

الدكتور محمد رياض ونار

توظيف التراث  
في  
الرواية العربية المعاصرة

- دراسة -



## الإهداء

إلى رفيقة العمر: نبال أحمد

زوجتي التي شاركتني رحلة الهم والاهتمام

والى:

طلل وعبد الرؤوف وبيلسان

\*\*

# المقدمة

1-بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة

2-دواعي البحث

3-المصطلح والمنهج

تواجه الباحث في الرواية العربية أسئلة كثيرة، تتعلق بنشأتها، وتطورها، وعلاقتها بالرواية الغربية من جهة، وبالموروث السردى من جهة أخرى، ولما كان تاريخ الرواية العربية يشير بوضوح إلى أن فن الرواية هو فن مستحدث في الثقافة العربية التي ظلت حتى أواسط القرن التاسع عشر ثقافة تقليدية، تضم في سلسلتها الأجناس الأدبية والثقافة التقليدية، كالشعر، والمقامة، والرسائل، و الخطب، والبلاغة<sup>(1)</sup>...، فإن الباحث لا يجد مفراً من التأريخ للرواية العربية من زاوية علاقتها بالرواية الغربية.

دخلت الرواية إلى السلسلة الثقافية العربية عن طريق الترجمة، وأدت عناية المترجمين، ومن ثم المؤلفين الأوائل، بذوق القراء، والخضوع لما هو سائد في الثقافة العربية آنذاك إلى تلوين الروايات المترجمة، والمؤلفة بألوان تراثية كانت تهيمن على الذوق الجمالي والفكري لجمهور القراء الذين كان جلهم من أنصاف المثقفين،<sup>(2)</sup> وقد تجلت هذه الألوان التراثية في شكل الرواية ومضمونها، وكان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة، والمؤلفة من الناحيتين الشكلية، والأسلوبية، فخضعت لغة الرواية للسجع، وكثرة المترادفات، والمفردات الصعبة، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات، والعجائبي والخارق<sup>(3)</sup>.

ولكن يجب ألا يدفعا وجود المؤثرات التراثية في الروايات العربية الأولى إلى القول إن عملية تأصيل الرواية العربية تمت في وقت مبكر، ومنذ دخول الرواية

(1) ينظر تكوين الرواية العربية، محمد كامل الخطيب - وزارة الثقافة، دمشق 1990 ص5.

(2) لمزيد من الاطلاع على المرحلة الأولى في تطور الرواية العربية يرجى العودة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر - دار المعارف، مصر 1963، وتطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين - دار المناهل، بيروت 1987.

(3) ينظر في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، د. عبد الرحمن ياغي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت بلا تاريخ ص38 وما بعدها.

إلى الثقافة العربية، فوجود مثل هذه الألوان التراثية كان من قبيل سيطرة الشكل السردى القديم الذي اتخذته رجالات عصر النهضة قالباً فنياً للتعبير عن الجديد الذي أحدثته اتصال المجتمع العربي بالمجتمع الغربي، ولا ننسى هنا أن نذكر "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي، و"علم الدين" لعلي مبارك، على سبيل المثال لا الحصر.

لم يدم تأثير الشكل التراثي القديم طويلاً، فسرعان ما أدرك المثقفون والمفكرون، بتأثير الثقافة الغربية، أن الجديد الوافد يحتاج إلى شكل فني جديد أيضاً، فتم التخلي عن الشكل التراثي، والتمسك بالشكل الغربي، وهكذا، عاشت الرواية العربية اغترابين، فكما اغتربت بسبب تقليدها للرواية الغربية، فقدت هويتها أيضاً بسبب تقليدها للتراث، وكان عليها - وهي تسعى إلى إيجاد هويتها - أن تصارع ضد هيمنة تيارين: التراث، والغرب، واستطاعت - بعد لأيء - أن تتخلص من هيمنة الرواية الغربية عبر التوقف عن تقليدها، وتمكنت من التخلص من هيمنة الشكل التراثي، بإعادة توظيفه والإفادة منه.

ولابد هنا أن يبرز السؤال التالي: هل ثمة سبب أو أسباب أدت إلى توقف الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية؟ للإجابة عن السؤال السابق لابد ان نتوقف - ولو وقفة قصيرة - عند تاريخ الرواية الغربية، وتطورها.

يؤرخ إيان واط Ian Watt لنشأة الرواية الغربية بروايات دانيال ديفو D.Defoe وفيلدنج Fielding، وريتشارد سون<sup>(1)</sup> Ridhardson، ولكن تميز الرواية الغربية في القرن الثامن عشر عن النتاج القصصي والروائي في العصور القديمة والقرون الوسطى لا يعني أبداً أن الرواية الغربية ولدت من العدم، وأن صلتها بالتراث القصصي اليوناني والقروسطي واهية، فثمة جذور للرواية الغربية نجدها في القصص اليوناني الذي استمرت بعض خصائصه، ولاسيما ما يتعلق منها بالفلكلور Folklore، في الرواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكده ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine في معرض دراسته للزمان والمكان في روايات رابليه المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة<sup>(2)</sup>.

ظل الشكل الفني للرواية الغربية ينحو منحى معيناً حتى مطلع العقد الخامس من القرن العشرين، حيث شهد المجتمع الغربي جملة من المتغيرات الحضارية

(1) ينظر نشوء الرواية، إيان واط، تر: عبد الكريم محفوض - وزارة الثقافة، دمشق 1991 ص5.

(2) ينظر أشكال المكان والزمان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق - وزارة الثقافة، دمشق 1990 ص214.

والثقافية، كغزو الفضاء، والثورة التكنولوجية، والصواريخ العابرة للقارات، والحروب المدمرة التي أورثت الإنسان شعوراً بالقلق والتشاؤم. ولم تصمد الرواية الغربية أمام هذه التحولات التي مسّت المجتمع والإنسان، فطوّعت شكلها بما يتناسب وهذه التغيرات، واستسلمت للعبث والتشاؤم، ونبذت القيم، وكفرت بالزمان، وحطمت الشخصية الروائية<sup>(1)</sup>.

لقد أدى دخول الرواية الغربية في طور الحداثة Modernism إلى انقطاع الخيط الذي كان يربط بينها وبين الرواية العربية، وتدل على ذلك قلة الروايات العربية التي تأثرت بالرواية الغربية المعاصرة، في مقابل كثرة الروايات التي اعتمدت التقنية التقليدية<sup>(2)</sup>.

إن التوقف عن تقليد الرواية الغربية جاء نتيجة وجود روائيين أدركوا أن وظيفة الأدب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع، ورصد المتغيرات فيه، لذا أخذوا من تقنيات الرواية الغربية المعاصرة ما يحقق للرواية فنيتهما، وتركوا ما يخص المجتمع الغربي، ويتنافى مع طبيعة المجتمع العربي، فرواية "ذات" لصنع الله إبراهيم - على سبيل المثال لا الحصر - وظفت تقنيات روائية غربية حديثة، كاستخدام الأسلوب السينمائي، والمعلومات الغزيرة، وأقوال الصحف، وقصاصات الورق<sup>(3)</sup>... ولكن هذه التقنية المعاصرة لم تمنع الرواية من التعبير عن مشكلات الواقع الذي ترصده.

لقد استطاعت الرواية العربية خلال فترة قصيرة لا تكاد تتجاوز القرن الواحد أن تثبت وجودها، وتنتزع اعتراف الثقافة الرسمية بها، بعد مواجهة ضارية، ونضال مرير. إن ما تقدم ليس من قبيل المبالغة، بل ثمة ما يؤكد النجاح الذي حققته الرواية العربية كازدياد عدد الروايات المطبوعة، وازدياد عدد القراء، وترجمة بعضها إلى لغات أجنبية، وحصول أحد عمالقتها، وهو نجيب محفوظ، على جائزة نوبل للأدب. وما كان للرواية العربية أن تحقق ما حققت من نجاح لولا أنها استطاعت أن تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت شائعة في الثقافة العربية قبل الاتصال بالغرب، وإن تقطع الحبل السري الذي كان

(1) ينظر في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض - عالم المعرفة، الكويت، العدد 240 - 1998 ص 62 وما بعدها.

(2) ينظر الرواية السورية (1967 - 1977)، نبيل سليمان - وزارة الثقافة، دمشق 1982 ص 43.

(3) تنظر دراسة تفصيلية لرواية (ذات) في قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، د. صلاح صالح - رسالة دكتوراه، جامعة دمشق.

يربطها بالرواية الغربية التي هيمنت عليها فترة ليست بقصيرة. وتمثل ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية الطريقة التي اتبعتها الرواية العربية في سبيل تحقيق انتمائها إلى الثقافة العربية، واستقلالها عن الرواية الغربية.

## 1- بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة:

لم يظهر تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة فجأة، وبلا مقدمات، بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة. وإذا كان من السهولة بمكان معرفة الدوافع والأسباب التي تؤدي إلى نشوء الظواهر العلمية، فإن الأمر يبدو في غاية الصعوبة حين يتم البحث في الإبداع الأدبي. ولذا ارتأينا أن نتحدث عن البواعث الرئيسية، ونرجئ الحديث عن البواعث الخاصة إلى حين دراسة الروايات، موضوع البحث. ويمكن أن نقسم البواعث الرئيسية أو العامة إلى ثلاثة بواعث، هي:

### أ- البواعث الواقعية:

أدت حرب حزيران 1967، وما تمخض عنها، من نتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقاً في وجدان أبناء الأمة العربية، ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية أيضاً، وأن محو آثار الهزيمة، والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع، كما أدرك المثقفون العرب بعد حرب حزيران أيضاً أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي، والحنين الرومنسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصة.

لقد استجابت الرواية العربية، بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع، كما استجابت مظاهر الثقافات الأخرى، كالشعر والمسرح، لما فرضته حرب حزيران، من العودة إلى التراث، ولكن لا يعني هذا أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث قبل نكسة حزيران، بل يعني أن التوجه إلى التراث بعد النكسة تميز بخصوصية لم تكن معروفة من قبل.

## ب- البوالمحش الفنية:

شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين في العقود الثلاثة الأخيرة إلى توظيف التراث كما مر معنا، وترافق تراجع الرواية الغربية، بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية، وظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية، واليابان، وأفريقيا... وتميزت هذه الروايات بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية. وساهمت، ولاسيما رواية أمريكا اللاتينية التي عرفت بميل كتابها إلى الغوص في البيئة المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني، ولاسيما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثرت كثيراً في الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس عليه، والغوص في البيئة المحلية.

## ج- الحركة الثقافية

مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين، من جهود للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجزور التراثية، بدلاً من ربطها بالرواية الغربية. وقد وجد هؤلاء الباحثون أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري والمقامات، والقصص الفلسفي<sup>(1)</sup>. فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث.

