ٢٧٢ - ٢٧٣ .
على بن أبى الجود	٥٥	١٧ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٩ - ٧٢ - ٨٠ - ٩٤ - ٩٥ - ١٢٣ - ١٢٥ - ١٢٧ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٨ - ١٤١ - ١٤٥ - ١٤٩ - ١٧٣ - ١٨١ - ٢٦٢ .

ويتضح من خلال الجدولين أن لفظ كل من الزينى بركات ، وزكريا بن راضى ، أكثر من لفظ السلطان ، ويتضاءل فى مقابل ذلك أسم « الشيخ أبو السعود » – وهو الرجل الذى يعرف طريق الحق ويبصر سعيد الجهينى والناس بواقعهم – واسم « على بن أبى الجود » .

ويتكرر لفظ الزينى بركات أكثر من من أى لفظ آخر فى الرواية ، بل أكثر من لفظ السلطان وزكريا بن راضى . ربما يرجع ذلك إلى أن الزينى بركات هو الشخصية الجوهرية ، الذى تدور حوله أحداث الرواية . كما أنه المكلّف بمراقبة أفعال كبير البصاصين والبصاصين أنفسهم ، وتبليغها للسلطان .

ولعل غلبة لفظ الحسس أو البصاصين فى الرواية يرجع إلى كثرة انتشارهم فى المجتمع للحد الذى جعل الراوى يرى المجتمع كله بصاصين يراقبون بعضهم البعض ، بداية من عمرو العدوى وحتى الزينى بركات ، وحينئذ تداعت هذه الألفاظ بكثرة على الراوى . لأنهم القوة الفاعلة التى تحرك السلطان وتجعله يصدر أوامره .

كما أن شخصية الزينى [١٦] بركات شخصية منافقة للحكام والشعب ، فعندما يقتل سلطان ويتولى غيره يشكل نفسه تبعاً لأهواء السلطان الجديد . ولما كانت له الإستمرارية فى أكثر من مرحلة ، كان تكرار اسمه فى الرواية أمراً مقبولاً ، لأن السلطان ينتهى بانتهاء مرحلته ، بينما الزينى بركات مستمر فى كل عهد .

---

(١٦) استوحى الغيطانى اسم « الزينى بركات » من الكتابات التاريخية المملوكية إذ أن الزينى بركات هو « القاضى زين الدين بركات ابن موسى » الذى ظل محتسباً للقاهرة زمناً طويلاً ، فى عهد السلطان الغورى ، وبعده فى عهد الإحتلال العثمانى ، وأصل أبيه من العرب ، وتسمى أمه عنقا . وأول ظهوره كان ركاباً للملك المؤيد أحمد ابن الأشرف انيال ، ثم عين برداراً لدى السلطان الغورى . بعد ابن أبى الجود وعين فى شعبان سنة ٩١٠ هـ فى حسبة القاهرة ، وأخذ يجور على الناس وأكل أموالهم ، فعزله السلطان فى رمضان سنة ٩١٤ هـ ثم أعادة السلطان للحسبة مرة أخرى ، فى ذى القعدة سنة ٩١٤ هـ ، وتشاجر مع الوزير الجمالى يوسف البدرى فحبسه مدة ثمانية أيام فى جمادى الآخرة سنة ٩١٨ هـ . وفى جمادى الأولى سنة ٩٢٠ هـ . ضم إليه السلطان استدارية الذخيرة ، وظل هكذا حتى سنة ٩٢٢ هـ كثرت شكاية الناس منه بسبب ماجمعه من أموال ، واستمر حتى زالت دولة الغورى ، وآلت السلطنة إلى الأشرف طومان باى ، وظل محتسباً للقاهرة حتى يوم مقتل طومان باى ودخول العثمانيين ، وتولى « خاير بك » ، بل إنه ظل فى منصبه حتى بعد موت خاير بك .

أنظر : ابن إياس : بدائع الزهور ، التواريخ المذكورة جـ ٤ ، جـ ٥ .

وأنظر : محمود رزق سليم جـ ١ قسم أول ، ص ٢٣٦ – ٢٤٠ .

وفى مقابل ذلك تتضاءل أسماء الشخصيات غير الفاعلة فى المجتمع مثل شخصية الشيخ « أبو السعود » و شخصية « على بن أبى الجود » ، حيث تتقارب أعداد ألفاظهما فى الرواية تقارباً كبيراً . برغم التباين فى دور كل منهما . فعلى بن أبى الجود أصبح شخصية غير فاعلة . لأنه اغتصب أموال الشعب واستولى عليها لنفسه ، ولم يعط السلطان منها فشنقه (*) ، بينما الشيخ أبو السعود أصبح شخصية غير فاعلة لأنه عاقب الزينى بركات على نهبه للشعب ، ولم يرق ذلك للسلطان أو كبير البصاصين ، فنشروا الشائعات الكاذبة حوله ليضللوا تعاليمه أمام الناس ، ومن هنا يصبح ذنبه لايقل عمن اغتصب أموال الشعب ، لذلك يتردد اسمه قليلا فى الرواية لأنه هكذا فى الواقع ، لايعرفه إلا البسطاء الذين لاصوت لهم .

وكما استوحى الغيطانى ألفاظ المراتب والوظائف والأسماء المملوكية ، فقد استوحى أيضا ألفاظ الأمكنة التراثية ، التى استخدمها ابن إياس فى كتاباته ، ولعل أهم هذه الأماكن حسب ترتيب تكرارها فى الرواية وكما هو موضح فى الجدول رقم (٣) هى :

(*) استوحى الغيطانى اسم « على بن أبى الجود » من الكتابات التراثية التاريخية المملوكية ، وعلى بن أبى الجود من رجال عصر الغورى ، قيل إن أصله سوقى من الصليبية وأن أباه كان نجاراً ، يقال له المعلم حسن ، ثم تعشق صناعة الحلويات وسمى نفسه (أبا الجود) وعندما وكلت السلطنة للغورى وكل إليه النظر فى الأوقاف مندوباً وثبته نهائياً فى جمادى الأول سنة ٩٠٨ هـ وضمت إليه وكالة بيت المال ثم الوزارة والاستدارية ، وديوان الخاص . وزاد ظلمه للناس عندما فرض عليه السلطان أموالاً ينفقها شهرياً على الجوامك ، وعندما زادت شكاية الناس منه قبض عليه السلطان وصادر أمواله وسلمه إلى برداره « بركات بن موسى » ، واستمر فى تعذيبه حتى أدى ماعليه من المال المقرر . غير أن السلطان رسم بشنقه يوم الأثنين ٢٣ محرم سنة ٩٠٩ هـ ، فشنق على باب زويلة .

أنظر : ابن إياس : بدائع الزهور فى التواريخ المذكورة ، وأنظر : محمود رزق سليم ، عصر سلاطين المماليك. جـ ١ قسم ١ ص ٢٢٤ .

جدول رقم (٣) أسماء الأماكن المملوكية التى استوحاها الفيطانى

أسماء الأمكنة	عدد الكلمات	أرقام الصفحات
درب ، حارة	٢١	٣٧ – ٤٣ – ٤٤ – ٥٥ – ٦٢ – ٧٩ – ٨١ – ١١٢ – ١١٣ – ١٩٦ – ٢٤٧ – ٢٦١ – ٢٧٢ – ٢٨٠ .
الأروقة "رواق الصعايدة"	١٧	٢٢ – ٢٤ – ٢٥ – ٥٤ – ٧٩ – ١٠٤ – ١٠٨ – ١٠٩ – ١١٣ – ١٢٢ – ١٧٦ – ٢٤٨ – ٢٥١ – ٢٥٦ .
القلعة	١٧	٢٠ – ٢٦ – ٢٧ – ٣٣ – ٣٩ – ٥٠ – ٧٦ – ١٩٩ – ٢٨٤ .
بركة الرطلى	٧	٣٩ – ٥١ – ١٢٩ – ١٤٥ – ١٨٩ – ٢٦١ – ٢٦٤ – ١٤ – ١٩ .
الحسينية	٦	١٩ – ٢١ – ٤٥ – ٩٠ – ١٤٤ – ٢٧٢ .
الباطنية	٥	١٩ – ٢٧ – ٤٥ – ١٠١ .
العطوف	٥	١٩ – ٢١ – ٢٤٧ – ٢٤٩ – ٣٥٥ .
المشربية	٥	٧ – ١٠ – ٣٦ – ٤٤ – ٧٤ .
المقشرة	٥	٢٤ – ٦١ – ٧٦ – ١٢١ – ٢١٨ .
الديار المصرية	٥	١١٢ – ١٩٣ – ٢١٧ – ٢٥٥ .
حارة الروم الجوانية	٤	٢١ – ٤٥ – ١٠٢ – ١١٦ .
سوق الشرابشيين	٤	٥٥ – ٦٣ – ٢٠٠ .
الحمامات	٤	٣٦ – ٤٦ – ٥٥ .
الجودرية	٣	٢٢ – ٤٥ – ٥٥ .
المقطم	٣	٢٤ – ٣٥ – ٢٦٢ .
حارة زويلة	٢	٤٤ – ٢٨٠ .
الجمالية	٢	١٩ – ٢٥٥ .
العرقانة	٢	٢٤ – ١٢١ .
الصنادقية	١	٥٥
العطارين	١	٥٥
الغورية	١	١٠١
جزيرة الروضة	١	٢٧٢
زوايا المقارع	١	٢٣
وكالة بيت المال	١	٢٥
السكرية	١	٢٢
الفحامين	١	٥٥

ومن هذا الجدول يتضح أن أهم الأمكنة التى استوحاها من الكتابات التاريخية هى لفظ درب أو حارة [١٧] الأروقة ، خاصة رواق الصعايدة ، القلعة ، بركة الرطلى ، الحسينية ، الباطنية [١٨] . والعطوف [١٩] ، المشربية ، المقشرة ، الديار المصرية ، الفسطاط ، حارة الروم [٢٠] الجوانية ، الحمامات ، سوق الشرابشيين ، الجودرية [٢١] ، المقطم ، الجمالية ، قلعة الجبل ، العرقانه ، حارة زويلة [٢٢] ، الصناديقية [٢٣] ، الفحامين [٢٤] ، العطارين ، الغورية [٢٥] ، جزيرة الروضة ، وكالة بيت المال ، السكرية .

---

(١٧) لفظ درب أو حارة تناوله المقريزى فى خططه ، وتناوله على مبارك فى الخطط التوفيقية جـ ٢ ، جـ ٣ ، وترددت ألفاظ الحوارى والدروب فى كتب المؤرخين للعصر المملوكى ، خاصة عند ابن إياس فى بدائع الزهور .

(١٨) لفظ الباطنية الذى استخدمه الغيطانى إنما هو فى كتب المؤرخين ، الباطلية ، وشارع الباطلية يقال له شارع حيضان المصلى ، ابتداؤه من نهاية شارع البيطار مع شارع الكعكبين ممتداً إلى الجهة القبلية ، وانتهاؤه سكة بئر المش ، وطوله أربعمائة وستة وستون متراً وبه من جهة اليسار عطفة القرنفيلى ، وهى غير نافذة ، ثم حارة المدرسة ، ويقال لها العطفة الضيقة ، تمتد حتى تتلاقى بالفرع من الباطلية ، وبداخلها ثلاث عطوف غير نافذة هى عطفة الحوش ، عطفة أبى ذرية ، وعطفة المحلاتى . أنظر : الخطط التوفيقية ٢٦٩/٢ .

(١٩) العطوف : حارة العطوف عن يسار المار بها ، وبداخلها عطوف وحارات غير نافذة وكلها عن يسار المار بها ، عطفة الحلبى ، حارة حوش البقرى ، عطفة قشطة ، عطفة بدوى .

(٢٠) حارة الروم الجوانية : عن يسار المار ، من حارة الشيخ الجمل ، ويسلك منها إلى عطفة الدير ، وهى من الحارات القديمة التى اختطها جوهر لعساكر مولاه ، كما اختط العطوفية ، والباطلية ، وكان يقال لها حارة الروم الجوانية ، ويقال لحارة الروم التى بجوار باب زويلة حارة الروم البرانية ، لأنها كانت خارج باب زويلة ، وذكر المقريزى لتسميتها بالجوانية سببا آخر وهى أن الجوانية منسوبة للأشراف الجوانيين .

(٢١) الجودرية : هى حارة كبيرة ممتدة إلى جامع بيبرس ، وإلى درب سعادة ، لها بابان أحدهما من جهة سوق المؤيد ، والآخر بجوار جامع بيبرس ، الذى أنشأه بيبرس الخياط من إثنين وستين وستمائة .

(٢٢) حارة زويلة : هى حارة كبيرة جداً بداخلها عطف وحارات ، منها على اليمين عطفة الكنيسة ، ثم عطفة العدوى ، ثم عطفة العشماوى .

(٢٣) الصناديقية : ابتداؤه من نهاية شارع الأشرف ، وأول شارع الغورية ويمتد مشرقاً إلى الجامع الأزهر وطوله مائتان وثمانون متراً ، وهذا الشارع هو الذى سماه المقريزى بسوق القشاشين .

(٢٤) الفحامين : ابتداؤه من نهاية شارع التربيعة ، بجوار باب جامع الغورى الصغير ، وانتهاؤه أول شارع المؤيد ، وطوله مائتان وأربعة عشر متراً .

(٢٥) الغورية : يبتدئ ، شارع الغورية من قراقول الأشرفية ، ثم يليه عطفة صغيرة ضيقة جدا ، بها مستوقد الحمام الذى بشارع الصناديقية ، ثم بعد هذه العطفة وكالة كبيرة تعرف بوكالة الزيت ، ثم يليها باب شارع التبليطة ، ثم بعد ذلك وكالة الست وشارع الكحكين .

أنظر : على مبارك : الخطط التوفيقية ، جـ ٢ ، ص ٢٠٢ ، جـ ٢ ، ص ٢٠٣ ، جـ ٣ ، ص ١٧٨ ، ص ٧٢ جـ ٢ ص ٢٤٤ ، جـ ٣ ، ص ١٧٣ ، جـ ٢ ، ص ١١٢ ، حسب الترتيب .

وإذا كانت معظم الألفاظ والألقاب ، ومسميات الأماكن ، والوظائف ، والشخصيات التى استخدمها الغيطانى كلها تراثية ، ومستوحاه من كتب المؤرخين فى العصر المملوكى خاصة بدائع الزهور لابن إياس ، واستناداً إلى القيمة الكيفية والكمية لهذه الألفاظ والتعبيرات المستوحاه ، والتى وصلت - على سبيل التقريب وليس التحديد - إلى أكثر من ألف ومائتين وخمسة عشر لفظاً ، فإننا نسلم بأن هذه الألفاظ قد تركت أثراً واضحاً فى لغة الرواية ، جعلها تنحو نحو لغة ابن إياس .

بل وصلت اللغة فى الرواية إلى حد محاكاة لغة « ابن إياس » فى ألفاظه وتراكيبه اللغوية . يقول ابن إياس فى تصويره لحدث شنق على بن أبى الجود فى ٢٣ محرم سنة ٩٠٩ هـ « وفى يوم الأثنين ثالث عشرينه رسم السلطان بشنق على بن أبى الجود ، فشنق على باب زويلة معلقاً ثلاثة أيام لم يدفن ، حتى نتن وجاف ، ثم نزلوا به ودفن ، ولم يرث له أحد من الناس ، ولاترحم عليه مما سبق فى حق الناس من الأفعال الشنيعة » (٢٦) .

ويقول الغيطانى مصوراً نفس الحدث « منذ عام أمر مولانا السلطان بالترسيم على المدعو على ابن أبى الجود ، وتسليمه إلى متولى الحسبة الشريفة وذلك لعقابه وكشف المخفى وراء أبوابه » (٢٧) .

ومن خلال النصين يتضح حرص الكاتب على السياق اللغوى فى كتابات ابن إياس فبدأ ابن إياس بشبه الجملة ثم الفعل الماضى ، وكذلك بدأ الغيطانى بشبه الجملة ثم الفعل الماضى ، واعتمد ابن إياس فى سرده للأحداث على الجمل المعطوفة وكذلك فعل الغيطانى ، وتناول ابن إياس لقب السلطان واسم على ابن الجود وكذلك فعل الغيطانى .

ومن هنا تأتى التراكيب اللغوية المتمثلة فى بدايات الجمل ، وتتابعها وعطفها ، ومانتضمنه من اسماء شخصيات وأماكن وألقاب عند الغيطانى ، متوافقة مع ابن إياس .

وهكذا عندما نتتبع تناول الكاتب لهذه التعبيرات والألفاظ المملوكية ، نجده وضعها فى سياقها اللغوى ، الذى يتفق وسياق الجملة عند ابن إياس . مع ملاحظة أن ابن إياس يسرد أحداثه على وجه السرعة دون تطويح أو حشو ، بينما الغيطانى يتناول جزئيات الحدث أو الواقعة ، ويضيف إليها أبعاداً معاصرة ، فيطول وصفه وسرده لهذه الحادثة مما يؤدى إلى طول الجمل والعبارات .

---

(٢٦) ابن رياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، جـ ٤ ، ص ٥٥ ، حولية محرم ٩٠٩ هـ .

(٢٧) جمال الغيطانى : الزينى بركات ، ص ١٢٧ .

أما مستوى الأسلوب المتقارب بين الغيطانى وابن إياس فيتضح هذا التقارب من خلال الكشف عن عنصر المماثلة والمشابهة بينهما ، وتتمثل المماثلة والمشابهة فى عدة مستويات منها تشابه الموضوعات والأحداث عند كل منهما ، وهذا بطبيعة الحال يفرض ألفاظا وتراكيب لغوية متشابهة بين النصين .

وبرغم أن معظم الأحداث والوقائع التاريخية ، التى تناولها الغيطانى ، لها مايماثلها أو يشابهها عند ابن إياس ، إلا أننا نتناول ثلاث وقائع ، تعبر عن كيفية استلهام الغيطانى للغة ابن إياس :

الواقعة الأولى :

يستوحى فيها الغيطانى نصوص ابن إياس كما هى ، ثم يكمل نص ابن إياس بأساليب لغوية تماثل النص الأصلى ، فيصبح النص الروائى مكوناً من نصوص لابن إياس مضافاً إليها نصوص روائية للغيطانى .

ويلجأ الكاتب إلى هذه الطريقة إمعاناً فى محاكاة نص ابن إياس ، وتدور هذه الواقعة حول مشهد خروج السلطان الغورى لمقابلة السلطان العثمانى ، ودعاء الديار المصرية له بالنصر ، وطول العمر ، ويستوحى الغيطانى نصا مطولا لابن إياس ، لكننا نتناول مقطوعة من هذا النص مضافا إليها نص الغيطانى فى الرواية ، كى يتضح مدى حرص الغيطانى على مماثلة ومحاكاة نص ابن إياس .

يقول الغيطانى : « .. وفى يوم الأحد سادس عشر أرسل السلطان منادياً للعسكر فى القاهرة ، بأن السلطان يرحل إلى الريدانية يوم الجمعة عشرين ربيع الآخر (طبقا للتقويم الإسلامى) فلا يتأخر أحد من العسكر الذين عينوا للسفر ، ولايحتج أحد بحجة أو عذر ، فلما أقام السلطان فى الوطاق ، وعين السلطان بعض القضاة والأعيان ليتولوا المناصب ، وأحوال الناس خلال سفره ، فاستقر بالقاضى محمود بن أجا فى كتابة السر ، والقاضى علاء الدين بن الإمام فى نظارة الخاص . والقاضى بركات بن موسى ، ناظراً كعادته لحسبة الشريفة ، ووالياً للقاهرة ، ومتحدثاً عن جميع أنحاء مصر ، وأضيف إلى مناصبه الجليلة استدارية الذخيرة »[٢٨] .

(٢٨) جمال الغيطانى : المصدر السابق ، ص ٢١٨ – ٢١٩ .

وعندما نطالع هذا النص لايتضح لنا الفارق بينه وبين نص ابن إياس للمماثلة بين النصين ولإغراق الكاتب فى محاكاة النص الأصلى ، خاصة إذا طالعنا ابن إياس ووجدناه ينتهى عند عبارة « فلما أقام السلطان فى الوطاق » ومابعد هذه العبارة هو النص الروائى للغيطانى ، وماقبل هذه العبارة هو نص ابن إياس .

لذلك تأتى المماثلة على مستوى المفردات اللغوية ، وتراكيب الجمل ، وسياق العبارة وتسلسل الأفكار ، وتدرج المعانى ، والنص التراث الأصلى لابن إياس ، يقول « .. وفى يوم الأحد سادس عشر أرسل السلطان ، نادى للعسكر فى القاهرة بأن السلطان يرحل من الريدانية يوم الجمعة عشرينه ، فلا يتأخر من العسكر الذى تعين أحد ، ولايحتج بحجة ولا عذر ، فلما أقام السلطان فى الوطاق .. تعين من نواب السادة القضاة جماعة يسافرون صحبة الركاب الشريف .. » (٢٩) .

لذلك نجد تماثل المفردات اللغوية بين النصين مثل السلطان ، القضاة ، الأعيان ، المناصب ، أحوال الناس ، كتابة السر ، نظارة الخاص ، ديوان الإنشاء ، ناظر الحسبة الشريفة ، استدارية الذخيرة .. إلخ .

أما تماثل تراكيب الجمل بين النصين ، فيتضح من خلال توحد أفعال بدايات الجمل فيهما ، فإذا كان ابن إياس يستخدم الأفعال الماضية فى السرد كما فى هذا النص ، فيسير الغيطانى أيضا على هذا النمط من الأفعال .

إلا أنه من الملاحظ أن الغيطانى يدخل أحيانا بعض التعديلات فى بنية الكلمة أو سياق الجملة كالتقديم أو التأخير ليستقيم المعنى ، مثل كلمات « تعين ، نادى ، ولايحتج بحجة ولا عذر » عند ابن إياس . أما عند الغيطانى فهى « عين أو عينوا بدلا من تعين ، عشرين بدلا من عشرينه ، ولايتأخر أحد من العسكر الذين عينوا للسفر ، بدلا من فلايتأخر من العسكر الذين تعين أحد ولايحتج بحجة ولا عذر » . لكن يظل سياق المعنى والألفاظ واحداً عند كل منهما .

---

(٢٩) ابن إياس : بدائع الزهور ، جـ ٥ ربيع الآخر سنة ٩٢٢ هـ ، ص ٤٢ .

الواقعة الثانية :

وهى واقعة اقتصاص الشيخ « أبى السعود » للدمراوى من الزينى بركات ، وفيها لايستوحى الغيطانى نص ابن إياس كما هو ، بل يمزج النص الروائى بالنص التراثى ، فيصبح نسيج الرواية مزيجاً من النصين ، أى أنه يستوحى الموضوع التراثى لهذه الواقعة ويستوحى روح لغة ابن إياس ، ويعبر عن هذه الواقعة بلغة مزيجة من تعبيرات الكاتب وتعبيرات ابن إياس .

وفى هذا المشهد الروائى يصور الكاتب ظلم « الزينى بركات » للرعية ، ممثلاً فى فرد من أفرادها هو الدمراوى بياع الجلود ، واقتصاص الشيخ « أبى السعود » منه . يقول الروای : توجه الزينى بركات استدار الذخيرة ، ومتولى حسبة الديار المصرية ، وإلى القاهرة ، والمتحدث عن الوجهين البحرى والقبلى إلى كوم الجارح ، بعد استدعاء الشيخ « أبى السعود الجارحى » ، العارف بالله ، وعندما دخل إليه أجلسه بين يديه ، مال الزينى عليه لكن الشيخ لم يراع هذا ، ونتر فى وجهه ياكلب .. لماذا تظم المسلمين ؟ لماذا تنهب أموالهم وتقول كلاماً تنسبه إلىّ . أبدى الزينى دهشة حاول الإنصراف لكن الشيخ قام نادى أحد مريديه (درويش اسمه فرج) أمره بخلع عباءة الزينى عنه ، تجمع حول الدراويش أحاطوا به ، أمر الشيخ بضرب رأس الزينى بالنعال حتى يهلك ، ثم أمر بشك الزينى فى الحديد ، ثم أرسل إلى الأمير علان ، وأيقظه قال له اطلع شاور نائب السلطان الأمير طومان باى فى أمره . واعلمه أن هذا الكلب يؤذى المسلمين ، وفى الحال طلع الأمير علان الدودار الكبير إلى نائب السلطنة وأيقظه وأخبره بما جرى . وقال الأمير طومان باى ليفعل الشيخ مايبدو له » (٣٠) .

ويتضح استلهام الكاتب للتراكيب اللغوية لابن إياس فى هذا النص ، من خلال صياغة الأسلوب – الذى يعتمد على التعبيرات والألفاظ والألقاب المملوكية – وسلاسة العبارة ووضوح المعنى التى هى سمة أساسية فى لغة ابن رياس ، وتتضح هذه المحاكاة اللغوية أيضا عندما نعرض لنص ابن إياس الأصلى حول هذه الواقعة نفسها ، يقول ابن إياس « .. فأرسل الشيخ خلف ابن موسى . فلما حضر عنده فى كوم الجارح .. وبخه الشيخ بالكلام ، وقال له ياكلب : كم تظلم المسلمين ، فحنق بن موسى ، وقام على غير رضى ، فأمر الشيخ بكشف رأس ابن موسى وضربه بالنعال ، فصفعوه بالنعال الكبير . فلما حضر قال له أوضعه فى الحديد واطلع وشاور السلطان عليه وأعلمه بأنه بيؤذى المسلمين ، فلما طلع الأمير علان وشاور السلطان فى

(٣٠) جمال الغيطانى . المصدر السابق ، ص ٢٤٣ – ٢٤٤ .

أمر ابن موسى وماجرى له مع الشيخ سعود فأرسل السلطان يقول للشيخ سعود ، مهما اقتضاه رأيك فيه أفعله » (٣١) .

ويتضح من خلال هذين النصين أن الفيطانى حريص على محاكاة لغة ابن إياس بعد أن حملها أبعاد رؤيته المعاصرة . ومثل هذا التوظيف يعد من الناحية الفنية أفضل من استلهام النص كما هو مثلما فعل فى الواقعة الأولى ، ففيها يضيف الكاتب فى نهاية النص الأصلى بضع جمل من عنده – كما رأينا – * خاصة وأن النص الأصلى المستوحى فى الرواية مطولا وهذا يبعدنا عن التعبير عن الواقع ، وينقلنا إلى الواقع التراثى الماضى ، كما أنه يجعل ذات الراوى لاتتفاعل مع الحدث أو أنماط اللغة إذ يكتفى الكاتب بنقل النص فحسب .

أما استلهام النص فى هذه الواقعة الثانية يجعل ذات الراوى متفاعلة مع بنية اللغة المستوحاة من ناحية ومع أنماط الحدث من ناحية أخرى ، ويجعل النص فى حالة تفاعل دينامى بين الماضى والحاضر .

الواقعة الثالثة :

وهى واقعة هزيمة الغورى أمام العثمانيين فى مرج دابق ، وموته من شدة القهر ، وفيها يستوحى الفيطانى نص ابن إياس كما هو على مدى ثلاث صفحات دون أن يشير إلى ابن إياس ، ويضع هذا النص تحت عنوان « الجمعة ١٥ شعبان سنة ٩٢٢ هـ ديوان سر نائب الشهاب الأعظم زكريا ، المختص بأحوال بن عثمان وأموره » وبعد هذا العنوان يكتب أربعة أسطر من عنده ثم ينقل بعد ذلك نص ابن إياس بعد أن حذف منه بعض الفقرات والمقطوعات الشعرية ، ويستمر فى نقل نص ابن إياس حتى نهاية هذا المشهد الروائى دونما إضافة من الكاتب ** .

ومثل هذا الاستلهام للغة ابن إياس يشكل خطورة فنية فى بناء الرواية ، لأن الكاتب نقل لغة ابن إياس كما هى ، ولم يوظفها توظيفاً فنياً ، غير أنه جعل نص ابن إياس فى شكل تقرير يرسله الشهاب الأعظم زكريا . ولم يضف لهذا النص غير وضع العنوان والتوقيع ، ولم يشر أدنى إشارة إلى نص ابن إياس ، الذى نقل نصه بتمام عبارته ، وفى الرواية يبدأ هذا النص

(٣١) ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور . شوال سنة ٩٢٢ هـ ، ص ١١٢/١١٣ .

* أنظر استلهام النص ابن إياس بنفس لغته كما هو فى الواقعة الأولى .

** أنظر على سبيل المثال وليس الحصر نموذج لهذا النقل المباشر فى الملحق فى نهاية الكتاب .

بقوله : « يوم الأحد خامس وعشرين رجب ، وهو يوم نحس ... إلى قوله تحول ابن عثمان من مرج دابق إلى حلب فملكها من غير مانع » [٣٢] وهو نفس النص المنقول من ابن إياس فى حولية شعبان سنة ٩٢٢ هـ بداية من قول ابن إياس « يوم الأحد الخامس عشرين رجب .. حتى قوله فملكها من غير مانع » [٣٣] .

ومن هنا لايصبح للكاتب فضل فى استيحاء هذه اللغة غير نقل نص إياس ، كما أنه لم يمزج لغة ابن إياس بلغة الرواية مزجاً فنياً ، خاصة وأن هذا المزج والتفاعل بين بنية النص التراثى وبنية النص الروائى ، يتيح للكاتب حرية التصرف فيمكنه أن يحمل النص قضايا عصره الحاضر ، بينما نقل النص كما هو دون مزجه فنيا فى بنية الرواية ، يجعل النص مقيداً بالأفكار والتعبيرات التراثية .

لذلك يمكن القول: إن اللغة التراثية ، التى استوحاها الغيطانى من ابن إياس تمثلت فى الألفاظ والألقاب والتعبيرات والتراكيب اللغوية ، التى استخدمها ابن إياس فى كتاباته التاريخية ، وقد حاكى الغيطانى لغة ابن إياس ، أحيانا على مستوى التعبيرات التراثية ، وأخرى على مستوى الأسلوب ، وثالثة على مستوى التراكيب اللغوية ، لذلك نجد استيحاءه للنص يدور فى ثلاثة جوانب : الأول : يستوحى نصوصاً تراثية لابن إياس كما هى ويضيف إليها نصه الروائى ، الثانى : يستوحى روح اللغة التراثية ، وفيها يحاكى الغيطانى لغة ابن رياس ، والثالث : يستوحى النص التراثى لابن إياس كما هو دون أن يشير لقائله أو يضيف إليه أبعاداً معاصرة .

* * *

٢ – اللغة الصوفية :

التصوف ظاهرة إنسانية ، ارتبط بالطقوس ، والممارسات الدينية والروحية ، منذ أن وجد الإنسان فى صراع مع الطبيعة . وظل يتطور هذا المفهوم ، مع تطور الحضارات الإنسانية ، وتعددت مفاهيمه بتعدد الثقافات المختلفة من مرحلة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر ، ولكننا لسنا بصدد تناول تاريخ التصوف ، أو وضع مفهوم محدد له ولكن مايعنينا هو مفهوم اللغة الصوفية ، التى استوحاها الروائيون فى رواياتهم .

(٣٢) أنظر النص المنقول على مدى ثلاث صفحات فى الزينى بركات ، ص ٢٤٥ – ٢٤٦ – ٢٤٧ ، وانظر : ملحق الكتاب

(٣٣) أنظر : ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور . حولية شعبان سنة ٩٢٢ هـ ، ص ٦٨ – ٦٩ ، ص ٧٠ – ٧١ – ٧٣ .

ويعنى بها مجموعة الألفاظ ، والتراكيب والمصطلحات الصوفية ، التى تناولها الصوفيون فى كتاباتهم وشكلت أبعاداً صوفية واستوحاها الكتّاب فى رواياتهم بغية التعبير عن واقعهم الحاضر . أى أن الكاتب يستوحى مفردات وتراكيب ومضامين هذه اللغة الصوفية ، ويصب فيها قضايا عصره .

ولما كانت اللغة الصوفية نمطاً من أنماط اللغة لذلك فإن اللغة الصوفية التى استوحاها الكتّاب تدور فى مستويين :

الأول : مستوى استلهام البنيات الصغرى للغة الصوفية ، ويعنى بها مستوى المفردات والألفاظ ، والتراكيب اللغوية مثل استلهام الكتّاب لمفردات المعجم الصوفى والتعبيرات الصوفية الشائعة فى الكتابات الصوفية .

الثانى : مستوى استلهام البنيات الكبرى للغة الصوفية ، ويعنى بها مستوى الموضوعات الصوفية ، وخصائصها ، وعلاقتها بلغة الرواية ، ثم علاقة كل ذلك ببنية المجتمع ، أى أن هذا المستوى يعنى بدراسة البنية اللغوية فى إطارها الشمولى ، أى لايقف عند حد المفردات والتراكيب والألفاظ اللغوية الصوفية بل يتجاوزها إلى علاقة هذه المفردات ببنية اللغة من ناحية ، وبنية الرواية من ناحية ثانية ، ومن هذين المستويين تتشكل ملامح اللغة الصوفية المستوحاة فى الرواية .

١/٢

أما المستوى الأول : يعنى باستلهام البنيات الصغرى للغة الصوفية ، وتمثل فى تعبيرات ومفردات المعجم الصوفى ، وفى التراكيب اللغوية للجمل والعبارات ، ويعد المعجم الصوفى من أهم الأسس ، التى تميز الكتابة الصوفية عن غيرها من الكتابات .

لذلك استوحى معظم الكتّاب هذه الألفاظ الصوفية فى رواياتهم ، وأثرت بدورها فى التراكيب اللغوية فى الرواية ، فأصبحت لغة الرواية قريبة الشبه بلغة الكتابات الصوفية ، وقد ظهر ذلك واضحاً فى روايات سعد مكاوى خاصة روايته « لاتسقنى وحدى » ، وجمال الغيطانى فى روايتيه « التجليات » ، و« رسالة فى الصبابة والوجد » ، ومحمد قطب فى روايته « الخروج إلى النبع » . ففى رواية « لاتسقنى وحدى » ، استوحى سعد مكاوى كماً هائلاً من التعبيرات والألفاظ الصوفية ، التى ترجع مدلولاتها الصوفية ، إلى المعجم الصوفى ، وأثرت بدورها على سياق الجملة ، فأصبح تركيب الجملة ومفرداتها يشبه إلى حد كبير تراكيب الجملة فى الكتابات الصوفية عند ابن عربى ، والسهروردى ، وابن الفارض .

ولانبعد عن الحقيقة كثيراً ، حينما نقول : إن الرواية عنده لاتخلو صفحة من صفحاتها من استخدام الكاتب لهذه الألفاظ ، التى تحمل مدلولات صوفية مثل : « الخلوة ، الطريق ، القدرة ، الجمال ، العشق ، الكأس ، الحقيقية ، الحق ، المدد ، المريد ، الشيخ ، علم القلب ، فقيه الهوى ، القطب ، النفحة ، الفناء ، سبحات الروح ، الطرب ، العابد ، المجذوب ، التأمل ، الحـال ، الوجود ، الجذوة ، المعرفة ، المقام ، الصفاء غاية بغيته ، الإرادة ، السالك ، الرضا ، السكينة ، سقيا الراح ، الكل ، حركة الكون الكلية ، وجهك النورانى ، الستار ، الجلال ، علم الحقيقة » (٣٤) .

وكل هذه الألفاظ لها مدلولات صوفية فى المعجم الصوفى (٣٥) ، وقد أثرت فى معانى الجمل وسياقها . لذلك أصبح مدلول الجملة فى ظاهره يحمل معنى صوفياً ، وفى مغزاه يحمل مدلولات معاصرة للتعبير عن الحاضر ، أى أن هذه الألفاظ لاتكون مجرد تعبيرات ترد فى سياق الجملة ، بل تتشكل المعانى الدلالية للجملة من خلالها .

فمنذ بداية عنوان الرواية « لاتسقنى وحدى » يستخدم الكاتب كلمة « السقى » على المعنى المجازى ، وليس الحقيقى ، ويعنى به فى مدلوله الصوفى رشفات الحب الإلهى ، وفى مدلوله المعاصر يعنى به توحد الذات فى المجموع ، أو الفرد فى الكل بغية تحقيق الخلاص .. لذلك ينشد علاء الدين موالاً صوفياً تعلمه من شيخه السهروردى قائلاً : « أسقنا . أسقنا ووحدنا وأهدنا أن نتلاقى ونتواصل . وأسق معى كل العطاشا ولاتسقنى وحدى . واسقنا من عين وجودك ، ومن معين جودك » (٣٦) .

إن الراوى يرحل بذاته وروحه كى تتوحد ذاته فى المجموع ، وعندما تتوحد الجموع حينئذ يستطيعون قهر الوالى والسلطان الجائر . ومن هذه المعانى الصوفية التى حملّها مدلولات معاصرة ، تتشكل مستويات اللغة الصوفية ، متطلعاً إلى الحق والجمال . يقول الراوى : « ومن بين صخرتين عملاقتين ، سمع فجأة صوتاً يصلى صلاة عجيبة :

---

(٣٤) أنظر : سعد مكاوى « لاتسقنى وحدى » ، الصفحات : ٨ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٥ - ٣٧ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٤ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥٢ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٩ - ٦٠ - ٦٢ - ٦٣ - ٧٧ - ٨٦ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٩ .

(٣٥) لمعرفة معانى هذه المصطلحات الصوفية : أنظر : كمال الدين عبد الرازق القاشانى ، اصطلاحات صوفية .

(٣٦) سعد مكاوى : لاتسقنى وحدى ، ص ٤٦ .

– أين أنا على الطريق ، والحقيقة ماتزال بعيدة عنى ، أنا من يصبو إلى نورها بشوق جاذب بزمامى ؟ أين أنا على الطريق ، ووجدانى لايزال عطشان ، إلى أن يتكامل فاكون إنساناً حقاً ، وكفاى ممدودتان للعطايا ، وتوبتى ماتزال متضرعة على عتبات الجمال » [٣٧] .

فيستخدم الكاتب بعض التعبيرات الصوفية ، من المعجم الصوفى مثل : الحقيقة [٣٨] ، النور [٣٩] ، الجذب ، الجمال .. إلخ ، وينسج من هذه المعانى الصوفية تراكيبه اللغوية ، التى تشبه لغة الكتابات الصوفية .

ويستخدم كلمات الجمال ، الحق ، الحقيقة ، مرات عديدة ، ويحملها أبعاداً معاصرة إلى جانب بعدها الصوفى . ويظل علاء الدين طوال الرواية متطلعا إلى العدل والحق والجمال ، ويبلور الكاتب هذه الأبعاد المعاصرة فى لغة تحوى مفردات صوفية حتى تغدو الجملة مجموعة من المعانى الصوفية ، فيقول علاء الدين لرفيقه عمر بن الفارض : « وجهك هذا النورانى . فى ليالى الحنين إلى الجمال ، كنت أراه فى حميًا الحب وكأننا فى زورق » [٤٠] .

ويشكل من كلمات النورانى ، الجمال ، حميًا ، الحب . بنية صغرى فى تركيب الجملة ، وتتراص هذه البنى ، حتى تكون مجموعة من الجمل .

ومجموعة هذه الجمل تشكل معانى صوفية متكاملة يحملها الكاتب أبعاداً معاصرة . لذلك تخاطب المحبوبة – التى تقترب من حد الرمز – علاء الدين قائلة : « قبل أن تلقانى شاهدنى فكرك بطرف تخيلك ، حتى حسبتنى نديمتك فى عالم الحس ، والآن ياعلاء الدين ، والعين فى العين ، وأهلك فى دين الهوى أهلى أتشتهينى لحماً ودماً ، أم نعتنق روحاً واحدة » [٤١] فيسمو بالمحبوبة إلى عالم الروح وتبغى التوحد فيه لتحقيق الانتماء الحقيقى للمحبوبة والوطن والديار .

---

(٣٧) نفسه ، ص ١١ – ١٢ .

(٣٨) الحقيقة : وهى الذات الأحدية الجامعة لجميع الحقائق ، وتسمى حضرة الجمع ، وحضرة الوحدة ، وفى الرواية يعنى بها معرفة حقائق الأمور ، التى تحدث فى الواقع المعيش تلك الحقيقة الضائعة التى يبحث عنها الراوى .

(٣٩) تطلق كلمة « النور » على كل مايكشف المستور من العلوم الدينية والواردات الإلهية ، التى تطرد الكون عن القلب ، وفى الرواية يعنى به كشف ظلامات الواقع . وحول المعانى الصوفية لهذه المصطلحات ، أنظر : اصطلاحات الصوفية . مرجع سابق ، ص ٥٩ – ٩٨ .

(٤٠) سعد مكاوى : المصدر السابق ، ص ٣١ .

(٤١) نفسه ، ص ٣١ – ٣٢ .

فيستخدم ألفاظاً مثل المشاهدة ، الطرف ، عالم الحس ، الهوى ، الروح الواحدة ، ويشكل من خلالها مكونات الجملة ذات المدلول الصوفى والمعاصر .

وتتردد أيضا التعبيرات الصوفية على لسان الشيخ السهروردى ، وهو يدعو المريدين إلى التوحد والتواصل ، فتصبح اللغة مجموعة من البُنى اللغوية الصغرى التى تتمثل فى المفردات الصوفية المستوحاة من المعجم الصوفى والكتابات الصوفية ، يقول السهروردى : « ياعشاق الجمال تواصلوا ، فلا حل غير الدفاع المستميت عن حصن الجمال الصامد ضد انحطاط الهمم ، واستشراء النفاق ، وضيق الأفق ، وكل ثمار الجمود ، والمدد المدد من العقل الكلى الواحد ، السارى فى الكون ، عين الوجود ، ومعين الجود » (٤٢) .

وإذا كانت هذه المفردات والألفاظ الصوفية قد أثرت على مدلولات الجمل ومعانيها فقد أثرت على تكوين الجملة أيضا فجعلتها تعتمد على الإيجاز ، شأنها شأن تكوين الجملة فى الكتابات الصوفية ، فيقول – على سبيل المثال وليس الحصر – : « يأتى دائما حين يريد وأحيانا حين يراد » (٤٣) ، ويقول : « أسقنا من عين وجودك ومن معين جودك » (٤٤) ، ويقول السهروردى عن الغزالة : « إن مددها مأمول ، وقبضها موصول » (٤٥) .

ونجد مثل هذا الإيجاز فى تركيب الجملة عند معظم الكتّاب الذين استوحوا اللغة الصوفية ، كما نجد عند الصوفيين فى كتاباتهم الصوفية كابن عربى .

* * *

وتقدم الغيطانى خطوة فنية أخرى فى توظيفه لمفردات وألفاظ المعجم الصوفى ، وهذا التقدم على مستوى القيمة الكمية والكيفية ، فمن ناحية القيمة الكمية استخدم كماً هائلاً من الألفاظ والمفردات الصوفية فى الرواية للحد الذى يصعب معه حصر هذه الألفاظ . ومن ناحية القيمة الكيفية ، لم يقف عند ألفاظ المعجم الصوفى بل مزج هذه اللغة بالمعانى الصوفية والقرآنية والفلسفية وغيرها .

وشكلت هذه التعبيرات الصوفية ملمحاً فنياً بارزاً ، حتى أن سياق الجملة عنده يعتمد كلياً على هذه المفردات الصوفية ، مثل : الكون ، العدم ، الفناء ، الفراق ، الكشف ، المجاهدة ،

(٤٢) سعد مكاوى : المصدر السابق ، ص ٤٧ .
(٤٣) نفسه ، ص ٢٦٧ .
(٤٤) نفسه ، ص ٤٦ .
(٤٥) نفسه ، ص ١٠١ .

قاب قوسين ، وصل ، النورانى ، الباطن ، الظاهر ، المقام ، الكل ، الصبر ، الكلام ، الوجود ، السعى ، المشاهدة ، المجاهدة ، الحقيقة ، سدرة المنتهى ، الشهود ، السرائر ، الأسفار ، الشوق ، الاتحاد ، الاتصال ، الأحوال ، الإرادة ، الأفق الأعلى ، الباطل ، البرق ، البسط ، البرزخ ، البصيرة ، التجلى الأول ، التجلى الثانى ، الجمع ، الجلال ، الحال ، الحجاب ، حق اليقين ، نو العين ، رب الأرباب ، الروح ، السالك ، الستر ، السرائر ، السعة ، السفر ، الشفع ، الشاهد ، شواهد ، الحق ، الوقت ، الصفوة ، الطريقة ، العارف ، العالم ، عالم الكون ، عالم الملكوت ، العبادة ، عين الحقيقة ، العبرة ، القطب ، اللوامع ، المجنوب ، مجمع الأضداد ، القبض ، الهواجس ، الهوى ، الجمال ، الولى ، الشيخ » (٤٦) .

وكما انعكست هذه المفردات على تكوين الجملة فجعلتها تتسم بالإيجاز عند سعد مكاوى ، فكذلك نجد الجملة عند الغيطانى شديدة التكثيف والإيجاز ، أكثر مما هى عليه عند سعد مكاوى . ويرجع ذلك للكم الهائل المستوحى من المفردات والألفاظ الصوفية ، يقول على سبيل المثال : « ينأى الحكيم عن حميمه إذا أوحشت الدار » (٤٧) « القلب سليم والود بين جوانحى مقيم » (٤٨) ، « ثقل قلبى حتى موتى » (٤٩) ، « أنى للمقيد بمعرفة المطلق » (٥٠) ، « مايجمعه وقت يفرقه وقت » (٥١) ، « صار وجودى لايمائله وجود » (٥٢) ، « إن ماء فيضى كان قد بدأ غيضه منذ زمن ، وإن شحاً أدرك دفقى ، وإن أوصالاً تقطعت عندى » (٥٣) .

كما أن اللغة الصوفية عند الغيطانى تتسم باقتران مفرداتها الصوفية بمفردات الألفاظ القرآنية والفلسفية ، وهذه سمة أيضا فى الكتابات الصوفية خاصة عند ابن عربى « لأن التصوف كان مجالاً زاخراً للمفارقات ، والتلوينات الدينية الفلسفية فى المعاملات والعبادات » (٥٤) .

---

(٤٦) أنظر : التجليات الأسفار الثلاثة ، « رسالة فى الصبابة والوجد » . لأنه يصعب الإشارة إلى أرقام الصفحات التى توجد بها هذه الألفاظ ، لأنه لاتخلو صفحة من صفحات هذه الروايات من الإشارة إلى هذه التعبيرات والألفاظ الصوفية ، ولمعرفة مدلولها الصوفى ، أنظر : كمال الدين عبد الرازق . اصطلاحات الصوفية .

(٤٧) جمال الغيطانى : التجليات ١/٢٠ .
(٤٨) نفسه : ١/٢٠ .
(٤٩) نفسه : ١/٢٠ .
(٥٠) نفسه : ١/٩٥ .
(٥١) نفسه : ١/٩٥ .
(٥٢) جمال الغيطانى : التجليات : ٢/٥ .
(٥٣) جمال الغيطانى : رسالة فى الصبابة والوجد ، ص ٢٩ .
(٥٤) محمد ياسر شرف : التصوف العربى ، ص ٦٦ .

وانعكس ذلك على الكتابات الصوفية فنجدها مليئة بالمعانى الصوفية والفلسفية والدينية ، وحاول الغيطانى المزج بين هذه المفردات فى نسيج روايته بغية التعبير عن الحاضر . يقول : « فأول حجاب عرفته الفوت ، والثانى الندم ، والثالث حجاب ذكر ، فإنما أنت مذكر ، والرابع حجاب وكما نسيت اليوم تنسى ، أما أشد الحجب علىّ فحجاب العصر ، إن الإنسان لفى خسر ، ثم جزت حجب السبب ، والطلب والعطب والحزن والأسى والعنقاء والرفق والصدق والعتق والتسويح والترويح ، والتمنى ، العجز ، والقوة ، الفوت ، والإدراك والشهود والوجود والعدم والكد والرد والامتداد ، والجمع والانفراد والوصل والقطع والطرد ، والحد ، والانقياد والمراد ، والحضور والغياية والإحاطة والتدبر والتحير والتفكير والتصدير ، والتغير والرعاية والهداية والرفض والبداية والنهاية ، وكل آخر ماجزته حجابا وعرا ، هو الفوت الذى لحقنى منه أثر بليغ ، وهو أيضا حجاب من نعمر ننكسه » (٥٥) .

فتتسم اللغة عنده بكثير من المترادفات ، والمتقابلات ، والتنويعات الصوفية والقرآنية ومنها تتشكل البنيات الصغرى للغة الصوفية .

ويبدو أن الغيطانى مثلما عايش كتابات ابن إياس ، وتأثر بلغته تأثراً كبيراً . فقد عايش كتب المؤلفين الصوفيين ، خاصة كتابات ابن عربى . لذلك نلاحظ التشابه بين لغة الغيطانى فى الرواية ، ولغة محيى الدين بن عربى فى الفتوحات المكية ، فكل منهما يبدأ بوصف حال العباد ، ومعاناتهم فى الكون ، وتغلب أحوالهم فى الحياة ، والدعاء لهم بتفريج الكربة وإزاحة الغمة ، كما أن كلاً منهما يعتمد على الألفاظ والمفردات الصوفية وإيجاز العبارة ، واستخلاص الأحكام منها ، إلا أن الغيطانى يحمّل هذه اللغة أبعاداً معاصرة .

ولعل تناول نصين : أحدهما للغيطانى فى التجليات ، والآخر لمحيى الدين بن عربى يدلل على أوجه التقارب بين مستوى المفردات والمعانى الصوفية عند كل منهما . بل إن الغيطانى يلجأ إلى نقل نص من ابن عربى فى سياق الرواية ، ويمزجه بنص الرواية ، فتتشابه لغة النص الروائى مع نص ابن عربى ، حتى أنه يصعب الفصل بينهما ، مالم يرجع إلى النص الأصلى لابن عربى ، يقول الغيطانى فى نصه الروائى : « ويبدو أن رقدتنا وبدء هيامى ، دفعا شيخى الأكبر إلى التبسط معى . قال لى – وصوته عبق بالوجد – إن الحقيقة تجلت له فى زمن قصى ، وكان مجاوراً وقتئذ بمكة . وكان الشيخ من أصحابه بنت عذراء ، طفلة هيفاء ، تقيد النظر ، وتحير الناظر ، تسمى بالنظام ، وتلقب بعين الشمس والبهاء . من العالمات الزاهدات

(٥٥) جمال الغيطانى : التجليات ٣/١١ .

السابحات ، شيخة الحرمين ، ساحرة الطرف ، إن أسهبت أتعبت ، وإن أوجزت أعجزت ، يتيمة دهرها عالية الهمم ، قال لى : إنه نظم فيها خاطر الاشتياق ، فأعرب عن نفس تواقة ، ونبه على ماعنده من العلاقة ، اهتماماً منه بالأمر القديم وإيثاراً لمجلسها الكريم . فكل اسم ذكره فعنها كان يكنى ، وكل دار ندبها فدارها يعنى . قال لى : إنه نظم فيها قصائد رقيقة جميلة ، ثم اضطر لشرحها ذلك أن بعض فقهاء حلب ، أنكروا مافيها من أسرار إلهية ، قال لى : إن المنكرين لما سمعوا تابوا إلى الله سبحانه وتعالى ورجعوا » (٥٦) .

وهذا النص نقله الغيطانى من نص ابن عربى ، ووظفه توظيفاً فنياً ، وأدخل الغيطانى على نص ابن عربى بعض التعديل اليسير فى تحويل ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب . وقد قال ابن عربى هذا النص فى وصف فتاة قابلها بمكة ، وهو فى الثامنة والثلاثين من عمره ، وحمّل الغيطانى هذه القصة الصوفية مدلولاً معاصراً . فجعلها ترمز إلى الفتاة الشامية التى يتوق اليها الراوى ويحلم بالتوحد فى جمالها وترابها ليل نهار ، يقول ابن عربى فى وصفه لهذه الفتاة : كان لهذا الشيخ (الذى نزل عنده) رضى الله عنه بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر ، وتزين الحاضر ، وتحير الناظر تسمى بالنّظام ، وتلقب بعين الشمس والبهاء ، من العابدات ، العالمات ، السابحات الزاهدات ، شيخة الحرمين ، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا قيد ، ساحرة الطرف ، عراقية الظرف ، إن أسهبت أتعبت ، وإن أوجزت أعجزت ، وإن أفصحت أوضحت .. فأعربت عن نفس تواقة ، ونبهت على ماعندنا من العلاقة ، اهتماماً بالأمر القديم وايثاراً لمجلسها الكريم ، فكل اسم ذكره فى هذا الجزء فعنها أكنى ، وكل دار أندبها فدارها أعنى » (٥٧) ، ومن خلال النصين يتضح التقارب بين النصين على مستوى المفردات والموضوعات ، وإيجاز الجملة ، إلا أن الغيطانى ، حمّل هذه النصوص بعداً معاصراً .

* * *

وكما اتسمت الجملة بالإيجاز عند سعد مكاوى والغيطانى فكذلك عند محمد قطب نجد الجملة عنده موجزة نتيجة استخدامه بعض المفردات والألفاظ الصوفية مثل الشيخ ، المريد ، البصيرة ، المكابدة ، الوصول ، الطريق ، الفناء ، الأسرار ، السمو ، القدس ، القلوب .. إلخ واعتماده على المقابلة ، والجناس فى تكوين الجملة ، ومن هذه البنيات الصغرى تشكلت أولى لبنات الجملة التى تحمل معانى صوفية ، ومعاصرة فى آن واحد . يقول : « أحببنا فافترقنا ،

(٥٦) جمال الغيطانى : التجليات ٢/٨٨ – ٨٩ .

(٥٧) أنظر : محيى الدين بن عربى : الفتوحات المكية ١/٨٤٠ .

وكرهنا فاغتنينا [٥٨] » المكابدة طريق المتعة [٥٩] . « فنيت فغبت » [٦٠] « لاوصول بلا مجاهدة تذكرى ذلك دوما » [٦١] . « ماجهلت مذ عرفت ، ولافترت مذ خدمت ، ولاقطعت مذ وصلت » [٦٢]

ومن هذه المفردات الصوفية تشكلت التركيبات اللغوية فى الجملة ، فأصبحت التعبيرات وسياقات الجمل تحمل معانى صوفية ، وفى الوقت نفسه توحى بأبعاد معاصرة . . لذلك تسمع الجارية صوت النفس يناجيها ، ويترجم مابها من أحاسيس وتحاوره ويحاورها ويخبرها أن المكابدة طريق المتعة ، ويقول لها الشيخ : « قلبك ياأنت واحدة منداة ، وسط فحل يابس ، فانشر فداك حيث يجب ، واسق القلوب بماء المحبة » [٦٣] ، ويقول : « كيف تخوض فى الأسرار ، والمحبة الكلية سر الأسرار لايجوز الخوض . فيها ، فكيف بعبارات تشرح القدس والتقديس والسمو والفناء » [٦٤] .

وهكذا تعتمد لغة الرواية على هذه الألفاظ ، والتعبيرات الصوفية .

* * *

٢/٢

أما المستوى الثانى فيتمثل فى البنيات الكبرى للغة الصوفية أى فى طبيعة الموضوعات التى تؤثر بدورها على لغة الرواية ، فتحمل اللغة من خلالها خصائص اللغة الصوفية أى أن البنيات اللغوية الكبرى ، تدور حول علاقة الألفاظ والتراكيب اللغوية بالموضوعات الصوفية المستوحاة فى الرواية .

ولكى نقترب من خصائص هذه اللغة ، فإننا نتناول أهم خصائص هذه الموضوعات التى أثرت بدورها على تشكيل ملامح اللغة الصوفية ، وهذه الخصائص تمثلت فى ذكر الحكايات والأخبار ، وفى إضفاء الملامح البطولية الخارقة على الشخصية الصوفية ، وفى الاستشهاد بالشعر .

---

(٥٨) محمد قطب : الخروج إلى النبع ، ص ١٣ .
(٥٩) نفسه : ص ٩ .
(٦٠) نفسه : ص ٢٩ .
(٦١) نفسه : ص ٦٢ .
(٦٢) نفسه : ص ١٥٦ .
(٦٣) نفسه : ص ٣٠ .
(٦٤) نفسه : ص ٣٩ .

وتعد هذه الخصائص الثلاث من أم مايميز الموضوعات الصوفية ، التى أثرت على التراكيب اللغوية فجعلتها أقرب إلى اللغة الصوفية ، خاصة وأن استلهام اللغة الصوفية كان مقصوداً من الكتّاب . كى تحمل هذه اللغة مدلولات متعددة للتعبير عن الواقع الحاضر . إذ أن هذه الغة تأتى مشحونة بمدلولات صوفية ، ومعاصرة فى آن واحد فتفجر الطاقات الكامنة فى المعنى ، كى تعطى بعداً رمزياً وإيحائياً .

* * *

أما بالنسبة لذكر الأخبار والحكايات الصوفية : فنجد أن معظم الكتّاب الذين استوحوا اللغة الصوفية مثل سعد مكاوى أو الغيطانى أو محمد قطب ، يسردون على لسان الراوى أخباراً وحكايات صوفية ، ومنها تتشكل رموزاً وألفاظاً بالأبعاد الصوفية والمعاصرة فى آن واحد . ففى رواية « لاتسقنى وحدى » يقص الكاتب على لسان الراوى حكاية صراع المرأتين « هنادى » ، و« رباب » مع الوحوش الضارية فى عمق الصحراء ، فقد خرج لهما ذئب يعوى ، ولم ينقذهما منه غير الغزال الجميل ، الذى تصارع مع الذئاب . ويضفى الكاتب على هذه الحكاية أبعاداً صوفية فيجعلها معركة محمومة ، بين الوحوش الجائعة والجمال المحلق ، ويضفى على هذه الحكاية أبعاداً معاصرة ، فتكون المصارعة بين الأنياب المفترسة المتربعة على عرش البلاد ، وبين الحملان الوديعة رمز الجمال المحلق .

كما أننا نجد علاء الدين شاعر الربابة ينشد لهم مواويل كل ليلة ، يقص لهم فيها حكايات الحاكم الذى سقط فى شرك الوزير اللئيم ، ويجعل الحاج عمران يقص لهم فى المقهى حكاية السلطان مع وزير الحسبة ، الذى يطلق زوجته وتزوج بحسناء أخرى فى الشهر الرابع بأمر من السلطان .

وبرغم أن هذه الحكايات والأخبار التى يسردها الراوى ، أتى بها الكاتب لتكون بمثابة التطهير . إلا أنها تعد طريقة أيضا فى الكتابات الصوفية « وقد علّل ابن الخطيب ايراده للحكايات بأنها تجرى دموع المريدين ، وتؤثر فى قلوب العارفين وتهيج مواجد المحبين (٦٥) وقد استوحى الكتّاب طريقة قص هذه الحكايات والأخبار الصوفية التى أثرت على لغة الرواية ، فجعلتها أقرب إلى اللغة الصوفية .

إن أهم حكاية وظفها سعد مكاوى هى حكاية الغزالة مع الشيخ السهروردى ، فالغزالة تهيم بالرفاق حباً . وهم ابن عربى ، وابن الفارض ، والجعبرى ، وعلاء الدين وهذه الغزالة ترمز

(٦٥) ابن الخطيب ، روضة التعريف بالحب الشريف ٦٧٦/٢ ، وأنظر الحكايات الواردة فى كتابات ابن عربى خاصة كتابه « محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار » .

إلى الجمال المطلق ، فهى التى أنقذت الزوجين ، وهى التى خلصت الرفاق من بطش جنود السلطان والوالى ، ليظهر نور الحقيقة والجمال .

وتنعكس طريقة قص الحكايات والأخبار الصوفية على اللغة ، فتخضع لغة الرواية لملامح اللغة الصوفية على مستوى الأسلوب ، فتصبح طريقة القص واحدة فى الكتابات الصوفية وفى الرواية ، فابن عربى يسرد وقائع عجيبة بين الجن والبشر » (٦٦) وسعد مكاوى يسرد حكاية مطاردة الغزالة لجنود السلطان ، فتصبح الحكايات متشابهة على مستوى موضوعات سواء حكاياته بين الجن والبشر ، أو حكاياته بين الكائنات والأشباح الصحروية والبشر ، أو حكاياته بين البشر والحيوانات ، إلا أن سعد مكاوى وظفها توظيفاً فنياً فتحمل أبعاداً معاصرة ، يقول الروائى : « فى حمى الروح الكونى السارى فى الوجود ، هبت نسمات ، حملت علاء الدين على أجنحتها الرطبة إلى غفوة رأى فيها حلقة من رجال عراة ، متلاحمين فى هياج حول بؤرة ضوء ترقص فيها على إيقاع مجهول المصدر هنادى و زينة عاريتين ، وبينهما نبوت طويل ينغرس طرفاه فى سرتيهما ، ويتماوج فى الضوء مع بهيمية حركة الرقص .. دنت الغزالة لتسمع معه الأخبار ، لمعت عيناها عندما سمعت أن مواويل علاء الدين تعيش فى الوجدان العام ، واستخفها الطرب عندما سمعت أن الجعبرى اختفى فى القاهرة ، التى أصبحت كلها مسجده .. من كل صوب تدفق نحوهم فتيان كأن كثبان الرمال انشقت عنهم ، بإشارة سهروردية ، وغزلان كثيرة منقضة يقودها غزال كبير جميل فى حماه غزالة السهروردى .. وأمام المشهد الخارق حدّث علاء الدين نفسه لكأن هذه الكائنات الجميلة فى انتشارها وتجمعها ، وترابطها وعنادها كلمات حية » (٦٧) .

ويبدو نمط هذه الحكايات الصوفية أكثر وضوحاً وتأثيراً على اللغة فى التجليات إذ يعتمد الراوى على سرد الحكايات والأخبار الصوفية ، بل يصبح الراوى جزءا من هذه الحكاية يتفاعل مع الأحداث والشخصيات الصوفية ، ومن ثم يصبح شيوع الألفاظ الصوفية فى الرواية أكثر ، فيشكو ضياع الوطن والغربة وضيق الحصار يقول : « عدت محدوداً بعد أن كنت طليقاً ، وكل محدود محصور ، وكل محصور عاجز » (٦٨) .

---

(٦٦) أنظر : حكاية الصراع بين يالجن وبنى سهم عندما قتل شاب من بنى سهم ولد لامرأة من الجن فى الجاهلية . ابن عربى : « محاضرة الأبرار ومسامرة الأخبار » ٢/٣٤ – ٣٥ .

(٦٧) سعد مكاوى : المصدر السابق ، ص ١٢٠ – ١٢٦ .

(٦٨) جمال الغيطانى : التجليات ١/٥ .

إن التجليات تصبح مجموعة من الحكايات التى يسردها الراوى بضمير المتكلم شاكياً - من خلالها - ضيق الواقع الحاضر ، فيسرد حكايات عن الإمام الحسين وعن رئيسة الديوان ، ومحيى الدين بن عربى ، وطابع هذه الحكايات الصوفية تفرض على الروائى ألفاظاً وأساليب صوفية ، خاصة إذا كانت ذات الراوى متفاعلة مع أحداث هذه الحكاية ، أى تكون عنصراً فيها . فيلتقى الراوى بهذه الشخصيات الصوفية ويروى عنها حكايات وأخباراً أقرب ماتكون إلى الحكاية الصوفية ، من حيث تجاوز الحدود الزمانية والمكانية - كما سنرى فيما بعد - وساعد على ذلك اعتماده على الاتجاد والحلول . يقول : « تطلعت إلى مدخل الميدان من الناحية القبلية عربة نقل الموتى تتوقف ، يفتح بابها الأيمن منه ينزل أبى ، عند وقوع بصرى عليه ، أصبحت أنا هو صرت أنا أبى ، صرت المصباح والمشكاة والفتيل والزجاجة واللهيب معاً . أشعر بتعب الطريق وغباره وخوف من الأرض التى لم تطأها قدماى » (٦٩) .

إن الراوى يستمر فى سرد الأخبار والحكايات بلغة صوفية ، فى الأسفار الثلاثة ويكون السفر مجموعة من الحكايات ، والأخبار ، التى يستحضرها الراوى ، معتمداً على طرق صياغتها فى الكتابات الصوفية .

فإذا كان ابن عربى يبدأ فى معظم كتاباته بقوله (اعلم) ، أو « كن » مثل قوله « أعلم إن أكمل نشأة الإنسان إنما هى فى الدنيا » (٧٠) ، وقوله : كن على أحسن الحالات تكن على أحسن الصور (٧١) . فإن الفيطانى يبدأ أيضا فى معظم رواياته خاصة رسالة فى الصبابة والوجد بقوله « اعلم » يقول : « أعلم ياأخى الحميم أيدك البارى الكريم ، أعلم ياأخى أولا سبب مجيئى إلى ديارها » ، « أعلم ياأخى جنبك الله المحن » ، « أعلم ياأخى أعز صاحب رقق الله خواطرك » ، « أعلم ياأخى الأعز » ، « أعلم ياأخى إننى وقفت بمفردى » ، « أعلم ياأخى كشف الله لك ماخفى عنك » ، « أعلم ياأخى الحبيب الصاحب القريب ، إن أصعب اللحظات مايتم منها التأهب » ، « أعلم ياأخى صبرك الله » (٧٢) .

ومن هنا تتشابه طرق بدايات قص الحكايات والأخبار فى الكتابة الصوفية ، وفى كتابات الفيطانى ، مما يجعل لغة الرواية عند الفيطانى قريبة الشبه باللغة الصوفية فى كتابات

(٦٩) نفسه : ص ٢٢٤/١ .
(٧٠) ابن عربى : الفتوحات المكية ١١٨/١ .
(٧١) ابن عربى : كتاب التراجم ، ص ٣٥ .
(٧٢) جمال الفيطانى : رسالة فى الصبابة والوجد : أنظر الصفحات على التوالى : ٨ - ١٠ - ٢٩ - ٣٦ - ٥١ - ٦٧ - ٧٢ - ٩٥ - ١٢٨ .

الصـوفيين . وطـرق صـياغة هذه الحكايات الصوفية ، تؤثر بدورها على ملامح اللغة الصوفية فـي الروايـة .

* * *

ويؤدى توظيف الكاتب للملامح البطولية الخارقة للشخصية الصوفية : إلى تبلور ملامح اللغة الصوفية ، وبرغم أن ارتباط الأفعال الخارقة بالشخصية ليس قاصراً على الشخصية الصوفية فحسب ، بل ارتبط بالشخصية الشعبية والأسطورية فى الرواية إلا أن ارتباط مثل هذه الأفعال بالشخصية الصوفية ، جعل الكاتب يضفى على الشخصية ملامح بطولية مثل الخوارق والكرامات ، وارتباط مثل هذه الأفعال بالشخصية الصوفية يجعل الكاتب يستلهم من التراث الصوفى أحداثا صوفية ، لايمكن التعبير عنها إلا من خلال التعبيرات ، والمفردات اللغوية الصوفية ، ومن ثم يصبح اقتران الشخصية الصوفية بالكرامات والخوارق من أهم الوسائل التى تثرى لغة النص الروائى .

فعند سعد مكاوى نجد شخصية السهروردى ترتبط بالأفعال الخارقة للعادة ، فهو يمثل واحة النجاة للسائرين فى دروب الصحراء ، لذلك عندما اعترضت الذئاب والوحوش طريق رباب وهنادى ، ونادت كل منهما قائلة مدد ياسهروردى [٧٣] ظهرت على الفور أجسام خفيفة ، فى صور غزلان ، حاصرت الذئاب وطاردتها . وعندما طارد جنود الوالى الرفاق أمر السهروردى قطيع الغزلان بمطاردة الجنود ، وتعد هذه الطريقة ضمن طرق الموضوعات فى الكتابات الصوفية ففى التراث الصوفى نجد أن التحكم فى الكائنات أهم محور من محاور الكرامات الصوفية ، « فالصوفى الحقيقى هو الذى يمارس على الحيوانات سيطرة مطلقة ، فيعيش معها ، ويفهم لغاتها ، ويأمر فتأتمر » [٧٤] .

وعندما نتابع تطور أفعال هذه الشخصية ، نجد أن الكاتب استخدم الألفاظ الصوفية ، التى تدل على كرامة هذه الشخصية وخوارقها . إذ تكون هذه المطاردة بغية تحقيق الجمال واظهار الحقيقة . وانتشار النور ، وانقشاع الظلمة .

ثم تعـمق ارتباط الشخـصية بالخوارق والكرامـات عند الغيطانى خاصـة فى روايتيـه « التجليات » ، و « رسالة فى الصبابة والوجد » ، ولانبعد عن الحقيقة كثيراً حين القول : إن

---

(٧٣) سعد مكاوى : لاتسقنى وحدى ، أنظر هذه الواقعة فى الرواية ، ص ٢٢ – ٢٣ – ٢٤ .

(٧٤) د . محمد مفتاح : دينامية النص ، ص ١٤٠ .

معظم الشخصيات الصوفية فى هذه الروايات ، ارتبطت عند الكاتب بالكرامات والأفعال الخارقة ، حتى شخصية الراوى والشخصيات الواقعية الأخرى ، أضفى عليها الكاتب هذا البعد عن طريق الاتحاد والحلول ، الذى سلكه فى بناء الرواية . فتحل شخصية فى أخرى ، وحينئذ تقوم مقامها فى الفعل .

إن الراوى عندما يضيق بالواقع وتحجب أمامه كل السبل ، يستغيث بمرشده وإمامه الحسين أو محيى الدين بن عربى ، أو رئيسة الديوان ، أو ابن الفارض ، أو السيد أحمد البدوى ، أو إبراهيم الدسوقى ، أو البسطامى ، أو الجنيد ، أو إبراهيم ابن أدهم ، أو بشر الحافى ، أو المحاسبى ، أو معروف الكرخى ، أو الغزالى ، أو الفارابى ، أو ابن سينا . فيكشفون أمامه كل ماحجب عنه ولما كان بناء الشخصية عنده يعتمد على بناء الشخصية فى الكتابات الصوفية من حيث خوضها فى الزمان والمكان دون حواجز أو قيود ، ومن حيث خوارقها وكراماتها المتعددة .

لذلك خضعت اللغة الروائية لهذه الأنماط الصوفية ، لأن الرواية عند الغيطانى ماهى إلا سرد للوقائع والأحداث التى تمر بها هذه الشخصيات الصوفية .

فيضفى على شخصية ابن عربى خوارق وكرامات متعددة ، فيصبح قادراً على كسر حواجز الزمان والمكان ، وتمزيق الجسد وجمعه ، وتفجير الماء من العدم ويبصر الراوى بواقعه الحاضر ، وتراثه الماضى ، يقول الراوى : « ينحنى شيخى باسطا يديه ، أرى عين ماء تتدفق من الأعلى ، إلى الأسفل يضع قلبى فى المجرى ، تختلط دمائى بالماء ، يشير إلى أرنو ، يمسكه بكلتا يديه ، كما أمسكته رئيسة الديوان ، النقية الطاهرة ، مولاتى السيدة زينب ، يباعد مابين جزئيه فينغلق إلى نصفين متصلين مرة ثانية ، أرى بطينى الأيمن والأيسر ، وشريانى إلى الأورطى والتاجى ، والتلف الذى عض صمام قلبى الميترالى فى صغرى ، هذا ماظهر لى ، ومااستتر عنى أعظم » (٧٥) .

وهذه الخوارق والكرمات للشخصية الصوفية تجعل الكاتب يجنح إلى التراث الصوفى يستمد منه هذه الأفعال ، وبالضرورة تخضع اللغة ، لهذا الاستلهام ، فتأتى لغة الرواية شبيهة فى أسلوبها وتراكيبها باللغة الصوفية ، ومنها تتكون الأبعاد المعاصرة لذلك تصبح الخوارق والكرامات التى يضيفها الكاتب على الشخصية أحد الوسائل التى تساعد على بلورة ملامح البنيات الكبرى للغة الصوفية .

---

(٧٥) جمال الغيطانى : التجليات ، ص ١٧٠ .

ويعد استلهام الشعر الصوفى : أحد الوسائل التى تثرى اللغة الصوفية فى الرواية كما أن هذه الطريقة شائعة فى الكتابات الصوفية ، إذ أن العديد من الصوفيين أمثال ابن عربى يستخدمون الأشعار فى كتاباتهم للاستشهاد على صحة مايقولون ، ولما كانت الرواية التى تستوحى اللغة الصوفية تشبه إلى حد كبير نمط الكتابات الصوفية سواء من ناحية تناولها للأخبار والحكايات الصوفية ، أو من ناحية ذكر الكرامات الصوفية ، أو من ناحية الاستشهاد بالشعر الصوفى .

لذلك استوحى العديد من الكتّاب الأشعار الصوفية فى رواياتهم – خاصة الكتّاب الذين استوحوا اللغة الصوفية – ويرجع ذلك لعدة عوامل أهمها :

إن النص الشعرى يثرى اللغة الروائية ، فيجعلها تحمل دلالتين : دلالة معاصرة ودلالة صوفية ، كما أن النص الشعرى يتغلغل فى الوجدان تغلغلاً عميقا ، يجعل ذات الراوى تتفاعل مع بنية النص الروائى فتثير الهمم وتوقظ الوعى .

يضاف لذلك أن استلهام هذه الأشعار الصوفية يجعل سياق الرواية يشبه طرق الكتابات الصوفية ، إلا أن الكتابة الصوفية تتناول الأشعار للتدليل على صحة الفكرة المطروحة بينما الرواية توظف هذه الأشعار توظيفاً فنياً وحياتياً . لذلك تأتى الأشعار الصوفية فى نسيج الرواية لتتمم الموضوعات ، التى تعتمد عليها البنيات الكبرى للغة الصوفية .

وقد وظف كل من سعد مكاوى [٧٦] ، والغيطانى هذه الأشعار فى رواياتهم وأدى هذا إلى إثراء اللغة الصوفية المستوحاة عند كل منهما ، لأن طبيعة هذه الأشعار تحدث تفاعلا بين بنية الرواية ، وطبيعة الموضوع المطروح ، والشخصية التى ورد على لسانها هذه الأشعار ، ثم اللغة التى تشكل الهيكل العام لهذا البنى .

لذلك ينشد علاء الدين شعراً ينسبه الراوى إلى ابن الفارض يقول :

« تمسك بأزيال الهوى واطلع الحيا ... وخـل سبيل الناسكين وإن جلو

أحبه قلبى ، والمحبة شافعـــى ... لديكم إذا شئتم بها اتصل الحبل

أخذتم فؤادى وهو بعضى فما الذى ... يُضركم لو كان عندكم الكل » [٧٧] .

---

(٧٦) أنظر : سعد مكاوى فى روايتة لاتسقنى وحدى ، ص ٢٩ – ٣٣ – ٨٧ – ٨٨ – ١٠٢ .

(٧٧) سعد مكاوى : المصدر السابق ، ص ٣٠ – ٣١ .

وبرغم أن هذه الأشعار لها دلالات إيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر ، حيث تصور الرغبة فى التوحد والاتصال كى يظهر نور الحقيقة والجمال . إلا أنها تثرى اللغة الروائية ، وتجعلها أقرب إلى اللغة الصوفية من خلال الألفاظ والمعانى الصوفية الشائعة فى النص الروائى والشعرى مثل « الهوى ، الناسك ، القلب ، الشفاعة ، الاتصال ، الكل » ، ومثل هذه المعانى الصوفية تفجر الطاقات الكامنة فى اللغة ، وتجعلها توحى بأبعاد الرؤية المعاصرة .

ومثلما فعل سعد مكاوى ، فكذلك لجأ الغيطانى خصوصاً فى روايته « التجليات » إلى استلهام العديد من الأشعار الصوفية (٧٨) ، خاصة الأشعار المنسوبة إلى ابن عربى ، ومثل هذه الأشعار تشكل بعض ملامح البنية الكبرى للغة الصوفية ، تلك البنية التى تربط أسلوب الرواية بأسلوب الكتابات الصوفية ، ويرتبطان معاً فى الرواية بأبعاد الرؤية المعاصرة .

٣- اللغة الأسطورية :

بداية يمكن القول : إن دراسة وحدات الكلام منعزلة عن بعضها البعض ، لايستخلص منها معانى أسطورية . لكن المعانى الأسطورية تستخلص من طريقة تكوين هذه العناصر والمفردات ، حيث يلتحم بعضها البعض فى نسق مستمر ليؤدى إلى استخلاص المعانى الأسطورية كاملة .

ولما كان من الصعب استخلاص المكونات اللغوية الأولى التى تكونت منها الأسطورة خاصة أن الأسطورة تتصف بنمط لازمانى ، لذلك فإن دراستنا للغة الرواية تدور حل ارتباط اللغة بالمعانى الأسطورية ، وأهم مايميز هذه اللغة الأسطورية أنها على مستوى عال من الرموز والإيحاءات ، التى تتولد من خلال المعانى الأسطورية كما أنها تعتمد فى الغالب على التشخيص ، والتجسيد وتراسل مدركات الحواس .

وقد استوحى العديد من كتّاب الرواية المصرية هذه اللغة الأسطورية ، وأهمهم : صبرى موسى فى « فساد الأمكنة » ، ومحمد البساطى فى « التاجر والنقاش » ، والغيطانى فى « الزويل » .

* * *

(٧٨) أنظر جمال الغيطانى : التجليات السفر الأول ، ص ٧ - ١٥ - ٥٩ - ٧٠ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٧٧ ، والسفر الثانى ، ص ٣٥ - ١٤٩ - ١٧٧ ، والثالث ، ص ٢٤ - ٣٤ - ٥٠ - ١٠٧ - ١١٣ - ١٤٥ - ٢٣٦ - ٢٤٣ .

وفى هذه الروايات اتضحت المعانى الأسطورية من خلال تصوير اللغة لمستويات المكان . خاصة وأن المكان فى هذه الروايات يشكل ملمحاً رمزياً وجوهرياً فى بنائها ، ومن ثم انسابت اللغة فى مستوى عال . تصور أسطورية هذه الأمكنة . بعد أن أضفى عليها الكاتب معانى أسطورية . واتضحت هذه المعانى من خلال التحام عناصر اللغة ومفرداتها فى نسق مستمر ، يؤدى إلى تكوين الدلالات الأسطورية .

أما دراسة هذه المفردات منعزلة عن بعضها البعض يؤدى بنا إلى معنى مغاير لمعنى الأسطورة وقد وقع فى ذلك بعض الدارسين (٧٩) .

لذلك تبدو المعانى الأسطورية من خلال تلاحم الجمل وانسيابها فى نسق مستمر ، وهذا النسق والالتحام يشكل لنا صوراً لامنطقية للمكان ، شأنها شأن لامنطقية الأسطورة فيصف صبرى موسى الدرهيب فى فساد الأمكنة ، قائلاً : « لو أتيح للملمح أن يكون مرئياً ، لطائر يحلق عالياً محانراً فى دورانه المغرور أن تصطدم رأسه المريشة بقمم الصخور ونتوءاتها ، لرأى الدرهيب هلالاً عظيم الحجم ، لابد أنه قد هوى من مكانه بالسماء فى زمن ما ، وجثم على الأرض منهاراً متحجراً يحتضن بذراعيه الضخمتين الهلاليتين شبه واد غير ذى ذرع ، أشجاره نتوءات صخرية ، وتجاويف أحدثتها الرياح ، وعوامل التعرية خلال آلاف السنين » (٨٠) .

إن أسطورية اللغة تتضح من خلال تصوير الكاتب لأسطورية المكان ، فيصور لنا الدرهيب هلالاً عظيم الحجم سقط فى زمن غير معلوم من السماء إلى الأرض واحتضن الوادى الصحراوى ، فنبتت له نتوءات وتجاويف صخرية بفعل عوامل التعرية منذ آلاف السنين ، وتتضح المعانى الأسطورية – من ارتباط المعانى الأسطورية بصورة الأرض ، فكما سقط الدرهيب من السماء إلى الأرض ، ونبت له نتوءات صخرية ، فإن بعض الأساطير تروى وجود علاقة بين السماء والأرض ، فالأرض هى المادة التى انفصلت عن الماء – حسب سفر التكوين – وجعلها خنزير فيشنو Vishnou البرى تطفو على سطح المياه الأولية وخثرها (جمدها) أبطال شينتو

---

(٧٩) مثل د. مدحت الجيار فى كتابه « ثلاثية الإنسان » فقد فسر بعض المفردات اللغوية فى رواية « فساد الأمكنة » مثل قربان ، ملكوت ، وحش ، آلة ، حورية ، مبارك ، بدائى ، مقدس ، وأطلق عليها القاموس الأسطورى ، ولاندرى أى قاموس أسطورى تضمن هذه الألفاظ خاصة وأن ماهية ارتباط الأسطورة باللغة مانزال النظريات الأنثروبولوجية واللغوية والنقدية تضع فروضاً ظنية ، ولم تتوصل للشكل النهائى الذى كانت عليه هذه العلاقة .

(٨٠) صبرى موسى : فساد الأمكنة ، ص ٧ .

Shinto « الأسطوريون » ، ويخصبها المطر والدم ، وهما بذار السماء ومنيها ، وهى الرحم الذى تتمخض فيه الينابيع ، تهب الحياة وتسلبها » (٨١) .

وعندما نتتبع صورة الدرهيب فى الرواية نجده كما فى الأسطورة يخصب بالمطر والدم ، ففى باطنه امتزجت عظام إيليا ودمائها برماله . وعندما خرجت روحها فى باطنه أرسل السيل والمطر ففاضت تجاويف الدرهيب بالمطر والدم ، وفى الوقت نفسه يعد مصدراً للحياة والموت . فمنه يستخرج المعادن وتتفجر الينابيع ويهب الحياة وفى باطنه تفارق الروح الجسد .

وتشكلت المعانى الأسطورية فى « التاجر والنقاش » من وصف الكاتب للصخور الجبلية المقدسة ، التى تشبه صخور الجد القديم « كوكالوانكا » فى « فساد الأمكنة » فيقول الراوى فى وصف الصخرتين المتقابلتين : « على قمة الجبل كانت الصخور تمتد متعرجة وقد نمت الحشائش حولها ، والأشجار الصغيرة ، وكان يرتفع بينهما بروزان مقوسان لصخرتين متعانقتين .. وكان الأهالى يحذرون الصاعدين طوال الوقت من النظر إليها فهما تستطيعان فى لحظة أن تسلباهم النظر ، ثم تقذف بهم فوق الصخور .. يقول العجائز أنها إحدى حيل الصخرتين الغامضة عندما تريدان أن توقعا بالضحية » (٨٢) .

وتبدو أسطورية المعانى فى وصفه للصخرتين من خلال اللغة ، التى تعتمد على التشخيص والتجسيد فيجعل الصخرتين لهما قوة تفوق قوى البشر والكائنات وكل من يقترب منهما تجذبانه بأشعتها ، ثم تلقيانه جثة هامدة فوق الصخور لأجل ذلك يخشى رجال ونساء وشيوخ وأطفال القرية الصعود إلى الجبل .

ومن ثم لا تصبح المعانى الأسطورية – التى تعبر عنها جملة العبارات الواردة فى الرواية – معانى منطقية ، بل تعكس الفكر الأسطورى بأبعاده اللامنطقية وحينئذ تصبح لغة الرواية ذات مستوى عال من المعانى ، والدلالات الأسطورية ويقول الغيطانى فى الزويل : « عندى الدهان السحرى ، الذى قرأت عنه فى ألف ليلة وليلة تدهن أقدامنا يصبح العالم كله قطعة يابسة لايبلغنا الماء ، نمشى فى اتجاه الشمس » (٨٣) .

---

(٨١) د . أحمد ديب شعبو : السماء والأرض ، رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطورى ، مجلة الفكر العربى – بيروت ، عدد ٤٤ كانون الأول ١٩٨٦ ، ص ٤٢ .

(٨٢) محمد البساطى : التاجر والنقاش ، ص ٧٩ – ٨٢ .

(٨٣) جمال الغيطانى : الزويل ، ص ٥ .

لذلك تدور الروايات الثلاث حول اضفاء معانى أسطورية على الأمكنة الصحراوية ، ويعتمد الكتّاب فى هذا الوصف على تشكيل معانى أسطورية ، فالصخور المقدسة لايستطيع الصعود إليها إلا الجد القديم فى « فساد الأمكنة » ، والزناتى فى « التاجر والنقاش » ، والزويل فى « الزويل » .

الفصل الثانى

اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى

التداخل الزمانى والمكانى

(١)

إن الكاتب عندما يستوحى اللغة التراثية ، ويصب فيها مضامين عصره حينئذ تحوى الزمنين الماضى والحاضر فى آن واحد ، وهذا الاسترجاع للماضى يجعل الكاتب يستحضر الزمان والمكان الماضيين فى زمن الحضور .

كما أن معايشة الكاتب للغة التراثية وتوظيفه لها توظيفاً فنياً يجعله يسترجع اللحظات الزمانية والمكانية ، ويستكشفها استكشافاً حاضراً . أى أن معايشته للغة التراثية يجعل الصور الماضية تتداعى عليه أثناء الكتابة . بما تحمل هذه الصور من أبعاد زمانية ومكانية .

وهذا بدوره يحدث تداخلاً دينامياً بين الأزمنة والأمكنة الماضية والحاضرة والمستقبلية فى لحظة آنية .

ويرتبط الزمن باللغة ارتباطاً وثيقاً ، فإذا كان الزمن يتخلل الرواية كلها ولانستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية ، فإن اللغة هى الهيكل الذى تشيد من خلاله الرواية ، ولايمكن تجزئتها ، ولاينفصل الزمن عن اللغة لأن الزمن يتخلل الرواية كلها من خلال اللغة .

ولما كانت اللغة تراثية ، وتحمل مضامين عصرية ، لذلك جاء الزمان والمكان يحملان أبعادا ماضية ، وحاضرة فى آن واحد ، فحدث مايسمى بالتداخل الزمانى والمكانى ، أى عدم التقيد بالترتيب المنظم للزمن ، وهذا بدوره أثر على بناء الرواية فجعل أحداث الرواية ، وشخصياتها غير متتابعة تتابعاً تاريخياً منظماً ، كما جعل بناء المكان لايخضع للتسلسل التاريخى . بل تتداخل الأمكنة الماضية ، والحاضرة والقريبة والبعيدة ، والخيالية والطبيعية بعضها البعض .

ويعنى بالتداخل المكان والزمانى ، التتابع الزمانى والمكانى ، الذى لايخضع للترتيب أو النظام وفقاً لمبدأ السببية ، أى اللاحق يتبع السابق أو الماضى ثم الحاضر ثم المستقبل ، بل يخضع التتابع للعملية الكيفية أو القيمة الايحائية ، وهذا بدوره يجعل الصورة الزمانية والمكانية متداخلة ، سواء كان هذا التداخل عن طريق معكوسية الزمن أو دائريته أو تداخله .

لذلك نجد الراوى – فى الروايات التى وظفت اللغة التراثية – يحكى أحداثاً انقضت ، ويتناول شخصيات من الأزمنة الماضية ، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء ، فإن الماضى يمثل الحاضر الروائى . فنجد – على سبيل المثال – فى رواية « فساد الأمكنة » يسرد الراوى أحداثاً ومواقف متعددة ، استوحاها من التراث الأسطورى ، وبلغة تحمل أبعاداً أسطورية ، وهذه اللغة التى تتشكل منها المفردات والألفاظ ، هى التى تدل على الأفعال الماضية ، والحاضرة فى النص .

فنجد – منذ بداية الرواية – أن الراوى يستخدم زمن الحضور وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس والحى فى نفس الوقت ، أى الحاضر الزمنى أو ماهو كائن [1] فيصف الدرهيب ، والجبال ، والطائر ، والسماء والكنوز فى لحظة الحضور ، كلنها تحمل دلالة الماضى من حيث القدم والشموخ والامتداد إلى أزمان بعيدة ، وتدل تعبيراته على زمن الحضور ، وعلى الأمكنة الطبيعية المشاهدة فى الزمن الحاضر . يقول:- « لعل ذلك الطائر المرتفع لو دقق البصر وحدده يرى نيكولا عاريا هناك تحت شمس أغسطس يقف هناك نيكولا الذى لاوطن له ، المكان هنا حافل بمخلفات البشر ، فى السراديب ، الحارة ، والسراديب الباردة .. وقف نيكولا الطيب ، ورسم للرجال ممرات أقدامهم [2] .

ثم ينتقل من الزمن الحاضر إلى الماضى ، فيسرد الأحداث التى مر بها نيكولا عندما كان يلعب الشطرنج ، ويحمل هذه الأفعال الماضية بعداً معاصراً . يقول : « مشى نيكولا .. كان الملك الأحمر يواجه تهديداً مباشراً من الوزير الأسود .. كان الملك الأسود يواجه تهديداً غير مباشر .. كان الأسود غالبا.. عاد الهجوم على الملك الأحمر .. كان قدر نيكولا هو الفشل [3] .

ويواصل الراوى فى معظم بناء الرواية السرد مستخدماً الأفعال الماضية ، التى لها حقيقة الحضور ، خاصة منذ بداية الفصل الثانى ، وحتى نهاية الرواية ، مستخدماً الفعل « كان » الذى يدل على قص الأحداث والحكايات الماضية ، حتى أن هذا الفعل يتكرر مئات المرات فى الرواية ، فيفوق معظم الأفعال الماضية على المستويين الكمى والكيفى ، وعندما تكون الغلبة للفعل الماضى فى الرواية ، والأحداث المنقضية لها حقيقة الحضور ، لكنها سرعان ماترتد إلى الماضى ، الذى يمثل الحاضر . أى يكون ماضياً من حيث الحكى ، لكنه يكون حاضراً من حيث الدلالة .

---

(١) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٢٨ .

(٢) أنظر : صبرى موسى : فساد الأمكنة ، ص ٧ – ٨ – ٩ .

(٣) نفسه ، ص ١١ .

لذلك فإن الزمن لايتحرك حركة منتظمة ، ماضى ، حاضر ، مستقبل ، بل تتداخل هذه الدوائر فتبدأ بالمستقبل فى قوله : « لو أتيح للملمح » ثم ينتقل للحاضر فى قوله : « يقف هناك نيكولا » ثم ينتقل للماضى فى قوله : « كان قدر نيكولا هو الفشل » ويستمر سرد الماضى فى زمن الحضور ، وبذلك لايخضع الزمن لهذا الترتيب المنطقى أو السببى ، أو التقليدى ، بل يصبح الزمن لحظة حاضرة يظهر فيها الماضى غير منظم .

ويبدو التداخل الزمنى أشد وضوحاً ، عندما يستخدم المعانى الأسطورية فى صياغة الحدث ويحملها أبعاداً معاصرة ، فيسرد الراوى المعانى الأسطورية للصحراء ، التى يسكنها الجد القديم والذى تحول بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة مقدسة تشع ضوءً وتفجر ينابيع الماء ، يقول : « كان الماء العذب يسيل زلالا على المساقط الجنوبية ، والغربية للجبل ، ثم ينساب فى وادى عيذاب ، ليروى تلك الغابة الكثيفة ، التى لم يقدر على اختراقها إنسان للآن .. على أعتاب الجبل الذى يحتوى المغارة التى تضم الصخرة ، التى كانت فى القديم « كوكالوانكا » ، وقف ذلك الحفيد « أيسا » وأخرج من جيبه سبيكة الذهب ، فأقامها على صخرة ووقف مع رفاقه حولها وكأنهم يشهدون جدهم « كوكا » على مافعلوه مؤكدين له أن أحفاده ، مازالوا يملكون السلطان على الصحراء وجبالها ، هكذا يفعل الجميع من البشاريين والعبابدة وبقية قصائل البجاة ، كلما ألم بهم أمر وأعياهم ، حملوا همومهم وأفعالهم إلى الجبل الشامخ فى السماء ، يحوطه الضباب بغلالة بيضاء ، لاتستطيع أن تخفى الخضرة الزاهية النابتة على قممه الصادرة ، لقد ظلوا أمناء على العهد منذ خط جدهم الأكبر الرحال تحت أقدام جبل علبة الأشم ، فأصبح الجبل كعبتهم .. يقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليراها . فلما رأى مصر ، رأى جبل علبة مسكواً بالنور وكان جبلاً أبيض ، فناداه بالجبل المرحوم . ودعا الأرض بالخصب والبركة (٤) .

إن الزمن يتتابع تتابعاً غير منظم ، فيستخدم الراوى الفعل الماضى « كان » وكأنه يسرد أحداثاً انقضت ، ثم يعايش الحدث معايشة حقيقية وكأن الراوى واقف فوق قمة هذه الصخرة مع أيسا ، ويصف مايراه ، فيلجأ إلى الزمن الحاضر مستخدماً الفعل « مازال » ، وبرغم ذلك فالغلبة للأفعال الماضية . مثل « كان » ، « وقف » ، « ألم » ، « ظلوا » ، « أصبح » ، « رأى » ، « ناداه » ، « دعا » .. إلخ ، وهذه الأفعال فى سياق الجملة لها حقيقة الحضور . أى توحى بالبعد الأسطورى ، وفى الوقت نفسه توحى بأبعاد معاصرة فينبش التراث الماضى المتمثل فى قدسية الصحراء ، وبكارتها ، ليوحى من خلالها إلى الفساد الذى دب فى الواقع المعيش .

(٤) صبرى موسى : فساد الأمكنة ، ص ٢٧ – ٢٨ .

(٢)

ولاينفصل المكان عن الزمان فى الرواية ، فكل منها ينساب فى الرواية من خلال اللغة ولما كانت اللغة ، التى تحمل بعداً أسطورياً ، تتداخل من خلال دوائر الزمن ، كان الزمن والمكان متداخلين أيضاً . فاللغة تقص أحداثاً وأفعالاً وتصف مشاهد ،أمكنة متعددة ، لذلك يتلازم المكان والزمان معا فى نسيج الرواية .

وإذا كان الزمن غير منظم فكذلك يصبح المكان . صحيح أن الرواية تدور فى بيئة واحدة هى البيئة الصحراوية أو الجبلية ، لكن تتابع المشاهد الروائية لايأتى منظماً أو متسلسلاً تاريخياً ، بل تتتابع المشاهد وفقاً لسياق الزمن الذى تطرحه اللغة .

ولما كانت اللغة تعتمد على استحضار الماضى فى زمن الحضور ، كان المكان أيضا يتتابع فى المشاهد الروائية ، معبراً عن الماضى والحاضر فى آن واحد ، وحينئذ يصبح للمكان دلالتان ، دلالة أسطورية وأخرى معاصرة ، الأسطورية تتضح من خلال المعانى الأسطورية ، والمعاصرة من خلال الإسقاطات الرمزية للمكان .