وقد أحصى الدكتور عبد الله أبو هيف في أطروحته للدكتوراه الكتب التي تحدثت عن التراث السردية، وتوقف ملياً عند كتاب "في الرواية العربية - عصر التجميع" للباحث فاروق خورشيد الذي أمعن في "النظر في منابع الرواية العربية مطمئناً إلى وجود الفن الروائي العربي، ضارباً بجذوره في عمق التاريخ، مثل قصص الجنوب حول ملوك اليمن الحميريين التابعة وغزواتهم وفتوحاتهم وأبطالهم، وقصص الفتوة والحروب قبل الإسلام بين القبائل العربية، ومنها أيام

(1) للاطلاع على هذه الألوان القصصية يرجى العودة إلى الأدب القصصي عند العرب، ط3 موسى سليمان دار الكاتب اللبناني، بيروت 1960.

العرب، وقصص الأنبياء في كتب التفسير والتاريخ<sup>(1)</sup>.

## 2- دواعي البحث:

يستند اختيارنا لموضوع البحث "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" إلى دافعين: أولهما يرجع إلى النجاح الذي حققته الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وبروز ظاهرة توظيف التراث، شكلاً ومضموناً في روايات عديدة، تقف شاهداً على وجود تجربة فنية جديدة، تهدف إلى تأصيل الفن الروائي في الثقافة العربية، من خلال ربطه بالجذور التراثية، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون.

أما الدافع الثاني - وهو الأهم - فيتعلق بالدراسات النقدية السابقة، والملاحظ أنها قليلة بالقياس إلى أهمية ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، وعدد الروايات التي وظفت التراث، فإذا استثنينا بضع مقالات متناثرة في المجالات والدوريات العربية، فإن الدراسات النقدية المخصصة لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة. ويمكن أن نصنف هذه الدراسات وفق التالي:

1- دراسات تناولت توظيف التراث في رواية واحدة، والأمثلة هنا كثيرة نذكر منها: "نجيب محفوظ وإدخاله النص التراثي - ليالي ألف ليلة نموذجاً" للدكتور غسان عبد الخالق<sup>(2)</sup>.

"وسيميولوجية الهدم والتكوين (سابع أيام الخلق) أنموذجاً" لطراد الكبيسي<sup>(3)</sup>، وغيرهما.

2- دراسات تناولت توظيف التراث في أكثر من رواية لروائي واحد، كدراسة

---

(1) الاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في الوطن العربي، د. عبد الله أبو هيف - رسالة دكتوراه، جامعة دمشق 1999 ص 56. ويبدو أن المعركة كانت محتدمة بين من رأى أن الرواية فن غربي، ومن رأى أن الرواية فنٌّ موجود في التراث العربي، للاطلاع يرجى العودة إلى "في الرواية العربية، عصر التجميع" ط3، فاروق خورشيد - دار العودة، بيروت 1979 ص 209 وما بعدها.

(2) نجيب محفوظ وإدخاله النص التراثي، ليالي ألف ليلة نموذجاً، د. غسان عبد الخالق، ضمن دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر 1997 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1998.

(3) سيميولوجية الهدم والتكوين، سابع أيام الخلق أنموذجاً، طراد الكبيسي، المرجع السابق.

سعيد علوش "عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي" (1).

3- دراسات تناولت نوعاً واحداً من التراث في عدد من الروايات، كدراسة عبد الرحمن بسيسو "توظيف الينبوع - المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية" (2).

4- دراسات تناولت أكثر من نوع من أنواع التراث في عدد من الروايات: كدراسة سعيد يقطين "الرواية والتراث السردى" (3)، ودراسة حسن محمد حماد "تداخل النصوص في الرواية العربية" (4).

لقد كان واقع الدراسات النقدية السابقة سبباً رئيساً في اختيارنا لموضوع البحث، ولكن ما إن وقع اختيارنا عليه حتى اعترضتنا مشكلتان هما:

1- تحديد الفترة الزمنية التي ننطلق منها في البحث.

2- كثرة الروايات التي وظفت التراث، إذ لا يقل عددها عن سبعين رواية. وقد تجاوزنا المشكلة الأولى بتحديد الثلاثين سنة الأخيرة من القرن العشرين مجالاً للبحث، بعد أن تبين لنا أن الفترة المذكورة شهدت توجه بعض الروائيين إلى توظيف التراث، وتجاوزنا المشكلة الثانية باختيار نماذج للروايات التي وظفت التراث، وراعينا في اختيارنا أمرين:

أ- أن تمثل الروايات المختارة أنواع التراث الموظف كافة.

ب- أن تكون منتمية إلى أقطار عربية متعددة.

لقد أفدنا من علم السرديات في تحليل النص الروائي، كبحوث الناقد فلاديمير بروب Flade mer Brop في دراسته للحكاية الخرافية، وبحوث الناقد رولان بارت Roland Barth في تقسيمه النص Text إلى وحدات، واعتبار النص وحدة كبرى، كما أفدنا بشكل عام في معرفة العلاقة التي يقيمها نص ما مع نص آخر من أبحاث كل من ميخائيل باختين Mekhail Bakhten وجوليا كرسيفا Julia Kristeva وجيرار جينيت Gerard Genette، أما طريقتنا في تحليل النصوص الروائية التي اخترناها موضوعاً للبحث فتقوم على البحث عن

(1) عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي، د. سعيد علوش - مركز الإنماء القومي، بيروت بلا تاريخ.

(2) توظيف الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، د. عبد الرحمن بسيسو - مؤسسة سنابل للنشر ط1 1983.

(3) الرواية والتراث السردى ط1، سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

(4) تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد - الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلا تاريخ

تمظهرات التراث خارج النص الروائي "العناوين، والهوامش، ومقدمة الرواية والفصول والأقسام"، وداخله "التناص، وبناء الرواية، وطريقة تقديم مادة الحكى، والأسلوب"، واعتمدنا المقارنة بين النص التراثي، كما هو في الأصول والمصادر التراثية، وأشكال تمظهره داخل الرواية بهدف التوصل إلى معرفة طرائق الروائيين في توظيف التراث.

وأما فصول البحث فقد وجدنا صعوبة كبيرة في وضعها، وفضلنا أخيراً اعتماد أنواع التراث، لأن ذلك يتيح لنا دراسة أنواع التراث الموظفة كلها من جهة، ويوفر لنا دراسة كل نوع تراثي موظف دراسة شاملة من جهة أخرى. وبناءً عليه قسمنا البحث إلى ستة فصول ومقدمة ومدخل وخاتمة.

تناولنا في المدخل، بالإضافة إلى التعريف بالتراث، تأثير التراث في بواكير الإبداع في الرواية العربية، فدرسنا تأثير التراث في "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي، و"علم الدين" لعلي مبارك، و"حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، و"غادة كربلاء" لجرجي زيدان، و"سيد قريش" لمعروف الأرنؤوط، وغيرها. وكان هدفنا من وراء ذلك إجراء مقارنة بين تأثير التراث وتوظيفه، والوقوف على الجديد الذي تحقق في الثلاثين سنة الأخيرة على صعيد توظيف الرواية للتراث. كما درسنا توظيف التراث في الرواية العربية في منتصف القرن العشرين، والرواية التاريخية.

خصصنا الفصل الأول من البحث لدراسة توظيف الحكاية الشعبية في عدد من الروايات، فدرسنا توظيف الرواية العربية المعاصرة لحكايات ألف ليلة وليلة، ووقفنا عند توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، ورواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج. وقد وقع اختيارنا على هاتين الروايتين لاختلافهما في توظيف بنية ألف ليلة وليلة، كما وقفنا عند استغلال أميل حبيبي لبعض حكايات ألف ليلة وليلة في بناء وحدات سردية روائية في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، واسترعى انتباهنا توظيف العجائبي الذي تنهض عليه ألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، و"سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز. واستوقفنا رواية هاني الزاهب "ألف ليلة وليلتان" في توظيفها لمجتمع ألف ليلة وليلة، ثم درسنا توظيف البنية السردية لألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة"، و"رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ووضحنا خروج الأولى على البنية السردية لألف ليلة وليلة من خلال تحويل الراوي

"شهرزاد" والمروي له "شهريار" إلى شخصية روائية، والتزام الثانية بالبنية السردية. وكانت لنا وقفة عند توظيف الشخصية الحكائية، فلاحظنا تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية من خلال إخضاعها لما تخضع له الشخصية في الرواية، وتحدثنا أيضاً عن توظيف شخصية بطل الحكاية، ثم توقفنا عند استعانة بعض الروائيين بالحكاية لتصوير الواقع.

وخصّصنا الفصل الثاني لتوظيف السيرة الشعبية، ومهدنا لذلك بمقدمة موجزة تحدثنا فيها عن العلاقة بين السيرة والرواية، ثم أشرنا إلى مقارنة رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش" للشكل الفني العام للسيرة الشعبية، من حيث ضخامة المتن وتعدد الشخصيات، واتساع المكان والزمان، وتعدد الأجزاء. وتوقفنا عند توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" ثم تحدثنا عن قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، ثم درسنا توظيف البنية السردية للسيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب" لمجيد طوبيا.

وأفردنا الفصل الثالث لدراسة توظيف التاريخ، فمهدنا لذلك بالحديث عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، والعلاقة بين المؤرخ والروائي، والفرق بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ في الرواية، ثم درسنا أشكال إدخال النص التاريخي في الرواية، وتوقفنا عند توظيف أحداث التاريخ، كما درسنا أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية، وطرائق تقديمها، وأساليب تحويلها إلى شخصية روائية، وتوقفنا عند نماذج الشخصيات التاريخية، كنموذج المناضل، ونموذج الحاكم الضعيف، ونموذج الحاكم العادل، وكانت لنا وقفة عند إعادة كتابة التاريخ في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، نتيجة تعرضه للتزييف على أيدي السلطة. ودرسنا توظيف فلسفة التاريخ من خلال تحليلنا لروايتي "باب الجمر" لوليد إخلاصي، و"عرس بغل" للطاهر وطار. وتوقفنا أخيراً عند توظيف شكل الكتابة التاريخية في رواية "مجنون الحكم" لسالم بن حميش..

تناولنا في الفصل الرابع توظيف التراث الديني في عدد من الروايات، فتحدثنا عن توظيف النص الديني خارج السياق الروائي وداخله وأشكال التناص الديني، وتحدثنا أيضاً عن توظيف البنية الفنية للنص الديني في رواية "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، ورواية "النفير والقيامة" لفرج الحوار، ثم وقفنا عند توظيف القصة الدينية، فدرسنا ذلك من خلال أربع قصص دينية في أربع روايات هي "رمل المايا، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج و"الربيع

والخريف "لحنا مينة، و"عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات، و"خطط الغيطاني" لجمال الغيطاني. وتوقفنا أخيراً عند توظيف الفكر الديني، فدرسنا ذلك من خلال نقد فكرة المخلص في رواية "النفير والقيامة"، وإسقاطها على شخصية بطل الرواية في رواية "رمل الماية" ورواية "باب الجمر"، ورواية "خطط الغيطاني". ودرسنا توظيف الفكر الديني من خلال الوقوف عند توظيف الفكر الصوفي في رواية "ليالي ألف ليلة"، فتحدثنا عن الدافع إلى توظيف الفكر الصوفي، وأشكال تمظهره في الرواية، ومقوماته الموظفة في الرواية.