لذلك لايصبح المكان هو المكان الطبيعى ، أى المكان الجبلى أو الصحراوى بل يصبح هو المكان التخيلى ، الذى يتخيله الكاتب ، مكانا مقدساً وطاهرا ، ويخلو من مقومات الفساد الحاضر .

لذلك تبلور الدلالة الإيحائية فى الإنتماء للقيم البكر والأمكنة النقية . فيسترجع صورة المكان الأسطورى فى بداية الرواية ، والأخرى فى نهاية الرواية ، فى الفصل الختامى . فتصبح صورة المكان دائرية ، حيث بدأت الرواية بوصف الملامح الأسطورية للمكان الذى تيبست فيه عظام الجد القديم ، وانتهت بالمكان الذى تيبست فيه عظام نيكولا ليصبح صخرة أسطورية يشع النبع والضوء لأهل الوادى مثل الجد القديم يقول الراوى : « استيقظ نيكولا وفتح عينيه ، فلم يجد غير الظلام مطبقاً حوله واكتشف أن عظامه قد تيبست ، حينما حاول تحريك قدميه للنهوض ، وقد سرت فيهما برودة نفاذة .. تلك هى لحظتك التى طالما حلمت بها يانيكولا قادمة ، وماعليك سوى انتظارها صابراً وهادئاً . فلا تزعج قدومها بأية حركة ، لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك ، وسوف يسرى التيبس فى ذراعيك ، ويتسلل منهما عبر جسدك كله فيصبح متيبساً ، وتذوب كلما حلمت فى تلك الطبيعة ، التى سحرتك بروحها الجذابة الوحشية عن الحضر ، الذى قدمت منه ، تتيبس وتصبح صخرة من الصخور فى قلب الدرهيب العظيم الذى

أعطيته قلبك وعقلك وروحك .. ألم يحدث ذلك للجد القديم الأول لقبائل البجاة كوكالوانكا ، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس ، حتى أصبح صخرة تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب ، تمر خلالها تلك الكباش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التى تتفجر من الصخور حول تلك الروح الصخرية المقدسة ؟ تلك هى معجزة الإنتماء الحقيقى يانيكولا وسوف تتكرر معك » (٥) .

لذلك تصبح صورة المكان صورة دائرية ، حيث تبدأ الرواية وتنتهى عند نفس الصورة المكانية ، وبذلك لايخضع بناء المكان للتسلسل الزمنى أو التاريخى ، بل يخضع للقيمة الإيحائية والكيفية ، ومابين البداية والنهاية تتتابع المشاهد المكانية فى الرواية تتابعا كيفياً - أى غير منظم أو مرتب بل يخضع للقيمة الكيفية والإيحائية - ثم تأتى النهاية لتتكرر نفس المشاهد المكانية للبداية مع إضافة أبعاد جديدة ، فإذا كان المشهد المكانى فى البداية جسد المعانى الأسطورية للجد القديم فالمشهد المكانى فى النهاية جسد المعانى الأسطورية لنيكولا .

(٣)

وتتكرر الصورة الدائرية أيضا للمكان فى « الزينى بركات » فتبدأ الرواية من حيث انتهت ، فإذا كانت البداية - على حد تعبير الكاتب - سنة ٩٢٢ هـ وتبدأ الافتتاحية بقوله : « لكل أو ل آخر ولكل بداية نهاية فإن النهاية تنتهى عند هذا التحديد الزمنى أيضا ، ومابين البداية والنهاية تتداخل الدوائر المكانية والزمانية بين الماضى والحاضر . مستخدماً لغة ابن إياس وهذه اللغة بدورها تعكس الأبعاد التراثية للأمكنة فى العصر المملوكى ، وفى الوقت نفسه يصبح لها حقيقة الحضور ، ومن ثم يصبح المكان ماضياً وحاضراً وكذلك الزمان يصبح ماضياً ، وفى الوقت نفسه له حقيقة الحضور . والزمن الذى حدده الكاتب فى روايته يبدأ منذ وقوع الأحداث فى عهد السلطان قنصوه الغورى سنة ٩١٢ هـ وينتهى عند هزيمة مصر أمام العثمانيين ٩٢٢ هـ .

وقد انساق بعض الدارسين (٦) وراء هذا التحديد الزمنى ، فاعتبروا أن الرواية ، تدور مابين هذين التاريخين (سنة ٩١٢ هـ - سنة ٩٢٢ هـ) ، اللذين حددهما الكاتب ، لكن الزمن

(٥) صبرى موسى : المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٦) أهم هؤلاء الدارسين : د . سامية أسعد فى بحثها ، « عندما يكتب الروائى التاريخ » فصول مارس سنة ٨٢ ص ٦٨ ، فترى أن أحداث هذه الرواية وقعت منذ عهد السلطان الغورى سنة ٩١٢ هـ وحتى هزيمة مرج دابق سنة ٩٢٣ هـ سنة ١٥١٧ هـ ، د . نبيلة إبراهيم فى بحثها « المفارقة فى القص العربى » فصول مارس ٨٢ ، ص ١٤٦ ، حيث ترى أن الرواية تغطى المدة الزمنية من ٩١٢ حتى ٩٢٢ .

الحقيقى الذى تبدأ به أحداث الرواية هو حدث شنق على ابن أبى الجود فى ٢٣ محرم سنة ٩٠٩ هـ وقد وضع الكاتب هذا الحدث فى شوال سنة ٩١٢ هـ ، كى لايلتزم بالإطار التاريخى ، أو بالسياق التاريخى كما هو ، ولكى تخرج الرواية من الإطار التقليدى للرواية التاريخية ، فما يعنيه ليس سرد أحداث التاريخ كما هى ، بل يعنيه أخذ حقبة زمنية معينة تساير طبيعة الواقع المعيش ليحمّلها أبعاداً معاصرة .

لذلك فإن الحقبة الزمنية التى تدور حولها أحداث الرواية هى منذ شنق على بن أبى الجود فى محرم سنة ٩٠٩ هـ وحتى سنة ٩٢٢ هـ ، وتصبح التواريخ التى وضعها الكاتب حرصا منه على استيحاء الشكل التاريخى (٧) ، وليس حرصاً على تقديم التسلسل الزمنى فى موضوعيته ، أو التزاما منه بهذه التواريخ . الشئ الذى جعل بعض الدارسين يرون أنه « أغفل سنوات بعينها مابين سنة ٩١٣ هـ ، سنة ٩٢٢ هـ » (٨) .

لذلك يمكن القول إن الكاتب استلهم حقبة زمنية معينة ، وحمّلها أبعاداً معاصرة وقد أثر ذلك على التتابع الزمنى والمكانى فى الرواية ، فبدأت الرواية من حيث انتهت وكأن الصورة المكانية والزمانية فى الرواية صورة دائرية . ويتضح التداخل الزمانى والمكانى من خلال الأبعاد المعاصرة التى يحملها لهذه اللغة ، فاللغة تراثية وتحمل مضامين معاصرة ، فيحمل بالتالى اللفظ فيها بعدين أحدهما تراثياً والآخر معاصراً . ومن ثم تشير الأفعال إلى الزمن الماضى ، وفى الوقت نفسه يصبح لها حقيقة الحضور .

بل إن هذا التداخل الزمانى والمكانى يتقدم بصورة أوضح ، ويشكل ملمحاً فنيا بارزاً فى التجليات . حيث تتداعى على الراوى المشاهد المكانية والزمانية الماضية فى زمن الحضور . ويحطم الكاتب وسيلة السرد العادية ، التى تعتمد على التتابع السببى أو المنطقى ، ويستلهم لغة الكتابة الصوفية لابن عربى ، تلك اللغة التى تعتمد على المصطلحات الصوفية ، وألفاظ القرآن الكريم ، والأشعار الصوفية .

وهذه اللغة بدورها قد ساعدت الراوى ، على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية فى الرواية ، فيتخطى إطار اللغة المباشرة ، التى تعتمد على الإفصاح والإبانه إلى إطار اللغة الإيحائية ، التى تعتمد على الإيحاء والتلميح ، وهذه اللغة الإيحائية – إلى جانب بعدها التراثى – يحمّلها الكاتب أبعاداً معاصرة .

---

(٧) سنتناول ذلك بالتفصيل فى باب الشكل التراثى .

(٨) ترى ذلك الدكتورة سامية أسعد فى بحثها السابق ، ص ٦٩ .

ولما كان الزمان والمكان يبدوان فى الرواية من خلال اللغة ، واللغة بدورها تشير ، إلى البعدين الماضى والحاضر ، لذلك يشير الزمان والمكان إلى الماضى والحاضر أيضا .

ومن هنا نجد الراوى يتجاوز الإطار التقليدى للمكان والزمان ، إلى إطار يحطم فيه هذه الحواجز ، فيصبح زمن ابن عربى ، والحسين ، وابن إياس هو الزمن الذى يعيشه الراوى ، والذى عاش فيه والده ، وأمه ، وعبد الناصر ، والسادات ، يقول : « صاح بى الهاتف الخفى : يا جمال . انتبهت ، فإذا بنور ساطع يشرق فى ليل نفسى نور ليس مثله مثل ، حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان البهى ، ثم رأيت فى بؤرته ثلاثة ، وعلى مسافة خلفهم ثلاثة ، وفى منتصف المسافة بينهم واحد ، أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبى وقرة عينى ، ورفيق تجلياتى ، وملاذ همومى ، ومقيل عثراتى إمامى الحسين ، سيد الشهداء ، إلى يمينه أبى ، وإلى يساره عبد الناصر . أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة . تارة أرى إبراهيم ومازناً وخالداً ، وتارة أرى أمى وأخوتى وعيالى .. أما الواحد الواقف فى المنتصف فعرفت فيه مولاى الشيخ الأكبر محيى الدين ابن عربى »(٩) .

إن الراوى يخترق الحدود الزمانية والمكانية ، وتصبح أحداث الماضى ووقائعه مختلطة بأحداث الواقع المعاصر أيضا .

لذلك تصبح كربلاء مقابلا لهزيمة سنة ١٩٦٧ ، ومقتل الحسين فى كربلاء يقابل مقتل الشهداء فى مرتفعات طوباس سنة ١٩٦٧ . مثل الشاعر مازن جودت أبو غزالة فتتوحد الأزمنة والأمكنة ، وتتداعى الأحداث والشخصيات الماضية على الراوى فى الزمن الحاضر ، لتكون إسقاطاً رمزياً على الأمكنة فى الواقع المعيش ، ومن خلال هذه الأمكنة يطمح الراوى إلى واقع جديد غير الواقع الملطخ بالدماء ، الذى عاشه الحسين ، وعاشه شهداء سنة ١٩٦٧ .

لذلك لايخضع هذا التتابع الزمانى أو المكانى للترتيب المنظم ، بل تتداعى علية لحظة ميلاده فى الواقع الحاضر ، وهى لحظة تحوطها سياج الغربة والشقاء ، ثم يرتد للماضى ، فتتداعى عليه لحظة ميلاد الحسين وبكاء الرسول عليه ، ثم ينتقل للمستقبل فيتطلع إلى لحظة ميلاد تبشر بالخلاص ، يقول : « .. فجاءها النبى (ص) وقال هاتى ابنى ، فدفعته إليه وهو ملفوف بخرقة بيضاء ، فاستبشر به ، وأذن فى أذنه اليمنى ، وأقام فى اليسرى ، ثم وضعه فى حجرة وبكى ، فقلت فداك أبى وأمى يارسول الله مم بكاؤك . قال : أبكى لما يصيبه بعدى .. رأيت لحظة إخصاب بويضة داخل رحم امرأة فى مدينة شهباء ، مبانيها بيضاء ، فى أقصى

(٩) جمال الغيطانى : التجليات ١/٧ .

إقليم الشام ، رأيت النطفة ثم العلقة ثم الجنين في أطوار ، ورأيت الأب يقول بعد الميلاد بدقائق سموها « لور » . التفت إلى ولىّ ومرشدى متعجباً ، أجابنى باختصار سيكون لك معها شأن فى التجليات المستقبلية » (١٠) .

فتتابع الصور المكانية تتابعاً لامنطقياً ، ويسير اتجاه الزمن فى اتجاه العملية المعكوسة ، أى لايخضع الزمن للتتابع التاريخى ، من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل بل إن الدوائر المكانية والزمانية تتداخل ، فقد يبدأ من الحاضر ، ثم يرتد للماضى ثم المستقبل ، وقد يحدث العكس . والمكان يتتابع وفقاً لهذه الديمومة المستمرة للزمن فى الرواية .

إن المشاهد المختلفة فى الزمان والمكان دائماً تتداعى ، عندما يكون برفقة الحسين - كما فى السفر الأول - أو برفقة محيى الدين بن عربى - كما فى السفر الثانى - ومن خلال هذه التداعيات ، تتكشف له الحجب المستورة .

ولعل هذا هو مادفع الكاتب لأن يكرر مشاهد بعينها أكثر من مرة فى التجليات مثل مشهد ميلاد الحسين أو مشهد مقتله ، ولعل ذلك أيضا يرجع إلى ثبوت الزمن عند أحداث معينة ، أهمها أحداث كربلاء والأحداث المعاصرة مثل حدث هزيمة سنة ١٩٦٧ . ولعل هذه المشاهد أيضا تؤكد التداخل الزمانى والمكانى فى لحظة آنية حيث تتتابع الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية على الراوى فى زمن الحضور ، ويعبر من خلال هذا التداخل عن الواقع التراثى والحاضر معا . ويحدث بينهما تزاوجاً والتحاماً عن طريق اللغة الصوفية المستوحاة .

وقد ساعدت اللغة الصوفية - التى اعتمدت على المعجم الصوفى ، وعلى الصور الحلمية ، وعلى الأسفار والشخصيات الصوفية - على تحطيم البناء التقليدى للزمان والمكان . وحينئذ أصبح بناء الرواية لايتتابع تتابعا تقليدياً كالبداية والعقدة والحل بل تتداعى الأشخاص ، والأحداث ، والنصوص ، واللغة التراثية ، وفقا للقيمة الكيفية والإيحائية ، لا وفقاً للتسلسل الزمنى التاريخى .

أثر التداخل الزمانى والمكانى على النص الروائى

وقد انعكس هذا التداخل الزمانى والمكانى على النص الروائى ، فجعله يتسم بالدينامية . فقد لجأ الكاتب إلى تداخل دوائر الزمان والمكان وإلى المكان الخيالى بدلا من الطبيعى .

---

(١٠) جمال الغيطانى : التجليات جـ ١ ، ص ٦٨ - ٦٩ .

وهذه الحركية فى البناء تؤدى بدورها إلى دينامية النص لأن النص فى هذه الحالة يكون « مرتبطاً إرتباطاً وثيقاً بالعصر والمكان ، أو بالظرفية والمحلية ومستقل عنهما فى آن واحد . أى أن النص بنية Structure وحدث Event ، فالبنية تجعل منه عملا عالميا يتجاوز زمانه ومكانه الأصلى ، أما عنصر الحدث فهو الذى يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التى ولدته » (١١) .

لذلك اتسم بناء النص بالحركة نتيجة لحركية البناء المكانى والزمانى فى الرواية المصرية خاصة منذ الستينيات ، فقد تداخلت دوائر الزمان والمكان للحد الذى جعل الكاتب يحطم وسيلة السرد العادية .

ولعل أهم هذه الروايات التى اعتمد فيها بناء النص على التداخل الزمانى والمكانى . هى الأسوار سنة ١٩٧٣ ، وإمام آخر الزمان سنة ١٩٨٤ لمحمد جبريل . وكتاب التجليات السفر الأول سنة ١٩٨٣ ، والثانى سنة ١٩٨٥ ، والثالث سنة ١٩٨٦ لجمال الغيطانى . وسعد مكاوى فى روايته « لاتسقنى وحدى » سنة ١٩٨٥ .

لكننا سنقف حول « التجليات » للغيطانى – على سبيل المثال وليس الحصر – ففى ظننا أنها أهم هذه الروايات التى تداخلت فيها عناصر الزمان والمكان ، وأثر هذا التداخل على دينامية النص .

ففى السفر الاول مزج الزمنين الداخلى والخارجى معاً ، ويعنى بالأول الزمن الذى تتناوله أحداث الرواية ، ويعنى بالثانى زمن كتابة الرواية . فأستحضر المرحلة الزمانية والمكانية التى عاش فيها الإمام الحسين ومحى الدين بن عربى ، ورئيسة الديوان فى زمن الحضور ، ويجعلهم يتحاورون مع الراوى ، ووالده ، وجمال عبد الناصر ، وهم يعاتبونه عما آل إليه الواقع المصرى من معاهدات واتفاقيات مع العدو الذى سفك دماء الأبرياء فوق تراب الوطن . فيمزج بين الزمنين الماضى والحاضر ويستحضر نصاً قرآنياً يقول : « وغرتكم الأمانى » (١٢) ويستدعى الكاتب هذا النص من قوله تعالى : « ولكنكم فتنتم أنفسكم وتربصتم وارتبتم وغرتكم الأمانى » (١٣) .

فيستحضر هذا النص ليحمله دلالة إيحائية ورمزية معاصرة . حيث يعتب عليه دليله ومرشده الإمام الحسين عتاباً مراً ويلومه على قبولهم المعاهدات مع من سفكوا دماءهم جريا وراء الأوهام والأمانى الكاذبة ، فيحمّل النص أبعاداً متعددة تساير الواقع الحاضر . بدلا من البعد الواحد .

---

(١١) أنظر : فريال جبورى غزول : العالم ، والنص ، والناقد . فصول ديسمبر ٨٣ ، ص ١٩١ .

(١٢) جمال الغيطانى : التجليات السفر الأول ، ص ١٥ .

(١٣) سورة الحديد : آية (١٤) .

لذلك يتحرك النص من سكونيته عند معنى واحد وزمن واحد هو الماضى ، إلى حركية تطرح أكثر من دلالة معتمداً على تداخل دوائر الزمان والمكان حيث ينتقل من زمن ومكان الحسين ، إلى الحاضر ثم يرتد إلى زمن ابن إياس ، ثم يعود مرة أخرى إلى الحاضر . حيث يعيش جمال عبد الناصر ووالده ، فكأن اتجاه الزمن والمكان لايخضع للترتيب التصاعدى أو التنازلى بل تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة تداخلاً لامنطقياً مابين الزمنين الداخلى والخارجى .

وهذا الزمن الخارجى هو مجرد إطار يمسك التجربة ، ويساعد على مجرد تقديمها واقتراحها ، ولايمثل الزمن الحقيقى للرواية ، إن الزمن الحقيقى للرواية ، إنما يتم داخلها ، وهو زمن ذاتى Subjective Time يعتمد على تيار الذهن الذى يطيل فى بعض الفصول ، أو يقصر ، ويخلط مابين الماضى والحاضر والمستقبل ، وتحاول الرواية أن يكون بناؤها الداخلى شبيهاً إلى حد كبير بحركة النص المتداخلة والمتلاحقة (١٤) .

ومن هنا يكتسب النص هذه الحركية تبعا لحركية الأزمنة والأبنية الداخلية فى الرواية من خلال اللغة فعندما يستحضر الراوى ميلاده ، أو ميلاد أبيه يتداعى على الفور ميلاد الحسين شاكياً رحيله الدائم ورحيل آبائه وأجداده ، ولحظات الميلاد عنده عقيمة لأنها جاءت محاطة بسياج وأسوار من حديد ، سواء كان الميلاد الحاضر أو الميلاد الماضى ، ويستوحى نصاً شعرياً يعبر فيه عن أسفاره الطويلة وبعد الخلان عنه وتبدد آماله ، يقول :

« فقلت أخلائى هى الشمس ضوؤها

قـريب ولكن فى تناولها بعد » (١٥) .

فعندما يكون الرفاق كالإمام الحسين برفقة الراوى ، حينئذ تتكشف له كل حجب الأزمنة والأمكنة ، ولايصبح للزمن ، أو المكان حدود بل يسبح فى اللازمان واللامكان فيحدّث الحدران والنوافذ والأبواب وتتراءى له الشخصيات التراثية – وقد أضناها عذاب الحاضر – قريبة منه لكنها بعيدة أيضا . فيمزج النص التراثى ببنية الرواية معتمداً على التداخل الزمانى والمكانى حيث « يظهر فيها الماضى غير منظم ، وغير مرتب ، وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس ، والحى فى نفس الوقت ، أى الحاضر الزمنى أو ماهو كائن » (١٦) .

---

(١٤) أنظر : دراسة دكتور عبد الحميد إبراهيم حول الرواية الجديدة « لقطات » ، ص ٢٨ .

(١٥) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ٧٠ .

(١٦) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٢٨ .

وهذا التوتر بين الماضى والحاضر يكسب النص حركية من خلال تعدد المعانى والإيحاءات اللغوية وانسيابها مابين الماضى والحاضر . كما أن المشاهد الروائية تتداخل بتداخل الزمان والمكان فى لحظة حاضرة يعيشها الراوى هى لحظة الحضور ، حيث يتداعى مشهد مقتل الحسين فى كربلاء ، ومقتل الشاعر مازن جودت برصاص العدو الإسرائيلى فى مرتفعات طوباس ، وحينئذ يقول : « نعم الذكرى لمن كان له قلب » (١٧) مستحضراً النص القرآنى الذى يقول : « إن فى ذلك لذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد » (١٨) فيأتى النص متوافقاً مع ديمومة الزمن المستمرة ، حيث الذكرى والعبرة تؤخذ من مجريات الأحداث الماضية والحاضرة ، سواء فى لحظات الضعف أو لحظات القوة أو لحظات الموت ، لذلك يستوحى الكاتب نصاً قرآنياً آخر يقول : « الله الذى خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ، ثم جا ل من بعد قوة ضعفا وشيبا » (١٩) .

فيجسد حركية التتابع الزمنى من مرحلة الضعف فى لحظات الميلاد والتخلق والتكوين ، إلى مرحلة القوة فى لحظات النضج والازدهار وإحلال الخير والحق والحرية إلى الإرتداد لمرحلة الضعف فى اتجاه واحد ، ويكون زمن الاستحضار دائراً فى قطبى الماضى والحاضر معا . فيحل الضعف بدلاً من عصور القوة ، فيقتل الأبرياء لأنهم يطالبون بعودة الحرية والعدالة ، ومايزال أمية بن هند يدس السم للحسن ، ومازال أمه تمضغ كبد حمزة عم الرسول ، فيكتسب النص بذلك حركية وحيوية وتفاعلا نتيجة المزج بين الماضى والحاضر فى اللغة التراثية .

ولايصبح المكان هو المكان الطبيعى ، بل يصبح مكاناً رمزياً يعبر عن هزيمة الإنسان العربى المعاصر من خلال الإسقاط التاريخى ، أى أن المكان لايكون مغلقاً أو ساكنا عند مسماة الطبيعى بل يصبح رمزاً لأمكنة أخرى خيالية .

فلا يقف النص عند مكان بعينه بل يأخذ أبعاداً دلالية متعددة وهذا يؤدى إلى إزاحة المكان من موضعه الطبيعى الساكن إلى مواضع أخرى متعددة ، فقد يعبر المكان عن قهرية الإنسان العربى المعاصر فى الماضى والحاضر فى كربلاء ونكسة ١٩٦٧ ، وقد يعبر عن عدمية الذات وضياع الوطن ، ويتضح ذلك من خلال الأمكنة المتتابعة فى النص الروائى تتابعاً يغوص فى الماضى حيناً ، ويطفو على سطح الحاضر حيناً آخر ، فيجعل النص الروائى دينامياً .

---

(١٧) جمال الغيطانى : المصدر السابق ، ص ٩٢ – ٩٣ .

(١٨) سورة ق ، آية ٣٧ .

(١٩) أنظر الرواية ، ص ١١٨ ، سورة الروم ، آية ٥٤ .

ولما كانت اللغة التراثية جزءا لاينفصل عن بنية الرواية ، فقد بدت هذه الدينامية من خلال التوحد والتفاعل بين النصين من جهة وبينهما وبين الأبنية المكانية والزمانية من جهة أخرى .

ويصل استحضار الأمكنة ، والأزمنة فى زمن الحضور إلى حد التوحد فتصبح عذابات الراوى هى عذابات الحسين ، ودماء شهداء فلسطين هى دماء كربلاء ، فيحل الماضى محل الحاضر حتى تصل الذات الفاعلة – أى ذات الروائى – إلى حد التلاشى والعدمية ، فيقول : « لقد نسيت واليوم تنسى » (٢٠) ، ويستوحى هذا النص من قوله تعالى : « قال كذلك أتتك آياتنا فنسيتها وكذلك اليوم تنسى » (٢١) .

لذلك يدور عنصر الزمن فى اللغة فى اتجاه العملية المعكوسة ، وتدور معه الأمكنة والشخصيات ، التى تصل إلى حد التلاشى ، فيمتد الزمن الداخلى ليشمل الزمن الخارجى وبينهما تتفاعل أحداث وشخصيات وبنى النص التراثى تفاعلاً دينامياً وتعنى الدينامية التحول والانتقال من حال إلى حال فى خطية ، أو دورية أو إنكسار (٢٢) .

فنجد الشخصية المعاصرة شخصية الراوى تصل إلى حد التلاشى والعدمية والذوبان فى الشخصية التراثية الحسين أو محيى الدين بن عربى ، وتتطلع إلى التطهير والخلاص ، والخلاص فى الرواية لايتم إلا بإراقة دم التطهير كى يتخلق الإنسان من جديد .

لذلك عندما تصل ذات الراوى إلى حد العدمية تتداعى عليه صورة شيخه ، ويأمره بفصل جسده عن رأسه ليصبح خلقاً جديداً مثل الحسين الذى قدم نفسه ضحية لأجل الخلاص ، ومثل خالد المقاتل الذى قتل الأعداء وخلص أمه من شرور الجلف الجافى فلاح نجمه فى السماء يقتدى به الرجال القادمون ، ويكون رمزاً للتضحية والخلاص ، ثم يستدعى الكاتب نصاً قرآنياً يعبر عن هذه الرؤية ، فيقول : « لا أقسم بمواقع النجوم وإنه لقسم لو تعلمون عظيم » (٢٣) .

فيكون هذا الاستدعاء بمثابة مزج الماضى والحاضر معاً حيث تصبح روح خالد المقاتل كالنجم النورانى يتلألأ فى السماء ويحث القوم على الخلاص ويضيف هدا التداخل المكانى والزمانى بين الماضى والحاضر حركية للنص التراثى والروائى لأنه يحمل الأمكنة الماضية أقنعة

---

(٢٠) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ٢٠٤ .

(٢١) سورة طه : آية ١٢٦ .

(٢٢) د . محمد مفتاح : دينامية النص . ص ٣٩ .

(٢٣) أنظر : جمال الغيطانى : المصدر السابق ، ص ١٦٦ ، وأنظر سورة الواقعة ، آية (٧٥) .

معاصرة ، كما يضيف أبعاداً معاصرة إلى الأزمنة الماضية وذلك يجعل النص فى حالة تفاعل مستمر لأن بناء الزمن فى هذه الرواية « يمثل اللحظة الحاضرة ، وهى لحظة تقاوم الماضى ، وتجنب فكرة التوقع التى كان يستريح إليها قارئ الرواية البلزاكية » (٢٤) .

وهذه الحركية النصية تعطى الرواية حرية التعبير عن « واقع أفرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية دقيقة من خلال تجربة (مصر) فى عهدى الناصرية والساداتية ، وما تلا كل واحدة منهما من أوضاع السقوط والتردى ، والانهيار » (٢٥) .

وإذا كان الغيطانى قد عنى باستحضار لغة النص القرآنى فى السفر الأول من التجليات ، فإنه فى السفر الثانى عنى باستحضار اللغة الصوفية وحملها أبعاداً معاصرة من خلال اعتماده على حركية الزمان والمكان ، فيستحضر شخصية الحسين ويشكو له اختفاء أبيه ورحيل خالد ، وتتجلى له أمه ، التى ضاعت ملامحها أثناء نكسة ١٩٦٧ كى تهديه الطريق وحينئذ يستحضر الكاتب نصاً صوفياً ينسبه إلى محيى الدين بن عربى ، يقول : « أملى شيخى محيى الدين مانصه .. أنه لايوجد أحد راضياً بحاله فى الوجود أصلاً ، ولذلك علة أصلية ، وهى أن الحق كل يوم هو فى شأن ، فما تجد أحداً من صالح أو غير صالح إلا ويطلب الانتقال من حاله . هذا هو السارى ، ولانرى أحدا إلا وهو يذم زمانه .. حتى ذكر إنه قال فى نظم له بلسانه ماترجمته :

تغيرت البلاد ومن عليها فوجه الأرض مغبر قبيح » (٢٦)

وفى اللحظة التى يستحضر فيها الراوى هذه اللغة تتداعى عليه صورة أمه أثناء هزيمة ١٩٦٧ وقد بهتت صورتها وأصبح الراوى ضائعاً ، لأن الجلف الجافى مازال يفرض سطوته على البلاد . فلا يقف النص عند حد التعبير عن الماضى بل يعبر عن الحاضر أيضا فيتناول ضيق الراوى بمعايير الواقع طامحاً إلى الخلاص . ويعتمد الكاتب على هذا التداخل المكانى والزمانى بين الواقع الذى كان يعيشه الحسين ، وابن عربى ، وابن إياس ، وبين الواقع الحاضر الذى يعيشه الراوى . حيث ضاعت الأم ولم يبق من « لور » الفتاة العربية الشامية ، التى تَعرَّف عليها فى بلاد الغربة غير الذكرى ويبغى الاتحاد بها لكنها ماتزال مغتصبة وعلم الأعداء يرفرف فوقها ، فيحدث امتزاجاً بين المحبوبة والوطن من جهة وبينها وبين الماضى من جهة أخرى .

(٢٤) د . عبد الحميد إبراهيم : دراسته حول الرواية الجديدة ، لقطات ، ص ٥١ .

(٢٥) قمر البشيرى : صنعة الشكل الروائى فى التجليات . فصول مارس ١٩٨٥ ، ص ١٤١ .

(٢٦) جمال الغيطانى : التجليات . السفر الثانى ، ص ٣٥ .

وتأتى حركية النص من خلال هذا المزج بين الماضى والحاضر ، حيث يتجاوز النص مرحلته الزمنية التى قيل فيها ، إلى المرحلة المعاصرة التى يكابد فيها أبناء الوطن معاناتهم .

لذلك يتجاز الكاتب الحدود المكانية والزمانية ، ويصور ضياعه فى البصرة ، واليمن ، وإستانبول ، ومراكش ، وسيبيريا ، ودمشق حتى يلتقى بالشيخ المهيب فى مدينة فاس ، ويظل يتبعه حتى يغيب عن ناظريه ، متطلعا لأرضه وديارة ، التى تركها وأصبح غريباً عنها . ويكون النص التراثى الدينى أو الصوفى هو الوعاء الذى يحتوى تجربة الكاتب ، ويتكسب هذا النص حركية من خلال تعدد المعانى التى تحملها اللغة ، والتى تعبر عن تعدد الأمكنة والأزمنة المختلفة . فلا يصبح وصفه للمكان وصفاً ساكناً بل وصفاً حركياً يتضح من خلال تداخل الدوائر الزمانية والمكانية فى النص التراثى والروائى ، فيستوحى نصاً قرآنياً ، يقول : « وترى الجبال تحسبها جامدة وهى تمر مر السحاب » (٢٧) لتتناسب هذه الحركية وتحطيمه لوسائل السرد العادية التى تودى بدورها إلى تحطيم الحواجز المكانية والزمانية لأن « الوصف لم يعد ديكوراً لخدمة الشخصية ، وتصوير الجو ونقل الواقع ، وإيضاح بعض المواقف ، بل أصبح مطلوباً فى حد ذاته .. كان الوصف فيما مضى يهدف إلى أن يطلع القارئ على الأشياء ويجعله يمتلك العالم ، أما الآن فهو يحطم الأشياء ، ومن ثم يتميز بالحركة المستمرة » (٢٨) .

فتتناسب حركة النص التراثى والروائى من خلال التفاعل الدينامى بين الماضى والحاضر . حيث يعبث الضباط ورجال الشرطة فى حجرة الراوى ويفتشون أركانها فيأتى وصفه لحركة الجنود والضباط المستمرة فى الحجرة وصفاً متحركاً يتناسب والنص التراثى ، ليعبر عن التخويف والترهيب الذى يعانيه أفراد الشعب من رجال البوليس الذين لهم مقامع من حديد يخرسون بها صرخات الأم والأبناء ، يقول : « ولهم مقامع من حديد » (٢٩) .

---

(٢٧) أنظر : جمال الغيطانى : التجليات السفر الثالث ، ص ٥٥ ، سورة النمل آية (٨٨) .

(٢٨) د . عبد الحميد إبراهيم : مقدمة لقطان لآلآن روب جرييه ، ص ٥٠ .

(٢٩) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ٨٧ ، سورة الحج ، آية (٢١) .

الباب الرابع

الشكل التراثى

الفصل الأول : الشكل الشعبى

الفصل الثانى : الشكل التاريخى

الفصل الثالث : الشكل التوثيقى

الشكل التراثى

تمهيد

مثلما شغل بعض الروائيين باستلهام الشخصية ، والنص واللغة والحدث التراثى ، فقد شغل بعضهم أيضاً باستلهام الشكل التراثى ، خاصة إن « الشكل لفظ يدل على الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضوعها فى العمل ، كل بالنسبة إلى الآخر ، والطريقة التى يؤثر بها كل منها فى الآخر ، فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة ، منها تعاقب الحوادث التى تكون عقدة الرواية » (١) .

وقد استوحى بعض الكتّاب الشكل التراثى ، أو القوالب التراثية ، بغية تأصيل شكل روائى عربى من ناحية ، وليكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية لأن « الأشكال الأدبية تعكس فى حد ذاتها حركة المجتمع ، وتصور مضامينه ، وليس عبثاً فى فترة غلبة المد الأوربى ، أن تكون الأشكال القصصية فى عالمنا هى أشكال أوربية .. وليس عبثاً أيضا أن المجتمع ، وقد بدأ يكتشف هويته ، أخذ فى الوقت نفسه يتحسس مافى التراث من أشكال ، قد تستطيع أن تنبعث من جديد ، وأن تتصدى لتيارات العصر » (٢) .

وقد مر الشكل الروائى بعدة مراحل بداية من إرهاصات الفن الروائى ، وتخبطه بين الأشكال الأدبية المتعددة – فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين – حتى استقر على ماعرف بالشكل التقليدى فى العشرينيات من هذا القرن ، وفيه يعتمد الكاتب على بداية وعقدة وحل .

وهذا الشكل لم يخل من المؤثرات الأوربية ، لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع المصرى المعيش ، لاختلاف الواقع الأوربى الذى أفرز هذا الشكل عن الواقع المصرى الذى حاكى هذا الشكل ذاته .

وكان لابد من ظهور شكل جديد ، يلائم طبيعة الواقع الحاضر وطبيعة بناء الرواية . لأن العكوف على التراث الماضى بأشكال تقليدية أوربية لايساير طبيعة الواقع ، كما أن التعبير عن الحاضر منقطعاً عن التراث الماضى ، لايساير طبيعة المجتمع ذات الجذور الأصيلة .

(١) جيروم ستولينتز : النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا ، ص ٣٤٠ .

(٢) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٤ .

وبالتالى ظلت الأشكال الروائية تتخبط بين القديم والحديث ، أو بين الأشكال الأوربية التقليدية ، والأشكال الأوربية المستحدثة . وحاول الكتّاب إخضاع مضامينهم العصرية لهذه الأطر الشكلية . ففقدت أعمالهم المواءمة بين الشكل والمضمون « وهذه الاضطرابات بين الأشكال المختلفة انتهت بالناس إلى الشك فى قيمة كل تلك المودات المستعارة من أطر الحضارة الغربية المختلفة ، وأكدت ضرورة المواءمة بين الأشكال والوسائل ، وبين المضامين الملحة المرتبطة بألوان المعاناة ، التى يعيشها إنسان عصرنا » (٣) . وكان الشكل التراثى العربى هو أقرب هذه الأشكال للتعبير عن الواقع الحاضر من جهة ، وعن تراثنا الماضى من جهة أخرى .

ومن هنا كان لابد من الوصول إلى شكل عربى أصيل يحوى التراث الماضى ويعبر عن الواقع الحاضر ، ولايركن إلى المؤثرات الأوربية ، أو إلى تقليد أشكال لاتتوافق وطبيعة واقعنا العربى . خاصة « أن مشغولية الأمة الدائمة فى عملية تطورها هى أن تبحث لها عن شكل مناسب تستطيع من خلالها أن تعبر عن ذاتها سواء كان ذلك فى موقفها الفكرى ، أو السياسى ، أو فى قوالبها الفنية » (٤) .

(٢)

وأهم العوامل التى ساعدت على ظهور هذا الشكل التراثى العربى الأصيل هى :

١ - إفلاس الشكل التقليدى فى التعبير عن قضايا الواقع العربى المعيش . لأن هذا الشكل اعتمد على تقليد الأشكال الأوربية ، والفن لايجوز أن يحاكى أو يقلد بل يجب أن يكتشف أشكالات جديدة ، لأن الواقع دائب على التغير والتبدل (٥) كما أن هذا الشكل التقليدى أكثر تعبيراً عن واقع المجتمع الأوربى والكتّاب فى استخدامهم لهذا الشكل إما أن يصبّوا فيه مضامين تراثهم الماضى فحسب مثلما فعل كتّاب الرواية التاريخية ، أو يصبّو فيه مضامين الواقع الحاضر فحسب منفصلا عن تراثهم ، فيجئ واقعهم الحاضر منفصلاً عن تراثهم الماضى . وبالتالى كان بحثهم عن شكل عربى أصيل يحوى الماضى والحاضر معا ضرورة يقتضيها واقعهم المعيش .

---

(٣) د . عز الدين إسماعيل : روح العصر . دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة ، ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٤) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢/٣٧ .

(٥) أنظر : عثمان نويه ، د . راشد البراوى ، محمد على أبو درة : تاريخ البشرية إعداد اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو ، مجلد ١٦ القرن العشرون جـ ٢ . التطور العلمى ثلاثة أجزاء : تطور المجتمعات - صورة الذات وتطلعات الشعوب - التعبير .

٢ – تطلع بعض الكتّاب المعاصرين إلى شكل روائى أصيل يستلهم تراثهم الماضى يعد عاملاً آخر من عوامل استلهامهم للشكل التراثى . لذلك يقول فاروق خورشيد فى مقدمة روايته على الزيبق : « نحن حين نقدم هذه السيرة تقديماً روائياً معاصراً ، إنما نحرص على السمات الأصلية للعمل فى نفس الوقت نستغل فيه ما أتاحته لنا فنون القص الحديثة من إمكانيات لإبراز أبعاد الشخصية ورسم صورتها والغوص إلى أعماقها لتتحرك من صورة رسمها فنان بدائى إلى عمل حى متحرك قدر الإمكان ، ونحن نريد بتقديمها أن نسهم فى إبراز أدبنا الشعبى الروائى العربى .. علهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية ، تربط تعبيرهم الحديث اليوم ، بتراث فنى مجيد قدمه تاريخنا الحافل » (٦) ، ويقول جمال الغيطانى : « منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى » (٧) .

ويتفق معظم الروائيين (٨) المعاصرين على ضرورة توظيف تراثهم الماضى ، فى أعمالهم الإبداعية المعاصرة ، ليخلقوا بذلك تفاعلا بين الماضى والحاضر فيكسب الرواية تجدداً وحيوية واستمراراً .

٣ – إن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، التى طرأت على المجتمع المصرى منذ مرحلة الستينيات ، ومابعدها مروراً بهزيمة سنة ١٩٦٧ ، وانتصار سنة ١٩٧٣ ، ثم انحراف المؤشرات السياسية فى السبعينيات ، وتخبط المجتمع وانتقاله من سياسة إلى أخرى . كل ذلك جعل الأدباء يرفضون هذا التخبط بل يرفضون أيضا سيطرة الأشكال الروائية الأوربية على إنتاجهم الأدبى ، فبدأوا يبحثون عن أشكال وقوالب فنية تساير مقتضيات واقعهم العربى .

ومن ثم بدأ الكتّاب يبحثون عن أشكال روائية تقوم فى أخص خصائصها على النشاط المعرفى بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، لأجل التعبير عن المعايير الحياتية السائدة فى الواقع الحاضر . والكاتب فى هذه الحالة عليه أن « يحول الفوضى إلى نظام فى إطار الشكل ، فالشكل على أية حال نظام بصرف النظر عن محتواه ، ولكن النظام الشكلى يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته . وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير . ولكنه لايفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ، ومتناقضاتها فى حزم من الرموز والأشكال

(٦) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزيبق جـ ١ ، ص ١١ – ١٢ .

(٧) جمال الغيطانى : بعض مكونات عالمى الروائى . الآداب فبراير ، مارس ١٩٨٠ .

(٨) أنظر : رأى كل من أحمد الشيخ ، إبراهيم اصلان ، إبراهيم عبد المجيد ، سعيد الكفراوى ، عبد الحكيم قاسم ، يوسف القعيد ، الغيطانى ، مجلة الثقافة الجديدة ، عدد نوفمبر ٨٦ ، مارس ١٩٨٧ .

التمثيلية والدلالات ، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضاً أملا فى خلق عالم جديد وإنسان جديد »(٩) .

وكان الشكل التراثى هو أقرب الأشكال التى اهتدى إليها بعض الروائيين ليصبوا فيها مضامين عصرهم الحاضر . وفى الوقت نفسه يعملون على بث الحيوية والتجدد فى تراثهم الماضى ، فيحدثون بذلك تواصلاً بين الماضى والحاضر .

لذلك بدأ الكتّاب فى الآونة الأخيرة يستوحون الأشكال التراثية مادة تعبيرية عن واقعهم الحاضر .

وإذا كانت إرهاصات هذا الشكل بدأت مبكرة منذ أوئل الأربعينيات فى أحلام شهرزاد سنة ١٩٤٢ لطه حسين ، إلا أنها كانت محاولة فردية ارتبطت بالتراث الماضى أكثر من الحاضر ، واعتمدت على الشكل التقليدى من حيث البداية والعقدة والحل ، ولم تتخلص من أسر المباشرة والتصريح . كما أن طغيان الرواية الواقعية فى الخمسينيات أدى إلى انزواء الشكل الشعبى الذى بدأت إرهاصاته فى « أحلام شهرزاد » ثم أخذ الشكل العربى الأصيل فى التبلور والظهور منذ مرحلة الستينيات ومابعدها ، بعد أن أفلس الشكل الذى يعتمد على الماضى وحده ، أو يعتمد على الحاضر وحده وكان ضرورياً أن يظهر الشكل الذى يربط بين الماضى والحاضر فى وحدة متكاملة .

فبدأت تباشير هذا الشكل فى الظهور منذ بدايات روايتى فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ ، وجمال الغيطانى فى « الزينى بركات » سنة ١٩٧٠ ، « التجليات » سنة ١٩٨٧ ، و « رسالة فى الصبابة والوجد » سنة ١٩٨٧ ، ومحمد جبريل فى « إمام آخر الزمان » سنة ١٩٨٥ ، و « من أوراق أبى الطيب المتنبى » سنة ١٩٨٦ ، ونجيب محفوظ فى « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، و « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد مستجاب فى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ .

(٣)

وأول الأشكال التراثية التى استوحاها الكتّاب فى رواياتهم هو الشكل الشعبى ، الذى يستوحى فيه الكاتب قالب الحكايات والسير الشعبية ، وقد تطور هذا الشكل تطورا فنياً ، بداية من رواية « أحلام شهرزاد » ، ووصل إلى قمة نضجه الفنى فى رواية « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

---

(٩) د . نبيلة إبراهيم : قص الحداثة . فصول سبتمبر سنة ١٩٨٦ ، ص ٩٩ .

ثم ظهر الشكل التاريخى الذى يعتمد على قالب الكتابات التراثية التاريخية وقد استوحاه الكتّاب بقصد فنى ، بغية خلق شكل روائى عربى أصيل يعتمد على الروافد التراثية العربية ، ولايعنى به الشكل الفنى فى الروايات التاريخية ، بل يعنى به الشكل الذى يستوحيه الكاتب من قالب الكتابات والمؤلفات التاريخية ، فيقترب الشكل الفنى فى الرواية من شكل المؤلفات التاريخية ، من ناحية اعتماد الشكل على نظام الحوليات والمقتطفات والنداءات والرسائل والتقارير التاريخية .

ولعل أهم رواية اتضحت فيها ملامح هذا الشكل هى رواية « الزينى بركات » سنة ١٩٧١ ، فقد أصبح الشكل الفنى فيها قريبا من الشكل الذى اعتمد عليه ابن إياس فى حولياته وغيره من مؤرخى المرحلة المملوكية .

* * *

ثم برز فى الآونة الأخيرة شكل روائى آخر يعتمد على الأشكال التراثية وهذا الشكل أطلقنا عليه « الشكل التحقيقى » لأن الكاتب يستخدم فيه نفس الوسائل التى يستخدمها محقق النصوص والمؤلفات التراثية ، فنجد بناء الرواية يقترب من بناء النص المحقق من حيث الاعتماد على تعدد الروايات التى يسردها الراوى . ومحاولة توثيق النص ومؤلفه ونسبته إلى صاحبه . والاعتماد على الهوامش والحواشى ، وتصحيح ماسقط من النص الأصلى أو الإشارة إليه ، والشك فى الروايات المروية ، والوصول من خلالها إلى رواية صحيحة .

وكل هذه الوسائل استخدمها الروائى ، وانعكست على بناء روايته ، فأصبح الشكل عنده قريباً من شكل النصوص والمؤلفات المحققة . وقد ظهر ذلك واضحاً فى روايات محمد مستجاب « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد جبريل « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق » سنة ١٩٨٦ ، ومجيد طوبيا « تغريبة بنى حتحوت » سنة ١٩٨٧ .

* * *

الفصل الأول

الشكل الشعبى

(١)

على الرغم من ظهور بعض ملامح التراث الشعبى فى الرواية المصرية عند جيل الرواد إلا أن هذه المرحلة لاتعنينا كثيراً . لأن الأسس الفنية فى الرواية كانت تتخبط بين الأشكال المختلفة . « ومن الطبيعى ألا نتوقع الكمال من جيل الرواد . فقد كان شكل القصة عند معظمهم مضطرباً بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية ، ومحاولة قص تاريخ حياتها واخضاع القصة لمنافع عملية ، أو لمذاق شعبى يلتمس الغريب والمثير » (١٠) كما أن احتواء هذه الروايات على بعض ملامح السير والحكايات الشعبية لم يكن يعنى به استلهام الشكل الشعبى وتوظيفه فنياً فقد كانت الرواية فى هذه المرحلة غير مستقرة على شكل معين . وكان اقترابها من الشكل الشعبى تجريبيا وليس توظيفاً . ومايعنينا هو المرحلة التى ظهرت فيها الإرهاصات الأولى لتوظيف الشكل الشعبى بقصد إبراز دلالات إيحائية ورمزية . وقد بدأت الإرهاصات الأولى لتوظيف هذا الشكل فى رواية طه حسين « أحلام شهرازاد » سنة ١٩٤٢ ، ثم تطور هذا الشكل فى روايات فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ ، ثم تطور بعد ذلك أيضا فى روايات « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، « والحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

وقد اتضح لنا أن الشكل الشعبى فى الرواية عند طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة . لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . لأنها كانت أكثر تعبيراً عن الواقع التراثى منها عن الواقع الحاضر . ثم تطور بعد ذلك فى روايتى « مالك الحزين » ، و « ملحمة الحرافيش » إلا أن هذا الشكل طغت فيه الأبعاد المعاصرة على التراثية . فأصبح استلهامه للشكل التراثى قاصراً على الشكل الخارجى . وانعكاسه على الشخصيات والأحداث والحكايات كان باهتاً ، ثم جاءت رواية « ألف ليلة وليلة » فحقق الكاتب من خلالها موازاة فنية فى الشكل الفنى . أى أنه وازى بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل التراثى بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر .

* * *

(١٠) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٧٩/٢ .

إن بناء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، لأن الشكل يبنى على مجموع الأسس الفنية التى تحكم إطار الرواية . فإذا كان بناء الرواية يتشكل من خلال الشخصية والنص والحدث واللغة ، فإن بناء الشكل الفنى يصبح عبارة عن الإطار أو القالب الذى يحوى هذه الأسس ويحكم بناءها .

وإذا كانت هذه الأسس قد تشكلت من التراث الشعبى . فحينئذ يقترب بناء الشكل فى الرواية من بناء الحكايات أو الليالى أو السير الشعبية ، وفى هذه الحالة يصبح الشكل الفنى فى الرواية قريباً من الشكل الشعبى .

وبرغم أن بناء الشكل الفنى لايمكن فصله عن بناء القصة أو الحدث أو اللغة أو النص ، إلا أننا سنحاول التركيز على الإطار أو القالب . الذى يحكم بناء هذه العناصر جميعاً ، والذى منه يتكون الشكل الروائى . ذلك الشكل الذى يضفى على العمل الفنى طابعا كلياً ، واكتمالاً ذاتياً يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ، ويبدو عالما قائما بذاته (١١) .

* * *

ومن هنا تبلور هذا الشكل فى ثلاث مستويات :

المستوى الأول : تناول الإرهاصات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ لطه حسين . حتى روايتى « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٢ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ لفاروق خورشيد . فجاءت الروايات فى هذا المستوى أقرب إلى صياغة الليالى والسير الشعبية فى شكل روائى .

المستوى الثانى : تناول المرحلة التالية لتطور الشكل الشعبى ، واتضح هذا المستوى فى روايتى « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، لنجيب محفوظ ، و « مالك الحزين » سنة ١٩٨٣ لإبراهيم أصلان ، إلا أن رواية « مالك الحزين » تقدمت خطوة فنية فى تحقيق شكل الليالى العربية ، من حيث تداخل الحكايات والأحداث ، وبرغم أن « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليالى العربية ، ومالك الحزين اعتمدت على استلهام الشكل الداخلى والخارجى معاً . إلا أن هاتين الروايتين طغت فيهما الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية .

---

(١١) أنظر : جيروم ستولنيتز : مرجع سابق ، ص ٢٣٩ .

المستوى الثالث : تحققت فيه الموازاة الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة فى الشكل الشعبى ، خاصة فى رواية « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ لنجيب محفوظ ، فقد استوحى الكاتب الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ومزجه مزجاً فنياً فى بناء الرواية وأحداثها . حيث اعتمد على تداخل بعض الحكايات بالقدر الذى يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها . كما أعتمد أيضا على أنماط الحكاية الشعبية فى الليالى ، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر . وفى كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريبا من الشكل الشعبى من ناحية ومعبراً عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية .

(٢)

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تحقق فى روايتى « أحلام شهرزاد » لطه حسين ، و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . الأولى اعتمدت على الشكل الشعبى لليالى العربية ، والثانية اعتمدت على الشكل الشعبى للسيرة الشعبية .

* * *

١/٢

ويمكن القول إن حكايات الليالى تعد من أهم الأشكال الشعبية التى استوحاها العديد من الكتّاب فى رواياتهم ، وأول مايلفت الانتباه فى كتاب الليالى العربية أنه قسم إلى ليال ، وقصد به استيفاء غرض فى المقدمة ، وهو صرف الملك شهريار عن شروره عن طريق شغل خياله ، وتفكيره بالحكايات المتصلة . إذ أن الملكة « شهرزاد » حدثت الملك « شهريار » ألف ليلة وليلة بأحاديث متصلة ، وفى كل ليلة تقف عند موقف مشوق تستكمله فى الليلة التالية ، وهكذا حتى انتهت الليالى جميعها .

ومن هنا يمكن القول : إن الشكل الفنى الذى يحكم إطار الليالى العربية يقسم الليالى العربية إلى ليال متتابعة تتابعاً زمنياً ، بداية من الليلة الأولى وحتى الليلة الأخيرة . وقد استوحى طه حسين هذا الشكل فى روايته « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، فقسمها إلى ليال تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف ، وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . واعتمد على الزمن التاريخى . وطه حسين لم يلتزم بحكايات الليالى العربية كما هى . بل نسج حكايات خيالية على شاكلة الليالى العربية .

وإذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية قصت على شهريار حكاياتها فى أوقات اليقظة ، فإنها فى أحلام شهرزاد قصت عليه هذه الحكايات فى أوقات النوم .

واقترب الشكل الفنى فى الرواية من شكل الليالى العربية ، وأصبح التحوير الذى لجأ إليه طه حسين تحويراً شكلياً . وقد جاء هذا التحوير أيضا فى عدم التزامه بذكر حكايات الليالى العربية . فتبدأ أحلام شهرزاد بالليلة التاسعة بعد الألف ، وقد أصبح الملك حزيناً تنتابه الحسرة على العهد الذى انقضى ، يقول : « عاد شهريار إلى نفسه ، وارتسمت على ثغره ابتسامة سريعة ، لم تلبث أن مرت كأنها البرق ، وثارت فى نفسه عاطفة ضئيلة ، ولكنها حادة . وفيها شئ من حسرة ، وفيها شئ من يأس ، وفيها شئ من حزن على عهد قد انقضى وليس إلى رجوعه من سبيل » (١٢) .

إن الليلة الأولى فى الليالى العربية تبدأ بقتل الملك للجوارى والعبيد والزوجات ، حتى لم يبق فى المدينة بنت فى سن الزواج . « وصار الملك شهريار كلما تزوج بنتاً بكراً يدخل بها ويقتلها فى ليلتها ، لم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضج الناس وهربوا ببناتهم ، ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج .. وكان للوزير بنتان نواتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال . الكبيرة اسمها شهرزاد ، والصغيرة اسمها دنيا زاد .. وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين .. فقالت له : بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء : لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن من بين يديه » (١٣) .

على حين أن رواية طه حسين تبدأ بالليلة التاسعة بعد الألف ، أى بعد أن انتهت الملكة شهرزاد من كل حكاياتها مع الملك شهريار ، وصارت تقص عليه حكاياتها التى تجعله يرق للرعية ويفيق لرشده ويدرك حقيقة الواقع الذى يعيش فيه ، فتبدأ بحكاية ملك الجن الذى كانت له فتاة حسناء وأراد أن يزوجها ، لكنها رفضت ، وبينما تتداعى هذه الحكايات على الملكة أثناء نومها ، والملك بجوارها يسمع حكايتها حتى أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

وتتوالى هذه الحكايات حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف وفيها بدأت الحرب وظل الرعد والبرق يعصف بالمدينة ثم أجبرت الفتاة الحسناء ، ابنة ملك الجن الملوك الطغاة على الاعتراف بظلمهم لرعيتهم أمام شعوبهم ليكون الشعب حر التصرف .

لذلك إذا كانت حكايات الليالى العربية جاءت بقصد صرف الملك شهريار عن شروره ،

---

(١٢) طه حسين : أحلام شهرزاد ، ص ١٢ .

(١٣) أنظر : الليالى العربية ، حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه الزمان . ١٣/١ - ١٤ .

فإن الحكايات فى « أحلام شهرزاد » ساقها الراوى أيضا بغية صرف الملك عن شروره ، ونزوله من برجه العاجى إلى الواقع المعيش ليعرف آمال وآلام شعبه « فقد بدلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش إلى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية وصافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل . وعلمته أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا . بعد أن كان يعيش بحواسه ، وغرائزه ، وهواه ، فقربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح إليها نفس الإنسان ، تلك هى صورة شهرزاد كما تخيلها طه حسين » (١٤) .

كما أن نمط الحكاية الشعبية فى الليالى العربية وليالى طه حسين يعتمد على الخيالات والخوارق مثل الجن والعفاريت ، وتشكل هذه الأنماط ركناً أساسياً فى بناء الرواية . فنجد الرواية منذ الليلة التاسعة بعد الألف وحتى نهايتها عند الليلة الرابعة عشرة بعد الألف تعتمد على حكايات الجن والعفاريت ويصبح للفتاة الحسناء ابنة ملك الجن قوة سحرية تستطيع أن تسخر بها الجن والعفاريت والكائنات الظواهر الطبيعية كالبرق والرعد ، بل يصبح النمط واحداً على مستوى التعبيرات الثابتة فى الحكايات ، فتبدأ الحكاية فى الليالى العربية بقوله : « بلغنى أيها الملك السعيد » (١٥) وفى أحلام شهرزاد تبدأ بهذه التعبيرات أيضا ، فتقول شهرزاد لشهريار « بلغنى أيها الملك السعيد أن طهمان ابن زهمان ملك الجن فى حضر موت كانت له فتاة حسناء » (١٦) ، وتنتهى الحكاية أيضا فى الليالى العربية ، وفى ليالى أحلام شهرزاد بقوله : « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (١٧) ، ومن هنا يصبح نمط الحكاية الشعبية واحداً فى الليالى العربية ونهايتها ، أو على مستوى الفكرة والدلالة ، أو على مستوى التتابع الزمنى .

ولما كانت الحكاية الشعبية تمثل الهيكل أو البناء الكلى الذى تدور حوله الليالى العربية ، وليالى شهرزاد عند طه حسين ، فإن الشكل الفنى فى رواية طه حسين يصبح متشابهاً مع بناء الشكل فى الليالى العربية .

ومن هنا يصبح استعادة الشكل التراثى لليالى العربية مقصوداً فنياً ، ليكشف الكاتب من خلاله عن ثراء تراثنا الشعبى ، ومقدرته على نسج روايات فنية فى أدبنا العربى ، فأخذ يستوحى الشكل الشعبى لليالى العربية للحد الذى جعل بناء الرواية متوافقاً وبناء الليالى العربية

---

(١٤) د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة فى نقد طه حسين ، ص ٩٦ .

(١٥) أنظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية التاجر مع العفريت ١/٢٠ .

(١٦) طه حسين : المصدر السابق ، ص ١٦ .

(١٧) أنظر : ألف ليلة وليلة ١/٢٤ ، طه حسين : المصدر السابق ، ص ٢٠ .

وأصبح الشكل الفنى فى الرواية قريباً من تسجيل الشكل الشعبى .

* * *

٢/٢

وقد تأكد تسجيل الشكل الشعبى فى الرواية بصورة واضحة فى روايات فاروق خورشيد ، فكتب معظم رواياته فى مرحلة الستينيات ، ويعتمد فيها على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية ، خاصة فى روايتيه « سيف بن ذى يزن » ، « على الزيبق » ليؤكد من خلال هذا الشكل أيضا مقدرة تراثنا الشعبى على إثراء الفن الروائى فيقول فى تقديمه لرواية على الزيبق : « نريد بتقديمها أن نسهم فى إبراز وجه أدبنا الشعبى الروائى العربى من ناحية ، وفى تقديم هذه الأعمال إلى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى علّهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرهم الحديث اليوم بتراث فنى مجيد » (١٨) .

ومن ثم كان فاروق خورشيد حريصاً على نسج السيرة الشعبية لعلى الزيبق فى شكل روائى .

فإذا كان الشكل الشعبى للسيرة الشعبية يرتبط بمراحل تطور البطل الرئيسى للسيرة ، سواء كان « سيف بن ذى يزن » ، أو « على الزيبق » ، أو « الظاهر بيبرس » ، أو « عنترة بن شداد » حيث « تبدأ السيرة الشعبية عادة بمراحل التكوين ، وهى مرحلة تشمل ماقبل ولادة البطل ، ثم ولادة البطل نفسه ، ثم قضية البطل الخاصة ، التى يعيشها فى إطار مجتمعه الخاص ، وتنتهى بانتصاره فى قضيته الفردية » (١٩) ، فإن الشكل الفنى فى روايته « على الزيبق » قد سار على هذا النهج ، فنجد الرواية تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعلى الزيبق ، ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة منذ صباه ، فقد حير الناس بأفعاله فى السوق والشارع ، عندما كان يضربهم وتنزل عليهم كأنها الصواعق ، حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة ، فكسرت زجاجه .

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى والسيرة الشعبية فى آن واحد . فالشكل الفنى فى السيرة الشعبية يعنى بمرحلة ولادة البطل ، تلك الولادة التى تحيطها المخاوف والمحاذير ، فنجد « على الزيبق » يولد بعد أن يموت أبوه ، وتخفيه

(١٨) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزيبق ١/١١ - ١٢ .

(١٩) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ، ص ٦٢ .

أمه خوفاً عليه من صلاح الكلبى مقدم الدرك الذى يبحث عنه ليقتله قبل أن يكبر ويطالب بثأر أبيه حسن رأس الغول .

لذلك فإن « ولادة البطل فى السيرة ليست مجرد حادثة عادية ، بل لابد أن يحاط بهالة درامية تعطى أثرها فى إبراز أهمية المولود . وأهمية دوره فيما يستقبل من أحداث » (٢٠) .

وكذلك فى الرواية يعتمد الشكل اعتماداً كلياً على تتابع المراحل التى يمر بها البطل ، وعلى الأفعال الخارقة له ، فيجعل على الزيبق منذ صباه يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية . يقول على الزيبق : « أتعرف ياسالم إننى أحلم دائما ، بأننى أركب جواداً ، وأمسك رمحا سيفا لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ولآخذ من الأغنياء المتبطلين لأعطى الفقراء الكادحين » (٢١) .

إن الكاتب حريص على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية مثلما استلهم طه حسين شكل الحكايات فى الليالى العربية . لذلك يلاحظ التوافق بين قالب السيرة الشعبية ، وبين بناء الرواية ، سواء على مستوى الشخصية أو الحدث أو القالب التراثى ، وإذا كان الشكل « الشعبى للسيرة الشعبية يعتمد على اللغة النثرية السهلة المسجوعة التى تقترب من لغة التخاطب عند أهل المدينة ، وعلى استعمال الشعر للاستدلال والاستشهاد » (٢٢) ، فإن الشكل الفنى فى الرواية أيضا قد احتوى هذه الأشعار الشعبية التى تعتمد على السجع فى مجملها ليصور من خلالها موقف الراوى من الأحداث السياسية والاجتماعية .

لذلك عندما يستمر الصراع بين مقدم الدرك ، وبين على الزيبق ، يدبر على الزيبق عدة مؤمرات للكلبى حتى سخر الناس من الكلبى وأنشد الأطفال شعراً شعبياً يسخرون فيه منه . يقول الراوى : « كان الصبية يصيحون فى وقع منغم :

– وصلاح ساب دقنه . وترد مجموعة أخرى من الصبية على نفس النغم :

– ياأولاد ياأولاد .

– شوفوا قلة عقلة .

– ياأولاد ياأولاد .

– ياأولاد حارتنا .

---

(٢٠) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ، ٦٧ .

(٢١) فاروق خورشيد : رواية على الزيبق ١/٢٠ .

(٢٢) أنظر : فاروق خورشيد : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ .

- بطة بطة .
- ودقن صلاح .
- أكلتها القطة » (٢٣) .

ويصبح التوافق بين بناء السيرة الشعبية وبناء الرواية على مستوى اللغة البسيطة السلسة التى تختلط بالعاميات المحلية والروافد الشعبية ، وعلى مستوى الأشعار الشعبية التى تبلور موقف الجماعة من المعايير السائدة فى المجتمع .

كما أن الأسس التى يبنى عليها الشكل الشعبى فى السيرة الشعبية « يتمثل فى ربط البطل بالناس ، إما للقضية التى يمثلها ، وإما لإيضاح الرمز الذى يعنيه ويتمثل فى دقة رسم الشخصيات الجانبية ، ثم يتمثل فى الحركة الدائمة وإطار المغامرات التى تعتمد على السمات الخلقية والجسدية ، كما يتمثل أيضا فى الربط بين أجزاء الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل » (٢٤) .

ولعل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبى ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة ، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعية التى لم تضف جديداً لبناء الرواية خاصة المغامرات البطولية الخارقة للعادة ، التى يقوم بها على الزيبق ، وتكرار مثل هذه المواقف والأحداث تجعلنا ندرك على الفور أن الكاتب سيبحث لبطله عن مخرج ، من هذا الموقف أو الحدث ، وإلى جانب هذه الأحداث المكرورة فقد أتى بشخصيات ثانوية مثل شخصية زينب ابنة دليلة ، وليس لها دور فى الرواية اللهم إلا أنها تتعاطف مع على الزيبق مثل معظم الناس الذين تسعدهم مغامرات على الزيبق ، ويكرهون مقدم الدرك لبطشه بهم . ولعل الكاتب أتى بهذه الشخصية ليضيف للرواية عنصر التشويق لتقترب من بناء السيرة الشعبية .

لكن مثل هذه الأحداث والمواقف المكررة أدت إلى اهتراء الشكل الفنى ، فجعل الرواية مليئة بالفصول المتتابعة التى تسرد مواقف وأحداث مكررة ومتشابهة دون أن تطرح أبعاداً جديدة .

وبرغم أن هذه الرواية كتبت فى الستينيات ، أى بعد رواية « أحلام شهرزاد » بما يزيد عن ربع قرن ، إلا أنها لم تتقدم كثيراً على مستوى الشكل الفنى . فطه حسين استوحى شكل الليالى العربية فى روايته ، وحملها مضامين عصرية ، لكن حرصه على الجوالشعبى لليالى

(٢٣) فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص ١٠٢ .
(٢٤) فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ٢٥٣ .

العربية ، جعل أفكار الراوى مقيدة إما بأفكار شخصيات الليالى ، أو بأفكار الكاتب ذاته ، دون أن يطلق حرية التعبير لهذه الشخصية وكذلك فاروق خورشيد استوحى شكل السير الشعبية . وحرصه على السياق الشعبى للسيرة جعل بناء الرواية متوافقاً وبناء السيرة الشعبية على مستوى التتابع التقليدى للنص وعلى مستوى الشخصيات والأحداث والقوالب التراثية . فجاءت الأفكار المطروحة فى الرواية أيضا مقيدة . إما بأفكار شخصيات السيرة الشعبية ، أو بأفكار الكاتب ذاته .

أى أن الكاتب عندما استوحى الشكل الشعبى ، جعل الأفكار والشخصيات والأحداث أسيرة لمقتضيات هذا الشكل الشعبى كما هو ، دون أن يجعل استيحاءه للشكل الشعبى خاضعا لمقتضيات الفن الروائى ، ومقتضيات الواقع الحاضر ، بل إنه يخضع مقتضيات الفن الروائى والواقع الحاضر للشكل الشعبى ، ليثبت من خلاله مقدرة هذا الشكل على إثراء الفن الروائى .

وقد يرجع ذلك إلى أن طبيعة الواقع الحاضر لم تكن مهيأة لتقبل مثل هذه الأشكال الفنية التى تعتمد أنماطها على سياق السير الشعبية أو الليالى العربية ، أكثر من اعتمادها على استلهام الأحداث المعاصرة مثل شهرزاد أو على الزيبق ، فعندما يأتى الكاتب ويستوحى هذه الشخصيات الخارقة للعادة ويبنى شكله الفنى على تطور هذه الشخصية الخارقة ، تصبح رؤيته للواقع رؤية حالمة ، وهذه الرؤية الحالمة تنعكس على الشكل الروائى فتجعله مهترئا خاصة عندما يسرف الكاتب فى تعميق هذه الرؤية .

لذلك نجد أن الكاتب ينهى الصراع القائم فى الرواية عندما يصل « على الزيبق » إلى رتبة مقدم الدرك ، وكأن الصراعات التى خاضها على الزيبق لا لشئ إلا لأجل تحقيق هذه المكانة . بينما الصراع مازال قائماً فى الواقع الحاضر ، وفى مرحلة كتابة الرواية ، ولاينتهى بمغامرات الأفراد .

لذلك جاء الشكل الفنى فى الرواية معتمداً على استيحاء الشكل الشعبى بشتى أنماطه التراثية دون أن يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . فأحدث ذلك هوة فى بنى الرواية ، حتى أننا نجد بعض التعبيرات الإيحائية تعبر عن أفكار الكاتب لا أفكار شخصية الرواية ، فيقول سالم لعلى : لايختفى الفقر ياعلى . وهناك أغنياء يموتون ، من التخمة ، وفقراء يموتون من الجوع ، فرزق الفقراء الذين يعملون يأكله الأغنياء الذين لايعملون [٢٥] ، ويقول على الزيبق فى موضع آخر : « عندما تعود إلى الحجرة التى فى البستان ، ستجد باقى مال صلاح الكلبى خذه ووزعه

(٢٥) فاروق خورشيد : المصدر السابق ١/٢٠ .

على العائلات المحتاجة . التى افقرها هذا الباغى بظلمه وتجبره وأجمع الملابس والسلاح معا نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » [٢٦] ، وتقول فاطمة أم على الزيبق : « كان لابد أن أبكى أخى ياعلى .. وقد بكيته .. وجمعت منهم دراهم سأوزعها على الفقراء رحمة على روحه [٢٧] ، ويقول الراوى على لسان على الزيبق : « ماكنت أظلم ياأمى .. كنت أقتص من الظالمين وأعطى المحتاجين » [٢٨] .

وهكذا فى معظم نسيج الرواية تتكرر مثل هذه الألفاظ والتعبيرات ، التى تحوم حول معنى واحد هو منح العطاء للفقراء والمحتاجين من أموال الأغنياء ، الظالمين وعدم تعدد المعانى أو الأفكار فى الرواية ، يجعل الفكرة التى يبغى الكاتب توصيلها فكرة محددة يستنطق بها شخصياته ، دون أن يترك لها حرية التعبير عن أفكار ومعان متعددة .

وقد أثر ذلك على الشكل الفنى ، فجعله لايعتمد على الموازاة الفنية ، التى تلائم بين الشكل التراثى ومقتضيات الواقع الحاضر . فجاءت الأبعاد المعاصرة مفتعلة فى بناء الرواية ، وأصبح الشكل مجرد حلية يصب فيها الكاتب تجربته الإبداعية .

لذلك ينبغى أن يحدث مايسمى بالموازاة الفنية فى استلهام الشكل التراثى أى أن يستوحى الكاتب هذا الشكل التراثى لضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويصب فيه مضامين معاصرة دون افتعال فنى . ودون أن تطغى الأبعاد التراثية على المعاصرة ، أو العكس أيضا . أى يمزج الكاتب بين البعدين مزجاً فنياً ، يصعب فيهما فصل أحدهما عن الآخر ، فلا يطغى بعد على بعد آخر .

* * *

(٣)

أما المستوى الثانى : فقد تحقق فى روايتى « الحرافيش » ١٩٧٧ ، « مالك الحزين » ١٩٨٣ ، وفيهما تقدم الشكل الفنى تقدماً ملحوظاً على مستوى استلهام الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ، وتوظيفه توظيفاً فنياً معاصراً . فإذا كانت « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليالى العربية ، فإن « مالك الحزين » خطت خطوة أخرى

(٢٦) فاروق خورشيد : المصدر السابق ١/٨٠ – ٨١ .
(٢٧) نفسه ، ٢/١٠٧ .
(٢٨) نفسه ، ٢/٤١ .

وحققت الشكل الداخلى لليالى من خلال الاعتماد على تداخل الحكايات والأحداث . إلا أن هاتين الروايتين تتفقان فى طغيان الملامح المعاصرة فيهما على الأبعاد التراثية .

١/٢

ففى رواية « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ لنجيب محفوظ ، اعتمد الكاتب على الشكل الخارجى لليالى العربية . فإذا كانت ألف ليلة وليلة قسمت إلى حكايات . كل حكاية تدور حول موضوع ما ، وتتسلسل واحدة بعد الأخرى ، فتؤدى كل حكاية إلى نهاية الحكاية التالية لها . فتبدأ مثلاً بحكاية « شهريار » وأخيه الملك شاه الزمان ، وقبل نهاية هذه الحكاية يقول الوزير لأبنته « شهرزاد » : « أخشى عليك أن يحصل لك ماحصل للحمار والثور مع صاحب الزرع ، فقال له : ومالذى جرى لهما ياأبت ؟ » (٢٩) .

وتكون الأجابة أن يبدأ المؤلف فى سرد الحكاية التالية ، وهى حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع ، وهكذا قبل أن تنتهى الحكاية تومئ إلى الحكاية التالية لها .

واتبع نجيب محفوظ هذا التكنيك فى بناء الشكل الفنى فى « ملحمة الحرافيش » فقسم الشكل الروائى إلى مجموعة من الحكايات المتتابعة تتابعاً منطقياً ، والمتسلسلة تسلسلا زمنياً ، يربط بينها تتابع الأحداث وتتابع الزمن وهذه الحكايات على التوالى هى : « حكاية عاشور الناجى – حكاية شمس الدين – حكاية الحب والقطبان – حكاية المطارد – قره عينى – شهد الملكة – جلال صاحب الجلالة – الأشباح – سارق النغمة – التوت والنبوت » .

وهذه الحكايات تتتبع جذور عائلة الناجى منذ بدايتها ، أى منذ أن وجده الشيخ عثرة عفران طفلاً لقيطاً ملقى فى الشارع حتى أصبح فتوة الحارة وظلت سلالته تتتابع زمنياً وتسير على نهجه حيناً وتبتعد عنه حيناً آخر ، حتى ظهر عاشور الأخير فى نهاية الرواية يحقق العدل بين الناس .

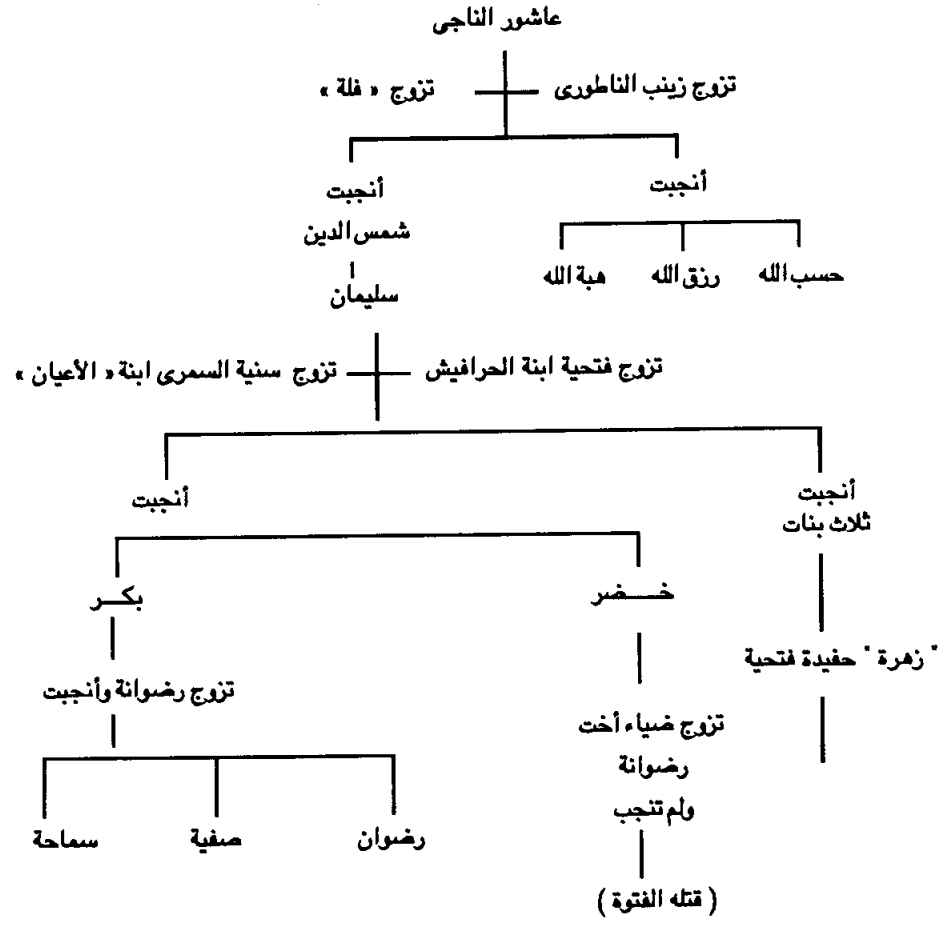
وبذلك يصبح الزمن فى الشكل الروائى زمناً دائرياً يبدأ بشخصية عاشور رمز العدالة والحرية وينتهى بشخصية عاشور الجديد الذى يحقق العدل ويرفع الظلم عن أهل الحارة . وهو نفس الزمن الدائرى فى الليالى العربية فقد بدأت الحكاية الأولى بمحاولة شهرزاد صرف الملك عن شروره ثم تتتابع الحكايات ، حتى جاءت الحكاية الأخيرة وقد حققت الملكة ماتصبو إليه ، وهو صرف الملك عن شروره ، وقتله للجوارى والعبيد والزوجات ، وفى « ملحمة الحرافيش » تبدأ

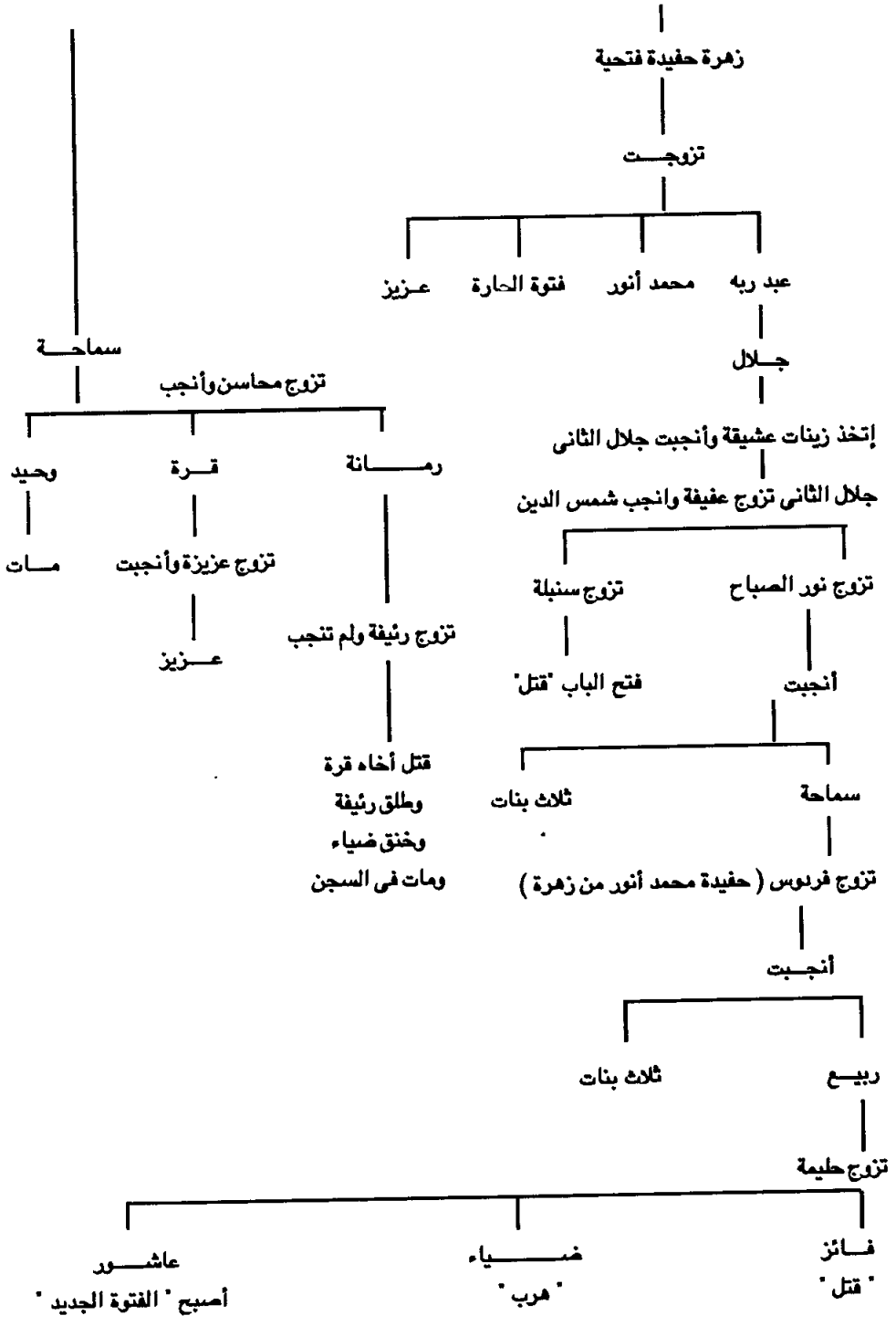
---

(٢٩) ألف ليلة وليلة ١/١٤ .

بتحقيق العدل الذى يطمح إليه عاشور الناجى وتنتهى بعاشور الجديد ، الذى حقق العدل ورفع الظلم عن أهل الحارة ومابين هذين الزمنين تتابعت أجيال عديدة وسرد الكاتب مشاهد ، وحكايات لاحصر لها اقتربت من حد الحكايات الأسطورية . بل وصلت الشخصية عنده إلى حد الشخصية الخرافية التى تقترب من شخصيات الليالى العربية .

ولعل الشكل التالى يوضح مدى التتابع الزمنى الذى حرص عليه الكاتب فى بناء حكاياته . كما يوضح تلاقى نقطتى البداية والنهاية كما فى الليالى العربية .




زهرة حفيدة فتحية
تزوجت
عبد ربه
محمد أنور
فتوة الحارة
عزيز
جلال
إتخذ زينات عشيقة وأنجبت جلال الثانى
جلال الثانى تزوج عفيفة وانجب شمس الدين
تزوج نور الصباح
تزوج سنبلة
أنجبت
فتح الباب "قتل"
سماحة
ثلاث بنات
تزوج فردوس (حفيدة محمد أنور من زهرة)
أنجبت
ربيع
ثلاث بنات
تزوج حليمة
فائز
" قتل "
ضياء
" هرب "
عاشور
أصبح " الفتوة الجديد "
سماحة
تزوج محاسن وأنجب
رمانة
تزوج رئيفة ولم تنجب
قتل أخاه قرة
وطلق رئيفة
وخنق ضياء
ومات فى السجن
قرة
تزوج عزيزة وأنجبت
عزيز
وحيد
مات

ومن خلال هذا الشكل يتضح لنامستوى استلهام الكاتبللشكل الشعبى لليالى العربية من حيث اعتماده على مجموعة الحكايات الشعبية ، التى سردها الكاتب فى الرواية ، وحبكها حبكة فنية جيدة ، لاعتماده على الحبكة الفنية فى الليالى العربية ، إلا أن حكايات الليالى اعتمدت فى معظمها على الشخصيات والحوادث الأسطورية الخارقة للعادة ، بينما اعتمدت حكايات « ملحمة الحرافيش » على الشخصيات والأحداث الواقعية التى استمدها الكاتب من صميم الواقع الحاضر .

وقد حاول الكاتب فى بعض مواقف وأحداث الرواية أن يضفى على هذه الشخصيات بعداً أسطورياً . إلا أن هذا البعد الأسطورى الذى اقترب بشخصيات « الحرافيش » من شخصيات الليالى . لم يفتعله نجيب محفوظ ، بل جعل هذا البعد الأسطورى يأتى نتيجة التتابع الزمنى ، والمراحل المتباعدة ، وهذا التباعد الزمنى جاء محصلة طبيعية للشكل الفنى الذى احتوى العديد من الحكايات التى مثلت مراحل زمنية متباعدة ، بل إن هذا التباعد أيضا جعل أهل الحارة يضفون على بعض الشخصيات أبعاداً أسطورية . فمع افتقاد القيم الإنسانية الخيرة وإحلال القيم الفاسدة ، جعل تطلعهم إلى عاشور الناجى « الجد القديم » بمثابة الشخصية الأسطورية التى ترمز إلى قيم الخير والعدل والحرية المفتقدة فى الواقع الحاضر . تماما مثلما تتطلع الشعوب المقهورة إلى حاكم عادل . لكن هذا التطلع يصبح ضرباً من الوهم لاحقيقة له فى الواقع المعيش . ومن ثم يصبح تطلعهم إلى الأئمة العادلين فى سالف العصر والأوان قيمة رمزية بعيدة المنال .

فيبدأ الشكل الروائى بحكاية عاشور الناجى ، ويتضح أن عاشور الناجى ضحية لمعتقدات وأعراف اجتماعية جعلت أمه تلقيه فى الشارع لكونه جاء بطريقة غير مشروعة فى المجتمع . وتخلق الأحداث منه رجلاً عادلاً . يحاول انتشال شباب الحارة من الضياع لأجل ذلك يتزوج امرأة أخرى – غير زوجته الأولى « زينب الناطورى » – هى « فلة » الضائعة فى بوظة درويش .

ويصبح زواجه لها لا رغبة فى السقوط أو الجنس ، لكن رغبة فى انتشال الواقع من السقوط ، ورفع الظلم عن إنسانة ألقاها المجتمع على حافة الهاوية فأوشكت أن تضيع مثلما كان هو سيضيع من قبل . وفى مجتمع يموج بالرذيلة كان بدهيا أن تسود فيه الأمراض والوباء الذى يهدد هذا المجتمع بالفناء .

ثم يقترب نجيب محفوظ بشخصياته من شخصيات الليالى العربية فيضفى أبعاداً أسطورية على الشخصيات والأحداث والأماكن ، وهذا بدوره ينعكس على شكل الرواية فيجعله قريبا من شكل الحكايات الشعبية فى الليالى . إلا أن البعد الأسطورى فى الليالى العربية يأتى مباشراً وصريحا ، لكنه فى حكايات نجيب محفوظ يأتى عن طريق الإيحاء والتلميح .

لذلك عندما يحل الوباء بالحارة ، ويموت جميع سكانها ، يتجه إلى « ساحة التكية » ، تلك الساحة المقدسة ، فكل من يخترقها تحل فيه روح مقدسة تبصره بمعالم الطريق ، يقول : « دفعه القلق إلى الساحة فى جوف الليل .. فى ظلمة داجية تهادت الأناشيد من التكية فى صرحها الأبدى . لانغمة رثاء واحدة تنداح بينها .. دنا عاشور إلى شبح البوابة ، إلى هامتها المقدسة ، بإصرار حتى دار رأسه . تضخمت البوابة وتعملقت حتى غابت هامتها فى السحب ، ماهذا ياربى ؟ إنها تتمخض عن حركة بطيئة دون أن تبرح مكانها تتموج وقد تنقض فى أية لحظة ، وشم رائحة غريبة من نفحة ترابية ، إنها تتلقى من النجوم أوامر صارمة .. نام ساعتين رأى فى وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان . هرع نحوه مجذوباً بالأشواق ، كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين ، هكذا اخترق الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل ، وناداه من أعماقه ولكن الصوت فى حلقة انكتم » (٣٠) .

أن نجيب محفوظ إلى جانب استلهامه للشكل الشعبى لليالى ، يحاول فى سرده للأحداث داخل الحكاية أن يصور الواقع الحاضر تصويراً يقترب من الأساطير ، وكأن الواقع أصبح أسطورة نتيجة انقلاب المعايير السائدة فى المجتمع ، فيضفى هذه الملامح الأسطورية على بناء المكان والشخصية داخل الحكاية الواحدة فتصبح التكية مكانا مقدساً يحدث رعشة تطهير فى جسد وعقل وقلب من يقترب منه . يحدث ذلك لسماحة ، ووحيد ، وجلال ، فتح الباب ، وأخيرا عاشور الجديد .

وعندما تلطخت الحارة وحل فيها الفساد لوجود « بوظة » درويش كان حتماً أن يتطهر هذا الواقع ويرحل عاشور الناجى ومعه ابنه شمس الدين وزوجته « فلة » إلى الخلاء والجبال حيث الأرض البكر التى لم تدنسها رذائل البشر ، عندما رفض أبناؤه الذهاب معه للتطهير والنجاة هلكوا ، مثلما هلك ابن نوح لرفضه الانصياع لأبيه .

وفى بناء الحكاية يصبح لعاشور قوة تفوق قوى البشر العاديين . إذ يدرك مالا يدركه الآخرون ، ويصبح شخصية خارقة للعادة بفكرة ووعيه وبصيرته . حتى أن شخوص الحارة الذين

(٣٠) نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٣ – ٥٥ .

أتوا بعده كانوا يتوسلون بروحه الطاهرة ، ويطلبون منه المدد والعون ، وعندما ضاقت بوحيد سبل العيش اتجه إلى ساحة التكية رأى شيخه الأكبر عاشور يمده بالدهان السحرى ، وحينئذ قوى ساعده وانقض على « لفسخانى » فتوة الحارة وطرحه أرضاً وأصبح هو فتوة الحارة .

* * *

ويصبح لعالم الجن دور بارز فى حياة الإنسان فى حكايات « الليالى » ، وفى حكايات « الحرافيش » فقد ملئت الليالى بذكر الجن والعفاريت سواء كانت الجن مؤمنة أو شريرة (٣١) ، وعند نجيب محفوظ فى الحكايتين السابعة والثامنة ، نجد جلال ابن عبد ربه الفران يصبح فتوة للحارة ويبغى أن يواخى الجن ويلتحم بالخلود ، فيذهب إلى ساحر يقيم فى بدروم ويشترط عليه الساحر شروطاً ويقول له الساحر : « تشيد مئذنة عشرة طوابق ، عش عاماً كاملا فى جناحك لاترى أحداً ولايراك إلا خادمك .. فى اليوم الأخير يتم الإلتحام بينك وبين الجنى ثم لاتذوق الموت أبداً » (٣٢) .

فيقترب بناء الحكاية من الشكل الشعبى من حيث التحام الأنس بالجن ويصبح مطمح الفتوة الخلود الذاتى له ، لاخلود الحارة ، وهذه الأفعال تأتى لتعبر عن غياب الوعى الفكرى لدى الفتوة الذى يعتمد على السحر والتنجيم للكشف عن أمانيه المستقبلية ومثل هذا البناء قد اعتمدت عليه معظم حكايات الليالى العربية .

وإذا كانت الصورة التى تحكم حكايات الليالى العربية صورة دائرية ، أى أن البداية والنهاية تدور حول صورة واحدة ، فتصبح البداية هى النهاية والعكس أيضا ، فبدأت الليالى العربية بصورة شهرزاد ، وهى تحاول صرف الملك عن شروره وانتهت عند نفس الصورة ، وقد انصرف الملك عن هذا الفعل . أى أن الشكل الشعبى فى الليالى بدأ بصورة شهرزاد وهى تطمح للخلاص وانتهت بشهرزاد وقد حققت الخلاص . فإن ملحمة الحرافيش أيضا قد دار بناؤها حول نفس الصورة الدائرية أيضا فبدأت الحكاية الأولى بالمعلم « عاشور الناجى » وهو يطمح لتحقيق العدل والحق والحرية وانتهت بالحكاية العاشرة وقد تحقق العدل والخير فى عهد « عاشور الجديد » .

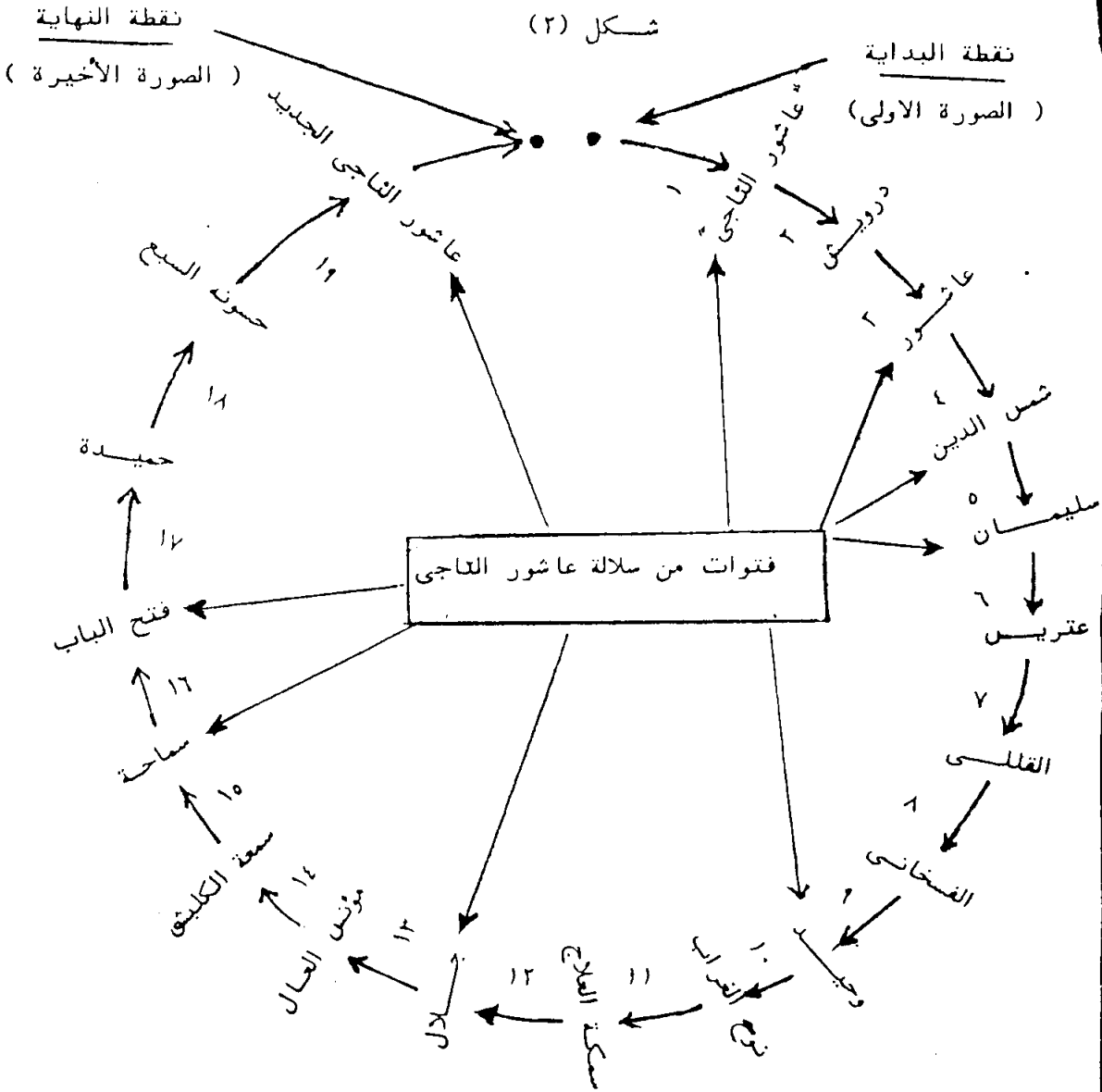
وتتضح دائرية الصورة من خلال الشكل السابق والشكل التالى أيضا .

---

(٣١) أنظر : د . سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .

(٣٢) نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ٤٢٧ .

شـــكل (٢)



التتابع الزمنى فى الشكل الروائى لأسماء الفتوات الذين حكموا الحارة منذ الحكاية الأولى وحتى الحكاية الأخيرة :

- فتوات من سلالة عاشور الناجى : أرقام : ١ - ٣ - ٤ - ٥ - ٩ - ١٢ - ١٥ - ١٦ - ١٩ .
- فتوات من سلالات أخرى أرقام : ٢ - ٦ - ٧ - ٨ - ١٠ - ١١ - ١٣ - ١٤ - ١٧ - ١٨ .
- فتوات عادلون أرقام : ١ - ٣ - ٤ - ١٩ - ١٦ - ١٥ .
- فتوات ظالمون أرقام : ٢ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٧ - ١٨ .

ومن خلال هذا الشكل تتضح دائرية الصورة وتتلاقى نقطتى البداية والنهاية معاً ، ويتضح من خلال هذا التتابع الزمنى - الذى يتناسب طردياً مع شكل الحكايات فى الرواية - تعدد الفتوات الظالمين الذين حكموا الحارة ، ولم يبق من عاشور الناجى غير اسمه .

أما أفعاله فقد أصبحت أسطورة صعبة المنال يرويها أحفاده ، حتى أن عاشور الجديد الذى حقق العدل فى نهاية الحكاية الأخيرة ، يصبح حلماً يتطلع إليه أهل الحارة لكنه لم يتحقق بعد .

بل يتضح من خلال الشكلين السابقين ١ ، ٢ التقارب الشديد فى رسم ملامح شخصيتى عاشور الأول فى الحكاية الأولى ، وعاشور الأخير فى الحكاية الأخيرة ، ومنهما يتكون الشكل الدائرى الشبيه بأشكال الليالى العربية . وهذا التقارب يتضح من تشابه الأحداث التى مر بها كل من « عاشور الأول » ، والأخير . فقد كان كلاهما لقيطاً لا أب له ، وتنسب أصوله إلى أمه فالأول ألقته أمه ضائعاً فى الشارع ، والثانى تنسب أصوله إلى « جلال » بن زينات ، الذى أنجبته أمه سفاحاً من « جلال » صاحب المئذنه ، وكأن العدل لايتحقق إلا من أبناء الحرافيش الحقيقيين الذين قتلهم الضياع فى دروب الحارة وحواريها ، بينما الفتوات الذين يمتد نسبهم إلى الأثرياء ، والأعيان ، لايحققون شيئاً للحارة . بل يسلبون أموال العوام ويهتكون عرضهم مثلما استولوا على « زهرة » رمز المحبوبة الضائعة .

كما أعتمد الشكل الشعبى أيضا فى الرواية على استلهام الأشعار الفارسية (٣٣) مثلما اعتمدت حكايات الليالى على كم هائل من الأشعار . وهذه الملامح بدورها تقرب شكل الرواية من شكل الحكايات الشعبية .

* * *

وعلى الرغم من استلهام نجيب محفوظ للشكل الشعبى الذى تمثل فى بناء الحكايات الشعبية وتتابعها الزمنى كما فى الليالى العربية ، وصب فيها مضامين عصرية ترتبط بالواقع وتعبر عنه . إلاأنه فى استلهامه للشكل الشعبى اهتم بالإطار الخارجى لشكل الليالى العربية ، ولم يتغلغل تغلغلاً عميقاً فى بناء الشكل الشعبى ، بحيث يجمع هذا الشكل بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى موازاة فنية ، بل غلبت الأبعاد المعاصرة على إطار الشكل الشعبى المستوحى من الليالى ، أى أنه استوحى الإطار العام للشكل الشعبى ، وهذا الإطار تمثل فى استعارته تتابع

(٣٣) أنظر الأشعار الفارسية ف الرواية فى الصفحات : ٢٩ - ٥٩ - ١٤٢ - ٢٠٣ - ٢١٤ - ٢٥٨ - ٢٨٣ - ٣١٦ - ٣٩٣ - ٤٠٢ - ٥١٩ - ٥٤٨ .

الحكايات الشعبية فى الليالى وصب فى هذا الإطار مضامين معاصرة ، ترتبط بالواقع الحاضر فحسب دون أن تبنى هذه المضامين المعاصرة على أبعاد تراثية تناسب إطار الشكل الشعبى المستوحى .

فإذا كان الشكل الشعبى الذى نهجه طه حسين وفاروق خورشيد غلبت عليه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة ، فجاء الشكل تراثياً ومضامينه تراثية وأبعاده المعاصرة باهتة . فإن الشكل الشعبى الذى نهجه نجيب محفوظ فى « الحرافيش » غلبت فيه الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية ، فجاء الشكل تراثياً ومضامينه معاصرة وأبعاده التراثية باهتة بحيث لم تتناسب مع إطار الشكل الشعبى المستوحى .

ومن هنا كانت الحاجة إلى شكل تراثى تتحقق فيه الموازاة الفنية ضرورة ملحة .

* * *

٢/٣

ثم اقترب إبراهيم أصلان فى « مالك الحزين » سنة ١٩٨٣ من الشكل الشعبى ، من حيث اعتماده على الراوى الذى يقص الأحداث جميعها فى ليلة واحدة ، وتصبح هذه الليلة هى الاطار العام الذى تروى فيه جميع أحداث الراوية . حتى أن هذه الأحداث والحكايات تعتمد على التداخل ويسردها الراوى وكأنه يسرد حلماً انقضى . فإذا كانت الليالى التى دارت فيها أحداث رواية « أحلام شهرزاد » لطه حسين تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . أى تدور أحداثها فى ست ليال .

فإن كل أحداث رواية « مالك الحزين » تدور فى ليلة واحدة ، وإذا كانت « شهرزاد هى التى تروى الأحداث عد طه حسين فى لحظات النوم ، فإن الراوى عند إبراهيم أصلان يروى هذه الأحداث فى لحظات اليقظة ، التى هى أقرب للحظات النوم . لكنها تعتمد جميعها على التذكر والاسترجاع والتداخل . لذلك يتمثل الشكل الشعبى فى رواية مالك الحزين فى ثلاثة ملامح :

الأول : إنه اتخذ ليلة من الليالى وعاءً يصب فيه كل أحداث الرواية ومشاهدها الماضية والحاضرة معتمداً على التذكر والاسترجاع . وهذا بدوره يقترب من سرد الأحداث فى إحدى ليالى « ألف ليلة وليلة » .

الثانى : اعتمد على أسلوب القص الشعبى فى سرده للأحداث والمواقف ، فنجد الراوى يروى أحداث هذه الليلة ، وكأنه الراوى الذى يروى القصص والحكايات فى ليالى السمر معتمداً على اللغة البسيطة السلسلة التى تقترب من لغة السير الشعبية .

الثالث : على الرغم من أن الكاتب قسم الرواية إلى أقسام تشبه الفصول من رقم (١) إلى رقم (٢١) إلا أن جوهر التقسيم عنده يعتمد على أسماء الحكايات والأشخاص مثل « صائد العميان » ، « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ، « الشيخان » .. إلخ .

ومن هذه الحكايات والأشخاص تتشكل الأحداث التى مرت بها الحارة ، أوحىّ امبابة فى تلك الليلة ، معتمداً على تداخل الحكايات والأحداث .

* * *

أما بالنسبة للملمح الأول : فإن الكاتب قد اقترب من طريقة السرد فى ليالى ألف ليلة وليلة . فالليلة الواحدة فى ألف ليلة تكون بمثابة الوحدة الصغرى فى تقسيم ألف ليلة وليلة . بينما الليلة الواحدة عند إبراهيم أصلان تمثل الوحدة الكبرى ، التى تشمل كل الأحداث والمواقف المروية فى الرواية وكأن الكاتب لجأ إلى استلهام ليلة من الليالى وصب فيها أحداث الحارة فى واقعه المعيش . أى أن الكاتب استوحى من شكل الليالى العربية – وليس من مضمونها – ليلة واحدة – على اعتبار أن الليلة الواحدة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى فى ألف ليلة وليلة – وظل يسرد فى هذه الليلة الأحداث التى مرت بها الحارة معتمداً على الاسترجاع والتذكر . وكأنه يوحى بأن كل هذه الأحداث قد حدثت فى ليلة واحدة فما بالنا ببقية الليالى .

لذلك فقد بدأت أحداث الرواية منذ بداية مساء هذه الليلة ، وانتهت عندما انقضت هذه الليلة وأشرق نور الصباح ، فيقول الراوى فى بداية الرواية : « كانت بالأمس قد أمطرت مطراً كثيراً . ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة . أما اليوم فإنها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع وظلت طوال النهار وهى غائبة . فإن الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل جاء المساء مبكراً » (٣٤) ، وانتهت الرواية عندما انقضى الليل وأشرق نور الصباح فيقول الراوى فى نهاية الرواية : « فتح يوسف النجار عينيه قليلاً ، ورأى نور الصباح الخفيف ، وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق .. كانت الليلة تنقضى والهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام » (٣٥) .

وإذا كانت شهرزاد تقص الحكايات على الملك شهريار منذ بداية الليل وعندما يشرق نور الصباح تكف عن الحكى فى ألف ليلة وليلة . فإن الراوى فى مالك الحزين يبدأ أيضا فى سرد

---

(٣٤) إبراهيم أصلان : مالك الحزين ، ص ٥ .

(٣٥) نفسه ، ص ١٥٠ .

الأحداث والحكايات التى تتردد فى الحارة منذ بداية الليل ، وينتهى من حكيه عندما يشرق نور الصباح ، ومن ثم فإن شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية . ومابينهما تدور أحداث الرواية ومشاهدها فى صورة أحلام تتداعى على الراوى طول الليل .

لذلك ليس غريباً أن نجد الحدث فى رواية إبراهيم أصلان لاينمو بطريقة تاريخية ويتطور من بداية إلى نهاية . إن النهاية هنا ترتد إلى البداية وأول الأحداث (جنازة عم مجاهد) تظهر فى أول الرواية ، وتصاحبها حتى النهاية . إنها ذات شكل دائرى ، يعود أوله إلى آخره » (٣٦) .

وكل هذه الأحداث التى عاشتها الحارة منذ عشرين عاماً تتداعى على الراوى فى تلك الليلة عندما كان الشيخ حسنى وفاطمة ، والعم عمران ، وفاروق ، وشوقى ، ويوسف النجار ، وعوض الله ، وسيد الحلاق ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان يتفانون جميعاً فى الدفاع عن الحارة بكل مايملكون من سبل ضد عساكر الأمن المركزى من ناحية ، والمعتدين على الحى من ناحية أخرى . وعندما يكف الراوى عن استرجاع هذه الحكايات القديمة تكون الليلة قد انقضت ، ويشرق نور الصباح وتنتهى الرواية .

لذلك فإن الكاتب لايستوحى مضمون الأحداث فى ليلة من ليالى ألف ليلة . لكنه يستوحى الشكل فقط . أى يستوحى ليلة واحدة كبنية صغرى من بنى الشكل فى ليالى ألف ليلة . ويصب فيها محتوى حكايات الليالى . بل يصب فيها حكايات إمبابة ، وحاراتها ومايعتريها من تغيير وتبديل . وبذلك يصبح الشكل الخارجى للرواية شكلا شعبياً مستمداً من إحدى ليالى ألف ليلة وليلة . تلك الليلة التى تتحدد بزمن قدوم الليل ، وتنتهى عند شروق الصباح .

لكن الكاتب لم يتغلغل تغلغلاً عميقاً فى بنية هذا الشكل . إذ اكتفى باستلهام الإطار الخارجى لليلة من ليالى ألف ليلة وليلة وصب فيها أحداثا معاصرة دون أن يمزج فيها بين الأحداث المعاصرة والتراثية . فقد جاءت كل أحداث الرواية وأبعادها ومشاهدها المعاصرة . لكنها محكومة بإطار شعبى هو إطار هذه الليلة التى تنتهى عند شروق الصباح . برغم أن الأحداث التراثية التى مرت بها « إمبابة » خاصة فى المرحلة المملوكية أحداث ثرية ومليئة بالحكايات التى تقترب من نمط الحكاية الشعبية ، خاصة فيما يتعلق بالصراع بين السلاطين والعوام . إذ مثل هذا التكافؤ بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل الروائى يحقق الالتحام بين الشكل والمضمون . لكن فى هذا الشكل طغت الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية للشكل الشعبى . إذ وقف عند حد استلهام البعد الزمنى لبداية الليلة ونهايتها فى ألف ليلة وليلة .

(٣٦) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٤٥ .

أما الملمح الثانى للشكل الشعبى فى هذه الرواية فقد تحقق من خلال اعتماده على أسلوب القص الشعبى . فنجد الراوى يروى الأحداث التى انقضت وكأنه يروى حكاياته الحزينة فى ليالى السمر . بلغة بسيطة قريبة من لغة السيرة الشعبية خالية من التكلف والافتعال . بداية من حكاية صائد العميان التى يروى فيها معاملة الشيخ حسنى للعميان . وكيف أنه كان يستلب أموالهم – حتى أنهم كانوا ينصرفون ولايقربون « إمبابة » مرة أخرى – مروراً بحكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ، وحكاية فاطمة مع يوسف النجار وعلاقته بها ، ثم الحكايات التى يرويها الشيخ حسنى مع الشيخ الجنيد . ثم الأحداث التى تداعت على يوسف النجار فى صورة « منولوج داخلى » . يروى عن المظاهرات ، وخوذات الأمن المركزى ، والقهر الذى تعيشه جموع الشعب من جراء عساكر الحكومة وطلقاتهم وعصيهم .

وتستمر هذه التداعيات على الراوى فى ديمومة مستمرة فى أكثر من سبع صفحات متتالية متبعاً فيها أسلوب القص الشعبى . يروى يوسف النجار بعض هذه التداعيات بلغة بسيطة سلسة ، يقول : « وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأساً ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها . وقال رغم الأعوام وسكرك مازلت تذكر كل شئ لأنك كتبته عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك . لقد كانت تمطر . لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذى كان حياً . وذهابك إلى مقهى « عوض الله » ، وركوبك « الترولى باص » ونزولك فى ميدان عرابى . وذهابك إلى ميدان طلعت حرب . وحلقات الناس أول ماقابلك فى الميدان . حيث وقف الرجل الأبيض بشعره البنى القصير وهو يجادل الطالب أمام الناس بصوت هادئ حول ظروف البلد والاحتلال .. لم تكتب عن الناس الذين تزاحموا يتفرجون على الأرصفة . وكتبت عن هؤلاء الذين يتمايلون وراءهم ، ويشبون على أطراف الأقدام لكى يروا المظاهرة الكبيرة . وعساكر الأمن المركزى اصطفوا أمام « إير فرانس » بعصيهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى جرحت عندما اصدمت بصندوق القمامة الحديدى .. عندما اقترب عساكر الحكومة وضربوهم بالعصى الطويلة وسحبوهم من أيديهم وأرجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسلفت وألقوا بهم فى العربات وانصرفوا .. وعندما ذهبت لتركب الأتوبيس من وراء الهيلتون لكى تعود إلى « إمبابة » ورأيت الناس ينزلون ، ولاحظت اثار النوم التى كانت باقية فى عيونهم ، كتبت عن ذلك مع أنه ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحى وقاسم وعبد القادر ، وعبد الفتاح وخليل . وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكلم ، وأكل حفنة من الفول النابت » (٣٧) .

---

(٣٧) أنظر : الرواية من ص ٦٩ – ٧٥ .

لذلك يروى يوسف النجار هذه الأحداث ، التى مرت بها إمبابة . وتتداعى هده الحكايات فى ديمومة مستمرة بينما طبق الفول مايزال أمامه ولم ينته من أكله بعد وتأتى هذه التداعيات بلغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية التى تتردد فى المقاهى والشوارع والبيوت . أو لنقل شبيهة بلغة السيرة الشعبية التى تبتعد عن الألفاظ المعجمية ويسردها الراوى بلغة بسيطة سلسلة . فقد « بدت الرواية سيرة شعبية كتبتها الجماعة خلال عشرين عاماً وتقمصت إبراهيم أصلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال » (٣٨) .

إن كل شخصية تروى الأحداث التى مرت بها بطريقة عفوية . أقرب إلى القص الشعبى . بل إن الرفاق جميعهم يتجمعون فى الليلة الأخيرة للمقهى ، والعم عمران يقص عليهم الأحداث التى مرت بها الحارة منذ معركة الأهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . ثم بداية البناء فى البيت الصغير القديم والكيت كات ويصبح العم عمران أو يوسف النجار كالراوى للحكايات والقصص فى ليالى السمر ، وتصبح الغلبة فى الأفعال للفعل الماضى خاصة الفعل « كان » ، « كنا » . وهذه الأفعال تساير طبيعة القص أو حكى الأحداث والحكايات الماضية . يقول : « المقهى ضاع .. وعوض الله ضاع .. واليوم فقط يموت أبوك ، وذهب بنفسه إلى بعيد « الكيت كات » ، « والبوابة الحجرية الكبيرة والكتابة فى قوسها الجليل العالى » انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ .. كنا نرى « الكيت كات » وهو يكبر ، ونرى البيت وهو يكبر ، هذا البيت الصغير القديم الذى اشتراه المعلم صبحى .. يعنى تقدر تقول إن البيت والكيت كات اتخلقوا من أصل واحد » (٣٩) .

وهكذا تعتمد الرواية على طريقة القص الشعبى بلغة بسيطة سلسلة تساير طبيعة سرد الحكايات الشعبية .

وإذا كانت الأحداث فى الحكايات الشعبية لاتخضع للترتيب المنطقى . فإن الحكاية التى ترويها الشخصيات عند أصلان لاتخضع للترتيب المنطقى أيضا إذ أنه يأتى بحكاية ثم ينتقل إلى غيرها ثم يعود للحكاية السابقة يكملها . ثم يتركها ليشرع فى حكاية ثالثة ثم يرتد ليكمل الثانية ، وهكذا فى كل الحكايات الواردة فى الرواية يعتمد على الاستطراد والتداخل . فيروى مثلا حكاية « صائد العميان » وتدور حول الشيخ حسنى الأعمى . ثم ينتقل إلى حكاية « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ويتناول فيها المعلم رمضان والشيخ حسنى ، وسيرة المعلم

(٣٨) د . عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ٤٢/٤ .

(٣٩) إبراهيم أصلان : المصدر السابق ، ص ١١٠ - ١١٩ .

سيد الحلاق ثم يرتد للحكاية الأولى فيأتى بحكاية (الشيخان) وفيها يكمل مغامرات الشيخ حسنى مع الشيخ الجنيد ثم يترك هذه الحكاية وينتقل إلى حكاية فاطمة وتطلع فتيات الحارة لها . ورأس العجل التى سرقت من الأسطى قدرى الإنجليزى فى « الترام » . ثم يعود لحكاية « علاقة » وفيها يسرد العلاقة بين العم عمران ويوسف النجار من جهة وبين يوسف وفاطمة من جهة ثانية . ثم يترك هذه الحكاية ليتناول حكاية « من عواقب ركوب الماء » . وفيها يكمل سير الأحداث فى حكاية « الشيخان » .

وهكذا تتتابع أحداث الرواية وحكايتها دون ترتيب منطقى يحكمها . بل تنساب على الروای فى ديمومة مستمرة حتى تكتمل هذه الحكايات فى نهاية الرواية ، وقد جسدت كل الأحداث التى مرت بها إمبابة فى الليلة الممطرة منذ عشرين عاما مضت .

لذلك فإن « الحكايات هنا تتداخل وتتكدس بعضها فوق بعض . تنبثق الحكاية من الأخرى عن طريق الاستطرادات أو الذكريات . أو أى نوع من أنواع المناسبات ثم تجرى فى مسارها . ثم تشتبك مع حكاية أخرى ثم تختفى وتعود إلى الحكاية الأولى أو الثانية أو الثالثة وهكذا » [٤٠] ومثل هذه الطريقة تجعل الشكل الروائى يقترب من الشكل الشعبى . خاصة إذا كانت الأحداث المروية قريبة من نمط الحكاية الشعبية فى الألفاظ والموضوعات وطريقة الحكى .

وبرغم اقترابه من نمط الحكاية الشعبية على مستوى الأسلوب والصياغة ، إلا أن الحكايات المروية ارتبطت بالواقع الحاضر فحسب . دون أن تمتزج بالحكايات التراثية الشعبية التى كانت بدورها تحدث التحاماً بين الشكل والمضمون . خاصة أن الشكل الشعبى شكل تراثى . لكن الكاتب اكتفى بتوظيف الشكل الشعبى محرراً من مضمونه التراثى . فاكتفى بتوظيف أسلوب الحكى ، وطريقة تتابع الحكايات الشعبية اللهم إلا فى توظيفه لبعض الأعراف والمعتقدات الشعبية مثل حكاية « كفوف الدم » التى أمر فيها المعلم صبحى صبيانه أن يذبحوا عجلا على العتبة الخالية – أى عتبة المقهى والبيت القديم الذى اشتراه المعلم صبحى بورقة اليانصيب وقطعة من الحشيش – فوظف المعتقد الشعبى الذى يجعل إراقة الدماء فوق عتبة الديار الجديدة تطهيراً من الأرواح الشريرة .

* * *

أما الملمح الثالث الذى جعل الرواية تقترب من الشكل الشعبى أيضا . فهو طريقة تقسيمه للحكايات الواردة فى الرواية . فعلى الرغم من أنه قسم الرواية إلى أرقام من (١) إلى

٤٠ – د . عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ٤٦/٤ .

(٢١) . إلا أنه اعتمد اعتماداً جوهرياً على تقسيم الرواية إلى حكايات . كل حكاية تحمل اسم شخصية أو حدث . فجاء تقسيمه للرواية يحمل العناوين التالية : « صائد العميان - المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال - الشيخان - فاطمة - علاقة - من عواقب ركوب الماء - الولد والمصباح - العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران - ليلة العزاء - المستحمة - عبد الله الغلبان - كفوف الدم - سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير - معركة رأس العجل - رجوع الشيخ إلى عصاه - رحيل - مطر - رجوع » .

ومن ثم يصبح تقسيمه الرواية إلى أرقام أمراً ثانوياً . إذ أن هذه الأرقام لوحذفت من الرواية لما حدث خلل فيها . لأن جوهر البناء عنده يعتمد على هذه الحكايات المتتابعة .

ولعله لجأ إلى هذه الأرقام ليقترب تقسيمه للرواية من تقسيم « ألف ليلة وليلة » ففى « ألف ليلة وليلة » تأتى أرقام الليالى متتابعة تتابعاً منطقياً أو تصاعدياً من (١) إلى (١٠٠٠) ، وتتخللها أسماء الحكايات المتداخلة . وغالبا ماتحمل الحكاية اسم شخصية أو حدث ، وأيضا فى رواية « مالك الحزين » تأتى هذه الأرقام التى تمثل الشكل الخارجى متتابعة من رقم (١) إلى (٢١) وتتخللها الحكايات التى تعتمد على التداخل والتتابع اللامنطقى . وبذلك يشبه تقسيم الرواية تقسيم الليالى العربية ، إلا أن توظيف الكاتب للشكل الشعبى لليالى العربية ، يعد توظيفاً عكسياً - إن جاز استعمال هذا التعبير - فالحكاية الواحدة فى ليالى ألف ليلة وليلة يرويها المؤلف فى عدة ليالى متتابعة . بينما جميع الحكايات فى مالك الحزين تدور فى ليلة واحدة .

أى أن زمن الليلة الواحدة فى « ألف ليلة وليلة » أقصر بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية الواحدة ، لذا تحوى الحكاية مجموعة من الليالى . بينما الزمن الذى تستغرقه الليلة الواحدة فى « مالك الحزين » أطول بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية .

ومن هنا تحوى الليلة الواحدة مجموعة من الحكايات والأحداث والمواقف . بل تطول الليلة لتشمل كل أحداث الرواية وحكاياتها . وكأن ليل الأيام يطول على الرواى حتى يخال أحداثه وظلامه لاينتهى . وقد ساعد على ذلك تداخل الحكايات فى بناء الرواية .

وإذا كانت أحداث ألف ليلة وليلة روتها « شهرزاد » فى حالة اليقظة فإن الراوى فى مالك الحزين روى هذه الحكايات فى حالة أقرب إلى النوم منها لليقظة . حيث تنتهى الرواية ، ويوسف النجار يفتح عينيه على نور الصباح ، وتنقضى أحداث الليلة كما تنقضى الأحلام ، وبرغم تداخل الحكايات تداخلاً لامنطقياً ، وبرغم محاولات الاقتراب من الشكل الشعبى ، إلا أن الملامح المعاصرة فى الرواية طغت على الأبعاد التراثية ، فأصبحت كل مضامين الرواية

وأحداثها وشخصياتها وحكاياتها معاصرة . ولم يتحقق من الشكل الشعبى إلا طريقة القص وتداخل الحكايات .

ومن ثم أصبحنا فى حاجة إلى شكل روائى يحقق هذه الموازاة الفنية بين أنماط الشكل الشعبى وأبعاده الفنية ، أو بين أبعاده التراثية والاسقاطات المعاصرة فى الشكل الروائى .

* * *

أما المستوى الثالث : فقد تحققت فيه الموازاة الفنية ، وقد حاول نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ أن يحقق هذه الموازاة الفنية فى استلهامه للشكل الشعبى .

ولعلنا لانبعد عن الحقيقة كثيراً حينما نزعم أن الشكل الشعبى الذى نهجه نجيب محفوظ فى هذه الرواية قد عبر عن البعدين التراثى والمعاصر ومزج بينهما مزجاً فنياً يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .

إن ملامح الشكل الشعبى تبدو فى الرواية منذ الافتتاحية التى تتوافق وافتتاحية الليالى العربية . فتبدأ الليالى العربية بافتتاحية تتناول حكاية الملك شهريار وأخيه شاه الزمان ، وتكون هذه الحكاية تعبيراً عن محتوى الصراع الذى يدور بين الخير والشر ثم تتابع الحكايات بعد ذلك تتابعاً زمنياً منظماً ، ثم تأتى النهاية التى تحسم حلبة الصراع ، بأن يعدل الملك شهريار عن ظلمه وقتله ، ويصبح مثالاً للعدل والحرية وتتبع ليالى نجيب محفوظ هذا البناء ، فيتكون شكلها الفنى من افتتاحية تتناول أربع حكايات قصيرة عن شهريار ، وشهرزاد ، والشيخ عبد الله البلخى ، ومقهى الأمراء ، وتصبح هذه الافتتاحية مفتاحاً لفك رموز الحكاية التى تتناولها ليالى نجيب محفوظ ، وتصبح هذه الحكايات الأربع بمثابة الافتتاحية ، التى تبنى عليها أحداث الرواية وشخصياتها وصورها المتعددة .

وبرغم اتباع نجيب محفوظ الخطوط الطولية الرئيسية التى بنيت عليها الليالى العربية كالبداية والحكايات والنهاية . إلا أنه أحدث تحويراً فى بناء الشكل الشعبى لليالى ليتفق والشكل الروائى . فجاء بنهاية الليالى العربية ووضعها فى بداية الرواية .

فإذا كانت الليالى العربية انتهت بعفو الملك « شهريار » عن الملكة شهرزاد فقد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها فى بداية روايته ، وكأن عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروره ، بل مازال يمارس قتله للأبرياء ، وكأن الكاتب لايبغى استدعاء الشكل الشعبى كما هو بل يبغى أن يعبر من خلاله عن أنماط الحياة المعاصرة . إذ « لم يكتف

نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخى الشعبى ، بل منحه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حياة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، والأسماء والنهايات فى غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية (٤١) .

إن نجيب محفوظ ترك شخصياته وأحداثه التراثية الشعبية منذ بداية الرواية تتفاعل مع الشخصيات والأحداث المعاصرة من خلال الحكايات الشعبية ، ومن هذا التفاعل تحدد مصيرها بنفسها ، دون أن يقحم الراوى ذاته فى ذات الشخصيات ، فجاء الشكل متوافقاً وبناء الرواية .

* * *

وإذا كان الشكل الفنى فى الليالى العربية قد اعتمد على سرد الحكايات الشعبية ، وتتابعها زمنياً مثل حكاية الملك « شهريار » وأخيه الملك شاه الزمان ، ثم حكاية التاجر مع العفريت ، حكاية الصياد والعفريت ، حكاية الملك يونان والحكيم رويان ، حكاية الجمال مع البنات ، حكاية الحاسد والمحسود ، حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين ، حكاية مزين بغداد ، حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس .. إلخ ، فإن الشكل الفنى عند نجيب محفوظ قد اعتمد على سرد هذه الحكايات وتوظيفها فنياً وحياتياً فوصلت الحكايات فى ليالى نجيب محفوظ إلى اثنتى عشرة حكاية ، وهذه الحكايات على التوالى هى : صنعان الجمال – جمصة البلطى – الحمال نور الدين ودنيا زاد – مغامرات عجر الحلاق – أنيس الجليس – قوت القلوب – السلطان – طاقية الإخفاء – معروف الإسكافى – السندباد – البكاءون .

ومن هنا يلاحظ التشابه فى البناء بين الليالى العربية وليالى نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل : « الحمال ، نور الدين ودنيا زاد ، الحلاق « المزين » ، أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الإسكافى ، السندباد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعاً زمنياً . حيث تبنى حكاية على أخرى فى الليالى العربية وكذلك فى ليالى نجيب محفوظ ، فتؤدى كل حكاية إلى الحكاية التى بعدها ، وتتضح دلالتها الفنية والإيحائية من ارتباطها بغيرها من الحكايات . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالى (ألف ليلة وليلة) ، فإن العالمين يتواجدان عنده جنباً إلى جنب ولكنهما يكونان معا من الناحية الدلالية – عالماً واحدا وكلاً لايتجزأ هم عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يعيشه الشعب » (٤٢) .

* * *

(٤١) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٢/٤ .

(٤٢) د . نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٢٢ .

وقد استوحى نجيب محفوظ العديد من حكايات الليالى العربية فى بناء روايته ووظفها فنيا مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، « حكاية عبد الله البرى » ، « عبد الله البحرى » « حكاية الوزيرين وأنس الوجود » ، « حكاية علاء الدين أبى الشامات » . إلا أن الكاتب لم يستلهم هذه الحكايات كما هى . بل وظف منها مايساير السياق الفنى فى الرواية ، فاكتفى فى بعض الحكايات بتوظيف الشخصيات والفكرة مثل حكاية أنيس الجليس ، والوزيرين ، فقد استوحى منها جزئية جمال المرأة . وأسماء شخصيات مثل المعين بن ساوى والفضل ابن خاقان ، سليمان الزينى .

وفى بعض الحكايات اكتفى بتوظيف الفكرة مثل حكاية الصياد والعفريت » ، فالصياد عند نجيب محفوظ وفى الليالى العربية عثر على كرة نحاسية ، وعندما فتحها وجد فيها عفريتا .

ولما كان بناء الحكاية يشكل لبنة جوهرة فى بناء الرواية ، وبناء الرواية لاينفصل عن الشكل الفنى ، لذلك فإن تحليل إحدى هذه الحكايات فى الليالى العربية وكيفية توظيفها فى ليالى نجيب محفوظ يكشف لنا عن الموازاة الفنية فى استلهام الشكل الشعبى .

فقد استوحى نجيب محفوظ حكاية « أنيس الجليس » فى الرواية من حكاية فى الليالى العربية هى حكاية « أنيس الجليس والوزيرين » [٤٣] ، وهذه الحكاية تصور ظلم الملك محمد بن سليمان الزينى للوزير الفضل بن خاقان وابنه نور الدين نتيجة وشاية المعين بن ساوى وظل يعذب نورالدين بدلاً من محمد بن سليمان الزينى . فيستوحى من هذه الحكاية شخصيات عديدة منها سليمان الزينى ، والمعين بن ساوى مثالاً للحكام الطغاة . كما يستوحى من هذه الحكاية أيضا فكرة ضعف الحكام أمام الحسناوات وسقوطهم فى الرذيلة ، فيستوحى شخصية أنيس الجليس وتهافت الحكام عليها ، مثل حسام الفقى ، يوسف الطاهر ، سليمان الزينى حاكم الحى ، وكبير الشرطة « بيومى » ، والمعين بن ساوى ، والسلطان ووزيراه « داندان » ، « والفضل بن خاقان » ، والرجل الوحيد الذى لم تستطع أنيس الجليس اغواءه هو جمصة البلطى أو عبد الله الجمال أو عبد الله البرى ، لأنه كشف زيف الحكام ، وحينئذ تلاشت أنيس الجليس وتحولت إلى دخان .

إن نجيب محفوظ يستوحى من الحكاية مايساير بناء الرواية ، مثل ظلم الحكام لشعوبهم وسقطوهم فى الرذيلة ، فتلتحم أحداث الليالى بالأحداث المعاصرة وتصبح الحكاية مزيجاً من

(٤٣) للمزيد : أنظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس ٢٨٧/١ ومابعدها .

البعدين التراثى والمعاصر دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، وهكذا فى كل الحكايات التى استوحاها نجيب محفوظ من الليالى العربية .

ويتمثل الشكل الشعبى أيضا فى توظيفه لصورة الجن التى استوحاها من الليالى ووظفها فنيا فى الشكل الروائى . فقد شكلت صورة الجن فى الليالى العربية ملمحاً بارزاً ، ففى الليالى العربية « تكون الجن غير قادرة على الشر الكثير ، وهى غالبا خيرة وعلاقتها بالإنسان حسنة .. وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم ، فهم يحتكمون على جيوش وممالك ، ولهم دولة وعز وسلطان ، وهم يُسخّرون العفاريت ، وبعض الحيوان كثيراً ، ويسخرون كل شئ تقريباً لأغراضهم ، وهم يكثرون فى القصص فى الليالى ، سواء كان القصص فارسيا أم هنديا أم مصريا (٤٤) .

وقد انعكس هذا الملمح على بناء الحكاية فى ليالى نجيب محفوظ ، فجعل شخصياتها وأحداثها تتجاوز المألوف وتتخطى الحدود الزمانية والمكانية بل جعل تتابع الأحداث داخل الحكاية لايخضع للترتيب المنطقى للزمان والمكان ، وإن كان تتابع الحكايات جميعها واحدة بعد الأخرى يخضع للترتيب المنظم ، كما فى شكل الحكايات فى الليالى العربية .

ففى « داخل هذا الشكل الخارجى الذى يقترب فيه المؤلف من بناء الليالى العربية نحس بجو الليالى فى اختلاط الجن والإنس ، وظهور العفاريت » (٤٥) غير أن الكاتب لم يفرق فى تصوير الخوارق بل جعلها تلتحم بنسيج الحكاية لتؤدى وظيفة فنية للتعبير عن الحاضر .

ففى حكاية « صنعان الحمال » يشتد الخوف بصنعان عندما يشعر بكائن غريب اسمه قمقام يهدده بالقتل والموت ألم يقتل على السلولى الحاكم الذى قتل الأبرياء ووضعهم فى السجون ، وبالفعل يقتل صنعان هذا الحاكم . فيصبح استلهام نجيب محفوظ للعفريت ليس مجرد صورة محسوسة أو مرئية بل مجرد هواجس تأتيه فى لحظات النوم .

وعندما يستيقظ يتجلى له فى صوت الضمير الذى يطالبه بالوفاء بوعده ، وبذلك يجرد نجيب محفوظ الرواية من كثير من الخوارق السائدة فى الليالى العربية ، وهكذا تستمر صور العفاريت والجن فى معظم حكايات الليالى ، مثل حكاية جمصة البلطى وتصبح هذه الصور مجرد صوت للضمير يعوى داخل الشخصية التى لديها استعداد للخلاص من الظلم . وبذلك يستلهم نجيب محفوظ مايساير طبيعة الواقع الحاضر من ناحية وبناء الرواية من ناحية ثانية .

* * *

(٤٤) د . سهير القلماوى : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٤٥) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٢٥ .

واذا كان استخدام الأشعار للتدليل أو الاستشهاد يشكل ملمحاً بارزاً فى الشكل الشعبى سواء فى الليالى العربية أو السير الشعبية . فإن استلهام الأشعار فى ليالى نجيب محفوظ شكل ملحماً بارزاً فيها ، ويعد لازمة من لوازم الشكل الشعبى الذى استوحاه . ويحمله الكاتب دلالة فنية وإيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر لذلك عندما توطدت العلاقة بين عبد الله الحمال ، وفاضل بن صنعان الجمالى ، وكل منهما يلوك أحزان السنين التى يعيشها فى ظل السلطان الجائر ، فقتل عبد الله الحمال بطيشة كبير الشرطة ، ثم تزوج فاضل من « اكرامان » ابنة جمصة البلطى وغنت حسنية أخت فاضل وهى تقول :

« يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا ... ويبدى لكم ماكان صدرى يكتم

ولما التقينا والدموع سواجم ... خرست وطرفى بالهوى يتكلم » (٤٦) .

ومثل هذه الاستدعاءات الشعرية تعبر عن ظمأ المحبوبة للحظات مع الحب المبتور ، ثم يوظف أشعاراً أخرى على لسان الشيخ البلخى ، الذى فضل أن يزوج ابنته لعلاء الدين الرجل الفقير بدلاً من ابن كبير الشرطة . حتى أن كبير الشرطة دبر له مؤامرة ، وقطع رقبة علاء الدين ليلة زواجه .

وهذه الأشعار يعبر من خلالها عن الظلم الذى يحيط بالرعية ، يقول :

« ليلى بوجهك مشرق ... وظلامه فى الناس سارى

والناس فى سدف الظلام ... ونحن فى ضوء النهار » (٤٧) .

ومن هنا يصبح الشعر سمة من سمات الشكل الشعبى ، وفى الوقت نفسه يصبح تعبيراً عن الواقع الحاضر . فيردد الشيخ البلخى أشعاراً أخرى للسندباد يدين فيها الغريب الذى يترك داره ووطنه هروباً من الواقع ، يقول :

« أنا فى الغربة أبكى ... مابكت عين غريب

لم أكن يوم خروجى ... من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى ... وطنا فيه حبيب » (٤٨) .

---

(٤٦) نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٧٣ .

(٤٧) نفسه ، ص ١٩٩ .

(٤٨) نفسه ، ص ١٥٩ ، وللمزيد حول استلهام الأشعار فى الرواية أنظر الصفحات : ٧٣ - ٧٤ - ١٨٣ - ١٩٩ - ٢٠٥ - ٢٥٩ .

ويؤكد الكاتب من خلال استلهام هذه الأشعار على قضية الانتماء للوطن والأرض والمحبوبة ، وفى الوقت نفسه يكمل ملامح الشكل الشعبى لليالى العربية ، إذ لاتخلو حكاية من حكايات الليالى من الأشعار التى ترد على لسان شخصياتها ، وفى الوقت نفسه تطرح أبعاداً معاصرة للتعبير عن الحاضر .

* * *

واقترب أيضا الشكل الروائى فى ليالى نجيب محفوظ من الشكل الشعبى فى الليالى العربية من خلال اعتماده على تداخل الحكايات ، وعلى الاستطراد وتتابع الموضوعات . وهذا بدوره يتوافق مع طبيعة الموضوعات التى كانت تتناولها المجالس العربية ، وتصورها ألف ليلة وليلة .

ونجد هذا التداخل والاستطراد قد تحقق فى بعض حكايات ليالى نجيب محفوظ بحيث حقق هذا التداخل موازاة فنية بين الملامح التراثية والمعاصرة .

إن نجيب محفوظ لم يسرف فى تداخل هذه الحكايات بحيث تضيع خيوط الرواية وتتعدد أحداثها الثانوية ، وتغيب ملامح القضية المطروحة ، لكنه حقق التداخل بالقدر الذى يحرص على بناء الرواية وعلى تماسك أحداثها . بل إن كل تداخل أو استطراد فى هذه الحكايات يؤدى وظيفة فنية وحياتية .

ولعل أهم حكاية أعتمدت على الاستطراد والتداخل مع الحكايات الأخرى هى « حكاية جمصة البلطى » ، إذ تحقق هذا التداخل منذ بداية هذه الحكاية ، وحتى نهاية الرواية . فيظهر جمصة البلطى فى كل الحكايات ، ويشكل فى كل حكاية منها ركناً أساسياً . ففى حكاية الحمال تحوم روح جمصة البلطى ، وتتجسد فى شخصية عبد الله الحمال ، ويقتص من الظالمين فيقتل إبراهيم العطار ، لأنه كان يضع السم فى أدوية أعداء الحاكم . وقتل عدنان شومة كبير الشرطة وفى حكاية نور الدين ودنيا زاد ، تجسد فى شخصية عبد الله البرى ، وقتل كرم الأصيل الرجل الثرى الذى يبغى الزواج من دنيا زاد أخت شهرزاد ، وعند شط النهر ظهر لدنيا زاد وأمرها بالعودة إلى نور الدين لتتزوجه .

ولاتنتهى حكاية جمصة البلطى عند هذه الحكايات ، بل تتداخل مع حكاية « مغامرات عجر الحلاق » ، فيقتل الجارية التى سقطت مع عجر الحلاق ، وفى حكاية « أنيس الجليس » يظهر للحكام والأمراء الذين سقطوا تحت إغراءات أنيس الجليس ومفاتنها - مثل السلطان

دندان ، سليمان الزينى ، الفضل بن خاقان ، حسام الفقى ، بيومى يوسف الطاهر ، ويعرى زيفهم ، فانطلقوا عرايا فى ظلام الليال يلاحقهم الخزى والعار .

وفى حكاية « قوت القلوب » تجسد فى صورة رجب الحمال مرة أخرى ، وأخرج الفتاة الجميلة التى دفنها العبيد فى فناء القصر ، واتّهم بقتلها ، ثم يستمر الصراع بينه وبين المعين بن ساوى وسليمان الزينى حتى تتضح براءته . وفى حكاية السلطان يتضح هذا التداخل بصورة أوضح ، فيتداعى فى هذه الحكاية حكاية علاء الدين وحكاية جمصة البلطى ، فنجد مجموعة الرفاق يعقدون محاكمة ينصّبون فيها إبراهيم السقا سلطانا ، ويسردون حكاية مقتل علاء الدين ظلماً ، ويحكم إبراهيم السقا بعزل حاكم المدينة ، وقتل كبير الشرطة وابنه ومعاونيه ، وحينئذ يكشف السلطان الحقيقى عن نفسه ويعجب بإبراهيم السقا وينفذ حكمه .

لذلك يلجأ الكاتب إلى الاستطراد والاسترجاع فى بعض الحكايات فيسترجع حكاية علاء الدين مع حكاية السلطان . وتأتى حكاية معروف الإسكافى لتكمل حكاية مقهى الأمراء فبدأت مقهى الأمراء بحكايات الرفاق والإسكافى عن السندباد وانتهت هذه الحكاية فى حكايتى « معروف الإسكافى » ، « السندباد » .

إن السندباد فى « مقهى الأمراء » رحل ، وعاد فى حكاية السندباد فى نهاية الرواية ، وفى كل هذه الحكايات تتدخل معها حكاية جمصة البلطى فتكتمل حكاية جمصة البلطى من خلال تتابع حكايات الرواية .

وبذلك يشكل هذا التداخل سمة فى بعض حكايات الرواية . إن هذه الحكايات « تتداخل ، ثم تتلاقى حول هدف واحد ، وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم فى التاريخ العربى »(٤٩) .

إننا نعرف مصير جمصة البلطى من خلال تتابع الحكايات وتداخل حكايته مع هذه الحكايات ، فتنتهى حكاية جمصة البلطى فى حكاية السندباد وتنتهى حكاية فاضل صنعان فى حكاية طاقية الإخفاء . وتنتهى أحداث حكاية مقهى الأمراء فى حكايتى « السندباد » ، « معروف الإسكافى » .

---

(٤٩) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٤/٤ .

الفصل الثانى

الشكل التاريخى

١/٢

ظهر هذا الشكل واضحاً فى الشكل الروائى منذ مرحلة الستينيات . ويرجع ذلك إلى عوامل سياسية ، وإجتماعية ، وإقتصادية ، وثقافية ، وفنية ، إذ أن هذه المرحلة بدأت بظاهرة التمرد على القديم ، وكان هذا التمرد معناه الشعور بأن الوسائل القديمة ، قد صارت عاجزة عن متابعة الحياة فى تطورها الدائب وعن الوفاء بخلجات الإنسان العربى ، فى فترة يحتدم فيها الصراع ، بين القوة المتسلطة والجماهير المغلوبة على أمرها ، ومن ثم كان ذلك التمرد من جانب الأدب ، والأدباء إنعكاساً مباشراً لذلك الصراع ، وبعبارة أخرى كان ذلك التمرد خلفية اجتماعية يرتكز عليها ويستقطبها فى الوقت نفسه " (٥٠) .

وانعكس هذا التمرد على الأشكال الفنية السائدة ، خاصة فى مجال الرواية فوجدنا تخبط الأشكال الروائية بين الأشكال الأوربية من ناحية ، وبين الأشكال التراثية من ناحية أخرى ، خاصة أن بعض التجارب القصصية فى مصر تأثرت بالنكسة تأثراً مباشراً وسريعاً ، فأخذت تصيح وتولول فى صورة بكائيات متشنجة وإنفعالية ، يظنها صاحبها من الشكل القصصى الجديد الذى يقترب من الجمل الشعرية (٥١) ونتيجة هذا التخبط والتمرد على الأشكال التقليدية السائدة ، ظهر شكل روائى يستوحى الشكل التاريخى السائد فى الكتابات التراثية التاريخية ، كمحاولة لتأصيل شكل تراثى عربى فى الرواية . فظهرت تباشير هذا الشكل فى رواية الغيطانى " الزينى بركات " سنة ١٩٧١ ففى هذه الرواية لم يستلهم الكاتب النص واللغة والشخصية والحدث التراثى فحسب بل استلهم الشكل التاريخى أيضاً .

وهذا الشكل يغاير الشكل الفنى فى الروايات التاريخية . إذ أن هذا الشكل يعنى به الشكل التاريخى الذى إستخدمه المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية ، واستوحاه الكتاب المعاصرون بغية توظيفه فنياً وحياتياً فى رواياتهم . فجاء الشكل الروائى قريباً من بناء الشكل التاريخى من ناحية سرد الحوادث والحوليات ، والنداءات ، والمقتطفات .

---

(٥٠) د. عزالدين إسماعيل : روح العصر . دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة ص ٨٨ – ٨٩

(٥١) د. عبدالحميد إبراهيم : المرجع السابق ٤ / ٦ – ٧ .

ونظن أن أهم رواية إهتمت بهذا الشكل التاريخى هى رواية " الزينى بركات " سنة ١٩٧١ ففيها استوحى الكاتب الشكل التاريخى فى كتاب إبن إياس إذ أن الغيطانى لجأ إلى تأصيل الرواية العربية ، بإحيائه لكتابات إبن إياس وتوظيفها فى بناء الرواية وصياغتها وسردها ورسم شخصياتها وتركيب احداثها وتطويرها ، مبتعداً عن النموذج الغربى مؤسساً رواية عربية جديدة تجمع بين الأصالة والحداثة (٥٢) .