وانصرفنا في الفصل الخامس إلى دراسة توظيف التراث الأدبي، كفن الخبر في رواية صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" وفن المقامة في رواية "المقامة الرملية" لهاشم غرابية الذي وظف الشكل الفني للمقامة، وجعله إطاراً للرواية، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" التي تم فيها تصوير بطل الرواية في ضوء شخصية بطل المقامة، وكفن الرسائل الذي وظّف في ثلاث روايات هي: رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لأميل حبيبي ورواية "رسالة البصائر في المصائر" لجمال الغيطاني اللتان اتخذتا من فن الرسائل إطاراً لهما، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" التي وظفت فن الترسل باعتباره أحد الأجناس الأدبية المدخلة فيها، وتفردت رواية "خطط الغيطاني" لجمال الغيطاني بتوظيف أدب الجغرافيا الذي بنت عليه معمارها الفني، على مستوى البناء، ومستوى التفاصيل، ومستوى الأسلوب. وأخيراً درسنا توظيف فن الرحلة في رواية "رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ.

أما الفصل السادس فخصصناه لدراسة توظيف تراث البيئة المحلية، نظراً لتوجه عدد من الروائيين إلى توظيف تراث البيئة المحلية، وقد اخترنا نموذجاً لذلك روايات إبراهيم الكوني لتخصصه بتوظيف تراث البيئة المحلية، ورواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة لأنها وضعت تراث البيئة المحلية أمام امتحان صعب، ثم توقفنا عند توظيف المكان التراثي في روايتي "زهرة الصندل" و"باب الجمر" لوليد إخلاصي، ورواية "التحولات، فياض" لخيري الذهبي. ثم أنهينا البحث بخاتمة وثبت المصادر والمراجع وفهرس المصطلحات وملحق للتعريف ببعض الروائيين مصادر البحث.

إن دراستنا هذه تطمح إلى استكمال ما توقفت عنده الدراسات النقدية السابقة التي تناولت ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، وتلافي النقص الذي اعتورها. وهي، إذ تصبو إلى تحقيق هذا الهدف، لا تتكر أهمية سابقاتها،

وإفادتها منها، ولا تدعي أنها وصلت إلى مرتبة الكمال التي لا يبلغها عمل  
إنسان مهما أوتي من المعرفة.

**\*\***

## مدخل إلى البحث

- 1- تعريف بالتراث
- 2- مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر
- 3- تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي
- 4- تجليات التراث في الرواية العربية في النصف الأول من القرن العشرين
- 5- تجليات التراث في الرواية التاريخية.

\*\*

# مدخل إلى البحث

## 1- تعريف بالتراث:

**أ- المدلول اللغوي:** الأصل في كلمة تراث heritage ورث، وتدل مادة "ورث" في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه<sup>(1)</sup>. واستخدم القرآن الكريم كلمة "تراث" بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة، أي المال: "وتأكلون التراث أكلاً لما"<sup>(2)</sup>. ولم تستخدم كلمة تراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، حيث يتباين مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعاً لاختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم.

**ب- المصطلح:** حدود التراث ومقوماته: إذا كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، فإنهم يختلفون بعد ذلك في تحديد هذا الماضي، فبعضهم يرى أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، ويعرف التراث على هذا الأساس بأنه "كل ما ورثناه تاريخياً"<sup>(3)</sup>. وبأنه "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"<sup>(4)</sup>. وأما بعض الباحثين فيرى أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً<sup>(5)</sup>.

واختلف الباحثون حول تحديد مقومات التراث، كما اختلفوا حول تحديد الفترة

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة ورت

(2) القرآن الكريم، سورة الفجر 19.

(3) نظرية التراث، د. فهمي جدعان ص16.

(4) التراث والتجديد ط1، د. حسن حنفي - دار التنوير، بيروت 1981 ص11.

(5) التراث والحداثة ط1، د. محمد عابد الجابري - مركز دراسات الوحدة العربية 1991 ص45.

الزمنية التي ينتمي إليها، فالدكتور محمد عابد الجابري يعرف التراث بأنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، واللغة والأدب والفن، والكلام، والفلسفة، والتصوف"<sup>(1)</sup>، أما الدكتور فهمي جدعان فيوسع مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد...، والمادي، كالعمران<sup>(2)</sup>.

انطلق بعض الباحثين في تحديد مقومات التراث من قاعدة أن الحاضر هو غير الماضي، وأن ثمة مستجدات ومتغيرات حدثت في الحاضر، وأدت إلى سقوط جوانب من التراث، لأنها لم تعد صالحة للبقاء والعيش في الحاضر، في ضوء هذه القاعدة ميّز الدكتور نعيم اليافي بين نمطين من التراث:

1- ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.

2- ما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته، وعاش حتى الوقت الراهن<sup>(3)</sup>.  
أما الدكتور فهمي جدعان فرأى أن ما يسقط من التراث يتحدد على أصعدة ثلاثة هي:

1- المفاهيم والعقائد والأفكار.

2- المصنوعات أو المبدعات التقنية.

3- القيم والعادات<sup>(4)</sup>.

لقد ظل التراث لفترة طويلة يتحدد بفترة زمنية تنتمي إلى الماضي، ولكن هذه النظرة بدأت تتغير، وأصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة بل يمتد، حتى يصل إلى الحاضر، ويشكل أحد مكونات الواقع/ الحاضر، كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية<sup>(5)</sup>. التي تعيش في وجدان الشعب، وتكون مجمل حياته الخاصة.

(1) التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري ص30.

(2) نظرية التراث، د. فهمي جدعان ص 18.

(3) أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة، د. نعيم اليافي - اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993 ص 50.

(4) نظرية التراث، د. فهمي جدعان ص 36.

(5) المرجع نفسه ص 25 .

إن التراث هو النتاج الثقافي الاجتماعي والمادي لأفراد الشعب. ولما كان المجتمع العربي يتألف في الماضي من طبقتين: طبقة الخاصة، وطبقة العامة، فقد أنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها. لقد أفرز المجتمع العربي نوعين من التراث: تراث الخاصة، الذي حظي بالاهتمام والتقدير، وتراث العامة الذي لقي الازدراء والاحتقار، واعتبر خارج التراث، المر الذي أدى إلى صراع بين التراث المكتوب الرسمي، والتراث الشفوي الشعبي. وأخذ هذا الصراع شكل التناسب العكسي، فارتبط ازدهار التراث الرسمي وقوة السلطة باضمحلال التراث الشفوي الشعبي، والعكس صحيح<sup>(1)</sup>.

إن التراث - كما رأينا - مصطلح خلافي وغامض، لذا تعددت التعريفات، واختلف الباحثون حول تعريفه وتحديد مقوماته. وإذا كان لا بد أن نحدد مفهوماً للتراث، ننطلق منه في دراسة موضوع البحث، فإننا نختار التعريف التالي: التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب. وقد وقع اختيارنا على التعريف السابق لأنه يراعي الشمولية في تحديد التراث، فهو يضم مقومات التراث جميعها، الثقافية: كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدين والجغرافية... الخ، الاجتماعية: كالأخلاق والعادات والتقاليد، والمادية: كالعمران، بالإضافة إلى أنه يضم التراث الرسمي والشعبي والمكتوب والشفوي، واللغوي وغير اللغوي.

## 2- مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر:

لابد للباحث في مسألة التراث من العودة إلى عصر النهضة، لاعتبارين، أولهما: أن التراث يرتبط بماضٍ غير محدد، لذا لا بد من تحديد نقطة في الماضي تكون منطلقاً للبحث، وثانيهما: أن النهضة العربية المعاصرة كانت دليلاً على اتصال الماضي بالحاضر، بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية<sup>(2)</sup>.

تولدت النهضة العربية المعاصرة عن اتصال المجتمع العربي بالغرب الذي

(1) ينظر التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري ص 162.

(2) مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، حسين مروة، ضمن دراسات في الإسلام ط1، مجموعة من الباحثين - دار الفارابي، بيروت 1980 ص 52 - 53.

أيقظ المجتمع العربي من سباته الطويل، ووضعه في مواجهة أسئلة متعددة تتعلق بماضيه، وحاضره، ومستقبله. وأخذ رواد عصر النهضة على عاتقهم الإجابة عن أسئلة النهضة التي تمحورت حول سؤال هام هو: كيف ننهض ونلحق بالحضارة التي تخلفنا كثيراً عن اللحاق بها؟ وفي ظل هذا السؤال النهضوي ولدت فكرة "الانتظام في تراث" (1) التي توخى رجالات عصر النهضة منها أن تحقق "نقد الحاضر ونقد الماضي، والقفز إلى المستقبل" (2).

لم يكن الجواب عن السؤال النهضوي الذي طرح في نهاية القرن التاسع عشر واحداً، بل تعددت الإجابات، وتباينت المواقف، تبعاً لتباين إيديولوجية المثقفين، واختلاف ثقافتهم. ويمكن أن ننتين ثلاثة مفاهيم رئيسة للتراث، تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر، وهذه المفاهيم هي:

**أ- مفهوم التراث عند السلفيين:** يدعو أنصار الموقف السلفي للعودة إلى التراث، والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي ببنيته التقليدية *retuClassidal struc* التي رانت عليه طيلة فترة الاحتلال الأجنبي.

ويرفض الموقف السلفي كل ما هو جديد، ويدعو إلى الوقوف بوجهه، بحجة أنه من نتاج مجتمع وحضارة غربيين عن المجتمع العربي، منطلقاً في موقفه من رؤيتين: دينية تقسم العالم إلى مؤمن وكافر، وتنسب الكفر إلى الغرب وحضارته، وقومية تضع العنصر "الجنس" في أولويات اهتماماتها، وتتطلع إلى الماضي، حيث المجد الغابر والحضارة المزدهرة. ويسوغ الموقف السلفي رفضه للجديد والحضارة الغربية، وتمسكه بالقديم، بارتكازه إلى فلسفة مثالية *Idealism* ترى أن قمة الحضارة وجدت في الماضي، وأنجزت لمرة واحدة فقط، ولن تتكرر في المستقبل، ولذا يجب على الحاضر، لكي يكون جميلاً وذاهاً، أن يعود إلى الماضي، ويحاكيه في كليته، ويكون نسخة على صورته.

وقد تبدى التراث وفق التصور السلفي "مجرد تراكم كمي لأشكال من الوعي، تتجلى في تصورات وأفكار وتأملات ومفاهيم، منبعها الأساسي، ومحركها

(1) و (2) إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، د. محمد عابد الجابري، ضمن التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ط2، مجموعة من المؤلفين - مركز دراسات الوحدة العربية، 1987 ص36.

الأساسي هو الذات بوصف كونها هي الخالقة للموضوع وللقيمة"<sup>(3)</sup>. وقد أدت هذه النظرة السلفية إلى سجن التراث في الماضي، وقطع الصلة بينه وبين الحاضر من جهة، وبينه وتاريخه ومجتمعه الذي نشأ فيه من جهة أخرى<sup>(4)</sup>.

**ب- مفهوم التراث عند أصحاب الحداثة:** يقع الموقف الرفض للتراث في الجهة المقابلة للموقف السلفي. إنه - على عكس الموقف السلفي - يرفض الماضي رفضاً كلياً، ويرفض العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، ويستبدل الغرب بالتراث، منطلقاً من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر، الغرب هنا، لا في الماضي، وأن التراث، بوصفه ينتمي إلى زمن مضى، لا يمكن أن يستمر في الحاضر. وهكذا، يضع أنصار هذا الموقف حاجزاً بين الحاضر والماضي بحجة أن التراث "مجموعة من الإجابات والاقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياها. ولكل عصر مشكلاته وقضاياها وإجاباته واقتراحاته"<sup>(3)</sup>.

ويرفض أنصار الموقف الرفض للتراث لارتباطه بالقديم والتقليدي، ويرون أن "تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد، جذري وشامل للحياة العربية في شتى وجوهها وأبعادها"<sup>(4)</sup>، وهكذا، تتبدى الحداثة رفضاً للتراث والماضي وتجاوزاً لهما.

**ج- الموقف الجدلي:** ظهر الموقف الجدلي في فهم التراث كرد فعل ضد الاتجاهين: السلفي والرفض، فهو يقوم على أسس ومبادئ تتناقض مع الأسس التي قاما عليها، وقد واجه التيار الجدلي التيار السلفي بنزع القداسة عن التراث، والنظر إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع<sup>(5)</sup>، وواجه التيار الرفض بالربط بين الحاضر والماضي، والماضي والحاضر، عبر "دراسة العناصر الحية للتراث، ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر"<sup>(6)</sup>. وهكذا، نظر الموقف

(3) مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، حسين مروة ص40.

(4) المرجع نفسه ص45.

(3) أوهاج الحداثة، د. نعيم اليافي ص55.

(4) الثابت والمتحول ج3، أدونيس - دار الساقى، بيروت بلا تاريخ ص25.

(5) ينظر مقدمات لدراسة الإسلام، حسين مروة ص40 وما بعدها.

(6) المرجع نفسه ص47.

الجدلي إلى التراث، لا بوصفه شيئاً منفصلاً عن وجوده التاريخي، بل بوصفه نتاج الوعي البشري في ظروف تاريخية اجتماعية محددة، ثم ربط دراسته بالمشكلات والقضايا التي يطرحها الحاضر<sup>(1)</sup>.

وتكمن أهمية الموقف الجدلي في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات معرفية معاصرة تنتمي إلى عصر القارئ، وتنتج من رؤية جدلية تربط بين الماضي والحاضر، وتتظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية المنتجة له، ومثل هذه القراءة تمكننا من أن نضع أيدينا على عناصر الأصالة Originality في التراث، القادرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور إلى الأمام<sup>(2)</sup>.

لقد توهم التيار الرافض للتراث أن الحداثة تقف على النقيض من مفهوم التراث، وأنهما قطبان لا يلتقيان، لارتباط الحداثة بالمستقبل، ودلالة التراث على الماضي. ولكن التيار الجدلي رأى أن الحداثة لا تقف حائلاً دون استمرار الماضي والتراث في الحاضر، وأن عملية تحديث الحاضر "لا تبدأ من الصفر"، ولا تتم "بالقاء التراث في سلة المهملات"<sup>(3)</sup>. إن الحداثة وفق منظور الموقف الجدلي من التراث لا تعني "رفض التراث، ولا القطيعة مع الماضي، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة Contemporary"<sup>(4)</sup>.

### 3- تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي:

يجمع الباحثون الذين أرخوا للرواية العربية خلال عمرها الذي لا يكاد يتجاوز مئة سنة على ان الرواية العربية مرت بثلاث مراحل هي<sup>(5)</sup>:

أ- مرحلة المخاض

(1) المرجع نفسه ص47.

(2) المرجع نفسه ص63.

(3) إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، ص55.

(4) التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري ص15.

(5) ينظر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر - دار المعارف، القاهرة 1963 وبانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج ط1 - دار المعارف، القاهرة 1980 وتطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ط2، د. إبراهيم السعافين - دار المناهل، بيروت 1987.

## ب- مرحلة التأسيس

### ج- مرحلة الرواية الفنية، أو مرحلة التجديد والتطوير

ولابد لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة من العودة إلى مرحلة المخاض للكشف عن الأشكال القصصية التراثية في الفترة التي سبقت دخول الرواية إلى الثقافة العربية، وكيف تم التعامل مع هذه الأشكال والأنواع، ولإجراء مقارنة بين توظيف التراث في بدايات الرواية العربية وتوظيف الظاهرة نفسها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين التي شهدت محاولات جادة لتأسيس الرواية العربية على التراث.

اتجهت الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إحياء التراث العربي القديم، شعره ونثره، فحاكى الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم، وقلدوا القدماء في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب.. الخ. وانتقلت الأدباء - وإن بدرجة أقل من اهتمامهم بإحياء الشعر - إلى إحياء النثر العربي القديم، فكتب إبراهيم اليازجي "مجمع البحرين" مقتدياً بمقامات بديع الزمان الهمذاني.

ساهمت الإحيائية، بتمسكها بالقديم، وتقليدها له، وسيرها على منواله واقتصار رجالاتها على المضامين الفكرية الغربية، وإهمال الجانب الأدبي<sup>(1)</sup>، في تأخر ظهور الرواية بمعناها الحديث. وتناولت الإحيائية الجديد الذي أصاب الحياة والمجتمع، نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية، ولكن إصرارها على التمسك بالقديم، وتقديسها للماضي، واعتباره المثال الأعلى أدى إلى ظهور شكل روائي هو أقرب إلى المقالة القصصية منه إلى الرواية، وعزز هذا الاتجاه اهتمام الكتاب بالجانب التعليمي، واتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم الأجيال، وإطلاعها على الوافد والجديد في الحضارة الغربية<sup>(2)</sup>. وقد بدا هذا الشكل الروائي أقرب إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية، كالمقامة، والرحلة، والسيرة.. الخ.

**أ- تأثير المقامة في رواية "علم الدين" لعلي مبارك، ورواية "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، ورواية "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي: المقامة أقرب**

(1) ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر ص 52.

(2) المرجع نفسه ص 51.

الفنون النثرية إلى الرواية، بحكم تصويرها لحياة البسطاء في قالب قصصي، وأسلوب ساخر، لذا حظيت باهتمام الكتاب في بدايات عصر النهضة، فظهرت المحاولات الروائية الأولى على شكل مقامات تناولت موضوعات عصرية جديدة، وعبرت عن الجديد الوافد من الحضارة الغربية، فرواية علي مبارك "علم الدين" تحدثت عن العلاقة بين الشرق والغرب، وما استتبع هذه العلاقة من طروحات فكرية وحضارية من خلال شخصية "علم الدين"، وهي شخصية مثقف تقليدي يحاول تفسير متناقضات بيئة تقليدية، وهي المجتمع المصري فيما بعد منتصف القرن التاسع عشر الذي حاول أيضاً أن يأخذ ببعض مظاهر الحضارة الأوروبية المعاصرة"<sup>(1)</sup>.

واتخذت رواية "علم الدين" على الصعيد الفني "شكل المقالات القصصية التي يطلق عليها اسم المسامرات، وهو شكل تقليدي يرجع إلى فن المقامات في النثر العربي. ولكن بعد أن حملته المؤلف مضامين جديدة، تتناول بعض مظاهر الحياة العمرانية والعلوم الطبيعية والمباحث التاريخية"<sup>(2)</sup>. وتبدو رواية "ليالي سطيح"<sup>(3)</sup> لحافظ إبراهيم أقرب إلى المقامة، فبطلها راو يروي كبطل المقامات ما حدث له: "حدث أحد أبناء النيل قال"<sup>(4)</sup>، بالإضافة إلى تشربها أسلوب المقامة، حيث الجمل المسجوعة والمتوازنة، والألفاظ الغربية المشروحة في الحاشية، والأشعار المضمنة.

أما رواية "حديث عيسى بن هشام"<sup>(5)</sup> لمحمد المويلحي فتختلف عن غيرها من المحاولات الروائية التي اتخذت شكل المقامة، من حيث إنها محاولة للتخلص من هيمنة الشكل التراثي عن طرائق الخروج على بعض قوانينه وخصائصه، كالابتعاد عن لغة السجع في الحوار بين الشخصيات، وربط القصص المتفرقة "بإطار روائي أعم"<sup>(6)</sup>، وهذا ما تقتصر إليه المحاولات الروائية التي سبقتها، وجاءت على شكل مقامات وأحاديث قصصية منفصلة.

(1) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، د. عبد السلام محمد الشاذلي - دار الحداثة، بيروت 1985 ص50.

(2) المرجع نفسه ص51.

(3) ليالي سطيح، حافظ إبراهيم - سلسلة كتاب الهلال، العدد 100، 1959.

(4) المصدر نفسه ص34.

(5) حديث عيسى بن هشام، محمد المويلحي - سلسلة كتاب الهلال، العددان 97 - 98، 1964.

(6) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ص76.

إن أهمية رواية "حديث عيسى بن هشام" تكمن في تجاوزها لبعض خصائص النص التراثي القديم، واقتربها من تقنيات الشكل الروائي الحديث، ولكن تشربها لبعض خصائص الجنس القديم، كاعتمادها السجع في السرد، وتوظيفها شخصية "عيسى بن هشام"، وهي شخصية الراوي في مقامات بديع الزمان الهمداني جعلها - كما يقول الدكتور نذير العظمة - "جنساً مطعماً ومهجنأً من جنسين: المقامة والرواية"<sup>(1)</sup>.

ومهما قيل بشأن رواية "حديث عيسى بن هشام" فإنها تبقى "مرحلة من مراحل التحول باتجاه الرواية"<sup>(2)</sup>، وخطوة على طرائق تطوير الأجناس القديمة باتجاه الرواية، ومحاولة للتأسيس على التراث السردي والقصصي. ولكن هذه المحاولة لم يكتب لها الاستمرار، ووئدت وهي في المهد، بسبب حدة المؤثرات الغربية في الثقافة العربية، واهتمام الكلاسيكية العربية بالتقليد لا الإبداع، بالإضافة إلى النظرة الدونية التي نظر من خلالها عصر النهضة إلى الرواية.