ومن هنا يختلف الشكل التاريخى عند الغيطانى عن الشكل الفنى فى الروايات التاريخية لأن الشكل التاريخى عند الغيطانى يعتمد على إستلهام الحدث والنص واللغة والشخصية والقالب التراثى التاريخى . فيكون الشكل الفنى فى الرواية بمثابة محاكاة لشكل الكتابات التاريخية عند المؤرخين ، لكنه يحملها أبعاداً فنية وإيحائية ، فيصبح استلهام الشكل التاريخى ذاته له وظيفة فنية فى بناء الرواية كما أن هذا الشكل يغاير الشكل التقليدى فى القص ، لأنه يعتمد على الملامح المستحدثة فى البناء الروائى . بينما الشكل فى الروايات التاريخية شكل تقليدى يعتمد على البداية والعقدة والحل ولايعنى الكاتب فيه باستلهام شكل الكتابات التاريخية ، بل يعتمد على قص الحوادث التاريخية فى شكل روائى تقليدى .

لذلك فإن "الغيطانى يختار شكلاً تاريخياً لا أحداثاً تاريخية ، هو بهذا يختلف عن القصة التاريخية ، بمعناها المعروف عند جرجى زيدان « وأبوحديد » والعريان إذ أنهم كانوا يستخدمون مادة وأحداثاً تاريخية ، أما الغيطانى فقصته معاصرة ويرمز بها إلى أغراض معاصرة ، ولكنه يختار شكلاً تاريخياً " (٥٣) .

ومن هنا يمكن القول : إن الشكل التاريخى الذى إختاره الغيطانى ، هو شكل الكتابات التاريخية لابن إياس فى تأريخه للوقائع والأحداث ، وقد تمثل هذا الشكل التاريخى فى عدة جوانب أهمها : الحوليات التاريخية ، والمقتطفات والتقارير والرسائل والفتاوى والنداءات التاريخية .

٢-٢

أما عن الحوليات التاريخية ، فإن الكاتب إستخدم نظام الحوليات التى إستخدمها ابن إياس فى مؤلفاته التاريخية ، خاصة " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " وإذا كان إبن إياس قد

---

(٥٢) أحمد محمد عطية : أصوات جديدة فى الرواية العربية ص ٢٠ - ٢١

(٥٣) د. عبدالحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ١٣٦ .

قسم نصه إلى أقسام زمنية هى السنة مقسمة إلى شهور والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . فإن الغيطانى قسم روايته إلى سرادقات ومن خلال السرداقات توقف عند حوليات وشهور وأيام بعينها ، مثل حوليات ٩١٢ هـ . ٩١٣ هـ ، ٩١٤ ، ٩٢٠ ، ٩٢٣ هـ وهذه الأعوام تمثل الوحدة الزمنية الكبرى فى الرواية ، أما الوحدة الزمنية الصغرى فهى أول النهار وآخره ، ومن خلالها تدور أحداث الرواية ووقائعها تبعاً لتتابع الشكل الروائى ، ويتضح تتابع الشكل الروائى من خلال السرادقات والحوليات المتبعة فى بناء الرواية فى الجدول التالى :

(جدول يوضح تتابع الشكل الروائى من خلال السرادقات والحوليات المتبعة فى بناء الرواية)

السرادق	الحولية	الشهور والأيام	أوقات اليوم	أحداث الرواية ووقائعها
السرادق الأول	٩١٢ هـ	٨ شوال	أول النهار	– جلد وعزل على بن أبى الجود – مراقبة البصاصين لسعيد الجهينى – مرسوم شريف بتولى الزينى بركات شئون الحسبة فى القاهرة – تجسس زكريا بن راضى على الزينى – إقناع أهل كوم الجارح للزينى بتولية الحسبة
		الأربعاء ١٠ شوال	أول النهار أول الليل	– خطبة الزينى للناس فى الجامع الأزهر – تجسس البصاصين على سعيد الجهينى – رسالة من زكريا للزينى يشيد فيها بدور البصاصين فى حفظ الأمن – رسالة من زكريا للسلطان يحرضه على الزينى لأنه يجمع العامة .
السرادق الثانى	٩١٢ هـ	الثلاثاء ١٧ ذو القعدة	صباحاً	– حب سعيد الجهينى لسماح رمز الأرض والوطن – تعذيب البصاصين لعامة الشعب

السرادق الثانى		الجمعة ١٠ ذو الحجة	مساء	- نداء الزينى للناس بإضاءة الفوانيس للطمأنينة والأمن - تخبط سعيد الجهينى وضياع ملامح الطريق أمامه - اعتراض الأمة على تعليق الفوانيس - عزل قاضى الحنفية لأنه أيد تعليق الفوانيس .
السرادق الثالث	٩١٤ هـ	رجب		- إعدام على بن أبى الجود وضربه على قفاه بعد العصر . - تقسيم زكريا للناس إلى طوائف طبقية . - تجسس عمرو على سعيد عند لقائه بسماح - ضياع سماح .
السرادق الرابع	٩٢٠ هـ	ذو القعدة		- تجسس زكريا على الزينى وخابر بك . - مشاهدات الرحالة جانتى لأحوال القاهرة . - مقتطف من « مذكرات جانتى » .
السرادق الخامس	٩٢٢ هـ	جمادى الأول الجمعة ١٥ شعبان	الجزء الأخير من الليل	- خطبة زكريا للناس واجتماع كبار البصاصين والبصاصين فى البلاد . - تقرير إلى زكريا مقدم بصاصى القاهرة . - موت السلطان الغورى . - دخول العثمانيين البلاد .
السرادق السادس	٩٢٢ هـ			- انضمام سعيد لصفوف القتال بعد فوات الأوان .
السرادق السابع	٩٢٣ هـ			- مقتطف أخير من مذكرات الرحالة جانتى . - هموم المصريين واختفاء طومان باى . - انضمام الزينى لخابر بك .

ويتضح من خلال هذا الجدول مدى استلهام الغيطانى للشكل التاريخى عند ابن إياس ، فإذا كانت الوحدة الزمنية الكبرى عند ابن إياس هى السنة مقسمة الى شهور وأيام . فإن هذه الوحدة نجدها فى الشكل الروائى عند الغيطانى فقسم روايته إلى حوليات ، كل حولية مقسمة إلى شهور وأيام وأوقات زمنية لليوم الواحد كالصباح والمساء أو أول النهار وأول الليل ، أو الجزء الأخير من الليل .

مع الوضع فى الإعتبار أن هذه التقسيمات الحولية التى تناولها الغيطانى ، لم تأت عابرة فى بناء الرواية ، بل تناولها بقصد فنى بدليل أنه جعلها عناوين ثابتة قسم من خلالها روايته ، وخضعت أحداث الرواية لهذه التقسيمات . لذلك فإن الغيطانى إستوحى من ابن إياس ماساير بناء الرواية ، ومقتضيات التعبير عن الواقع الحاضر . فأدخل تقسيماً مغايراً لابن إياس وهو تقسيمه النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الرئيسية مثل الزينى بركات ، زكريا بن راضى ، سعيد الجهينى ، الشيخ أبوالسعود ، الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى ، وفى الحين الآخر تحمل أسماء الأماكن مثل كوم الجارح .

وبذلك لايصبح الشكل الروائى نسخة من الشكل التاريخى لابن إياس . بل يستوحى الكاتب الركن الأساسى الذى يعتمد عليه الشكل التاريخى وهو نظام الحوليات ، ثم يطوعه وفقما يقتضى السياق الروائى . فاستطاع من خلال هذه الحوليات أن يصور ملامح التدهور والانحلال التى مر بها المجتمع المصرى . ومن خلال السياق الروائى نجد الغيطانى قد وظف خصائص ابن إياس فى حولياته فقد « كتب ابن إياس مؤلفه التاريخى على طريقة الحوليات ، وهى الطريقة التى كانت شائعة بين مؤرخى ذلك العصر ، فكان يدون الحوادث شهرا بعد شهر ، ثم يوما بعد يوم .. كذلك وصف فساد الإدارة فى العصر المملوكى ، واستيلاء الجند على الممتلكات الخاصة والعامة واعتداءاتهم المتكررة على المواطنين من أفراد الشعب المصرى واغتصابهم لأرض الفلاحين (٥٤) .

وكذلك فعل الغيطانى ، فقد استطاع من خلال هذا الشكل التاريخى فى روايته أن يصور عذابات الشعب المصرى ، التى يعانيها من زكريا كبير بصاصى القاهرة ، الذى أمر رجاله بقذف الأسياخ الحديدية فى بطون الفلاحين الأبرياء ، فيقول زكريا عن عامة الشعب « بالنسبة للعامة فهؤلاء قطيع يتجه كيفما يتوجه .. والأعمار فى هذه الفئة لاقيمة لها . فكلما ضاقت سبل العيش ، كلما قلت قيمة الحياة ، وذهب عناء الحرص عليها » (٥٥) .

(٥٤) د . فاضل عبد الطيف الخالدى : بحث ابن إياس ومنهجه فى البحث التاريخى ، ص ٣١ .
(٥٥) جمال الغيطانى : الزينى بركات ، ص ١٥٣ .

ومن خلال حوليات ابن إياس وحوليات الغيطانى تتم المزاوجة بين هذه الأصول التراثية العربية ، وبين بناء الرواية . ففى حوليات ابن إياس يتولى الزينى بركات والياً للحسبة بعد على ابن أبى الجود ، ويستخدم الغيطانى هذه الحوليات كشكل من أشكال الكتابة التاريخية ، لكنه لايعتد بها كمصدر تاريخى ، إذ هذه ليست مهمة الروائى كما أن بعض هذه التواريخ وهمية (*) وليست حقيقة بل يستعير الشكل التاريخى ويصب فيه مضامين عصره . فيصبح استلهامه للحوليات التاريخية مجرد شكل من أشكال التعبير التى صب فيها مخزونه الفكرى والإبداعى .

وبرغم اتفاق الوحدة الزمنية الكبرى فى حوليات ابن إياس والغيطانى ، وهذه الوحدة تتمثل فى تقسيم الرواية إلى أعوام وشهور وأيام ، إلا أن الغيطانى أضاف بعداً آخر للشكل الروائى وهو تقسيم الرواية إلى سرادقات بدلا من الفصول والسرادق يعد الوحدة الكبرى فى الشكل الفنى لهذه الرواية . وتحته تتدرج الحوليات التاريخية كما أن كلمة السرادق تتناسب والتقسيمات التراثية للشكل الروائى ، خاصة أن الكاتب يسعى إلى شكل روائى عربى أصيل يغاير معظم الأشكال التقليدية ، وإذا كان الغيطانى قد طوع الشكل التاريخى عند ابن إياس لمقتضيات الشكل الروائى ، فإنه كان حريصا على استلهام الخطوط الرئيسية التى اعتمد عليها الشكل التاريخى مثل الحوليات التى بنى عليها صرح روايته .

٢/٢

ويشكل توظيف الكاتب للمقتطفات التاريخية عنصراً أساسياً فى الرواية ، خاصة أن هذه المقتطفات تمثل شكلا من الأشكال التراثية فى الكتابات التاريخية فاستوحى الكاتب مقتطفات الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى .

ولعل الغيطانى استخدم هذه المقتطفات ، ليجعل شخصية الرحالة فى الرواية بمثابة العين الراصدة من الخارج ، وليثرى النص الروائى بمصداقية الأحداث والأفعال . إلى جانب أنه يتمم ملامح الشكل التاريخى فى الرواية . أى أنه يحاول أن يجعل الشكل الروائى قريباً من الشكل التاريخى : « واختيار رحالة أجنبى يمكنه النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن ، فجانتى بوصفه غريباً عن البلاد يستطيع أن يرى ماطرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى . أى أن رؤيته رؤية من الخارج ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لايشارك فى الأحداث ، ولاتنعكس آثارها عليه » (٥٦) .

(*) أنظر على سبيل المثال الفرق بين التواريخ التى يضعها لشنق على بن أبى الجود فى الرواية والتواريخ الحقيقية لشنقه فى كتابات ابن إياس . وانظر باب اللغة التراثية فى هذا الكتاب .

(٥٦) د . سامية أسعد : عندما يكتب الروائى التاريخ . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٦٩ .

فيبدأ الكاتب روايته بمقتطف (أ) للرحالة جانتى فى شهر رجب سنة ٩٢٢ هـ ، وهذا الزمن هو زمن نهاية الرواية ، وكأن الهزيمة العسكرية حدثت ولم يعلن عنها من داخل البلاد ، بل من خارجها ، فيرصد حالة القاهرة ، وهى معصوبة العينين فى انتظار قدر مجهول والناس فى بيوتها تئن فى انتظار قدر يأتى غداً أو بعد غد ، فيقول : « بيوت المدينة كلها مغلقة مرعوشة ، تود لو توارت ، تنفى عن الأمان المرجو ، شموع بيتى مطفأة ، أخش تراقص الضوء فى أحداق العيون المتلصصة » (٥٧) .

إن الكاتب يصور فى هذا المقتطف ملامح القاهرة « فى ذلك العام الذى بلغ فيه نظام المماليك ذروة التفكك والإنحلال والتدهور ، مما أدى به إلى السقوط والهزيمة العسكرية ، ودخول العثمانيين القاهرة فى العالم التالى سنة ٩٢٣ هـ فاختار الغيطانى فترة تاريخية هامة للتعبير عن اضمحلال الدولة ، وانهيارها من جراء اشتداد الطغيان والإرهاب والقهر وفساد الإدارة للإيماء إلى الحاضر » (٥٨) .

ثم يتجه سهم الزمن إلى الماضى فى الشكل الروائى فيتناول المقتطف (ب) سنة ٩١٤ هـ وهذا الارتداد للماضى فى بناء الرواية يحمل دلالة الحاضر . فيتناول فى هذا المقتطف مشاهدات جانتى لموكب على بن أبى الجود ، والناس ينهالون عليه ضربا بالمراكيب والعرق ينسال منه ، وفشل الزينى فى معرفة مكان الأموال التى جمعها على بن أبى الجود من أموال الشعب . وزكريا مايزال يسلط بصاصية على بيوت العامة للتجسس عليهم . إنَّ الكاتب يصور الإنحلال والتدهور فى الواقع الحاضر من خلال هذه المقتطفات التاريخية ، كشكل من أشكال الكتابات التاريخية . فيتناول فى إطار الشكل الروائى مشاهدات جانتى ، ويصور من خلالها حالة الخوف التى سيطرت على عامة الناس .

وتتابع هذه المقتطفات مع تتابع الشكل الروائى ، فيتناول المقطتف (جـ) من مقتطفات جانتى الذى وصل القاهرة للمرة الثانية سنة ٩١٧ هـ وأقام بها ثم رحل إلى الشام ، وبلاد الحجاز ثم عاد إلى القاهرة وأقام بها ، وفى هذه المرة كان قد تعلم لغة أهل البلاد فلم يعد بحاجة إلى مترجم عربى . ويصف الرحالة نجاح الزينى - بكل أساليب المكر والدهاء - فى استلاب عقول العامة من الناس ، وجذبهم إليه بينما سعيد الجهينى تلم به الأحزان ، ويدرك أن

---

(٥٧) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ٨ .

(٥٨) أحمد محمد عطية : مرجع سابق ، ص ٢٣ .

خلف كل قيصر يموت قيصر عظيم فيطويه الحزن لفقده سماح ، ويود فى الزمان المرتجى أن يأتى أطفال لايعرفون « الخونقة » أو « الرباء » .

ثم ينتقل إلى المقتطف الأخير من مذكرات الرحالة جانتى سنة ٩٢٢ هـ وبذلك يكون الزمن المستخدم فى رصد هذه المقتطفات فى الشكل الروائى زمنا دائريا حيث بدأ الكاتب بالمقتطف (أ) سنة ٩٢٢هـ وانتهى بالمقتطف الأخير سنة ٩٢٢ هـ وبذلك يصبح تتابع المقتطفات فى الشكل الروائى يتناسب طرديا ومسار القص فى بناء الرواية أى أن الرواية بدأت من حيث انتهت وكذلك المقتطفات التاريخية بدأت من حيث انتهت أيضا ويتأكد توحد نقطتى البداية و النهاية من خلال المقتطف الأخير سنة ٩٢٣ (٥٩) ففيه يصور الكاتب حالة البلاد بعد وقوع الهزيمة ويشير بأن هذا المقتطف خارج السرادقات ، أى أنه جاء بعد أن حلت الكارثة بالبلاد ، وأصبح الحزن يخيم على ربوع البلاد ، فيقول الرحالة جانتى فى هذا المقتطف : « فى ترحالى الطويل لم أر مدينة مكسورة مثلما أرى الآن » (٦٠) ، ويتحدث عن هموم أهل مصر ، واختفاء طومان باى ، وظهوره مرة يحارب العثمانيين فى بولاق ، وأخرى فى الصعيد ، والعثمانيون يسفكون الدماء ، والهزيمة تجر أذيالها والشباب لم يعد يثق فى الزينى .

لذلك عندما استدعى الكاتب هذه المقتطفات كشكل من أشكال الكتابات التاريخية ، أحدث بينها وبين النص الروائى مزاوجة فعلية ، تعبر عن اقتران الماضى بالحاضر .

وتتابعت هذه المقتطفات تتابعا زمنيا دائريا ، يتناسب وتتابع الأحداث فى الشكل الروائى . فقد بدأت هذه المقتطفات ببداية الشكل الفنى فى الرواية ، وانتهت بنهايته أيضا ، وقد حمل هذه المقتطفات أبعادا معاصرة لتساير مقتضيات الواقع الحاضر من ناحية ، ومقتضيات الشكل التاريخى للرواية من ناحية ثانية .

٣/٢

وقد استلهم الكاتب أيضا الخطب والرسائل والتقارير التاريخية التى تعد ملمحا فى الكتابات التاريخية ، ووظفها فنيا فى الرواية ، فينكر الوقائع والأحداث فى شكل تقارير ،

---

(٥٩) ينبغى الإشارة إلى أن تاريخ هذا المقتطف سنة ٩٢٣ هـ وليس سنة ٩١٣ هـ كما ورد فى الطبعة الثالثة لدار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٨٩ ونظن أنّ هذا الخطأ مطبعى ، وكان ينبغى الإشارة إليه لأهميته فى التحليل النقدى للرواية ، وقد تداركه الكاتب فى طبعة مؤسسة أخبار اليوم فى يناير سنة ١٩٨٨ ، ص ١٨٨ .

(٦٠) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ١٧٩ .

تسجل الأحداث يوما بيوم ، وساعة بساعة ، ويقسم السرادقات إلى عناوين فرعية ، وتقارير مثل مرسوم شريف ويقصد به قرار السلطان بتولية الزينى أمور الحسبة . وتكثر هذه التقارير حتى تشكل ملمحا بارزا فى الرواية .

ولايمكن الوقوف عند كل التقارير والخطب والرسائل والفتاوى الواردة فى الرواية لتعددها [٦١] والوقف عند كل جزئية منعزلة عن الأخرى يوقع الباحث فى مزالق التكرار ، خاصة إن المعمار الروائى كلٌ لايتجزأ .

ومن الملاحظ أن معظم هذه التقارير من زكريا كبير البصاصين ، وأعوانه مثل مقدم البصاصين ، أو عمرو العدوى ، حيث يتجسسون على العامة ويرسلون تقارير عنهم إلى زكريا يوما بعد يوم ، وزكريا بدوره يرفعها إلى السلطان ، وعدما يتجسس عمرو على سعيد الجهينى ويرصد كل تحركاته . نجده يعرف أدق تفاصيل حياته حتى الأحلام التى تنتابه بالليل . فيرسل عمرو إلى مقدم بصاصى القاهرة تقريرا عن سعيد الجهينى ، يقول فيه : فى يوم الإثنين فى الصباح حيث خرج الخلق يحتفلون بشم النسيم ، يمارسون اللهو والفرجة ، رأيت سعيد الجهينى وفى الحال تواريت عنه . لم يكن بمفرده ، إنما تصحبه امرأتان إحداهما كبيرة السـن .. وأنا أقطع الشك باليقين والتردد بالثبات ، مولهاً مدلهاً غارقاً حتى أذنيه فى عشق ابنه الشيخ البيرونى وعرفت من أصحابى المجاورين أنه كثيرا مايلفظ سماح أثناء نومه » [٦٢] .

ولعل تغلغل البصاصين والمخبرين فى أدق تفاصيل حياة الناس ، هو ماجعل الكاتب يسرف فى استخدام مثل هذه التقارير والرسائل والخطب . خاصة أن الشكل الفنى للرواية يعتمد اعتماداً كبيراً على هذه التقارير والحوليات ، والإشارات والرسائل والفتاوى . إذ أن الغيطانى « غالباً » مايعتمد فى سرده للأحداث ، وحديثه عن الشخصيات على التقرير والبحث الخالى من التعليق ، وهذا السرد التقريرى أقرب مايكون إلى كتابة التاريخ ذاته » [٦٣] .

فيقترب الشكل الروائى عنده من ملامح الشكل التاريخى عند ابن إيـاس لـذلك يقـول : « وجدت نفسى فى كتابات ابن إياس ، وغيره من مؤرخى مصر المملوكية » [٦٤] ولعل هذا

---

(٦١) أنظر على سبيل المثال : الروايـــة فى الصفحات : ٢٩ – ٣٠ – ٦٧ – ٦٨ – ٦٩ – ٧٠ – ١٠١ – ١١٧ – ١١٨ – ١٢٩ – ١٥١ – ١٦٦ – ١٦٩ – ٢٣٥ – ٢٣٦ – ٢٣٧ – ٢٣٨ – ٢٤٣ – ٢٤٤ – ٢٤٥ – ٢٤٦ – ٢٤٧ .

(٦٢) نفسه ، ص ١٦٦ .

(٦٣) د . سامية أسعد : بحث سابق ، ص ٧٠ .

(٦٤) جمال الغيطانى : مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٢١٢ .

ماجعله يقسم الشكل إلى سرادقات ، وحوليات ، وكل حولية إلى شخصيات وتناول كل شخصية مستقلة عن الأخرى لتصبح أسيرة وعيها الفكرى ، خاصة أن سياسة الدولة تهدف إلى القمع والقهر والتعذيب . ومن ثم كان لابد من وجود انعزالية بين الفرد والمجموع فيتناول كل شخصية بمفردها ، وبالتالى تأتى التقارير الموجهة إلى السلطان من قبل زكريا لايطلع عليها أحد ولايعلمها أحد .

* * *

ومن الرسائل التى جاءت فى هذه الرواية تلك الرسالة التى أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين فى أنحاء الأرض لتبادل المعرفة ، وقد أعدت فى ديوان بصاصى السلطنة المملوكية ، وتلاها زكريا بن راضى كبير البصاصين ، ويفتتحها بآية قرآنية منها قوله : « مايلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد » وقول رسول الله (ص) من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت ، ثم يستمر فى سرد الخطبة (٦٥) فى إحدى عشرة صفحة .

يقول فى افتتاحية هذه أيضا : اللهم اجعل هذا البلد آمنا سرى لايطلع عليه مخلوق : رسالة أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين فى أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة فى القاهرة أم الدينا . وبستان الكون ، لتدارس الأحوال والنظر فى الأساليب المتبعة ، ومايستجد منها ، ولتبادل المعرفة والفوائد . أعد فى ديوان بصاصى السلطنة المملوكية ، وتلاه الشهاب الأعظم زكريا بن راضى عفا الله عنه ، وعرفه طرقه ومسالكه . القاهرة جمادى الأول سنة ٩٢٢ هـ .

بسم الله الرحمن الرحيم . قال تعالى إن ربك لبالمرصاد .. أما بعد

فلم يحدث أن أجتمع كبارنا فى أركان الدنيا أبدا وهذا حدث جلل وعظيم .. ومانهدف من وراء لقائنا هذا إلا استحداث طرق جديدة وسبل غير معروفة تعيننا على مهامنا الصعبة .. والله المعين نشأ بحكم عملنا ومايتعلق به أن يحيطنا وضع غريب وهذا يتطلب من البصاص الكبير المهيمن على أمور الدولة بأكملها ، حتى البصاص الصغير الذى يتعقب رجلا أو امرأة أو ينقل كل ماقيل فى مجلس أن يكون صاحب فطنة وذكاء .. إلخ (٦٦) .

ثم يستمر فى سرد مهمة البصاص ، ويحمل كل تعبيرات هذه الرسالة أبعادا معاصرة تعبر عن محاصرة البصاص و السلطان لعامة الناس حتى أنهم تدخلوا فى أدق تفاصيل

---

(٦٥) أنظر الرواية من ص ٢٢٢ - ٢٣٤ .

(٦٦) نفسه ، ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

حياتهم فيقول كبير البصاصين فى بعض مقاطع هذه الخطبة : « إننى أرى يوما يجئ فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده حتى مماته ، ليس الظاهرة فحسب إنما مايبطنه من خواطر ، مايراه من أحلام ، بهذا ترصد كل شئ منذ مولده تعرف أهواءه ، بحيث تتنبأ بما سيفعله فى العام العشرين من عمره مثلا فيستطيع منعه أو دعمه قبلها .. أرى يوما يجئ فيمكن للبصاص معرفة الهمسات ، الآهات ، تأوهات الجماع بين الرجل وامرأته » (٦٧) .

وبهذا التوظيف المتمثل فى الرسالة كملمح من ملامح الشكل التاريخى يرصد الكاتب واقع الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر فى مرحبة الستينيات ، معتمدا على التزاوج بين الشكلين التاريخى والروائى .

كما استهلم الفتاوى فى بناء روايته ، وأهم فتوى مثلت دعامة أساسية فى الرواية هى فتاوى قضاة مصر فى شأن تعليق الفوانيس لإضاءة الشوارع والبيوت ، فيجمع جمهور الأمة والوعاظ على عدم تعليق الفوانيس ، ومن يعلقها يعد من زمرة الجهلاء ، ويقول قاضى قضاة مصر : « الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس » (٦٨) .

مثل هذه الفتاوى لاتأتى عارضة فى بناء الرواية بل يضع لها الكاتب عناوين مستقلة يتناول فيها فتاوى قاضى قضاة مصر ، قاضى الحنفية ، قاضى القضاة بالديار المصرية ، قاضى القضاة عبد البر ، ثم رأى الأمراء الكبار .

ويفرد لهذه الفتاوى قسما خاصا يسميه قسم خاص به نتف مما قيل بشأن واقعه الفوانيس .

وعندما تصدر الفتوى بعدم تعليق الفوانيس يخالف قاضى الحنفية هذه الفتوى ويؤيد تعليق الفوانيس لأنها تنير المسالك فى الليل للغرباء ، وتمنع المماليك الأمراء من الهجوم فى الليل على الخلق الأبرياء ، ويستخدم الكاتب فى توظيفه لهذه الفتوى الأسلوب الساخر ، حيث استخدم أسلوبا نبيلا فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية .. وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذى يسدل لتغطية الأمور الجسيمة وحجب حقائق الواقع عن الرغبة ، فهذه المهاترات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية فى أمور الرعية .

---

(٦٧) نفسه ، ص ٢٣٣ .

(٦٨) نفسه ، ص ١١١ .

وتستخدم لتأكيدها هامشية رجال الدين فى عصر يسوده القمع والقهر السياسى [٦٩] ومثل هذه الخطب والرسائل والتقارير والفتاوى تشكل ملمحا بارزا فى بناء الرواية يجعل بناءها الفنى يقترب من الشكل التاريخى ، خاصة إن هذه الملامح ترتبط فى مجملها بالكتابات التاريخية .

٤/٢

وتلعب النداءات فى كتابات ابن إياس التاريخية دوراً بارزاً لايقل أهمية عن الحوليات أو المقتطفات ، وقد استوحى الغيطانى هذه النداءات لتكتمل ملامح الشكل التاريخى فى روايته : « فتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول ، مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس ، والنداءات هى خطاب الحاكم الذى يفرض إرادته على الرعية ، وليس لهم أى اختيار فى رفضها أو قبولها ، فتأتيهم فى شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار ، والحوار هنا ملغى كليا . حيث إن الصوت هو صوت السلطة . ولاموقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور » [٧٠] .

وتشكل هذه النداءات سمة واضحة فى الرواية ، فتتعدد هذه النداءات [٧١] كثيرا فى الرواية ، ويوظفها فنياً ليعبر من خلالها عن الصراع بين أمراء المماليك على السلطة ، فتكون النداءات بمثابة النذير لعامة الناس . الذين لايملكون غير الطاعة للسلطان والأمراء ، ويكتب الغيطانى هذه النداءات بصيغتها التاريخية والدينية ، ويلّون لغتها ولهجتها مع تطور الأحداث ، وتصاعد الصراع وتحول الشخصيات وجعلها محركاً للصراع بين الزينى بركات ، وزكريا [٧٢] .

وقد دارت كل أحداث الرواية حول هذا المحور ، معتمداً فيه على الحكمة والسجع واللغة البسيطة التى اعتمد عليها ابن إياس فى كتاباته . ويكون النداء هو أمر السلطان أو الوالى ، وتتعدد هذه النداءات مطالبة تنفيذ أوامر السلطان فى إعدام على بن أبى الجود ، أو محاربة الغش ، أو تعليق الفوانيس ، أو إعلان القطيعة بين الأمراء بعضهم البعض ، أو إلزام الناس بحضور خطبة الزينى ، أو استقباله عند عودته أو إشاعة الأنباء الكاذبة .

---

(٦٩) د . سيزا قاسم : المفارقة فى القص العربى . فصول مارس ٨٢ ، ص ١٤٦ ، وأنظر فتاوى القضاة والأئمة والوعاظ حول هذه الحادثة فى الرواية ، ص ١١٠ – ١١٣ .

(٧٠) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٧١) أنظر صفحات الرواية : ٧٢ – ٨٢ – ٨٣ – ٩٧ – ١٠١ – ١٠٦ – ١٢٣ – ١٣٥ – ١٤١ – ١٦٤ – ١٦٥ – ١٦٧ – ١٦٨ – ١٧٨ – ١٩٢ – ٢١٣ – ٢٠٤ – ٢٠٥ – ٢٥٩ – ٢٦٥ – ٢٦٦ – ٢٦٧ .

(٧٢) أحمد محمد عطية : سابق ، ص ٣٠ .

وتعبر هذه النداءات عن مدى هامشية الأفكار التى يذيعها السلطان على شعبه كما تعبر عن الأبناء الكاذبة التى يذيعها الحاكم على شعبه يقول الراوى : « ياأهالى القاهرة نوصى بالمعروف وننهى عن المنكر . اليوم نبشركم بقلع السلطان الصوف الأسود ، وارتدائه للباس الأبيض ، مع دخول الحر ، ياأهالى القاهرة . أمر الشهاب الأعظم زكريا بن راضى نائب محتسب الديار المصرية ونائب والى القاهرة بشنق ، أبى الخير المرافع ، وسوف تبقى جثته ثلاثة أيام عبرة لمن يعتبر ، درسا لمن جاء ومن غبر . ياأهالى القاهرة ممنوع على دكاكين المشروبات والحلوى السهر بعد العشاء ، ومن ضبط مخالفاً عوقب بخمسين جلدة . ياأهالى مصر جاءت الأخبار بوقوع معركة بين فرساننا الأشاوس . ورجال ابن عثمان وقتل فرسان سلطاننا أربعين فارساً عثمانياً ، وهذا أول دم يسيل ، فانتبهوا ياأهالى مصر (٧٣) .

وتصبح هذه النداءات إسقاطات معاصرة ، مذ كانت الأنباء الكاذبة تذيع بين الناس نبأ سقوط الطائرات الإسرائيلية بالعشرات فى حرب ١٩٦٧ فيحاول الكاتب أن يستوحى النداءات فى الشكل الفنى فى روايته ليعبر من خلالها عن واقع الهزيمة التى يعيشها الشعب المغلوب على أمره من ناحية وعن اكتمال ملامح الشكل التاريخى فى الرواية من ناحية ثانية .

وهكذا تتتابع النداءات فى إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأخبار فى الرواية فعندما يتولى الزينى بركات مهام منصبه تتوالى النداءات على مدى أربع صفحات تعلن عن التهديد والوعيد ، أو تبشر بأمر ما ، ومهما كان الخبر فإن النداء عادة تتصدره عبارة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر .

إن الكاتب يكتب هذه النداءات بصيغتها التراثية التاريخية التى تمتزج فيها الحكمة بالدين والأمر بالنهى . فى شكل فنى أقرب إلى الشكل التاريخى مستخدما ، فى هذه النداءات ملامح العصر المملوكى ، وإيحاءات الواقع المعاصر .

فيعبر عن الرعب والتهديد والوعيد الذى ينتاب العامة . خاصة من لم يخرج منهم للترحيب بموكب الزينى ، يقول : « ياأهالى القاهرة يعلن عبد العظيم الصيرفى عن قرب وصول الزينى بركات بن موسى متولى حسبة الديار المصرية ، ووالى القاهرة بعد عودته من بلاد الصعيد . فعلى أصحاب الدكاكين والمغنين ، وأصحاب الربابة والرقاصين الخروج لمقابلته عند دخوله من الجيزة ظهر الثلاثاء بعد غد ، ومن تخلف وقع عليه عقاب شديد » (٧٤) .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٣ – ٢٠٤ .

(٧٤) نفسه ، ص ١٧٨ .

إنَّ الكاتب يصور اهتمام الحكام والولاة بالأمور السطحية الهامشية دون حساب للخطر القادم عليهم وكأنه يسخر من كلماتهم وقراراتهم ، إنهم يقلقون الناس بنداءاتهم لا لشئ إلا لكون السلطان يبغى تغيير ردائه أو عودته من رحلة فى جنوب البلاد أو شمالها . ويحاول الكاتب أن يتبع ابن إياس فى رصده للوقائع والأحداث يوما بيوم مستخدماً نمط النداءات عند ابن إياس . إلا أن ابن إياس فى صياغته للنداء ، يستعمل ضمير الغائب لأنه يسند هذه النداءات إلى السلطان أو الأمير الذى أمر المنادى بإذاعة هذا النداء . فيقول ابن إياس على سبيل المثال : « فلما نظر السلطان إلى العسكر لم يعرضهم باستدعاء هناك . بل نادى بأن جميع العسكر المنصور من كبير وصغير لايتأخر منهم أحد بعد ثلاثة أيام . وأن العرض يكون فى الصالحية بين يدى السلطان ، فانفض ذلك الجمع ، وتقرر الحال على أنَّ العرض فى الصالحية »(٧٥) .

وبرغم اتباع الغيطانى لابن إياس فى كون النداء مفروضاً على الرعية ، إلا أنه جعل النداء بضمير المتكلم على لسان المنادى الذى أرسله الأمير أو السلطان ، لذلك يكون النداء مباشراً يتوجه به إلى أهل القاهرة ، مفتتحاً النداء بالصيغة المألوفة التى تحث على الطاعة وهى قوله : « نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر » .

لذلك يمكن القول إن النداء شَكَّلَ ملمحاً فى بناء الرواية ، واستخدمه الكاتب ليتمم الشكل التاريخى فى الرواية ، وليطور من خلاله الشخصيات والأحداث للتعبير عن الواقع المعاصر .

---

(٧٥) ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور جـ ٥ ، ص ١٣٨ .

الفصل الثالث

الشكل التوثيقى

١/٣

بداية يمكن القول بأن « تحقيق النص معناه قراءته على الوجه الذى أراده عليه مؤلفه ، أو على وجه يقرب من أصله ، الذى كتبه به هذا المؤلف ، فالتحقيق إثبات القضية بدليل » (٧٦) .

وتعتمد المؤلفات المحققة على عدة خصائص أهمها تصحيح الأخطاء والعبارات ، التى سقطت ليتبين وجه الصواب فى النص المحقق ، والاعتماد على الحواشى والهوامش « ويقصد بالحاشية Marginal الفراغ الموجود على جانبى الصفحة ، وهو شئ يختلف عن الهامش Footnote الذى يكون فى أسفل الصفحة » (٧٧) ، كما يعتمد النص المحقق أيضا على عدم التيقن من كل ماهو مكتوب فى المخطوط أو المؤلف ومحاولة اثباته عن طريق الشك ، الذى يوصل إلى التيقن مما هو مكتوب . ويعتمد أيضا على مراجعة المصادر ، التى استقى منها المؤلف مادته العلمية ، وإصلاح التصحيف والتحريف .

* * *

وعندما نطالع الشكل الفنى فى بعض الروايات المصرية المعاصرة . نجده يقترب من شكل المؤلفات التراثية المحققة ، من حيث اعتماده على الهوامش ، وتوثيق الأحداث وتعدد الآراء التى يطرحها الراوى ليتحقق من حدث أو شخصية مافى الرواية . وعندما تتعدد الروايات التى يقترب شكلها الفنى من شكل المؤلفات المحققة حينئذ يصبح استدعاء هذا الشكل مقصوداً فنياً . بغية خلق شكل عربى أصيل للرواية العربية يعتمد على المنابع التراثية الأصيلة .

لذلك يعنى بالشكل التحقيقى أو التوثيقى فى الرواية ، ذلك الشكل الذى تنهجه وتسير عليه الكتابات أو المؤلفات المحققة ، من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء لتأكيد القضية المطروحة بالحجة والبراهين والاستدلالات واستوحاه الروائيون فى رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً ، إلا أن الهوامش والتوثيقات فى الشكل الروائى قد تكون حقيقية أو وهمية . تبعاً لطبيعة توظيفها فى بناء الرواية ولايعنى الكاتب بصحة هذه الهوامش أو عدم صحتها بقدر عنايته بدلالتها الفنية .

* * *

---

(٧٦) د . رمضان عبد التواب . مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين ، ص ٥ .

(٧٧) نفسه ، ص ٤١ .

ولعل المبرر لجعل هذا الشكل تراثياً هو أن التحقيق غالباً مايرتبط بالمؤلفات والكتب التراثية دون غيرها ، ووسائل تحقيق هذه المؤلفات التى يتشكل منها النص المحقق ، إنما ترجع إلى مناهج تحقيق التراث عند القدماء ومن ثم تصبح أشكال تحقيق التراث أشكالاً تراثية .

وقد لجأ الكتّاب إلى هذا الشكل نتيجة عدة عوامل أهمها الرغبة فى خلق شكل روائى عربى يساير مقتضيات البناء الروائى ، ويعبر عن واقعنا العربى من خلال استلهام المنابع التراثية الأصلية . خاصة إن الأشكال التقليدية ، والأشكال المستمدة من الآداب الأوربية قد أفلست فى التعبير عن واقعنا الحاضر ، لأنها تساير مقتضيات الواقع الأوربى ، ولاتساير مقتضيات واقعنا العربى المعيش .

* * *

وإذا كان هناك العديد من الكتّاب الذين استوحوا الشكل الشعبى ، والقليل منهم قد استوحى الشكل التاريخى ، فإن هناك العديد من الكتّاب الذين استوحوا الشكل التحقيقى أو التوثيقى . مثل « محمد مستجاب » فى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق » سنة ١٩٨٦ ، ومجيد طوبيا فى روايته « تغريبة بنى حتحوت » ١٩٨٧ . إلا أن رواية مجيد طوبيا تعد أقل هذه الروايات ارتباطا بالشكل التحقيقى ، اللهم إلا فى ملمح واحد من ملامح الشكل التحقيقى وهو الاعتماد على الهوامش والتوثيق ، ومن هنا سيتركز وقوفنا حول روايتى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، « من أوراق أبى الطيب المتنبى » لإبراز الشكل التحقيقى . ففى ظننا أنهما أهم روايتين اعتمدتا على الشكل التحقيقى .

* * *

والجدير بالذكر أن الشكل التاريخى يختلف عن التحقيقى ، فالفيطانى فى « الزينى بركات » . برغم أنه وظف شكلاً تاريخياً تمثل فى شكل الكتابات التاريخية عند مؤرخى المرحلة المملوكية ، إلا أنه لم يعتمد مثل هؤلاء الكتّاب على وسائل تحقيق النص كالتوثيق والهوامش وغيرها . لكنه اعتمد على الحوليات التاريخية اعتماداً رئيسياً . فيختلف بذلك الشكل التاريخى الذى يعتمد على سرد الحوليات والوقائع التاريخية عن هذا الشكل التحقيقى الذى يوظف فيه الكاتب قالب الكتابات التراثية التحقيقية التى تعتمد بدورها على الهوامش والتشكك فى الآراء ، وتصحيح ماسقط من العبارات ليتبين وجه الصواب . فنقرأ الرواية ، وكأننا نقرأ كتاباً محققاً عن شخصية حقيقة أو عن شخصية وهمية يجعل الكاتب لها حضوراً واقعياً برغم أنها شخصية عادية .

لذلك يمكن القول : إن الكاتب عندما يستوحى فى روايته الطرق الجوهرية التى تعتمد عليها المؤلفات التاريخية كالحوليات والنداءات ، والتقارير والمراسلات والمقتطفات ، يصبح الشكل الفنى فى الرواية شكلاً تاريخياً وعندما يستوحى طرق تحقيق المؤلفات والمخطوطات التراثية ويوظفها فنياً فى الرواية ، حينئذ يصبح الشكل شكلا تحقيقيا ، أى أنه يعتمد على التوثيق والهوامش ، وتعدد الآراء والاستدلالات .

٢/٣

أما عن الشكل التحقيقى الذى يدور حول الشخصيات ، والأحداث والمواقف الوهمية ، ويعتمد على التوثيقات والهوامش الوهمية والحقيقة ، فقد تمثل واضحا فى رواية « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ . ومنذ بداية عنوان الرواية يخدعنا الكاتب ، وكأنه يؤرخ لشخصية لها وجود تاريخى ، وبالتالى يظن أنه يستخدم الشكل التاريخى . لكن عندما نتأمل بناء الرواية بنظرة شمولية يتضح أن الشكل الذى نهجه الكاتب يختلف عن الشكل التاريخى ، برغم التتابع الزمنى للفصول . إذ أنه لم يلجأ إلى أسلوب الحوليات التاريخية التى هى أساس بناء الشكل التاريخى ، لأن معظم كتابات المؤرخين خاصة فى المرحلة المملوكية تعتمد على طريقة الحوليات والتقارير والمقتطفات ، ومن ثم لايكفى سرد بعض الحوادث التاريخية ليكون الشكل تاريخياً . بل لابد أن توضع هذه الحوادث والوقائع داخل إطار الحوادث التاريخية ، كما أن التتابع الزمنى للفصول منذ المولد والنسب حتى العرش . لايعد مبرراً أيضا للشكل التاريخى . خاصة أن الكاتب وضع الفصول بطريقة أقرب إلى تحقيق المؤلفات التراثية فسمى فصوله مسميات تقترب من مسميات الكتب التراثية ، مثل فصل فى المولد والنسب ، فصل فى الطفولة والصبا ، فصل فى الهلاك .. إلخ ، وأعقب كل فصل بهوامش وتعليقات تفسر بعض الدلالات الإيحائية فى الرواية .

لذلك يتضح الشكل التحقيقى فى الرواية من خلال عدة ملامح بارزة أهمها :

لجوء الكاتب إلى أسلوب التشكيك فى كل ماينسب إلى شخصياته أو أحداثه فيطرح عدة آراء ثم يرجح رأياً منها . ومثل هذه الطريقة تعد وسيلة من وسائل تحقيق النصوص والمؤلفات .

وهذه السمة نجدها سائدة فى كل فصول الرواية ، فيتناول فصلاً حول مولد نعمان عبد الحافظ ونسبه معتمداً على طريقة الهوامش والتوثيق ، برغم أنها شخصية عادية تعيش مثل آلاف الشخصيات ، ومنذ البداية وحتى النهاية يقيم مستجاب هذا البطل الوغد فى صورة جادة

للغاية ، وكأننا إزاء عظيم من العظماء الذين غيروا مجرى التاريخ ، أو كأننا إزاء ظاهرة تؤثر فى أحداث الطبيعة » (٧٨) .

وليس الجديد فى الشكل أنه تناول هذه الشخصية العادية ، بل الجديد هو طريقة تناوله لهذه الشخصية من حيث اهتمامه بالتوثيق لهذه الشخصية وطرح عدة آراء حولها معتمداً على أسلوب السخرية من ناحية وعلى وسائل التحقيق من ناحية ثانية . يقول الراوى على سبيل المثال : « وبالتالى يمكن أن ننقل الأقواس على موعد تقريبى لميلاد نعمان ، كى نضرب على أيدى بعض الآراء التى حاولت أن تنال من رجلنا . إذ أصبح راسخاً أن نعمان ولد فى أحد أيام الهجير الشديدة الحرارة وهذا يتفق تماما مع ماأثير من أن نعمان ولد بعد الهوجة بزمن غير معروف (فى رواية تميل إلى الوثوق بها للشيخ عبد العزيز خليل) وبالتالى كان صعباً إخضاع الهوجة لمدلول معين : هوجة عرابى أم هوجة سنة ١٩١٩ ، أم هوجة الغز الذين تقاتلوا مع باقى قوى المنطقة سنة ١٩٣٤ ، وانتهى الأمر بنزوح عائلات من قراهم إلى بطون جبال ووديان ، وهذا نفسه يجعلنا نستبعد روايات أخرى يرمى إليها الشك ، منها ماروته عمته الوحيدة .. ومن الروايات الضعيفة أيضا ماقيل من أن نعمان عبد الحافظ ولد أثناء الاحتفال بليلة الشيخ ربيع مرسى بلال ، إذ بمراجعة اسماء وليالى أسماء وليالى المشايخ المعتمدين فى القرية ثم فى المنطقة وبمناقشة حوارييهم والدائنين لهم لم نطمئن لوجود شيخ له هذا الاسم وأصبح قريباً من المؤكد أن نعمان رأى الدنيا على شاطئ بحر يوسف فى الفترة ، التى تتسع لثمانى سنوات بعد عام سنة ١٩٣٠ على أدق الفروض » (٧٩) .

وتتضح لنا مدى التعبيرات والطرق التى يسلكها الكاتب فى الرواية والتى تقترب من طريقة تحقيق المؤلفات خاصة طريقة التشكيك فى الروايات . مثل قوله نضرب على أيدى بعض الآراء ، فى رواية تميل إلى الوثوق بها ، مايجعلنا نستبعد روايات أخرى يرقى إليها الشك ، ماروته عمته ، الروايات الضعيفة .. إلخ .

وفى الوقت نفسه تدل هذه التعبيرات على الشك فى القضية المطروحة ، ومحاولة الوصول إلى رأى قريب من الصواب وتتخلل هذه الآراء بعض الهوامش الوهمية التى توضح اختلاط الأزمنة التى ولد فيها نعمان ، ليؤكد الروايات التى طرحها حول مولده .

---

(٧٨) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٥٤ .

(٧٩) محمد مستجاب : من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ ، ص ٤ – ٥ .