**ب- روايات وظفت الأدب الشعبي:** اعتبرت الرواية Novel إبان دخولها إلى الثقافة العربية فناً عاماً لا يرقى إلى مستوى الفنون الخاصة، لا سيما الشعر<sup>(3)</sup>. ولذا كان طبيعياً أن تلتقي مع الأدب الشعبي Literature Popular، لاهتمامه بالعام دون الخاص، وتوجهه إلى تصوير حياة الناس العاديين. وقد أثر الأدب الشعبي في البدايات الأولى للرواية العربية، وطبعها بطابعه، وذلك لتوافر عاملين<sup>(4)</sup>:

1- اطلاع الكتاب على الأدب الشعبي، كالسير وألف ليلة وليلة..

2- اتصال الجمهور والقارئ بهذا التراث القصصي الروائي الذي شاق العامة.

وقد شمل الأدب الشعبي الحركة الثقافية في عصر النهضة بمجملها، وتحكم بالروايات المترجمة، فترجمت أعمال روائية من الأدب الأوروبي، تنتمي إلى

(1) فنوننا الثرية بين الثبات والتحول، د. نذير العظمة - مجلة بناء الأجيال، دمشق، العدد 17 ص 71.

(2) المرجع نفسه ص 72.

(3) ثمة مقالات نقدية تشير بوضوح إلى أن النقد العربي نظر إلى الرواية على أنها فن عامي يؤدي أخلاق الشباب، ويسيء إلى الآداب العامة، لذا حاربها التقليديون والمحافظون من أمثال المنفلوطي والعقاد. ترجى العودة إلى نظرية الرواية، محمد كامل الخطيب - وزارة الثقافة، دمشق 1990.

(4) تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 25.

الرومانس Romans الذي يشبه كثيراً الحكاية الشعبية Folk tale في الأدب العربي<sup>(1)</sup>. وتبدت المؤثرات الشعبية في المحاولات الروائية الأولى.

- **في طريقة السرد: رواية "غادة كربلاء" لجرجي زيدان:** حذت الرواية العربية في مرحلتها الجينية من حيث طريقة السرد، حذو القصص الشعبي، وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وتبدى التأثير بطريقة الأدب الشعبي في السرد من خلال سرد الأحداث بوساطة الراوي الشعبي، كما في رواية "مصير الضعفاء" لمحمود السيد التي اقترب فيها الراوي كثيراً من الراوي في السيرة الشعبية<sup>(2)</sup>.

ويلحظ الباحث في المرحلة الجينية للرواية العربية أن الروائي كان يتقمص الأدوار التي يقوم بها الراوي في الأدب الشعبي، كالنور التوزيعي الذي يقوم به الراوي في رواية جرجي زيدان "غادة كربلاء"<sup>(3)</sup>، ويتمثل هذا الدور في توزيع الأحداث في الرواية، عبر استخدام عبارات شائعة في الأدب الشعبي، ولاسيما فن السيرة، كعبارة: "أما ما كان من أمر سلمى"<sup>(4)</sup>، "فلنتركهما في طريقهما إلى مكة ولنعد إلى دمشق"<sup>(5)</sup>. ويقوم الراوي في الأدب الشعبي بالإضافة إلى توزيع الأحداث، بالتمهيد لأحداث ستقع، وهذا ما يعرف باسم الاستباق، وهو ما نلاحظه في رواية "غادة كربلاء"، حيث يقوم الراوي بالتمهيد لأحداث ستقع في المستقبل، كإخبار القارئ بمقتل "حجر بن عدي الكندي" على يد "معاوية بن أبي سفيان" في الصفحات الأولى من الرواية، وإرجاء ذكر التفاصيل باستخدام عبارة "كما سيجيء"<sup>(6)</sup>.

- **في الهدف والغاية: رواية "سيد قريش" لمعروف الأرنؤوط:** ترجع أسباب ظهور السير الشعبية إلى "استرجاع الماضي المجيد، لمواجهة عصر انحسر فيه الدور العربي"<sup>(7)</sup>، وإلى سد "نقص يعيشه المجتمع العربي على المستوى

(1) المرجع نفسه ص 99.

(2) بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج ص 160.

(3) غادة كربلاء، جرجي زيدان - لا دار مكتبة الحياة، بيروت بلا تاريخ.

(4) المصدر نفسه ص 134.

(5) المصدر نفسه ص 115.

(6) المصدر نفسه ص 10.

(7) السردية العربية، بحث في الموروث الحكائي العربي ط 1، د. عبد الله إبراهيم - المركز الثقافي العربي، بيروت 1992 ص 137.

الاجتماعي "نقص في القيم الاجتماعية"، والمستوى السياسي "نقص في القيم السياسية"، وعلى المستوى القومي والديني، وعلى المستوى الكوني "نقص في القيم الأخلاقية والمثل العليا والفضائل الإنسانية"، وقد تحمّل البطل الملحمي عبء تصحيح هذا النقص وإشباعه والقيام بسده<sup>(1)</sup>. وقد كان للرواية العربية في مرحلتها الجينية الدافع نفسه، وهذا ما نجده في الرواية التاريخية التي تأثرت كثيراً بالأدب الشعبي في الثقافة العربية. لقد كتب معروف الأرنؤوط روايته "سيد قریش"<sup>(2)</sup> في فترة الاحتلال الفرنسي لسورية، ليذكر أبناء وطنه بالماضي المجيد من جهة، وليرد عن رسول الله ﷺ ما لحق بشخصيته على أيدي المستشرقين من تشويه وتحريف<sup>(3)</sup>.

- في بناء الأحداث: رواية "الهيام في جنان الشام" لسليم البستاني، ورواية "غادة كربلاء" لجرجي زيدان: بنت روايات المرحلة الجينية أحداثها وفق الطريقة التي بنيت عليها الأحداث في الأدب الشعبي، من حيث اعتمادها المغامرات والغرائب والعجائب، والمصادفات، و التوسل بالحيل لبلوغ الغايات، واستخدام العجائز لتنفيذ الأعمال الشريرة، والاستطراد، واستخدام الأحلام والنبوءات<sup>(4)</sup>، فرواية "الهيام في جنان الشام" لمؤلفها سليم البستاني، مثلاً، تقوم على المغامرة بين شاب وفتاة، "يربط بينهما حب ساذج مثالي قائم على المصادفات المحضة التي لا يدعمها ناموس الاجتماع الطبيعي"<sup>(5)</sup>.

إن قيام الأحداث على المغامرات يؤدي إلى وجود المصادفات من جهة، وتدخل القوى اللاعقلانية والشخصيات الشريرة في الأحداث من جهة أخرى<sup>(6)</sup>. فأحداث رواية "غادة كربلاء" بنيت على المغامرة، حيث رحل كل من "عبد الرحمن الكندي" و"عامر الكندي"، وابنة عمهما "سلمى بنت حجر بن عدي" إلى دمشق، لقتل "يزيد بن معاوية"، انتقاماً لمقتل حجر بن عدي على يد "معاوية بن أبي سفيان"، وتعج رواية "غادة كربلاء" بالمصادفات التي نجدها في كل صفحة من

(1) مدخل إلى التحليل النبوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار - قضايا وشهادات مؤسسة عييال، قبرص العدد 6، 1993 ص 63.

(2) سيد قریش ط 1، معروف الأرنؤوط- طار الفتى العربي، دمشق 1929.

(3) في نظرية الرواية، محمد كامل الخطيب ص 253 وما بعدها.

(4) تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 73 - 128.

(5) في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، د. عبد الرحمن ياغي ص 29.

(6) أشكال المكان والزمان في الرواية، ميخائيل باختين ص 19.

صفحات الرواية، بالإضافة إلى وجود عناوين من قبيل: "مصادفة غريبة" - خبر غريب".

يتميز الراوي في الأدب الشعبي بعجزه عن السيطرة على الفعل القصصي، وعدم قدرته على الاستمرار في لعبة إيهام القارئ بواقعية الأحداث، والخروج عن موضوع السرد، والانزلاق إلى سرد جانبي لا علاقة له بسرد الأحداث، والاستطراد Digression على طريقة التأليف التراثية بهدف إظهار المعرفة الواسعة، وغزارة المعلومات. وقد تأثرت البدايات الأولى للرواية العربية بظاهرة الاستطراد، وهذا ما نجده في رواية "غادة كربلاء" لرجي زيدان، حيث تستفهم "سلمى" عن الجمع المحتشد وما يحملونه أو يسوقونه من أنواع الحيوان " فيجيبها "عامر" بأن ما تراه هو مشهد خروج الخليفة إلى الصيد، ثم يستطرده في ذكر أنواع الطيور والصيد في أسلوب تعليمي<sup>(1)</sup>.

والخلاصة أن توظيف الرواية العربية في مرحلتها الجينية للموروث الشعبي لم يؤد إلى الارتقاء بالرواية العربية إلى شكل فني متطور ومتقدم عما هو عليه في الموروث الشعبي، ممثلاً بالسير الشعبية والحكاية الخرافية Fabulour Narrative، واقتصر على التقليد، ولم يتجاوزه إلى الإبداع والابتكار، وذلك لانشداد رجالات عصر النهضة إلى التراث، وتقديسهم له، والخضوع لأذواق العامة وأنصاف المثقفين الذين كانوا يفضلون الموروث الشعبي، كالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وعدم الوعي بأهمية الفن الروائي، واقتصار النهضة على المضامين الفكرية دون الأشكال الأدبية، وترجمة الروايات الضعيفة فناً<sup>(2)</sup>. وهكذا، أهدرت فرصة تأسيس الرواية العربية على الموروث الشعبي، كما أهدرت محاولة تطوير المقامة باتجاه الرواية.

لقد أدى عدم الانتباه إلى التراث القصصي والسرد، وعدم التأسيس عليه إلى شعور بعض الكتاب بالنقص تجاه ما في الثقافة الغربية من فن روائي متطور، وإلى الاعتراف بتفوق الرواية الغربية<sup>(3)</sup> وقد ساعد كون الجيل الثاني من الكتاب مثقفين اتصلوا بالثقافة الأوروبية عن طرائق إتقان لغة أجنبية أو التعلم في

(1) غادة كربلاء، جرجي زيدان ص 38 - 39.

(2) تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر ص 128 و 137.

(3) من الروائيين الذين اعترفوا بتفوق الرواية الغربية سعيد البستاني ومحمود تيمور.

الغرب في ازدياد حدة المؤثرات الغربية<sup>(1)</sup> في الرواية العربية التي قطعت صلتها نهائياً بالشكل القصصي القديم، والتحتت بالرواية الغربية. والجدير ذكره هنا أن الخطوة التي حققتها الرواية العربية على طرائق الرواية الفنية لم تتحقق عن طرائق الاستناد إلى التراث القصصي، بل حدثت بفضل تقليد الرواية الغربية، فرواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل التي يعتبرها النقاد أول رواية عربية تحمل الكثير من سمات الرواية الغربية، كما تعد رواية "نهم" للروائي السوري شكيب الجابري رواية عربية البيئة والشخصيات والمحتوى<sup>(2)</sup>. ومما لا شك فيه أن توجه الروائيين إلى الثقافة الغربية - على الرغم من أنه حرم الرواية العربية فرصة التأصيل والانتماء، وجعلها تغرب في الشكل الروائي الغربي - ساهم كثيراً في تطور الرواية العربية، وبلوغها مرحلة متقدمة، بفضل امتلاكها لتقنيات الرواية الغربية.