ويسلك الكاتب هذه الطريقة أيضا عندما يتناول الروايات التى ترددت حول مقتل والد نعمان ، وغيرها من أحداث الرواية . وتصبح مثل هذه الطريقة سمة غالبة فى بناء الرواية . حتى نكاد نقطع أن كل أحداث الرواية وشخصياتها تناولها الكاتب عن طريق هذه الوسائل . بل نشعر من خلالها أن الكاتب ينقب عن حياة رجل مجهول ، ويحاول أن يكشف لنا جوانب حياته منذ مولده ، وحتى عرسه عن طريق توثيق الروايات الشائعة حوله ، متبعاً طريقة التحقيق التى يسلكها المؤلف ليكشف عن جوانب قضيته ، حتى أنه يعنون الرواية بعنوان أقرب إلى عناوين المؤلفات والبحوث « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » . وكأن هذه الأوراق التى كشفت لنا عن حياة هذه الشخصية ، لاتحوى كل التاريخ السرى الذى عاشته هذه الشخصية . بل تمثل جزءا من أسراره المغمورة ، وهذا الجزء يكشف حياة نعمان منذ مولده وحتى عرسه ، أما بقية جوانب حياته بعد ذلك فلم يكشف عنها التحقيق بعد ، ولعل هذا ماجعل النهاية مبتورة فإذا كانت « النهاية تبدو مبتورة ، ينتظر القارئ بعدها شيئاً ولكنها مبررة بمنطق التهكم العبثى » (٨٠) . فإنها تبدو مبرة أيضا بمنطق الشكل الذى نهجه الكاتب ، فمنذ البداية يصرح فى العنوان بأنه يكشف عن بعض الجوانب من التاريخ السرى لنعمان ، ومن ثم نتوقع أن ينتهى عند أى فصل من فصولها خاصة إنه نهج منهج المؤلفات المحققة ، ومن الممكن أن ينتهى تحقيقه لهذه الشخصية عند أى فصل من الفصول ، وتبقى الفصول التالية سرية وغامضة لم تكشف عنها جوانب تحقيق الكتاب بعد .

أما دور هذا الأسلوب الذى يعد وسيلة من وسائل تحقيق النصوص والمؤلفات – فى بناء الرواية – فإنه يعد وسيلة من الوسائل التعبيرية فى بناء الرواية . إذ لما كانت جوانب الحياة ، التى يعيشها نعمان جوانب متعددة ومتناقضة وتختلط فيها الحقائق بالأوهام ، كان تعدد الروايات حول الحدث الواحد – سواء كان حدث ميلاد نعمان أو حدث موت والده أو أى حدث آخر فى الرواية – أمراً بدهياً . لأن الغموض الذى يغلف جوانب الحياة ، ينعكس على الشخصية فى جعل الأحداث التى تصيبها أحداثاً مبهمة .

كما أن تعدد مثل هذه الروايات والآراء أثرت على بناء الرواية ، فجعلتها تتخلص من السرد ، الذى يحمّل ألفاظ الرواية معنى واحداً ، إلى سرد يحمل مضامين ومعانى متعددة تثرى بناء الرواية .

---

(٨٠) د . عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ٥٩/٤ .

ولما تعددت هذه الآراء المختلفة فى سياق الرواية – حتى شكلت ملمحاً بارزاً فيها – أصبحت الرواية فى تراكيبها الأسلوبية وفى بنائها الكلى قريبة من المؤلفات المحققة . خاصة أن الكاتب يطرح الآراء بحيادية تامة ويعتمد على « الأسلوب العلمى المبنى على التحقيق وتسجيل الأمور ، والتشكيك فى الأشياء ، ومحاولة الوصول ، إلى الحقيقة ، واستخدام اللوازم العلمية ، هذا الأسلوب ينبث فى ثنايا القصة » (٨١) ويجعلها تتخلص من إطار الشكل التقليدى إلى شكل مستحدث يستلهم شكل المؤلفات والمخطوطات التراثية المحققة .

وهذا الشكل بدوره يرجع بالرواية إلى المنابع التراثية الأصلية ، وفى الوقت نفسه يعبر عن قضايا واقعنا المعيش .

وتستمر كل فصول وأحداث الرواية معتمدة على طريقة التشكيك – لو جاز استعمال هذا التعبير – وتعدد الروايات حول الشخصية الواحدة أو الحدث الواحد فيقول أيضا على سبيل المثال فى فصل « من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضا » . يقول : « قد يعوزنا الكثير من التدقيق للإلمام المحايد ، بما حدث بين سيدتنا الجليلة والجميلة أيضا ونعمان عبد الحافظ .. وباستبعاد ماوراه المرحوم ثابت عبد الرحمن قاصداً إثرة الريبة من خلال ماحدث ، وبالتجاوز عما جاء على لسان الشيخ راشد بخصوص هذا الأمر ، وبإدراكنا المتأنى ، رغم قصور إدراك الرواة الذين تركتهم السيدة الجليلة فى القاعة من معين الرحيل آخر الليل ، وبإصرارنا المركز والمكثف على كشف أى غموض يجابه حياة نعمان نجد لزاماً علينا أن نضع أيدينا على الحادث دون تخوف أو وجل » (٨٢) .

ومثل هذه الطريقة تقترب بالشكل الروائى من المؤلفات العلمية التى تعرض الجوانب المتعددة للقضية ثم تخرج برأى صائب .

وعندما نتتبع كل فصول الرواية نجدها مليئة بهذه الأساليب التى شكلت سمة رئيسية فى بناء الرواية ، وأضفى عليها الكاتب سخرية لاذعة تعبر عن سخرية الراوى من الواقع ذاته .

* * *

كما اعتمد الكاتب أيضا على الهوامش – التى هى سمة أساسية فى النص المحقق – فذيل كل فصل من فصول الرواية بهوامش حقيقية ووهمية ، تفسر مضامين النص وتعبر عن أبعاده الفنية والإيحائية .

---

(٨١) د . عبد الحميد إبراهيم : مرجع سابق ٥٩/٤ .

(٨٢) محمد مستجاب : المصدر السابق ، ص ٣٣ .

وبرغم أن هذه الرواية بها الكثير من الهوامش . التى تشكل بنية أساسية فى الشكل الروائى ، إلا أنها أيضا بها بعض الهوامش التى لاتعد لازمة ضرورية فى بناء الرواية . أى أن هذه الهوامش بعضها يكون ضرورياً فى بناء الرواية ، والبعض الآخر لايشكل ضرورة فنية ، بل جاء من باب الحلية الشكلية ، فبالنسبة للهوامش التى يتطلبها بناء الرواية هى الهوامش التى تضيف أبعاداً جديدة ، ويصبح وجودها لازمة أساسية من لوازم البناء . والأمثلة فى الرواية كثيرة منها توثيقه للفظ الهوجة فى الهامش ، وقد ورد هذا اللفظ فى سياق النص الروائى ، ليكشف عن بعض الجوانب الغامضة ، إذ أن الراوى يعدد الروايات التى تتردد حول مولد نعمان ، ومنها رواية تذكر أنه : « ولد بعد الهوجة » ، ويصبح لفظ الهوجة يحتاج إلى تفسير وإلا سيصبح النص غامضاً فلجأ الكاتب إلى توضيح المقصود بالهوجة فى الهامش رقم (٢) بعد الفصل الأول « فصل فى المولد والنسب » يقول فى هذا الهامش : « سبب كثرة الأحداث التى أطلق عليها البعض (الهوجة) لجأت إلى أكداس من دفاتر مواليد البلد المحفوظة بالمديرية وتبين لنا الآتى : نعمان عبد الحافظ خميس مقيد بدفاتر سنة ١٩١٠ ، سنة ١٩٢٩ ، سنة ١٩٢٨ ، وفى محاولة للاستقصاء ، اتضح أن أم نعمان أنجبت أربعة : مات نعمان الأول فأنجبت الثانى واسمه (نعمان) . ومات الثانى فأنجبت الثالث واسمه (نعمان) وأنجبت الرابع واسمه (نعمان) اعتقاداً منها بأن الثالث حتماً سيموت . لكن النعمانين عاشا فترة ثم مات أحدهما (نعمان) . وقد عجزنا عن التوصل إلى تحديد الميت فيهما .. مقدم طبيب محمد حسن لبيب رئيس القرعة العسكرية ، إدارة الفرز ، أسيوط ١٩٦٢/٨/٨ » (٨٣) .

ومن هنا يصبح هذا الهامش لازمة فى البناء ، لأنه وضح المقصود بالهوجة من ناحية فى إطار البناء الفنى ، وفى الوقت نفسه حمّل أبعاداً معاصرة وخرج من كونه وثيقة حصل عليها الراوى ، إلى إطار معاصر يعبر عن اختلاط المعايير فى الواقع الحاضر ، نتيجة الوباء الذى حل بأهل القرية . فأدى إلى قتل الأطفال الذين يولدون ، سواء كان هذا الوباء مرضاً عضوياً . أو حدثاً أدى إلى قتل بواكير الميلاد حتى لم يعش لعبد الحافظ خميس غير نعمان الذى شلّت الأنيميا قدراته .

وتنبعث المعانى الإيحائية أيضا من خلال روح السخرية السائدة فى الرواية فقد أصبح المجتمع مهزوماً حتى لم يعد فى المجتمع شخصية يهتم بها غير هذه الشخصية التى لاتملك مقاومة أو موقف ، بل شخصية انهزامية تتحرك وفقما يحركها الآخرون .

---

(٨٣) نفسه ، ص ١١ - ١٢ .

لذلك يتناول سيرة نعمان وكأنه يحقق كتاباً عن هذه الشخصية المغمورة التى خلقها خيال الكاتب من واقع البيئة القروية . ويسرد من خلالها بعض الأحداث التاريخية التى حدثت أثناء ولادته . أو أثناء توحده فى السيدة الجليلة ، أو أثناء عرسه . وتأتى هذه الحوادث مجرد أحداث عارضة وقعت فى حياة نعمان ويعرضها بسخرية لازعة أيضا .

وهناك الكثير من الهوامش التى تعد لازمة فى البناء ، وفى الوقت نفسه تجعل الشكل الروائى قريباً من شكل تحقيق النصوص التراثية ، خاصة أن الشئ الواضح والمميز فى هذا الشكل هو اعتماده على التوثيق والهوامش حيث « تلعب الهوامش دورها فى هذا الشكل ، الذى يتخذ مظهر الطرائف العلمية . إن الكثير من أدبائنا المعاصرين قد أولعوا بلعبة الهوامش بطريقة ترهق القصة ، ويبدو فيها عنصر الجرى وراء الجديد ، أما مستجاب فإن هوامشه هنا تدخل فى بنية الشكل إنها ليست مجرد زخرفة بل هى عنصر أساسى » (٨٤) .

فيتضح فى هذه الهوامش ميلاد نعمان ، وحياة « الشيخ ربيع مرسى بلال » وعدم وجود والد نعمان ضمن قتلى ثورة سنة ١٩١٩ ، وتخريج الآيات القرآنية وأوقات الفيضان ، وحياة جيد عبد النور ، والأب عبد القدوس .. إلخ (٨٥) .

وكل هذه الهوامش يوظفها الكاتب توظيفاً فنياً . فيصبح الهامش لازمة من لوازم البناء فى الرواية . ويجعل الشكل الروائى متوافقاً والشكل التحقيقى . إن الكاتب فى « فصل الأيام العظيمة » يسرد الأحداث والوقائع التى مرت بها قرية ديروط الشريف والمرض الذى انتاب نعمان بسبب النزيف . ويتضح من خلال هذا السرد اعتماده على الهوامش مثل شرحه لكلمتى « الراسخت » ، « الملاءة الزردخان » ليبرز التناقض القائم فى المجتمع بين ماهو كائن ومايجب أن يكون . يقول الراوى : « رشت أمه الماء الملح المذاب فيه حبيبات (الراسخت) . نقل نعمان على ظهر حمارة بيضاء ، واتيحت له فرصة المبيت أسفل ذكر نخل عقيم يعتقد أن واحداً من الجان يتمركز فى قلبه .. ولقد اختلف الرواة حول الذى أبلغ السيدة الجليلة والجميلة أيضا بمأساة نعمان .. غير أن المؤكد ، أن الأمر صدر من السيدة الجليلة بأن يحمل إليها نعمان .. وللمرة الألف يلتف نعمان عبد الحافظ (بملاءة زردخان) أما الخفير على ظهر حمارة « جلجلة » زوجة تادرس ، وخلفهما تهرع أم نعمان .. غير أن الأمر سار فيما لم نحسب له حساباً ، فقد

---

(٨٤) د . عبد الحميد إبراهيم : مرجع سابق ، ص ٤ ، ٦٠ .

(٨٥) أنظر هوامش الرواية فى الصفحات : ١٢ - ٢٠ - ٢٩ - ٣٩ - ٤٧ - ٧١ - ٧٨ - ٨٥ - ٨٦ - ٩٢ .

أوقف شرطى الحمارة ومنعهما من اختراق شوارع البندر . كان الناس يزمرون وينشدون ويصرخون ويهتفون عاشت مصر حرة مستقلة ، ويحيا الأحرار ، وتسقط الحزبية .. واستطاع أفراد نوى دربة أن ينزلوا الخفير ونعمان ويأمروهما بالهتاف والتصفيق ، وأن يقف أحد الهاتفين على ظهر الحمارة معلناً سعادته الصارخة بزيارة الضيف الكبير ، وكأن نعمان فقد القدرة على الحركة فحملته أمه منتحبة على كتفها حيث ظهرت صورتها فى صحيفة اليوم التالى تقف وسط الجموع الهادرة أسفل لافتة من القماش تعلن أن ديروط ترحب بالسيد وزير الصحة » (٨٦) .

إن اللجوء إلى الهامش لتفسير بعض الكلمات فى النص الروائى ، مثل « الراسخت » أو « الملاءة الزردخان » يعد لازمة ضرورية فى بناء الرواية ، لأن تفسيرهما يكشف بعض جوانب الغموض فى النص الروائى ، وفى الوقت نفسه تعبر عن دلالات إيحائية فتكشف عن التناقض القائم فى الواقع . « فالراسخت » وصفة شعبية لعلاج الرق والجروح والدمامل ، يلجأ إليها أهل القرية عندما يتفشى فيهم الجهل والمرض ، وفى الوقت نفسه يهتفون ، ويرحبون بوزير الصحة . ويفسر فى الهامش معنى الملاءة الزردخان لتصبح مقابلا للعرى والفقر الذى يعيش فيه نعمان ومن على شاكلته .

وإذا كانت معظم الهوامش فى الرواية استخدمها الكاتب لازمة أساسية فى البناء ، يفسر عن طريقها غموض النص ، ويحملها أبعاداً معاصرة ، ويعبر عن سخرية الراوى من الواقع الحاضر . فهناك بعض الهوامش التى جاءت مقحمة على النص الروائى ، ولم تضف جديداً لبناء الرواية ، مثل تعريفه لشخصية العقاد فى الهامش فمثل هذا التعريف لم يضف جديداً للنص الروائى ، ولم يخرج عن كونه حلية شكلية لأن ماقاله فى الهامش يفهم من سياق النص الروائى دون اللجوء إلى الهامش .

فيصف الراوى الحالة التى كان عليها نعمان عند السيدة الجليلة ، والرجال يتناقشون عن خروج العقاد على الوفد ، يقول : « الهدوء عاد إلى القاعة – فبدأ القوم يتناقشون فى أسباب خروج العقاد على الوفد ، وانتابتهم موجة تجشؤ سعيدة مضمخة ببقايا مرح ونعمان ساكن هادئ مستكين بين ساقى السيدة » (٨٧) .

---

(٨٦) نفسه ، ص ٧٦ – ٨٨ .

(٨٧) نفسه ، ص ٢٧ .

ثم يضع تعريفاً للعقاد فى الهامش ، فيقول : « عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) أحد كبار المفكرين المصريين فى السيتن عاماً الأولى من القرن العشرين . عاش دون زواج وعمل فترة حتى عام سنة ١٩٣٥ داعياً لحزب الوفد ، مدافعاً عن قضاياه ، ثم خرج على الوفد وظل يناوئه دون أسباب مؤكدة » (٨٨) .

ونظن أن هذا التعريف فى الهامش لم يضف جديداً سواء على مستوى معانى النص أو على مستوى دلالاته الإيحائية . بل أتى به الكاتب ليتمم إطار الشكل الذى التزم به فى الرواية ، فلم يخرج عن كونه حلية فى بناء الشكل ، فإذا كان النص يوضح لنا خروج العقاد على الوفد ، فيصبح تأكيد ذلك فى الهامش حشواً لامبرر له .

* * *

أما عن الشكل التحقيقى الذى يدور حول الشخصيات ، التى لها وجود تاريخى واعتمد الكاتب فيها على الهوامش الحقيقية والوهمية . فقد تمثل واضحا فى رواية محمد جبريل « من أوراق أبى الطيب المتبنى تقديم وتحقيق » .

ففى هذه الرواية تقدم محمد جبريل خطوة فنية فى طريق إبراز الشكل التحقيقى فسمى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق محمد جبريل » .

وقد حاول فى هذه الرواية أن يستوحى الشكل التحقيقى للكتابات التراثية فاستخدم نفس الوسائل التى تستخدم فى تحقيق النص أو المؤلف ، مثل تصحيح الأخطاء والعبارات التى تسقط من النص الأصلى . أو الاعتماد على الهوامش أو الشك فى الروايات المطروحة ، أو توثيق عنوان الكتاب ونسبته إلى مؤلفة أو مراجعة المصادر الأصلية . كل هذه الوسائل يتشكل منها الإطار العام للمؤلف المحقق .

ونفس هذه الوسائل استخدمها محمد جبريل فى بناء الرواية . فأصبح الشكل الفنى فيها شكلاً تحقيقياً . لذلك قسم روايته إلى مقدمة تشبه مقدمات الكتب المحققه . وسمى هذه المقدمة باسم « حكاية هذه الأوراق » ، ثم قسم الرواية بعد ذلك إلى مجموعة من الأوراق تتسلسل تصاعدياً .

فإذا كان الشكل الفنى عند محمد مستجاب اعتمد على تتابع الفصول تتابعاً زمنياً مذ كان نعمان صبياً إلى أن تزوج ، فإن الشكل الفنى عند محمد جبريل اعتمد أيضا على تتابع الأوراق المتسلسلة تسلسلا منطقياً فبدأت الأوراق من رقم (٦ - ٨) وحتى رقم (٤٦٩) .

(٨٨) نفسه ، ص ٢٩ .

ويشرح الكاتب فى مقدمة هذه الأوراق كيفية حصوله عليها ، والتعريف بالمتنبى فى الهامش . متبعاً الطريقة السائدة فى تحقيق النصوص والمؤلفات من حيث التعريف بالكتاب ومؤلفه ، فيقول : « تباينت الروايات فى أى الأماكن ترك أبو الطيب المتنبى هذه الأوراق ، ومن الذى عثر عليها للمرة الأولى . قال البعض إن الأوراق عثر عليها ضمن متعلقات أبى الطيب . فى الموقع نفسه الذى شهد معركته الأخيرة ومصرعه . ورواية ثانية أنها كانت ضمن ماحمله أحد اللصوص من متاع المتنبى ، أودعها بيته القريب من بغداد ، ولحقته الوفاة دون أن يدرك قيمتها ، فطن الأحفاد لخطورة ماتحويه فأذاعوه . ورواية ثالثة أن أحد المارة وجد حقيبة فحملها إلى بغداد .. حتى قيض الله لها كاتب هذه السطور ، فأخرجها إلى النور » (٨٩) .

فيعتمد الكاتب على تعدد الروايات حت ليظن المتلقى منذ بداية الرواية أنه يحقق كتاباً خاصة ، انه يبدأ فى الهامش بالتعريف بشخصية المتنبى (٩٠) شأنه شأن المحقق الذى يبدأ فى المقدمة بتعريف المؤلف وتوثيق عنوان كتابه . فيقول فى افتاحية هذه الرواية : « فإن هذه الأوراق التى كتبها أبو الطيب المتنبى إبان إقامته فى مصر وبعدها إلى مصرعه . كان ينبغى أن تحقق وتنشر ، بحيث يتاح للأجيال الحالية أن تتعرف إلى جوانب لم يسبق كشفها فى حياة المتنبى . وقد حرصت فى تحقيق الأوراق – واعتذر لضياع بعضها ، وطمس كلمات أو حروف بعضها الآخر – أن أسود ماكتبه أبو الطيب فى زمانه لا أغير كلمة أو حرفاً ، ولا أحذف أو أضيف . إنما أشرح مايطلب الشرح » (٩١) .

ومن هنا ندرك منذ البداية أن الكاتب يستعير شكلاً تحقيقياً ، ويصب فيه مخزونه الإبداعى . ويحاول من خلال هذا الشكل أن يعرى سلبيات الواقع الحاضر .

وإذا كان محمد مستجاب سمى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » فندرك – من هذه التسمية – أنه لايكشف عن كل تاريخ الشخصية . بل عن البعض منه . فإن محمد جبريل أيضا سمى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » فندرك أنه لايكشف عن كل جوانب أوراق المتنبى بل عن البعض منها .

---

(٨٩) محمد جبريل : من أوراق أبى الطيب المتنبى ، ص ٨ – ٩ .

(٩٠) أنظر : رواية من أوراق أبى الطيب المتنبى ، هامش ص ٨ .

(٩١) نفسه ، ص ٩ – ١٠ .

وهذا بدوره يساير طبيعة تحقيق النصوص إذ يحاول المحقق أن ينقب عن كل الوثائق والمخطوطات ، التى تعينه فى فهم نصوصه - وقد يتوصل إلى كل هذه النصوص أو إلى البعض منها . وكذلك نهج مستجاب وجبريل . فكل منهما سلك هذه الطريقة ليوحيا لنا بالغموض ، الذى يغلف الواقع ، إذ مهما حاول الراوى عند كل منهما أن يكشف عن جوانب شخصياته فإنه لايتوصل إلى كل حقائقها بل إلى بعضها . وكأن الواقع ملئ بشتى الأسرار الغامضة ، أو الأوراق المطموسة المعالم التى لم تتضح بعد .

إن كلاً منهماً يستعير شكلاً تحقيقياً ، من خلال شخصية وهمية أو حقيقية لكن ماتوصلا إليه من خلال هذه الشخصيات لايكشف عن كل جوانب الواقع بل عن البعض منه . ومن ثم أطلق محمد جبريل على روايته « من أوراق أبى الطيب » .

* * *

إن الشكل الفنى عند محمد جبريل لايبنى على تتابع الفصول أو الموضوعات ، لكنه يبنى على التتابع الزمنى للأوراق . لأن مجموعة الأوراق المتتابعة منذ بداية الرواية ، وحتى نهايتها تكون هذا الشكل . وتصبح هذه الأوراق هى جوهر الرواية ، إنها بمثابة الوثائق فى النص المحقق . ففى الافتتاحية ينكر الراوى أنه حصل على هذه الأوراق بطريق أو بآخر تبعاً لاختلاف الآراء والروايات ، وحينئذ جعل هذه الأوراق جوهر البناء الذى تعتمد عليه الرواية .

إن الكاتب قسم روايته إلى مجموعة من الأوراق أرقاماً متسلسلة تسلسلاً منطقياً استمدها من الشكل التحقيقى . شأنه شأن المحقق الذى ينكر فى الهامش مبررات اختياره لهذه الأوراق . يقول الراوى : « لاحظنا أن المتنبى لم يشر إلى تاريخ كل حادثة بتوقيتها ، ربما لأن كتابة المذكرات والسير الذاتية بصورتها الحالية ، لم تكن معروفة آنذاك وقد فضلنا ، بديلا لذلك أن نشير إلى الأوراق بأرقامها المسلسة ، وبداية الأوراق من الصفحة السادسة ، ربما يعنى أن المتنبى كتب تمهيدا أو مقدمة ، استغنى عنها فيما بعد ، أو أنها فقدت مع أوراق أخرى سيأتى ذكرها فى حينه » (٩٢) .

* * *

ومن الملاحظ أن هذه الطريقة اختلقها الكاتب ليجعل بناء الرواية قريباً من شكل الكتب المحققة . فيستخدم نفس الوسائل التى يستخدمها المحقق من حيث شكه فى الروايات المروية ،

---

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١١ .

والأوراق التى عثر عليها . ويضع فروضاً ظنية للأوراق التى سقطت . ويستبعد الترتيب الزمنى لها لعدم وجود تواريخ لهذه الأوراق فيضع لها أرقاماً ، ويرتبها تبعا لتسلسل هذه الأرقام ، ومن هنا يغلب على الرواية ملامح الشكل التحقيقى ، ويحملها الكاتب أبعاداً معاصرة فيسرد – من خلال هذه الأوراق – الأحداث والوقائع التى مر بها المتنبى ، ويصبح المتنبى رمزاً للخلاص .

إن كل ورقة من هذه الأوراق تعد وثيقة تكشف عن حياة المتنبى وفى الوقت نفسه تعبر عن الواقع الحاضر ، الذى كثر فيه الظلم وتفشت فيه الرشوة بين القضاة والحكام ، يقول : « تعددت أحكام بدر بن هلال بإراقة الدماء لجرائم قتل واغتصاب وسلب أموال اليتامى والأقوات . استولى الفقر والحاجة والمسكنه على الناس وتفاقمت المظالم بمصادرة الأهالى »(٩٣) .

وتتابع الأوراق معرية زيف الواقع الحاضر . فيصور الكاتب من خلالها محاربة كافور للجماعات الوافدة وانتصاره عليهم . ثم توقيعه اتفاقية صلح مع الأعداء (٩٤) وغضب جماهير الشعب من أفعال ابن خنزانة وابن الفرات والقاضى بدر بن هلال وحسن السيابى . لأنهم استولوا على أموال الشعب وسلبوها .والشعب يعانى من الفقر والمرض والجوع . وعندما اشتد الغلاء ونضبت مياه النيل انفجرت الجماهير بالمظاهرات .

لذلك يعرى الكاتب زيف الواقع الحاضر من خلال هذا الشكل ، الذى بنى على تتابع أوراق المتنبى التى تشبه المخطوطات بالنسبة للمحقق .. فيتخلص الشكل من نظام تتابع الفصول إلى نظام تتابع المخطوطات والوثائق والأوراق .

* * *

وتمثل الهوامش لازمة أساسية فى بناء الرواية . لكن هذه الهوامش منها ماوقف عند حد الشرح والتفسير ، وأصبح وجودها فى الرواية مجرد حلية شكلية ومنها ماشكل لبنة أساسية فى البناء الروائى .

أما الهوامش التى وقفت عند حد الشرح والتفسير مثل الهوامش التى عرف الكاتب فيها شخصية المتنبى ، وكافور ، وسيف الدولة الحمدانى ، وابن الفرات ، وابن طغج ، فيقول مثلا فى تعريفه للمتنبى : « هو أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفى ، ولد بالكوفة سنة ثلاث وثلاثمائة هـ

---

(٩٣) نفسه ، ص ٤٥ .

(٩٤) أنظر الرواية ، ص ٨٢ – ٨٣ .

نشأ بالشام وأقام بالبادية ، ومنها تعلم اللغة والشعر وقد تفهم فى نشأته تعاليم القرامطة ومارس طقوس الشيعة .. » (٩٥) .

وهكذا فى معظم الهوامش التى يعرف فيها الشخصيات الأخرى . ومثل هذا الإسراف فى التعريف بهذه الشخصيات لايضيف جديداً للمعانى الإيحائية فى النص الروائى . خاصة أن هذه الشخصيات لها وجودها التاريخى ، وسيرتها الحياتية معروفة فى المصادر التاريخية . فيصبح نقلها من المصدر التاريخى إلى هوامش الرواية لايحمل أكثر من التعريف بهذه الشخصيات .

ولعل الكاتب لجأ إلى هذه التعريفات فى الهامش ليتفق الشكل الروائى مع الشكل التحقيقى بشتى أنماطه ومستوياته . فكما أن الشكل التحقيقى يبدأ فيه المحقق بتوثيق عنوان الكتاب ونسبته إلى مؤلفه عن طريق تعريف صاحب الكتاب ومعاصريه المقربين له . فكذلك نهج محمد جبريل حيث اهتم بتعريف المتنبى ومعاصريه من حكام وشعراء . لكن ذلك يترك قصوراً فى بناء الرواية ما لم يؤد وظيفة فنية ، ويصبح لازمة أساسية فى البناء الروائى . أى يكون اللجوء إلى تعريف هذه الشخصيات فى الهامش له ضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويساير طبيعة الواقع الحاضر .

أما الهوامش التى وظفها الكاتب توظيفاً فنياً ، وأصبحت تشكل لازمة أساسية فى الرواية فهى عديدة (٩٦) لكننا سنقف عند بعضها - على سبيل المثال وليس الحصر - ومن هذه الهوامش ماذكره الراوى عن الجماعات الوافدة ، التى اخترقت الحدود المصرية حيث يقول الراوى : « أخلى الأستاذ مجلسه - هذا المساء - إلا من كبار معاونيه . شلت الجماعات الوافدة هجمة مفاجئة على إحدى قرى الحدود ، باغتوا الحامية المصرية ، فقتلوا أفرادها ، ونهبو البيوت والدور ، وسبو النساء والأطفال » (٩٧) . ثم يضع الكاتب هامشاً للجماعات الوافدة يقول

---

(٩٥) نفسه ، ص ٨ .

(٩٦) أنظر على سبيل المثال هوامش صفحات الرواية ص : ١١ - ١٣ - ١٦ - ١٨ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٧ - ٣٩ - ٤٤ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٧ - ٥٩ - ٦٨ - ٧٤ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨٣ - ٨٦ - ٨٩ - ٩٣ - ٩٦ - ٩٨ - ١٠٥ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٥ - ١١٦ - ١٢٤ - ١٢٧ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥١ - ١٥٣ .

(٩٧) نفسه ، ص ٤٤ .

فى الهامش : « خلو كل المصادر التاريخية من ذكر الجماعات الوافدة ، وماسببته من مضايقات ، دفعت كافور إلى حربها والحد من شرورها . ثم الدخول معها فى معاهدة صلح . ولعل تلك الأحداث من صنع خيال أبى الطيب ، أو لعلها كانت أحداثاً هامشية ، مع بعض قبائل الرحل جسمها المتنبى - لتأله من الأخشيدى - على هذا النحو » (٩٨) .

ويلاحظ أن الهامش فى هذه الحالة أتى به الكاتب ، وحمله أكثر من دلالة إيحائية وفنيه . أولها أنه جعل الشكل الروائى قريباً من الشكل التحقيقى ، وثانيهما أنه تناول فى الهامش مجموعة من الآراء تطرح أبعاداً رمزية للتعبير عن الواقع الحاضر . وثالثها عدد المعانى والدلالات المطروحة فى النص الروائى ، فجعل الجماعات الوافدة تشكل حدثاً جوهرياً فى بناء الرواية ، وهذا الحدث ظل يتطور تبعاً لتتابع أوراق أبى الطيب . فظلت هذه الجماعات الوافدة تواصل زحفها داخل حدود البلاد حتى قتلت جماعة كبيرة من الجند والأهالى المصريين . وعندما دارت الحرب وانتصر جنود كافور على هذه الجماعات الوافدة ، عقد كافور بعد ذلك معهم صلحاً وعندما رفض الشعب هذا الصلح المزعوم غضب كافور وظل يحرض أعوانه على تجويع وتعذيب وتخويف هذا الشعب . وبذلك يشكل هذا الهامش لبنة أساسية فى بناء الرواية يتطور مع تطور الحدث فى الرواية .

ويلجأ إلى مثل هذه الهوامش عندما يصور حالة الشعب فى عهد كافور ذلك العهد الذى يموج بالقلاقل والمخاوف والقتل والتعذيب والتشريد . فقد ظل التهامى وأعوانه يستوردون المأكولات الفاسدة ، واشتد الجوع بالناس حتى اشتروا أطعمة فاسدة لاتأكلها القطط أو الكلاب وكافور لايسمع شكواهم . وتظاهر عبد الرحمن السكندرى مع جموع الشعب منادياً برفع الظلم يقول الراوى : « علا صوت فى زحام المتظاهرين ، شك مسعود فيما روى لى - إنه لعبد الرحمن السكندرى :

- اتبعونى إلى بيوت عمال كافور . ننهبها كما ينهبون بيوتنا ، ونموت شهداء أو ينصرنا الله عليهم » (٩٩) .

ثم يضيف الكاتب إلى هذا النص الروائى هامشاً ينكر فيه عدم وجود مثل هذه القلاقل فى عهد كافور . يقول فى الهامش : « تؤكد روايات المؤرخين أن المتنبى - ابان اقامته فى مصر - لم يشهد قلاقل أو اضطرابات من أى نوع ، وإنما كانت الحياة هادئة وادعة ، والإدارة

(٩٨) نفسه ، ص ٤٤ .

(٩٩) نفسه ، ص ١١٠ .

حكيمة والحدود آمنه وممتدة – أيضا – إلى فلسطين وبعض مدن الشام وبلاد وراء البحر الأحمر ، ولعل تلك القلاقل والاضطرابات التى أشار إليها أبو الطيب مبعثها خياله الشعرى ، لا الحقيقة الموضوعية » (١٠٠) .

ومن هنا يعد هذا الهامش لازمة فى بناء الشكل . فقد عبر الكاتب من خلاله عن الواقع الحاضر . فأضاف أبعاداً جديدة للنص الروائى ، تمثلت فى التعبير عن القلاقل السياسية والاجتماعية فى الواقع المعاصر ، وفى توسيع دلالات الألفاظ والمعانى ، كما جعل الشكل الروائى قريباً من الشكل التحقيقى .

ومن ثم أصبح وجود مثل هذه الهوامش ضرورة فنية يقتضيها البناء الروائى من ناحية وتتلاءم وطبيعة الحاضر من ناحية ثانية .

* * *

وإذا كان تصحيح الأخطاء التى تسقط من النص الأصلى ، أو الإشارة إليها أحد الوسائل الجوهرية فى تحقيق النصوص والمؤلفات . فإن محمد جبريل استوحى هذا الملمح ليبرز ملامح الشكل التحقيقى فى روايته . فكثيراً مايترك فراغاً فى النص الروائى ، ويشير إليه بقوله : « هذا بياض فى الأصل » ، أو « بقية الكلمات مطموسة »، أو « هكذا فى الأصل » . ومثل هذه الطريقة تتناسب والشكل التحقيقى ، وتحمل أبعاداً فنية فى الشكل الروائى . فيكون هذا الفراغ بمثابة الأداة التعبيرية التى يوحى الكاتب من خلالها أكثر مما توحى به الكلمات المكتوبة . وكأن هذه الفراغات لغة لامنطوقة . لذلك نجد الراوى يجسد الصعوبات التى لاقاها المتنبى أثناء رحيله من بغداد ، بعد أن غضب عليه سيف الدولة ، وقرر الرحيل إلى مصر ، ولم يرحل إلى الشام لأن الأخشيدى والى الشام قد آذاه . فيقول المتنبى فى أوراقه معبراً عن عذابات السنين والرحيل : « زاد رسل الفسطاط . تعددت زيارتهم السرية إلى حلب ضمنوا حماية الأخشيدى ، ولوحوا بالأمل الذى كنت أتوق .. » (١٠١) ، ثم يقول فى الهامش عن هذا الفراغ : « هكذا بياض فى الأصل » (١٠٢) .

---

(١٠٠) نفسه ، ص ١١٠ .

(١٠١) نفسه ، ص ١٦ .

(١٠٢) نفسه ، ص ١٦ .

فبرغم أن هذا الفراغ ومثل هذه التعبيرات تجعل شكل الرواية شكلاً تحقيقياً إلا أن مثل هذه التعبيرات أيضا توحى أكثر من الكلمات المكتوبة ، فبدلاً من أن يسرف الكاتب فى استخدام المرادفات ، والمعانى الواحدة . يترك هذا الفراغ كى يوحى بما تعجز عنه الكلمات المكتوبة والإيحائية . فيعبر الفراغ عن معانى الحسرة والوحدة والغربة التى يعيشها المتنبى ، عندما ضاق بمعايير الواقع ، نتيجة ظلم الحكام والولاة له . وفى الوقت نفسه يوحى هذا الفراغ بكلمات مطموسة أو ضائعة لم يتوصل إليها الراوى فى تحقيقه لأوراق المتنبى رمز الخلاص . ويذكر الراوى فى أوراق المتنبى ظلم الحاكم لأفراد الشعب ومناصرته لذويه وعشيرته ، وحينئذ يلوم ابن السكندرى المتنبى على هجائه للشعب ، ويطالبه بإثارة الثورة وروح التمرد مع فئات الشعب ، فيقول المتنبى فى أوراقه : « لو أنى عريت – بقصائدى – ابن خنزابه ، والقاضى بدر ، وأعوان السوء . لكان السهم أنفذ والمرمى أولى بالاصابة ، لو .. » (١٠٣) .

ثم يقول فى الهامش عن هذا الفراغ : « بقية الكلمات مطموسة » (١٠٤) وواضح مافى هذه التعبيرات من استلهام للشكل التحقيقى من ناحية ، والتعبير عن ظلم القضاة والولاة والحكام للشعب من ناحية ثانية . حتى أن الراوى وضع كلمة (لو) وترك بعدها فراغا . ليدل على أن كلمة (لو) ، ومابعدها من تعبيرات حول هذا المعنى قد تتكرر كثيراً . لأن الواقع نفس الواقع لم تتغير ملامحه ، فقلة التعبير مع مساحة الفراغ توحى بتعدد المعانى .

وهكذا فى معظم بناء الرواية ، فقد حوى الشكل الروائى خاصة فى الهامش كثيراً من هذه التعبيرات (١٠٥) . أتى بها الكاتب ليبرز من خلالها ملامح الشكل التحقيقى فى الرواية من جهة ، ويعبر عن الواقع الحاضر من جهة ثانية .

---

(١٠٣) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٠٤) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٠٥) أنظر على سبيل المثال هامش الرواية فى الصفحات : ١٦ – ٣٠ – ٤٤ – ٤٨ – ٧٤ – ٧٨ – ١٠٤ – ١٤٧ .

الخاتمة

بعد أن تتبع الباحث العناصر التراثية فى الرواية المصرية ، وكيفية توظيفها فى بناء الرواية ، توصل إلى مجموعة من النتائج نجملها فى النقاط التالية :

١ – إن هناك مجموعة من العوامل الفنية ، والسياسية ، والثقافية ، والقومية قد ساعدت على تطور شيوع ظاهرة استلهام التراث . وكان أبرز هذه العوامل الرغبة فى خلق أشكال روائية تلائم طبيعة واقعنا العربى المعيش ، وتتخلص من أسر تقليد الأشكال الأوربية . إلا أن هذه الرغبة ظلت مجرد فكرة نظرية يدعو إليها الأدباء ، والمفكرون منذ نشأة الرواية ، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية . فقد وقعوا فى التناقض بين النظرية والتطبيق . إذ أنهم فى الوقت الذى نادوا فيه بإحياء أمجاد الماضى ، كانوا يتطلعون إلى الأشكال الأوربية التقليدية ويحاكونها . فظل شكل الرواية شكلاً تقليديا يعتمد على البداية والعقدة والحل . وهذا الشكل جعل الكاتب يفتعل أحداثاً تلائم هذا الشكل ، ولاتلائم واقعنا الحاضر .

٢ – إن هناك بعض الكتّاب قد وظفوا الشخصية التراثية توظيفاً تسجيلياً فيستوحى الكاتب الشخصية التراثية . ويعيد قص سيرتها فى شكل روائى . فيأتى تطور الشخصية فى الرواية ، متوافقاً – إلى حد كبير – مع تطورها فى المصادر التراثية سواء كانت هذه الشخصية تاريخية ، أو أسطورية ، أو شعبية . وغالباً ماتكون الشخصية فى هذا التوظيف مرتبطة بالواقع التراثى أكثر من الواقع الحاضر وتعتمد على الرؤية الفردية فى الخلاص ، وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية . وقد اتضح ذلك فى نمط الشخصيات التاريخية والشعبية والأسطورية ، ففى النمط التاريخى اتضح فى شخصية أحمس فى روايتى « أحمس بطل الاستقلال » لعبد الحميد جودة السحار ، و « كفاح طيبة » لنجيب محفوظ ، وفى شخصية طومان باى فى رواية « على باب زويلة » لمحمد سعيد العريان . وفى النمط الشعبى اتضح فى روايات « أحلام شهرزاد » لطه حسين » ، و « أبو الفوارس عنترة بن شداد » لمحمد فريد أبو حديد ، و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . وفى النمط الأسطورى اتضح فى روايتى « إيزيس وأوزوريس » لعبد المنعم محمد عمر ، و « رغبات ملتهبة » لحسن محسب .

٣ – هناك بعض الروايات التى وظفت الشخصية التراثية توظيفاً تعبيرياً ، أى أن الكاتب يستوحى الشخصية التراثية لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر وترتبط هذه الشخصية بالواقع الحاضر أكثر من الواقع التراثى . وتجردت هذه الشخصية من البطولات الملحمية ،

والمغامرات الخرافية ، وتوحدت بالأنا الجماعية لتكون رمزاً للخلاص ، وقد دارت هذه الشخصية فى محاور ثلاثة:

المحور الأول : تناول الشخصية التراثية الحقيقية . أى التى يكون لها حضور واقعى فى التراث . ويستوحيها الكاتب بنفس اسمها ومدلولها التراثى . ليعبر من خلالها عن الواقع المعاصر . وقد وجد هذا المحور فى رواية نجيب محفوظ « ليالى ألف ليلة » ، وروايات سعد مكاوى « السائرون نياماً » ، « الكرباج » ، « لاتسقنى وحدى » ، وروايات جمال الغيطانى « الزينى بركات » ، « التجليات » ، ورواية محمد جبريل « إمام آخر الزمان » ، وعبد الحكيم قاسم فى روايته « خبر من طرف الآخرة » .

المحور الثانى : تناول الشخصية ذات الأبعاد التراثية ، أى الشخصية التى ليس لها حضور واقعى فى المصادر التراثية . لكنها تحمل ملامح تراثية مثل الشخصية ذات الرؤية أو الأبعاد الأسطورية أو الصوفية ، أو الشعبية ، والتى تكون بمثابة الأداة التعبيرية عن الواقع الحاضر . وقد وجد هذا المحور فى روايات « فساد الأمكنة » لصبرى موسى ، و « الزويل » لجمال الغيطانى ، و « التاجر والنقاش » لمحمد البساطى ، و « الطوق والأسورة » ليحيى الطاهر عبد الله ، و « السائرون نياما » لسعد مكاوى ، و « سيرة الشيخ نور الدين » لأحمد شمس الدين الحجاجى ، و « الخروج إلى النبع » لمحمد قطب .

المحور الثالث : تناول الشخصية التراثية المقنّعة . أى الشخصية التراثية التى ترد فى الرواية وتكون قناعاً لشخصية معاصرة فى نفس الرواية ، ووجد هذا المحور فى روايتى « الأسوار » لمحمد جبريل ، و « قالت ضحى » لبهاء طاهر .

٤ – إن توظيف الروائيين للنص التراثى يدور فى مستويين :

المستوى الأول : يكون فيه النص التراثى ساكناً . ويعنى به النص التراثى الذى يستوحيه الكاتب ، ويكون محافظا على قداسته وتركيبه ويعبر عن الواقع التراثى أكثر من تعبيره عن الواقع الحاضر . ويقف عند المعنى الظاهر ويظل ساكناً عنده ، مغلقاً على نفسه ولاينفتح على الأبعاد الإيحائية والرمزية المعاصرة . وقد اتضح هذا النص فى النصوص الشعرية القديمة المستوحاة فى روايات محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم ، وإبراهيم عبد القادر المازنى ، كما اتضح فى النصوص الشعبية كالأمثال والحكم والأغانى والمواويل الشعبية فى روايتى « عودة الروح » ، « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

المستوى الثانى : يكون فيه النص التراثى نصاً متحركاً ، ويعنى به النص الذى يصف عملية الانتقال من حالة لأخرى . أى يكون الوصف فيه متحركاً فيصف الأشياء فى لحظة تحركها . ولايقف عند المعنى الظاهر بل يتجاوزه إلى معان ودلالات متعددة ويتحقق هذا التعدد من خلال المزج بين النصين التراثى والروائى ، وقد ساعد على حركية النص ، عامـلان أساسيان ، الأول : تعدد دلالات النص ، الثانى : حركية الصورة الحلمية فى النص . وقد اتضح هذا المستوى فى العديد من الروايات المصرية منها بعض روايات نجيب محفوظ ، عبد الرحمن الشرقاوى ، محمد خليل قاسم ، سعد مكاوى ، جمال الغيطانى ، أحمد الشيخ ، محمد جبريل ، مجيد طوبيا ، بهاء طاهر ، وغيرهم .

٥ – عندما شاعت ظاهرة استلهام التراث خاصة فى المرحلة المعاصرة تجاوز الكتّاب توظيفهم للشخصية والنص إلى توظيفهم للغة التراثية نفسها وهذا التوظيف يكون محاكاة للغة التراثية . حتى أن لغة الكاتب تأتى متشابهة مع تراكيب اللغة التراثية . وقد ظهر هذا التوظيف فى المرحلة المعاصرة . خاصة منذ الستينيات ومابعدها . لأن ظاهرة استلهام التراث كانت قد شاعت واتسع نطاقها فى هذه المرحلة أكثر من المراحل السابقة . ومن ثم استوحى الكتّاب أنماط هذه اللغة التراثية فى رواياتهم لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر ، وانعكست هذه اللغة بدورها على النص الروائى فأدت إلى التداخل الزمانى والمكانى من ناحية ، وحركية النص الروائى من ناحية ثانية . وأهم رواية اتضح فيها هذا الملمح هى « التجليات » للغيطانى .

٦ – استوحى بعض الكتّاب فى المرحلة المعاصرة « اللغة التاريخية » ويعنى بها لغة الكتابات التاريخية التى استخدمها المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية واستوحاها بعض الكتّاب المعاصرين فى رواياتهم ، وحملوها قضايا عصرهم الحاضر . أى أن الكاتب يحاكى لغة المؤرخين التى كتبت فى عصرهم ، ويحملها مضامين عصره الحاضر . وقد بدأت إرهاصات هذه اللغة فى رواية سعد مكاوى « السائرون نياماً » ثم تبلورت بشكل واضح عند جمال الغيطانى فى روايته « الزينى بركات » التى حاكى فيها لغة ابن إياس .

٧ – إن بعض الكتّاب قد استوحى اللغة الصوفية ، ويعنى بها مجموعة الألفاظ والتراكيب والمصطلحات الصوفية ، التى تناولها الصوفيون فى كتاباتهم وشكلت أبعاداً صوفية . واستوحاها الكتّاب فى رواياتهم ليصبوا فيها مضامين عصرهم وتكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش . وقد اتضحت هذه اللغة فى رواية سعد مكاوى « لاتسقنى وحدى » ، وجمال

الغيطانى فى « التجليات » ، و « رسالة فى الصبابة والوجد » ومحمد قطب فى « الخروج إلى النبع » .

٨ – اهتم بعض الكتّاب باستلهام اللغة الأسطورية ، وأهم مايميز هذه اللغة أنها على مستوى عال من الرموز والإيحاءات ، التى تتولد من المعانى الأسطورية كما أنها تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس . وتستخلص هذه المعانى الأسطورية من طريقة تكوين هذه العناصر والمفردات . حيث يلتحم بعضها البعض فى نسق مستمر ، لتؤدى إلى استخلاص الصور الأسطورية والكاتب بدوره يحلمها أبعاداً معاصرة . وقد اتضحت هذه اللغة فى روايات « فساد الأمكنة » لصبرى موسى ، « الزويل » للغيطانى ، « التاجر والنقاش » لمحمد البساطى .