رفضت الرواية العربية في العقود الأخيرة تبعيتها للرواية الغربية، فكفت عن تقليدها، وبدأت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، بعد أن تعلمت منها أصول القصص والتقنيات السردية المعاصرة، وقد حققت الرواية العربية هذه النقلة الهامة على طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردى والإفادة منه في البنية العامة وتصوير الشخصيات، واللغة، والسرد...، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلية، وتوظيف التراث الشعبي، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال...، يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه.

إن توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية.

- في اللغة التراثية: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" "در الصدف في غرائب الصدف"، "لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر"، "سيد قريش": ظهر تأثير اللغة التراثية في المحاولات الروائية الأولى واضحاً من خلال اختيار المفردات الصعبة والغريبة، والزخرفة اللفظية، والمحسنات البديعية، وكان وراء ذلك دافعان:

(1) روايات تحت المجهر، د. حسام الخطيب - اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983 ص31.

(2) روايات تحت المجهر، د. حسام الخطيب - اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983 ص31.

1- إظهار الكاتب لقدراته اللغوية والبلاغية، والإتيان بالغريب من الألفاظ، والأساليب اللغوية القديمة.

2- اتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم القراء دروس اللغة والبلاغة.

لقد برز الجنس والسجع في اختيار عناوين الروايات، كرواية "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي: ورواية "در الصدف في غرائب الصدف" لفرنسيس المرآش، ورواية "لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر" لميخائيل الصقال، وغيرها كثير. ويكفي أن نتناول أية رواية من روايات تلك الفترة لنعثر على الألفاظ الغريبة التي نحتاج إلى معجم لغوي للكشف عن معانيها، فرواية معروف الأرنؤوط "سيد قريش" تعج باللغة القديمة، فلا نكاد نجد جملة تخلو من كلمة غريبة أو أكثر: "أتيت رسمه والفجر لا يبرح ندياً رطباً فعقرت ناقتي على قبره ورحت أزرف عليه دمعاً هو في صفائه وطهارته كالدمنة الوطفاء"<sup>(1)</sup> كما نجد أسلوب القدمات في الإكثار من التشبيه والاستعارة: "أطفلت الشمس في تلك المراتع الهائلة، فإذا أشعتها تذوب وتتلاشى في خضرة الحقول، وإذا أنوارها المتوارية تطبع آخر قبلات الوداع على جبين الورد والبنفسج والتفاح والأدواح الرخية الظل وكأن الشمس سكرى..."<sup>(2)</sup>.

- في التضمين: **Inclusion** "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث":

اقتدى الروائيون الأوائل في رواياتهم بالأدب الشعبي، من حيث الاهتمام بتضمين رواياتهم الأشعار والأمثال وآيات القرآن الكريم بمناسبة ومن دون مناسبة، إذ كان الروائي يقطع السرد ليذكر أبياتاً شعرية، أو آية قرآنية، ففرح أنطون ضمّن روايته "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث"<sup>(3)</sup> أبياتاً من الشعر، وردت على شكل شواهد على كلام بعض الشخصيات، كاستشهاد "الشيخ الرئيس" ببيت امرئ القيس:

أجارتنا إنا غريبان ههنا  
وكل غريب للغريب قريب

واستشهاد الشخصية نفسها بأبيات منسوبة إلى الفارابي يقول فيها:

أخي خل حيز ذي باطل  
وكن للحقائق في حيز

(1) سيد قريش، معروف الأرنؤوط ص 77.

(2) المصدر نفسه ص 113.

(3) المؤلفات الروائية، رواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ط 1، فرح أنطون - دار الطليعة، بيروت 1979.

فما الدار دار مقام لنا وما المرء في الأرض بالمعجز  
ينافس هذا لهذا على أقل من الكلم الموجز  
وهل نحنن إلا خطوط وقعنا على نقطة وقع مستوفز  
محيط السماوات أولى بنا فلماذا التنافس في مركز (1)

#### 4- تحليلات التراث في الرواية العربية في النصف الأول من القرن

العشرين في رواية "زينب" ورواية "قدر يلهو": يؤرخ معظم الباحثين لظهور الرواية الفنية في الأدب العربي الحديث برواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل، ورواية "قدر يلهو" لشكيب الجابري. والملاحظ أن الروائيتين تعجان بالمؤثرات التراثية إلى جانب كونهما خطوة هامة على طرائق الرواية الفنية، بسبب تخلصهما من كثير من عيوب الروايات السابقة، واقتربهما من تقنيات الرواية المعاصرة بنتيجة تأثرهما بالرواية الغربية التي كانت في أثناء صدور روايتي "زينب" و"قدر يلهو" قد قطعت شوطاً بعيداً على طرائق النضج الفني. إن رواية "قدر يلهو" تحتوي على كثير من سمات الأدب الشعبي، كتحكم المصادفة في بناء الأحداث، فالراقصة في أحد ملاهي بيروت ما هي إلا "إيلزا" الفتاة التي تعرفها "علاء الدين" بطل الرواية في برلين! مما أدى إلى تخلخل البناء الفني للرواية، وبالإضافة إلى وجود المصادفات العجيبة التي نجدها في الحكاية الشعبية، تبرز اللغة القديمة بقوة في الرواية، وتتبدى من خلال الاهتمام بالألفاظ الغريبة، والمحسنات البديعية، وأنواع البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية.. ومن الملاحظ أيضاً تسرب ما في السير الشعبية من اهتمام بالمولود، والتنبؤ له بالقيام بأعمال جليلة، كتوحيد العرب على يديه، فقد أخبرت إيلزا علاء الدين بأنها حملت منه، وستلد ذكراً، تسميه محمد علي، وسيكون حامي الإسلام والمدافع عنه.

إذا أخذنا بعين الاعتبار أن روايتي "زينب" و"قدر يلهو" تمتلكان بعض مقومات الرواية الفنية، نتيجة الاطلاع على الرواية الغربية، فإن استمرار المؤثرات التراثية فيهما، وإن بنسبة قليلة بالقياس إلى روايات فترة المخاض، يعكس التمزق الحاد الذي شهده المجتمع العربي بين الشرق والغرب، وما وجود المؤثرات التراثية

(1) المؤلفات الروائية، رواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ص 59 - 60.

إلى جانب المؤثرات المعاصرة في الروايتين إلا مؤثر على محاولة الكاتبين مواجهة الآخر عن طريق التمسك بالتراث، فالجباري يظهر حماسته للعروبة والإسلام صراحة، ويمتدح بطل "قدر يلهو" قيم الشرق وعاداته وهو في الغرب، ولكنه حين يعود إلى الوطن يظهر تبرمه بقيم الشرق وعاداته وتقاليدته، وقد أفضى تمزق الكاتب وشخصيات روايته بين الشرق والغرب إلى تمزق آخر على مستوى الشكل الفني الذي جمع بين تقليد التراث، ولاسيما التراث الشعبي، وتقليد الرواية الغربية، والإفادة من تقنياتها<sup>(1)</sup>.

### 5- في الرواية التاريخية: "سيد قريش" لمعروف الأرنؤوط: تكمن أهمية

الرواية التاريخية في أنها لم تظهر في مرحلة معينة من تاريخ الرواية العربية، ثم اختفت بعد ذلك، بل رافقت تاريخ الرواية العربية منذ النشأة الأولى حتى أيامنا هذه، وتطورت بتطور الأحداث، و تغير الذوق الجمالي، فتأثرت في طور النشأة بالتراث الشعبي، كحكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية، إذ عمد الكتاب في تلك الفترة المبكرة إلى تقديم التاريخ في قالب قصصي بهدف التسلية وإمتاع القراء، ثم طغت الرومانسية على الروايات التاريخية، فمال الروائيون إلى الاهتمام بالأساطير ذات الأبعاد التاريخية، كما فعل موريس كامل في روايته "أسطورة الجبل"، وعبد الله حشيمة في روايته "جبل الآلهة"، كما ابتعدوا عن المبالغة والغلو في سرد الأحداث، والتصرف بها<sup>(2)</sup>. أما الرواية التاريخية المعاصرة فقد تخلت عن المؤثرين الشعبي والرومانسي بعد أن أفاد الروائيون من تقنيات الرواية الغربية، كما سنجد في دراستنا لتوظيف التاريخ في الرواية العربية المعاصرة.

وتعددت مواقف الروائيين من التاريخ، واختلفت نظراتهم إليه كما تعددت أشكال إعادته، فبعضهم اعتبر التاريخ مجرد مادة لتسلية القراء، كجرجي زيدان الذي ألف روايات كثيرة لتسلية القراء، و كان يتصرف بالمادة التاريخية، ويغير في أحداث التاريخ بما يحقق لروايته المتعة والإثارة، ويخلق جواً من المخاطر والمغامرات المشوقة، وبعضهم استخدم التاريخ للدفاع عن القومية العربية، فجعل الماضي في خدمة الحاضر، مما استوجب النظر إلى التاريخ نظرة تقديس وإجلال، والحفاظ على أحداث الماضي، وعدم العبث بهما. وقد تجلى هذا الموقف

(1) المغامرة المعقدة، محمد كامل الخطيب - وزارة الثقافة، دمشق 1976 ص 56 وما بعدها.

(2) للاطلاع على تأثير الرومانسية في الرواية التاريخية ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 201 وما بعدها.

في روايات معروف الأرنأؤوط الذي نظر إلى التاريخ العربي في ضوء الحاضر، فرأى فيه قبساً مضيئاً وعزاً جميلاً<sup>(1)</sup>.

عرض معروف الأرنأؤوط في روايته الضخمة "سيد قریش" للحياة السياسية والاجتماعية في العصر الجاهلي عشية ظهور الإسلام. ويبدو أن الأرنأؤوط لم يختر الفترة التاريخية السابقة مادة لروايته دون هدف، وإنما اختارها ليبين للقارئ التحول الكبير الذي حدث نتيجة ظهور الإسلام، وظهور النبي ﷺ، وتوحيده القبائل العربية تحت راية الدين الجديد، بما تضمن من قيم إيجابية إنسانية نبيلة، وبما طرحه من مبادئ وأهداف سمت بالإنسان والمجتمع على حد سواء. وقد ركز الكاتب اهتمامه، من خلال عرضه لتاريخ العرب قبل الإسلام، على إبراز النقاط التالية:

**1- الإشادة بأخلاق العرب في مقابل ذم أخلاق أعدائهم من الفرس والروم،** فالعرب شرفاء يأبون الضيم، ويهرعون لإغاثة الملهوف، والمرأة العربية حرة أبية عفيفة، تفضل الموت على أن يكلم شرفها، أو تمس بسوء، أما أعداؤهم الفرس والروم فلا يحفظون العهد، ولا يتورعون عن الإساءة إلى المرأة الحرة إرضاءً لغرائزهم البهيمية، لقد حاول "هيباس" القائد الروماني الاعتداء على "هند" بنت امرئ القيس الشاعر العربي المشهور، ولكنها لم تتمكن من نفسها، وقاومت غطرسته وغروره، واستنجدت بالنخوة العربية، فإذا بالشاعر حسان بن ثابت، وأبي سفيان، وأمّية بن أبي الصلت يهبون لنجدتها، وينتقمون للكرامة العربية بقتلهم هيباس شر قتلة<sup>(2)</sup>. ويستدل الكاتب على غدر أعداء العرب بما ترويه كتب التاريخ من زيارة الملك الغساني لملك الروم، ومحاولة الأخير الغدر به<sup>(3)</sup>.

**2- الإشارة إلى إمكانات العرب المهدورة، بسبب تحالف كل طرف منهم مع عدوهم المشترك، وتوجيه السلاح بعضهم ضد بعض،** فالمناذرة يقفون إلى جانب الفرس، والغساسنة يقفون إلى جانب الروم، والفرس والروم يستخدمون العرب درعاً يصد عنهم الغارات، و كثيراً ما يتواجه الغساسنة والمناذرة في ساحة المعركة، فيهدر العربي دم أخيه العربي. وقد صور الكاتب في الفصل السابع عشر "هدنة بين عدوين" معركة جرت بين الغساسنة والمناذرة، وبيّن من خلال

(1) المرجع نفسه ص 165.

(2) سيد قریش ج 1، معروف الأرنأؤوط ص 86 وما بعدها.

(3) المصدر نفسه ج 1 ص 156 وما بعدها.

الراوي أن الخاسر هو كلاهما، وأن المنتصر هو العدو: "اللهم إن هذه النفوس التي توافت إلى الموت حتى حصدتها سيوله العارمة لم تزهق في الدفاع عن أرض الوطن، ولكنها استساغت الفناء في سبيل الأجنبي! لقد كان مقدراً لهذه النفوس الهالكة أن تحفر في هذه البطحاء رموساً كريمة لو أنها ارتضت الموت في سبيل الفكرة المحسنة إلى وطنها، ولكن النسيان الممقوت سيطوي في غياهبه هذه الشمس الخابية لأن أنوارها لم تشأ السطوع في آفاق العرب بل فضلت أن تتير آفاق الفرس والروم"<sup>(1)</sup>.

**3- الإشارة إلى الروح القومية التي بدأت تضطرم في نفوس بعض الشخصيات التاريخية العربية.** وقد جاء الإحساس بالقومية العربية في إطار رفض الانصياع والخضوع للفرس والروم، والأمل في الخلاص من ظلمهم، والإيمان بالنبي المنتظر الذي سيخلص العرب من الذل والهوان والتجزئة، ويوحدتهم تحت راية الدين الجديد، ويخرجهم من الظلمات إلى النور. تقول هند بنت امرئ القيس لأمية بن أبي الصلت: "نعم نعم، وكيف لا أؤمن به "الرسول" ﷺ وهذه الروح التي تبعث في أعماق نفسي تأبى عليّ الرضوخ<sup>(2)</sup> للروم والفرس الذين يسرفون في إرهاب قومنا في الشام والعراق"<sup>(3)</sup>. وقد عبر الكاتب من خلال شخصية "ليلي"، وهي شخصية غير حقيقية، عن ضرورة تحويل مجرى الصراع، من صراع عربي - عربي إلى صراع عربي - أعجمي، وتوجيه كل الطاقات والإمكانات باتجاه محاربة العدو الخارجي، وتوحيد كل الجهود، وصبها في المعركة الحقيقية: "إن في العراق اليوم صراعاً بين الفرس والعرب، صراعاً دامياً بين أخوة لكم يدافعون عن كرامتهم وبين عظيم الفرس الذي أرادهم على الخضوع لقواده وأجناده فرفضوا أن يسايروه في هذا الذي أرادهم إليهم. نعم نعم أيها السادة اذهبوا إلى العراق فإن الدماء التي تراق في بطحائه كقيلة بإرواء هذه النفوس العطشى"<sup>(4)</sup>.

**4- بعث الأمل في النفوس من خلال أحاديث الكاهن "سطيح" عن المستقبل المشرق الذي ينتظر العرب في ظل الدين الجديد الذي سيحقق لهم**

(1) سيد قریش ج 1، معروف الأرنؤوط ص 133.

(2) كذا في الأصل والصحيح الخضوع.

(3) سيد قریش ج 1 ص 58.

(4) المصدر نفسه ج 3 ص 18.

المجد والحضارة والنصر المؤزر على أعدائهم" أيها الرعاة انظروا إلى الصحراء المتطامنة إلى حرها وهجيرها العائشة في صمت جبالها الغارقة في سكون ألقها، إنها ستتحسر عن روح سامية تمشي بكم إلى شتى الآفاق فيكون لكم في البر والبحر الملك الضخم الذي لا يبلى والمجد الذي لا يفنى والفضيلة التي تغسل حوباء النفس، كذلك سيمشي بكم هذا الروح الأسمى إلى دين جديد تعرفون به رباً محسناً جواداً عادلاً كريماً ينقذكم من جحيم هذا البؤس الذي تصطلون بحره ثم يطل بكم على أفق يمور بالطمأنينة والسكون والراحة"<sup>(1)</sup>.

يكتب النص - كما يقول سعيد يقطين - "في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"<sup>(2)</sup>، أي أن النص ينتج في زمن محدد، هو زمن الكتابة الذي يؤدي دوراً رئيساً في فك رموز النص، والكشف عن دلالاته، وتحديد الدافع إلى كتابته، لذا نرى من الضروري الانطلاق من الفترة الزمنية التي أنجزت فيها رواية "سيد قريش" لتحديد الدافع إلى كتابتها، والسبب الذي يكمن وراء تركيز الأرنؤوط الاهتمام على النقاط التي تحدثنا عنها سابقاً.

لقد كتب معروف الأرنؤوط روايته "سيد قريش" في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، وكانت سورية آنذاك ترزح تحت نير الاحتلال الفرنسي، وشهد الواقع السوري في تلك الفترة ثورات شعبية، عبّر فيها الشعب عن رغبته بالتحرك من الاستعمار، كما شهد على المستوى الثقافي ارتداد "الأدباء في سورية إلى التراث العربي، وبلغ اندفاعهم حداً من القوة والعنف كاد يفقد الحاضر شخصيته، فيذوب في الماضي"<sup>(3)</sup>. وقد ارتد الأرنؤوط مع من ارتد من الأدباء إلى حقبة تاريخية بعيدة، ومضيئة في التاريخ العربي، بهدف استنهاض الشعب، وبث روح الأمل والتفاؤل فيه، ودعوته إلى الاستفاضة من دروس الماضي في توحيد الجهود، ورص الصفوف، وضرورة تجاوز الخلافات، والتمسك بالوحدة الوطنية للوقوف بوجه العدو الخارجي.

إن الأرنؤوط يتعامل مع التاريخ على أنه مغزى ودروس وعبر، ولعل الدرس الذي أراد من أبناء شعبه أن يتعلموه من التاريخ هو أهمية الوحدة في تحقيق

(1) سيد قريش ج 1 ص 189.

(2) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين ص 34.

(3) مدارات التاريخ في الرواية السورية، د. فؤاد المرعي - مجلة البيان، الكويت، العدد 351، 1999 ص 10.

النصر، وتجاوز المحن والمصاعب. وقد لاحظ الدكتور إبراهيم السعافين في دراسته لروايات الأرنؤوط التاريخية أن الكاتب يلجأ في بناء روايته إلى الرمز، وأن رواية "سيد قریش"، مبنية على رمز محدد، هو الوحدة العربية التي تجلت في انتصار العرب على الفرس في معركة ذي قار، ثم انداحت لتشمل المنطقة العربية كلها بظهور الدين الجديد<sup>(1)</sup>. وهكذا، لجأ الأرنؤوط إلى التاريخ ليقدم لأبناء شعبه الدروس والعبر في كيفية مواجهة المصاعب والمحن، وقرأ أحداث التاريخ في ضوء الحاضر المعيش ومتطلباته وظروفه، ولذا لم يفعل ما يفعله المؤرخ، فلم يتقيد بالزمان والمكان، وزج بشخصيات متخيلة في الأحداث، ولم يلزم نفسه - على الرغم من أنه أشار إلى المصادر التاريخية التي استقى منها مادة روايته - بأحداث التاريخ، ولم يتقيد بالحقيقية التاريخية، بل تصرف فيها بما يخدم فكرة الرواية، والرمز الرئيس فيها<sup>(2)</sup>.

### ملاحظات ونتائج:

- 1- اختلف الباحثون والمفكرون حول مفهوم التراث، كما تعددت مواقفهم منه. ونميز هنا بين ثلاثة مواقف هي: الموقف السلفي الذي دعا إلى إعادة التراث، والموقف الرافض الذي دعا إلى تجاوز التراث، والموقف الجدلي الذي سعى إلى رؤية الماضي في ضوء الحاضر، ورؤية الحاضر في ضوء الماضي.
- 2- أخرج المفكرون والباحثون التراث الشعبي من دائرة التراث<sup>(3)</sup>، ونظروا إليه نظرة استعلاء، لذا اخترنا تعريفاً للتراث توخينا فيه الشمولية، فأصبح يضم التراث الرسمي والشعبي، واللغوي وغير اللغوي.
- 3- تبين لنا لدى دراستنا للمؤثرات التراثية في بواكير الإبداع الروائي العربي، والرواية العربية في النصف الأول من القرن العشرين أن تأثير الأدب الشعبي وفن المقامات كان كبيراً، وأن الروائيين الأوائل اتخذوا الشكل التراثي وعاءً ملؤه بالمضامين الجديدة.

(1) ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، د. إبراهيم السعافين ص 174 وما بعدها.

(2) ينظر تحولات السرد، د. إبراهيم السعافين ص 62 وما بعدها.

(3) سبقنا إلى هذه الملاحظة رفعت سلام في كتابه بحثاً عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية ط 1 - الهيئة المصرية العامة، مصر 1990 ص 235.

4- غاب التراث غير اللغوي عن بواكير الإبداع الروائي العربي، مما يدل على تعالي الروائيين الأوائل على تراث بيئاتهم.