٩ – إن هناك بعض الكتّاب قد ضاقوا ذرعاً بالأشكال التقليدية التى لاتتلاءم وطبيعة واقعنا العربى المعيش . فلجأوا إلى أشكال روائية عربية تنبع من تراثنا العربى . وتساير مقتضيات واقعنا الحاضر . وكان ذلك نتيجة لعوامل فنية وسياسية وثقافية واجتماعية طرأت على المجتمع المصرى فى المرحلة المعاصرة . ومن ثم ظهرت إرهاصات هذا الشكل التراثى منذ الستينيات ليحدث التحاماً بين واقعنا الحاضر ، وتراثنا الماضى .

١٠ – إن أول هذه الأشكال الروائية التراثية التى برزت فى المرحلة المعاصرة هو الشكل الشعبى . وهو ذلك الشكل الذى يعتمد على شكل الحكايات أو الليالى أو السير الشعبية . وقد ظهرت إرهاصات هذا الشكل فى رواية « أحلام شهرزاد » لطه حسين . ثم تطور وشكل ملمحاً بارزاً فى روايتى فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » ، « على الزيبق » ثم وصل إلى نضجه الفنى فى رواية « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، وروايتى « الحرافيش » ، و « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

١١ – برز شكل تراثى آخر يستوحى مادته من التراث أيضا وهو « الشكل التاريخى » . وهذا الشكل يغاير الشكل الفنى فى الرواية التاريخية . إذ أن هذا الشكل يعنى به الشكل التاريخى ، الذى استخدمه المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية واستوحاه الكتّاب المعاصرون لتوظيفه توظيفاً فنياً وحياتياً فى رواياتهم ، فجاء الشكل الروائى قريباً من بناء الشكل التاريخى من ناحية سرد الحوادث ، والحوليات ، والمقتطفات ، والنداءات التاريخية . ونظن أن أهم رواية وظفت هذا الشكل هى رواية « الزينى بركات » .

١٢ - فى الآونة الأخيرة برز شكل تراثى آخر يستمد أصوله من التراث أيضا وهو الشكل التوثيقى أو التحقيقى . ويعنى به الشكل الذى تنهجه وتيسر عليه الكتابات والمؤلفات المحققة أو الموثقة من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء ، لتأكيد القضية المطروحة بالحجة والبراهين والاستدلالات . واستوحاها الروائيون بغية توظيفه فنياً وحياتياً . إلاأن الهوامش والتوثيقات فى الشكل الروائى قد تكون حقيقية . وقد تكون وهمية تبعاً لطبيعة توظيفها فى بناء الرواية ولايُعنى الكاتب بصحة هذه الهوامش أو عدم صحتها قدر عنايته بدلالتها الفنية ، وقد اتضح هذا الشكل فى رواية « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » لمحمد مستجاب . ورواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » لمحمد جبريل ، ورواية « تغريبة بنى حتحوت » لمجيد طوبيا .

ومن منطلق هذه النتائج يرى الباحث أن ظاهرة استلهام التراث فى الرواية المصرية ، فى حاجة إلى العديد من الدراسات النقدية . إذ أن كل ملمح تراثى يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها . بل إن هذه الظاهرة يمكن أن يتسع نطاقها فتدرس على مستوى الرواية العربية . فمن الجدير بالذكر أن الرواية العربية المعاصرة ، فى بعض الأقطار العربية أخذت تتجه إلى التراث تستوحى مادته التعبيرية ، ومن ثم يصبح لزاماً على النقاد والدارسين أن يُقعِّدوا ، أو يُنظِّروا لهذه العناصر والأشكال الراثية العربية . إذ أن مثل هذه الأشكال تعد اللبنة الأولى من لبنات خلق نظرية أدب عربية . تستمد أصولها ومعاييرها ومقوماتها من تراثنا العربى ومن واقعنا الحاضر .

وفى ظن الباحث أنه قد آن الأوان لتشكيل هذه النظرية بعد أن تخبطت أشكالنا الروائية والقصصية ، ووقعت فى حيرة وتردد بين الأشكال الأوربية ومقتضيات واقعنا العربى الحاضر . فقد أثبت تطور الأشكال الأدبية أن الحياة لاتقبل إلا ما ينسجم معها ويلبى حاجاتها .

لذلك فعلى الدارسين والنقاد أن يولوا إرهاصات هذه الأشكال التراثية إهتماما كبيراً . فهى تعد المخاض الأول لولادة هذه النظرية . إن أهتموا بها تطورت وازدهرت ، وإن تركوها بلا معايير تحكمها أو تقومها ماتت فى مراحلها الأولى .

لذلك فإن هذه الدراسة تحتاج إلى مزيد من الاتساع والشمول كى تنمو هذه الظاهرة وتزدهر ، وتعم الأجناس الأدبية ، خاصة أنها قد شاعت فى المسرح والشعر والقصة القصيرة والرواية وأصبحت تشكل ملمحاً بارزاً يستحق من الدارسين والنقاد عناية كبيرة .

* * *

★ مصادر البحث

★ مراجع البحث

★ الدوريات

أهم المصادر والمراجع

أولا : المصادر (*)

١ – إبراهيم أصلان : مالك الحزين (١٩٨٣) مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٣ .

٢ – أحمد الشيخ : الناس فى كفر عسكر (١٩٧٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

٣ – أحمد شمس الدين الحجاجى : سيرة الشيخ نور الدين (١٩٨٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

٤ – إبراهيم عبد القادر المازنى : إبراهيم الكاتب (١٩٣١) الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٤ .

٥ – بهاء طاهر : قالت ضحى (١٩٨٥) دار الهلال سنة ١٩٨٥ .

٦ – توفيق الحكيم : عودة الروح « جزءان » (١٩٣٣) مطبعة الآداب القاهرة ١٩٧٢ .

يوميات نائب فى الأرياف (١٩٥٥) دار الآداب ١٩٦٧ .

٧ – جمال الغيطانى : الزينى بركات (١٩٧٤) دار المستقبل العربى ١٩٨٥ .

وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦) دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .

الزويل (١٩٨٠) دار المسيرة بيروت ١٩٨٠ .

التجليات جـ ١ (١٩٨٢) دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٢

التجليات جـ ٢ (١٩٨٥) دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥

التجليات جـ ٣ (١٩٨٧) دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٧

٨ – حسن محسب : رغبات ملتهبة (١٩٨١) مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨١ .

٩ – سعد مكاوى : السائرون نياماً (١٩٦٧) الهلال ١٩٧٢

(*) لم أذكر هنا من المصادر إلا ماأعتمدت عليه مباشرة فى صلب البحث . ومابين الأقواس هو تاريخ الصدور الأول ، ويليه الطبعة التى اعتمد عليها البحث .

الكرباج (١٩٨٤) دار شهدى القاهرة ١٩٨٤
لاتسقنى وحدى (١٩٨٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
١٠ – صبرى موسى : فساد الأمكنة (١٩٧٣) دار التنوير بيروت سنة ١٩٨٢ .
١١ – طه حسين : أحلام شهرزاد (١٩٤٣) دار المعارف ١٩٦٥ .
١٢ – عبد الحكيم قاسم : أيام الإنسان السبعة (١٩٦٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨
طرف من خبر الآخر (١٩٨٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
١٣ – عبد الحميد جودة السحار : أحمس بطل الاستقلال (١٩٤٣) مكتبة مصر د . ت
١٤ – عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض (١٩٥٤) مكتبة غريب سنة ١٩٨٤ .
قلوب خالية (١٩٥٧) هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥
١٥ – عبد المنعم محمد عمر : إيزيس وأوزوريس (١٩٤٥) مكتبة الأنجلو ط ٢ ١٩٥٦ .
١٦ – على الجارم : هاتف من الأندلس (١٩٤٩) طبعة وزارة التربية والتعليم ١٩٧٣
١٧ – فاروق خورشيد : سيف بن ذى يزن « جزءان » (١٩٦٣) الهلال ١٩٦٣
على الزيبق « جزءان » (١٩٦٧) دار الهلال سنة ١٩٦٧
١٨ – مجيد طوبيا : دوائر عدم الإمكان (١٩٧٥) هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥
حنان (١٩٨١) هيئة الكتاب سنة ١٩٨١
تغريبة بنى حتحوت (١٩٨٦) دار الشروق سنة ١٩٨٨
١٩ – محمد البساطى : التاجر والنقاش (١٩٧٦) دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٦
٢٠ – محمد جبريل : الأسوار (١٩٧٣) هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٣
إمام آخر الزمان (١٩٧٦) مكتبة مصر سنة ١٩٨٤
من أوراق أبى الطيب المتنبى (١٩٨٧) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧
٢١ – محمد حسين هيكل : زينب (١٩١٤) الجديد د . ت
٢٢ – محمد خليل قاسم : الشمندورة (١٩٦٨) دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

٢٣ – محمد سعيد العريان : على باب زويلة (١٩٤٧) دار الكاتب العربى ١٩٤٧

٢٤ – محمد فريد أبو حديد : المهلهل سيد ربيعة (١٩٤٤) لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٩

أبو الفوارس عنترة بن شداد (١٩٤٧) طبعة وزارة التربية ١٩٦٣

٢٥ – محمد قطب : الخروج إلى النبع (١٩٨٤) دار الحرية ١٩٨٤

٢٦ – محمد مستجاب : من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ (١٩٨٢) مكتبة النيل للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٨٢

٢٧ – نبيل عبد الحميد : حافة الفردوس (١٩٨٣) دار الحرية سنة ١٩٨٣

٢٨ – نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش (١٩٧٧) دار مصر للطباعة د . ت

ليالى ألف ليلة (١٩٨٣) مكتبة مصر سنة ١٩٨٢

٢٩ – يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والأسورة (١٩٧٥) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٥

٣٠ – ألف ليلة وليلة جـ ١ مكتبة مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٢ – ألف ليلة وليلة جـ ٤ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٣ – ألف ليلة وليلة جـ ٥ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٤ – ألف ليلة وليلة جـ ٨ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٥ – قصة الزير سالم مكتبة الجمهورية العربية الأزهر د . ت

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :

١ – ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، جـ ٤ . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ .

بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، جـ ٥ . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ .

٢ – ابن منظور : لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة . بولاق .

أحمد إبراهيم الهوارى (دكتور) نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف سنة ١٩٧٨ .

مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

٣ – أحمد السعدنى : (دكتور) منظور مجيد طوبيا بين الحلم والواقع . دار الإشعاع القاهرة ١٩٨٦ .

نظرية الأب جـ ١ الطليعة أسيوط سنة ١٩٧٩ .

٤ – أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية . القاهرة ١٩٥٣ .

٥ – أحمد حسين : موسوعة تاريخ مصر جـ ٢ دار الشعب ، القاهرة . د . ت.

٦ – أحمد عبد الرازق (دكتور) البذل والبرطلة . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

٧ – أحمد كمال زكى (دكتور)النقد الأدبى الحديث دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٨١ .

الأساطير الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ .

٨ – أحمد محمد صبحى : نظرية الإمامية لدى الشيعة . دار المعارف ١٩٦٣ .

٩ – أحمد محمد عطية : أصوات فى الرواية العربية . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

١٠ – أحمد هيكل (دكتور) تطور الأدب الحديث فى مصر دار المعارف ١٩٧٨ .

الأدب القصصى والمسرحى فى مصر دار المعارف ١٩٨٣ .

دراسات أدبية . دار المعارف القاهرة .

١١ – أرنست كاسبرر : الدولة والأسطورة . ترجمة أحمد حمدى محمود . هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

١٢ – السعيد الورقى (دكتور) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة . هيئة الكتاب فرع الاسكندرية سنة ١٩٨٢ .

١٣ – الفيروز بادى : القاموس المحيط دار العلم بيروت د . ت .

المقريزى : إغاثة الأمة بكشف الغمة تحقيق محمد مصطفى زيادة القاهرة ١٩٤٠ .

الخطط المقريزية جـ ١ ، جـ ٢ مؤسسة الحلبى القاهرة . مصورة عن طبعة بولاق سنة ١٢٧٠ هـ ، ١٨٥٠ م

١٥ – جابر عصفور (دكتور) : المرايا المتجاورة دراسة فى نقد طه حسين . هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣ .

١٦ – جاستون باشلار : جماليات المكان . ترجمة غالبا هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت سنة ١٩٨٤ .

١٧ – جمال مجدى حسنين (دكتور) ثورة يوليو . دار الثقافة الجديدة جـ ١ سنة ١٩٧٨ .

١٨ – جورج لوكاش : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة أمين العيوطى . دار المعارف سنة ١٩٧١ .

١٩ – جورج واطسن : الفكر الأدبى المعاصر . ترجمة د . محمد مصطفى بدوى هيئة الكتاب سنة ١٩٨٠ .

٢٠ – جورج استيوارت كوليس : انتصار الشجرة . ترجمة مروان الجابرى . مؤسسة فرانكلين بيرت سنة ١٩٦٣ .

٢١ – جيروم ستولينتز : النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ .

٢٢ – جيفرى تشوسر : حكايات كانتربرى . ترجمة وتقديم وتعليق دكتور مجدى وهبه ، د . عبد الحميد يونس . هيئة الكتاب سنة ١٩٨٣ .

٢٣ – حسين فوزى (دكتور) حديث السندباد القديم . دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٧٧ .

٢٤ – حسين محمد سليمان (دكتور) التراث العربى الإسلامى دراسة تاريخية مقارنة دار الشعب سنة ١٩٨٧ .

٢٥ – حكمت صباغ الخطيب (يُمنى العبد) دكتورة : فى معرفة النص ، دراسات فى النقد الأدبى منشورات دار الآفاق بيروت سنة ١٩٨٥ .

٢٦ – حلمى بدير (دكتور) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث . دار المعارق سنة ١٩٨٦ .

٢٧ – رمضان عبد التواب (دكتور) مفاهيم تحقيق التراث . مكتبة الخانجى . القاهرة سنة ١٩٨٦ .

٢٨ – رمضان عبده (دكتور) معالم تاريخ مصر القديم . هيئة الكتاب فرع اسكندرية ١٩٧٩ .

٢٩ – الزمخشرى : أساس البلاغة . دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥ .

٣٠ – سهير القلماوى (دكتورة) ألف ليلة وليلة دار المعارف سنة ١٩٧٦ .

٣١ – سيد حامد النساج (دكتور) بانوراما الرواية العربية ،. دار المعارف سنة ١٩٨٠ .

٣٢ – سيرج سونيرون : كهان مصر القديمة . ترجمة زينب الكردى هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

٣٣ – سير جيمس فريزر : الغصن الذهبى دراسة فى السحر والدين ترجم بإشراف د . أحمد أبو زيد . هيئة الكتاب سنة ١٩٧١ .

٣٤ – سيزا قاسم (دكتورة) بناء الرواية هيئة الكتاب سنة ١٩٨٤ .

٣٥ – شكرى عياد : (دكتور) الرؤيا المقيدة . هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٨ .

دائرة الإبداع مقدمة فى أصول النقد . دار إلياس العصرية القاهرة سنة ١٩٨٧ .

٣٦ – شهدى عطية : « تطور الحركة الوطنية فى مصر » ١٩٨٢ إلى سة ١٩٥٦ دار شهدى القاهرة سنة ١٩٨٣ .

٣٧ – صلاح فضل (دكتور) منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . دار المعارف ١٩٨٠ .

نظرية البنائية فى النقد الأدبى . الأنجلو سنة ١٩٨٠ .

٣٨ – صموئيل نوح كريمر : أساطير العالم القديم . هيئة الكتاب سنة ١٩٧٤ .

٣٩ – طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ، القاهرة سمة ١٩٧٠ .

٤٠ – طه محمود طه (دكتور) القصة فى الأدب الانجليزى الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٦ .

٤١ – عبد الحميد إبراهيم (دكتور) القصة المصرية وصرة المجتمع الحديث . دار المعارف سنة ١٩٧٣ .

مقالات فى النقد الأدبى جـ ٢ دار حراء المنيا سنة ١٩٨٣ .

مقالات فى النقد الأدبى جـ ٤ دار الهداية القاهرة سنة ١٩٨٧ .

الوسطية العربية مذهب وتطبيق جـ ١ ، ط ٢ دار المعارف .

القصة القصيرة فى الستينيات دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٨ .

٤٢ – عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربى مكتبة مصر د . ت

٤٣ – عبد الحميد يونس (دكتور) الأسطورة والفن الشعبى المركز الثقافى الجامعى سنة ١٩٨٠ .

التراث الشعبى دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

٤٤ – عبد الخالق محمود عبد الخالق (دكتور) شعر ابن الفارض فى ضوء النقد الأدبى الحديث ، الطليعة أسيوط ١٩٨٠ .

٤٥ – عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبى جـ ١ ، جـ ٢ دار الكتاب العربى بيروت د . ت .

٤٦ – عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع . المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى فى الرواية الفلسطينية مؤسسة سنابل . اتحاد الكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .

٤٧ – عبد السلام هارون : التراث العربى . دار المعارف القاهر .

٤٨ – عبد الله أحمد بن الحسين الزورونى : شرح المعلقات السبع . مطبعة محمد على صبيح . القاهرة سنة ١٩٦٨ .

٤٩ – عبد المحسن طه بدر (دكتور) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف سنة ١٩٧٧ .

نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار المعارف سنة ١٩٨٤ .

٥٠ – عبد المنعم صبحى : السحار مفكراً وأديباً ، هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

٥١ – عز الدين إسماعيل (دكتور) روح العصر دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة دار الرائد بيروت لبنان سنة ١٩٨٧ .

٥٢ – على باشا مبارك : الخطط التوفيقية جـ ١ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٠ .

الخطط التوفيقية جـ ٢ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٢ .

الخطط التوفيقية جـ ٣ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣ .

الخطط التوفيقية جـ ٤ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٠ .

٥٣ – على عشرى زايد (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر . الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس ليبيا ١٩٧٨ .

الرحلة الثامنة للسندباد دراسة فنية .، دار ثابت القاهرة ١٩٨٤ .

٥٤ – فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية منشورات أقرأ بيروت سنة ١٩٨٠ .

السيرة الشعبية . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٨ .

٥٥ – فاضل عبد اللطيف (دكتور) وآخرون : ابن إياس دراسات وبحوث هيئة الكتاب سنة ١٩٧٧ .

٥٦ – ف . أ . ماثيسن : ت . س . إليوت الشاعر الناقد ، ترجمة إحسان عباس بيروت مؤسسة فرانكلين للطباعة سنة ١٩٦٥ .

٥٧ – فدوى مالطى دوجلاس (دكتورة) بناء النص التراثى هيئة الكتاب سنة ١٩٨٥ .

٥٨ – فوزى العنتيل : بين الفولكلور والثقافة الشعبية هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٨ .

٥٩ – قاسم عبده قاسم : (دكتور) ، أحمد الهوارى (دكتور) الرواية التاريخية دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

٦٠ – القلقشندى : صبح الأعشى جـ ٤ دار الكتب المصرية .

٦١ – كمال الدين عبد الرازق القاشانى : اصطلاحات الصوفية تحقيق محمد كمال إبراهيم ، هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ .

٦٢ – مجدى وهبه (دكتور) : معجم مصطلحات الأدب بيروت لبنان سنة ١٩٧٩

٦٣ – محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، القاهرة ط ٣ .

٦٤ – محمد عبد المنعم خاطر (دكتور) محمد فريد أبو حديد . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٩ .

٦٥ – محمد غنيمى هلال (دكتور) : النقد الأدبى الحديث ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٢ .

٦٦ – محمد مفتاح (دكتور) : دينامية النص المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٧ .

٦٧ – محمد مندور (دكتور) الأدب ومذاهبه دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ .

٦٨ – محمود رزق سليم : عصر سلاطين المماليك مكتبة الآداب القاهرة سنة ١٩٦٢ .

٦٩ – محيى الدين بن عربى : الفتوحات المكية جـ ١ هيئة الكتاب القاهرة .

الفتوحات المكية جـ ٦ هيئة الكتاب سنة ١٩٨٧ .

٧٠ – مدحت الجبار (دكتور) ثلاثية الإنسان هيئة الكتاب سنة ١٩٨٧ .

٧١ – نبيل صبحى حنا (دكتور) جماعات الغجر مع إشارة خاصة للغجر فى مصر والبلاد العربية . دار المعارف د . ت

٧٢ – نبيلة محمد عبد الحليم (دكتورة) مصر القديمة تاريخها وحضارتها . هيئة الكتاب فرع الاسكندرية ١٩٨٠ .

٧٣ – نيقولاى برديائف : العزلة والمجتمع ترجمة فؤاد كامل هيئة الكتاب سنة ١٩٨٢ .

٧٤ – هانزميرهوف : الزمن فى الأدب . ترجمة أسعد رزق مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .

٧٥ – وفاء على سليم (دكتورة) الأم بين الملاحم والسير . دراسة مقارنة وكالة المطبوعات الكويت سنة ١٩٨٢ .

٧٦ – يوسف عز الدين (دكتور) تراثنا والمعاصرة . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

ثالثا : الدوريات :

١ – مجلة إبداع : نوفمبر سنة ١٩٨٣ القاهرة .

٢ – مجلة الآداب : مارس سنة ١٩٨٠ بيروت .

٣ – مجلة التراث الشعبى : ع ١٢ ص ٥ العراق .

٤ – مجلة الثقافة الجديدة : ماوس سنة ١٩٨٦ القاهرة ـ

نوفمبر سنة ١٩٨٦ القاهرة .

٥ – مجلة عالم الفكر : ديسمبر سنة ١٩٨٥ الكويت .

يونيه سنة ١٩٨٦ الكويت

يونيه سنة ١٩٨٧ الكويت

٦ – مجلة فصول : أكتوبر سنة ١٩٨٠ القاهرة .

أبريل سنة ١٩٨١ القاهرة .

مارس سنة ١٩٨٢ القاهرة .

سبتمبر سنة ١٩٨٢ القاهرة .

ديسمبر سنة ١٩٨٣ القاهرة .

مارس سنة ١٩٨٥ القاهرة .

سبتمبر سنة ١٩٨٦ القاهرة .

٧ – مجلة الفكر العربى : كانون الأول سنة ١٩٨٦ بيروت .

رابعا : المراجع الأجنبية :

1. Boulton, Marjorie : The Anatomy of the novel., Rout tledge & Kegan Paul., London and Bosron, 1975 .
2. C.A. Cuddan A Dictionary of Literary Terms, Penguin Books Ltd. New York, 1974 .
3. Gont larousse encgapédique, Tomc Cinguieme, Librairie larouss, 1962 .
4. Kermade, Frank .. Selected prose of Eliot, Faber and Faber,London. 1975 .
5. Show., Harry., Dictionary of Literary Terms., McGrow. Bool company New York st. Louis., 1972 .
6. _____ The Encyclopedia Americana, vol, 15, New York, copyright 1980 by Americana corporation .
7. _____ The New Encyclopedia Britannica, volume 9 , London, capyritght crowell - collier Educational corporation.
8. Wehr, Hans. A Dictionary of Madern written Arabic., Macdonald & Evans LTO. London. 1974 .

ملحـــق

يشمل هذا الملحق مثالاً واحداً للنصوص الروائية المنقولة نقلاً مباشراً من كتب التراث ، لتوضيح كيفية استخدام بعض الروائيين المعاصرين للنصوص التراثية .

وهناك أمثلة عديدة للنقل المباشر من كتب التراث لكننا عرضنا مثالاً واحداً على سبيل المثال لا الحصر ، وقد وضعنا خطوطا تحت سطور النصين الروائى والتراثى لتيسير المقارنة ، ولتوضيح النص المنقول بتمام عبارته .

مركز تحقيق التراث

بدائع الزهور في وقائع الدهور

تأليف

محمد بن أحمد بن إياس الحنفي

حققها وكتب لها المقدمة والفهارس

محمد مصطفى

الجزء الخامس

من سنة ٩٢٢ إلى سنة ٩٢٨ هـ

(١٥١٦ — ١٥٢٢ م)

الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

١٤٠٤ ـ ١٩٨٤

طوبلة ، ثم حضر كتاب على يد ساع مطرّد من عند الأمير علان الدوادار الثانى أحد الأمراء المقدمين ، فذكر فيه أن السلطان كان بكذّب فى أمر سليم شاه بن عثمان ويصدّق إلى أن حضر مُغلباى دوادار سكين وهو فى حال النحس ، بزمط أقرع على رأسه ، وهو لابس كبر عتيق دنس ، وراكب على إكديش هزيل ، وقد نُهب بركه وأخذت خيوله وقماشه ، وأخبر أن ابن عثمان أبى من الصلح وقال له : قل لأستاذك يلاقينى على مرج دابق ، وأخبر أنه وضعه فى الحديد وقصد أن يحلق لحيته وقدّمه إلى الشنقة عدّة مرار حتى شفع فيه بعض وزرائه ، وحمّله الزبل من تحت خيله فى قفة على رأسه ، وقاسى منه من البهدلة ما لا خير فيه . فلما سمع السلطان ذلك تحقق وقوع الفتنة بينه وبين ابن عثمان ، فقيل إنه أنعم على مُغلباى بألف دينـــار وخيول وقماش وبرك فى نظير ماذهب له .

والذى استفاض بين الناس من أخبار السلطان أنه صلّى الظهر وركب وخرج من ميدان حلب يوم الثلاثاء فى العشرين من رجب ، وصحبته أمير المؤمنين المتوكل على الله والقضاة الأربعة ، وكان تقدّمه نائب الشام ونائب حلب وجماعة من النواب ، فخرجوا بأطلاب حربية وطبول وزمور ونُفوط حتى رجّت لهم حلب ، فلما خرج السلطان من حلب توجّه إلى حيلان فبات (٣٧ آ) بها . ـ فلما أصبح يوم الأربعاء حادى عشرين رجب رحل السلطان من حيلان وتوجّه إلى مَرْج دابق ، فأقام به إلى يوم الأحد خامس عشرين رجب ، وهو يوم نحس مستمرّ ، فما يشعر إلا وقد دهمته عساكر سليم شاه بن عثمان فصلى السلطان صلاة الصبح ثم ركب وتوجه إلى زغزغين وتل الفار ، وقيـــل هناك مشهد نبى الله داود عليه السلام ، فركب السلطان وهو بتخفيفة صغيرة وملوطة بيضاء وعلى كتفه طبر ، وصار يرتّب العساكر بنفسه فكان أمير المؤمنين عن ميمنته وهو بتخفيفة وملوطة ، وعلى كتفه طبر مثل السلطان ، وعلى رأسه الصنجق الخليفتى . وكان حول السلطان أربعون مصحفا فى أكياس حرير أصفر على رءوس جماعة أشراف ، وفيهم مصحف بخط الإمام عثمان

(١٤) حربية : حربه .

ابن عفان رضى الله عنه . وكان حول السلطان جماعة من الفقراء وهم : خليفة سيّدى أحمد البدوى ومعه أعلام حمر ، والسادة الأشراف القادرية ومعهم أعلام خضر ، وخليفة سيّدى أحمد بن الرفاعى ومعه أعلام خليفتى ، والشيخ عفيف الدين خادم السيدة نفيسة رضى الله عنها بأعلام سود . وكان الصبىّ قاسم بك بن أحمد بك ابن عثمان المقدم ذكره واقفا بإزاء الخليفة وعلى رأسه صنجق حرير أحمر . وكان الصنجق السلطانى واقفا خلف ظهر السلطان بنحو عشرين ذراعا ، وتحته مقدم المماليك سنبل العثمانى والسادة القضاة والأمير تمر الزردكاش أحد المقدمين . وكان ميمنة العسكر سيباى نائب الشام، وعلى الميسرة خاير بك نائب حلب .

فقيل أول من برز إلى القتال الأتابكى سودون العجمى وملك الأمراء سيباى نائب الشام والمماليك القرانصة دون المماليك الجلبان ، فقاتلوا قتالا شديدا هم وجماعة من النواب فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة وأخذوا منهم سبعة صناجق ، وأخذوا المكاحل التى على العجل ورماة البندق ، فهمّ ابن عثمان بالهروب أو يطلب الأمان ، وقد قُتل من عسكره فوق العشرة آلاف إنسان ، وكانت النصرة لعسكر مصر أولا ، (٢٧ب) وياليت لو تمّ ذلك ، ثم بلغ المماليك القرانصة أن السلطان قال لمماليكه الجلبان : لا تقاتلوا شيئ وخلوا المماليك القرانصة تقاتل وحدهم ، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال ، فبينما هم على ذلك وإذا بالأتابكى سودون العجمى قد قُتل فى المركة ، وقُتل ملك الأمراء سيباى نائب الشام ، فانهزم من فى الميمنة من العسكر. ثم إن خاير بك نائب حلب انهزم وهرب فكسر الميسرة، وأسر الأمير قانصوه بن سلطان جركس وقيل قُتل ، ويقال إن خاير بك نائب حلب كان موالسا على السلطان فى الباطن ، وهو مع ابن عثمان على السلطان ، وقد ظهر مصداق ذلك فيما بعد فكان أول من هرب هو قبل العسكر قاطبة .

وكان ذلك خذلانا من الله تعالى لعسكر مصر حتى نفذ القضاء والقدر ، فصار السلطان واقفا تحت الصنجق فى نفر قليل من المماليك ، فشرع يستغيث للعسكر :

(١٩–٢١) ويقال ... قاطبة : كتبها المؤلف فى الأصل على الهامش .

يا أعوات هذا وقت الروّة قاتلوا وعلىّ رضاكم . فلم يسمع له أحد قولا وصاروا
يتسحّبون من حوله شيئا بعد شئ ، فالتفت للفقراء والمشايخ الذين حوله وقال لهم :
ادعوا إلى الله تعالى بالنصر فهذا وقت دعاكم ، وصار مايجد له من معين ولا ناصر ،
فانطفق فى قلبه جمرة نار لاتطفى ، وكان ذلك اليوم شديد الحرّ ، وانعقد بين العسكرين
غبار حتى صار لايرى بعضهم بعضا ، وكان نهار غضب من الله تعالى قد انصبّ على
عسكر مصر وغُلّت أيديهم عن القتال ، وقد قلت فى هذه الواقعة :

لما التقى الجيشان مع سلطاننا ... فى مرج دابق قال : هل من مسعف
فإذ أجاب لسان حال قائلا ... عزّمْتَ نفسك للبلا فاستهدف
واشتدّ بالجانبان رُعْب قلوبهم ... ونَدَوْا يقولوا أىّ أرض تختفى
وتخيّب أطمعهم لذُلّ نفوسهم ... حتى أتاهم بالقضاء التلف

ثم اشتطرب الأحوال ، وتزايدت الأهوال ، فخاف الأمير تمر الزردكاش على
الصنجق فأنزله وطواه وأخفاه ، ثم تقدّم إلى السلطان وقال له : يامولانا السلطان إن
عسكر ابن عثمان قد أدركنا فانجُ بنفسك واهرب إلى حلب . فلما تحقّق السلطان
ذلك نزل عليه فى الحال خلط فالج أبطل شقّتَهُ وأرخى (٣٨ آ) حنكه ، فطلب ماء
فأتوه بماء فى طاسة ذهب ، فشرب منه قليلا والتفت فرسه على أنه يهرب ، فمشى
خطوتين وانقلب من على الفرس إلى الأرض ، فأقام نحو درجة وخرجت روحه
ومات من شدّة قهره ، وقيل فقئت مرارته وطلع من حلقه دم أحمر . وقيل إنه لما
رأى الكسرة عليه ابتلع فصّ ماس كان معه ، فلما نزل جوفه غاب عن الوجود
وسقط عن فرسه ومات من وقته ، على ماقيل من هذه الإشاعة) فلما أشيع بموته
زحف عسكر ابن عثمان على من كان حول السلطان ، فقتلوا الأمير بيبرس أحد
المقدّمين قريب السلطان ، والأمير أقباى الطويل أمير آخور ثانى أحد المقدّمين ،

(١) هنا : أذى . || الروة = الروءة . (٢) الذين : الذى .
(١٠) التلف : التلق . (١٣) فالج : فانجوا . (١٧-١٩) وقيل ... الإشاعة : كتبها المؤلف فى الأصل على الهامش . (١٨) فص : فصا .

وقتلوا جماعة من الخاصكية ومن غلمان السلطان ممن كان حوله .

وأما السلطان فمن حين مات لم يُعلم له خبر ، ولا وقف له أحد على أثر ، ولا ظهرت جثّته بين القتلاء ، فكأن الأرض قد انشقّت وابتلعته فى الحال ، وفى ذلك عبرة لمن اعتبر ، فداسوا العثمانية المصاحف التى كانت حول السلطان بأرجل الخيول ، وقُدّ المصحف العثمانى وأعلام الفقراء وصناجق الأمراء ، ووقع النهب فى عسكر مصر ، وزال مُلك الأشرف النورى على لمح البصر فكأنه لم يكن ، فسبحان من لا يزول مُلكه ولا يتغيّر ، بعد ما تصرّف فى مُلك مصر وأعمالها والبلاد الشاميّة والحلبيّة وأعمالها ، فكانت مدّة سلطنته خمس عشرة سنة وتسعة أشهر وخمسة وعشرين يوما ، فإنه وَلِىَ مُلك مصر فى مستهلّ شوال سنة ست وتسعمائة ، وتوفى فى الخامس والعشرين من رجب سنة اثنتين وعشرين وتسعمائة ، فكانت الناس معه فى هذه المدّة فى غاية الضنك ، وقد قلت فى المعنى :

اعجبوا للأشرف النورى الذى ... مذ تزايد ظُلمه فى القاهره
زال عنه مُلكه فى ساعةٍ ... خسر الدنيا إذًا والآخره

وقد أقامت هذه الوقعة من طلوع الشمس إلى بعد الظهر ، وانتهى الحال على أمر قدّره الله تعالى ، فقُتل فى تلك الساعة من عسكر ابن عثمان ومن عسكر مصر ما لا يحصى عدده ، فقُتل من الأمراء المقدمين ثلاثة وهم : الأتابكى سودون العجمى وبيبرس قريب السلطان وأقباى الطويل ، وأسر قانصوه بن سلطان جركس وقُتل سيباى نائب الشام وتمراز نائب (٣٨ ب) طرابلس وطُرابای نائب صفد وأصلان نائب حمص ، وغير ذلك جماعة كثيرة من أمراء دمشق وأمراء حلب وطرابلس ، وقُتل من أمراء مصر جماعة كثيرة من أمراء طبلخانات وعشرات وخاصكية ، وأكثر من قُتل من عسكر مصر المماليك القرانصة ، ولم يُقتل من المماليك الجلبان إلا القليل ، فإنهم لم يقاتلوا فى هذه الوقعة شيئا ، ولا ظهر لهم فروسية فكأنهم خُشب مسندة ، وقُتل من عسكر ابن عثمان ما لا يحصى ضبطه . وقُتل من أمراء مصر

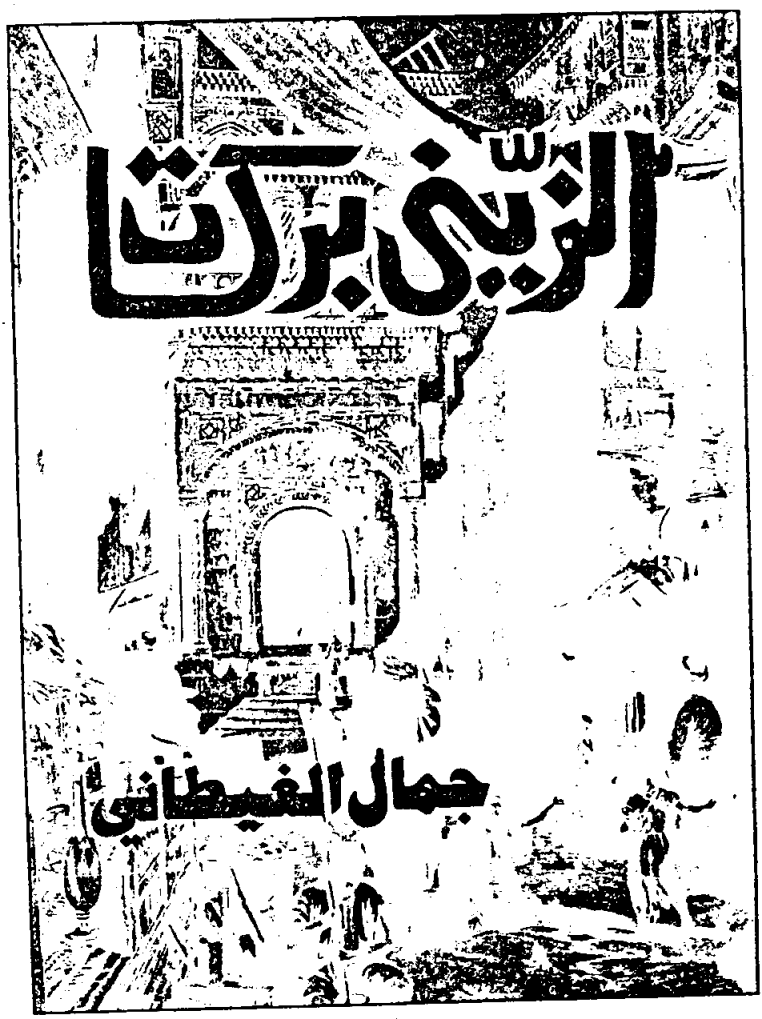
(٤) الى : الذى . (٦) من : ما . (٢٢) شيئا : شى . (٢٣) ما لا يحصى : لا ما يحصى .

ومات تحت صنجقه فى يوم الحرب ، وانكسر على هـذا الوجه أبدا ، ولا سُمع بمثل ذلك ، ونُهب ماله وبركه بيد عدوّه ، غير قانصوه النورى ، وكان ذلك فى الكتاب مسطورا . وكان السلطان والأمراء ما منهم أحد ينظر فى مصالح المسلمين بعين العدل والإنصاف ، فرُدّت عليه أعمالهم ونيّاتهم وسلّط الله تعالى عليهم ابن عثمان حتى جرى لهم ما جرى ، فكان كما قيل فى المعنى :

أين الملوك الذى فى الأرض قد ظلموا والله منهم لقـد أخلى أماكنهم
فاستغن بالسمع عن مرآهم عظةً فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم

ثم إن ابن عثمان تحوّل عن مرج دابق ودخل إلى حلب فملكها من غير مانع ، فنزل بالميدان الذى بها فى مكان كان به السلطان ، وهذا ما انتهى إلينا من ملخّص هـذه الواقعة مع ما فيها من زيادة ومن نقصان ، فهذا ما كان من أمر السلطان وابن عثمان . وأما ما كان من أمر الأمراء والعسكر بعد الكسرة فإنهم توجهوا إلى حلب وأرادوا الدخول بها ، فوثب عليهم أهل حلب قاطبة وقتلوا جماعة من العسكر ونهبوا سلاحهم وخيولهم وبركهم وودائعهم التى كانت بحلب ، وجرى عليهم من أهل حلب ما لا جرى عليهم من عسكر ابن عثمان ، وكان أهل حلب بينهم وبين المماليك السلطانية حظّ نفس من حين توجهوا قبل ذلك صحبة قانى باى أمير آخور كبير ، فنزلوا فى بيوت أهل حلب غصبا وفسقوا فى نسائهم وأولادهم وحصل منهم غاية الضرر لأهل حلب ، (٣٩ ب) فما صدّقوا أهل حلب بهذه الكسرة التى وقعت لهم فأخذوا بثأرهم منهم . فلما رأوا الأمراء وبقية العسكر ذلك خرجوا من حلب على حمّية وتوجهوا إلى دمشق ، فدخلوها وهم فى أنحس حال لا برك ولا قماش ولا خيـول ، ودخل غالب العسكر إلى الشام بعضهم راكب على حمار ، وبعضهم راكب على جمل ، وبعضهم عُريان وعليه عباءة أو بِشْت ، ولم يقع لعسكر مصر كاينة قط أعظم من هذه الكاينة ، فأقام الأمراء والمباشرون والعسكر فى الشام حتى يتكاملوا البقية ويظهر

(٤) وسلط : وسادات. (٦) الذى : كذا فى الأصل. (١٧) وقعت : قمت .
(٢٢) والمباشرون : والمباشرين .


الزيني بركات
جمال الغيطاني

الجمعة ١٥ شعبان ٩٢٢ هـ
ديوان سر نائب الشهاب الأعظم زكريا ، المختص باحوال ابن عثمان وأموره

(مصيبة كبيرة)

بعد تضارب الأخبار ، وكثرة القيل والقال ، ورد إلينا ، منذ لحظات حقيقة ما جرى ، فبادرنا بإرسال الأخبار إليكم ، ونأسف لعدم تمكننا من الحضور بأنفسنا لانشغالنا باستقصاء الحقائق ، لقد وقعت كاينة عظيمة ، طمت وعمت ، وتفاصيلها ، أن السلطان الغورى دهمته عسكر سليم العثمانلي يوم الأحد خامس وعشرين رجب (وهو يوم نحس مستمر) ، وكان السلطان قد صلى صلاة الصبح ، ثم ركب وتوجه إلى تل الفار . وقيل هناك قبر داوود عليه السلام فركب السلطان وصار يرتب العساكر بنفسه ، فكان أمير المؤمنين على ميمنته ، وحوله أربعون مصحفاً فى أكياس حرير صفراء على رؤوس جماعة أشراف ، وفيهم مصحف بخط الإمام ، عثمان بن عفان رضى الله عنه ، وحوله أيضاً جماعة من الفقراء ، هم خليفة السيد البدوى ، ومعه أعلام حمر ، والسادة

الأشراف القادرية ، ومعهم أعلام خضر ، وخليفة سيدى أحمد الرفاعى ومعه أعلام خليفتى ، والشيخ عفيف الدين خادم السيدة نفيسة رضى الله عنها ، بأعلام سود ، وكان ميمنة العسكر سيباى نائب الشام ، وعلى الميسرة خاير بك نائب الحلب .

قيل أول من برز إلى القتال الأتابكى سودون ، وملك الأمراء سيباى نائب الشام والمماليك القراصنة دون الجلبان ، فقاتلوا قتالا شديداً ومعهم جماعة من النواب ، فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة ، وأخذوا منهم سبعة صناجق ، وأخذوا المكاحل التى على العجل ورماة البندق ، فهم ابن عثمان بالهروب أو بطلب الأمان ، وقتل من عسكره فوق العشرة آلاف إنسان ، كانت النصرة لعسكر مصر أولا ، ويا ليت لو تم ذلك . بلغ المماليك القراصنة أن السلطان قال لمماليكه الجلبان لا تقاتلوا أو خلوا المماليك القراصنة تقاتل وحدها فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال . وبينما هم على ذلك وإذا بالأتابكى سودون قد قتل فى المعركة . وقتل ملك الأمراء سيباى نائب الشام . فانهزم من الميمنة من العسكر . ثم ان خاير بك نائب حلب انهزم وهرب . فكسر الميسرة . وأشيع بين الناس أن خاير بك نائب حلب كان موالساً على السلطان الذى ظل واقفاً تحت الصنجق فى نفر قليل من المماليك صار يصيح فى العسكر ، يا أغوات هذا وقت المروءة قاتلوا وعلى رضاكم . فلم يسمع له أحد قولا وصاروا يتسحبون من حوله شيئاً بعد شيء . فالتفت إلى الفقراء والمشايخ الذين حوله وقال لهم : ادعوا إلى الله تعالى بالنصر فهذا وقت دعاكم . وصار ما يجد له من معين ولا ناصر . فانطلق فى قلبه جمرة نار لا تنطفىء وكان ذلك اليوم شديد الحر . كثيف الغبار . كان نهار غضب من الله تعالى على عسكر مصر . ولما تحقق السلطان من الهزيمة نزل عليه فى الحال خلط فالج . فأبطل شقته . وأرخى حنكه . فطلب ماء فأتوه بماء فى طاسة ذهب شربه ومشى خطوتين وانقلب من على فرسه إلى الأرض ، فأقام نحو درجة ، وخرجت

روحه . ومات من شدة قهره . وقيل فقعت مرارته . وطلع من حلقه دم أحمر ، ولم يعثر له على أثر . ولم يعلم له خبر . فكأن الأرض انشقت وابتلعته فى الحال .

ولم تستغرق هذه الواقعة إلا من طلوع الشمس إلى بعد الظهر . وانتهى الحال على أمر قدره الله تعالى . تحول ابن عثمان عن مرج دابق إلى حلب فملكها من غير مانع . واستولى على مال السلطان وتحفه وأسلحته التى خرج بها من بر مصر .

هذا ملخص ما جرى فى الشام ، نسأل الله أن يقينا شر مايجيء من أحوال ، وسوف نرسل ما يرد إلينا أولا بأول .

عليكم أمان الله تعالى

نائب الشهاب الأعظم
المختص بأحوال ابن عثمان وأموره

• • •

عمرو بن العدوى

لماذا أرسل إليه ؟؟ هل انكشف أمره وافتضح ؟ أو انكسار العسكر واقترابه وكثرة الإشاعات واضطراب الأحوال ، حتى بيت ابنة الخبيزة لا يستطيع المضى إليه ؛ شحت يده بعد امتلاء ، المأوى فى الرواق ضاع ، لا يجمعه إلا بيت واحد من أهالى البلدة ليلة أو ليلتين ، ثم يمضى إلى غيره لتقابله العيون بالنظرات نفسها ، لا يعرف ما سيقوله مقدم بصاصى القاهرة ؟ لكن هل يتنبه إلى أمره مع كل هذه المشاغل والأمور المضطربة ؟ لا يدرى ، الآن يعبر حارات العطوف ، يخاف لو رآه أحد المجاورين ، حتى من حرصوا على صحبته يوماً خوفاً وخشية ، جهروا له بالعداء هذه الليلة التى وجد نفسه

المحتـــويات

رقم الصفحة

مقدمة

مدخل ..... ١١ – ٣٢

الباب الأول : الشخصية التراثية ..... ٣٣ – ١٢٨

تمهيد :

الفصل الأول : الشخصية التسجيلية

– النمط التاريخى

– النمط الشعبى

– النمط الأسطورى

الفصل الثانى : الشخصية التعبيرية

– شخصية تراثية حقيقية

– شخصية ذات أبعاد تراثية

– شخصية تراث مقنعة

الباب الثانى : النص التراثى ..... ١٢٩ – ١٧٦

تمهيد

الفصل الأول : النص الساكن

الفصل الثانى : النص المتحرك

– تعدد دلالات النص

– حركية الصورة الحلمية

الباب الثالث : اللغة التراثية ..... ١٧٧ – ٢٣٠

تمهيد

الفصل الأول : أنماط اللغة التراثية

– اللغة التاريخية

– اللغة الصوفية

– اللغة الأسطورية

الفصل الثانى : اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى
- التداخل الزمانى والمكانى
- أثر التداخل الزمانى والمكانى على النص الروائى

الباب الرابع : الشكل التراثى ..... ٢٣١ - ٣٠١
تمهيد
الفصل الأول : الشكل الشعبى
الفصل الثانى : الشكل التاريخى
الفصل الثالث : الشكل التوثيقى
الخـــــاتمة ..... ٣٠٣ - ٣٠٩
أهم المراجع والمصادر ..... ٣١١ - ٣٢٢
الملاحق ..... ٣٢٣ - ٣٣٤

* * *

رقم الايـــداع	١٩٩١ / ٤٠١٤
الترقيم الدولى	I.S.B.N 977-02-3272-6

جـــولدن ســـتار للـطـبـاعـة