## الفصل الأول

### توظيف الحكاية الشعبية

- 1-توظيف ألف ليلة وليلة
- 2-توظيف الشخصية الحكائية
- 3-أشكال توظيف الحكاية

## 1- توظيف ألف ليلة وليلة:

لم يحظ كتاب قديم بالاهتمام والتقدير الذين حظيت بهما حكايات ألف ليلة وليلة التي تبوأَت مكانة مرموقة في سلم الأدب العالمي، وأثرت في كثير من الأعمال الفنية في العصر الحديث، وتأسست عليها أعمال إبداعية كثيرة في المسرح والرواية والموسيقا أيضاً<sup>(1)</sup>. وقد عرف الأدب الأوربي حكايات ألف ليلة وليلة منذ القرن السابع عشر، حيث أخضعها لذوقه الجمالي، ولمذاهبه النقدية، وكان لها تأثير كبير في نشأة الرواية الغربية التي بدت مؤسسة على الموروث الحكائي العربي<sup>(2)</sup>.

أما الرواية العربية فيرجع اتصالها بحكايات ألف ليلة وليلة إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القراء الذين كانوا من أنصاف المثقفين، والذين وجدوا في أعمال هؤلاء الكتاب ما يمتعهم ويسليهم، بوصفها بديلاً للمؤلفات الشعبية التي عاشت في وجدانهم فترة طويلة من الزمن. وقد بلغ تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في الروايات الأولى حد التشابه، فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والمصادفات، والاستطراد، والتوسل بالحيل لبلوغ الغايات، والاستشهاد بالشعر، وتأثرت الشخصيات بشخص ألف ليلة وليلة، فبدت إما خيرة، وإما شريرة، لا يؤثر فيها الزمن ولا البيئة<sup>(3)</sup>.

لقد ظلت ألف ليلة وليلة تهيمن على الرواية العربية حتى ظهور رواية

---

(1) غوته وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن، تر: د. أحمد الحمو - وزارة التعليم العالي، دمشق 1980 ص3.

(2) ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي ط2، د. محسن جاسم الموسوي - مركز الإنماء العربي، بيروت 1986.

(3) ينظر تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، ص71 وما بعدها.

"القصر المسحور"<sup>(1)</sup> لمؤلفيها طه حسين وتوفيق الحكيم، حيث بدت محاولة الكاتبين واضحة للتخلص من هيمنة النص التراثي، والإفادة منه في تطوير الرواية العربية، عبر استدعائه ومحاورته، وكتابة نص جديد يتأسس على التراث، و يتجاوز دون أن يكرره، ولكن محاولة طه حسين وتوفيق الحكيم لم تكن ثورة شاملة في توظيف التراث الحكائي، لأنها كانت مجرد أحاديث خطرت ببال المؤلفين حول علاقة المبدع بشخصيات عمله الإبداعي.

ما عجزت عنه رواية "القصر المسحور" حقيقته روايات أخرى، كرواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ ورواية "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، ورواية "بدر زمانه" لمبارك ربيع، ورواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابقة بعد الألف" لواسيني الأعرج، وغيرها كثير.

وقد تعددت طرائق الروائيين في توظيف ألف ليلة وليلة، فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفها بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كرواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات.

### توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة:

نعني بالبنية العامة للحكاية تركيب النص على مستويات الحكاية، والأحداث، والشخصيات والمكان والزمان<sup>(2)</sup>. وتتألف بنية الرواية من وحدات سردية صغرى، يشكل مجموعها البنية العامة للنص. ولابد أولاً من معرفة البنية العامة لألف ليلة وليلة، لنتمكن من الوقوف على آلية اشتغال النص الروائي على بنية النص التراثي، ممثلاً هنا بألف ليلة وليلة.

- **البنية العامة لألف ليلة وليلة:** تتألف ألف ليلة وليلة من الحكاية الإطارية، Frame tale والحكايات الفرعية التي تولدت عنها. والحكاية الإطارية هي حكاية الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير. ومن الملاحظ أن الحكاية الإطارية حكاية بسيطة، وقليلة الأحداث والشخصيات، ولكن هذا (التركيب البسيط

(1) القصر المسحور، طه حسين وتوفيق الحكيم - دار هلال، مصر بلا تاريخ.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي ط3، د. صلاح فضل - دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985، ص296.

هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، إذ ما تتسم به الحكاية الخرافية عامة هو وجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار<sup>(1)</sup>.

أما الحكايات الفرعية فهي التي روتها شهرزاد عن رواة آخرين، وهي حكايات كثيرة ومتنوعة. وكانت شهرزاد تتوقف عن الحكى في كل ليلة، وإعدة الملك شهريار باستكمال الحكاية في الليلة المقبلة إذا عفا عنها.

اشتغلت رواية "ليالي ألف ليلة"<sup>(2)</sup> لنجيب محفوظ على مادة الحكى، أي الأحداث في ألف ليلة وليلة، وأقامت بنيتها على البنية العامة لألف ليلة وليلة التي تركت تأثيراً واضحاً في بنية الرواية المؤلفة من مجموعة من الأقاصيص المنسوجة على غرار حكايات ألف ليلة وليلة. وقد قام نجيب محفوظ بتقسيم الرواية إلى أقسام كثيرة، يشكل كل قسم منها قصة مستقلة عن غيرها من القصص التي تتألف الواحدة منها من عدد من الأجزاء، توجي بعدد الليالي في ألف ليلة وليلة<sup>(3)</sup>. والجدول التالي يوضح ذلك:

رواية ليالي ألف ليلة		حكايات ألف ليلة وليلة	
1.	قصة صنعان الجمالي	1.	حكاية التاجر والعفريت
2.	جمعة البلطي	2.	حكاية الصياد والعفريت
3.	نور الدين ودنيا زاد	3.	حكاية قمر الزمان وبدور
4.	مغامرات عجر الحلاق	4.	حكاية حلاق بغداد
5.	علاء الدين أبو الشامات	5.	حكاية علاء الدين أبو الشامات
6.	معروف الإسكافي	6.	حكاية معروف الإسكافي

من الواضح أن نجيب محفوظ اعتمد المقابلة بين بنية روايته والبنية العامة لألف ليلة وليلة، لأنه تقصد بناء رواية على شكل ألف ليلة وليلة، مستفيداً من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته. وضمت رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابقة بعد الألف"<sup>(4)</sup> للجزائري

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم ص 97.

(2) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ - مكتبة مصر، القاهرة بلا تاريخ.

(3) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم - دار قباء، مصر بلا تاريخ ص 115.

(4) رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط 1، واسيني الأعرج - دار كنعان، 1998.

واسيني الأعرج قصصاً كثيرة، روتها دنيا زاد، أخت شهرزاد لشهريار بن المقدر، عن رواة آخرين قاموا بدور الراوي، كما هي الحال في حكايات ألف ليلة وليلة. ونوضح ذلك من خلال الجدول التالي:

حكايات ألف ليلة وليلة		رواية رمل الماية	
الحكاية الإطارية: شهرزاد تروي لشهريار حكايات لمدة ألف ليلة وليلة.	1.	الحكاية الإطارية: دنيا زاد تروي لشهريار بن المقدر ما جرى في الليلة السابعة بعد الألف	1.
تتولد عن الحكاية الإطارية حكايات كثيرة ومتنوعة.	2.	تتولد عن الحكاية الإطارية حكايات كثيرة: حكاية البشير المورسكي، حكاية الحلاج، حكاية ابن رشد، حكاية أبي ذر الغفاري، حكاية بوزان القلعي، حكاية الخضر، حكاية أهل الكهف...	2.

إن التقابل الذي لمسناه على مستوى توظيف البنية العامة في روايتي "ليالي ألف ليلة" و"رمل الماية"، والذي يشير إلى رغبة الكاتب في تأسيس الرواية على الحكاية، سيتعرض للخلخلة على مستوى توظيف الروايتين للوحدات الصغرى "حكايات ألف ليلة وليلة"، وسيتحول التوافق إلى اختلاف، والتقابل إلى تعاكس، وسنرى أن السرد الروائي يأخذ شكلين متناقضين: أولهما الشكل المتوازي، حيث يتوازي خط سير السرد الروائي مع خط سير السرد الحكائي، وثانيهما الشكل التخالفي أو التعاكسي، وفيه يعاكس السرد الروائي السرد الحكائي، ويمشي في الاتجاه المعاكس له. ويتناول الاختلاف الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية المتولدة عنها.

- تحطيم الحكاية الإطارية في روايتي "ليالي ألف ليلة" و"رمل الماية"، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف": تبدأ رواية "ليالي ألف ليلة" من النقطة التي توقف عندها السرد في ألف ليلة وليلة<sup>(1)</sup>، أي من النهاية التي شهدت عفو شهرزاد عن شهرزاد، وتوقفه عن قتل العذراوات.

(1) لم يكن نجيب محفوظ أول من بدأ روايته من النقطة التي توقف عندها السرد في ألف ليلة وليلة، فثمة من سبقه إلى ذلك مثل غوته وبو وهنري دي رينيه من الغرب وتوفيق الحكيم في مسرحيته شهرزاد وطه حسين في روايته أحلام شهرزاد. ينظر تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن حماد ص 121.

ينفتح السرد على الوزير دندان، والد شهرزاد، وهو يستعد للذهاب إلى قصر السلطان، لمعرفة مصير ابنته بعد نهاية الحكايات التي دامت ألف ليلة وليلة. وإذا كانت شهرزاد قد توقفت عن الحكيم فإن خيط الحكيم سيمتد على مستوى آخر يختلف عن المستوى الذي قام عليه في ألف ليلة وليلة، وسيحصل الحكيم على مشروعية امتداده واستمراره من تغير مبدأ الحكيم من العجيب في ألف ليلة وليلة، حيث يحفز العجيب على متابعة السرد، من خلال إشباع فضول شهريار إلى معرفة الغريب والعجيب من الحكايات، إلى الشر<sup>(1)</sup> الذي بنيت عليه حكايات "ليالي ألف ليلة" التي انتهت كل واحدة منها بالقتل نتيجة ارتكاب الشخصيات للآثام والذنوب، بدافع الطمع والحسد.. وهكذا، قام الانتقام من الحكاية "ألف ليلة وليلة" إلى الرواية "ليالي ألف ليلة" على تغير مبدأ الحكيم من "يستمر الحكيم ما دام العجيب موجوداً" إلى "يستمر الحكيم ما دام الشر موجوداً". إن انتقال مبدأ الحكيم من العجيب، بوصفه يرتبط بالخرافي والخيالي، إلى الشر دليل على رغبة الرواية في مفارقة الحكاية الخرافية، وتأسيس السرد على الاجتماعي والواقعي، بدلاً من الخرافي والخيالي، بوصف الشر نتيجة لعلاقة الإنسان بالآخر والمجتمع. وقد جاء استبدال الشر بالعجيب على مستوى مبدأ الحكيم متوافقاً مع ما نهدت إليه الرواية، وهو استبدال ما يحدث بما حدث، من خلال تحويل الخيالي إلى واقع<sup>(2)</sup>. وهكذا، أعادت رواية "ليالي ألف ليلة" سرد حكايات ألف ليلة وليلة على أنها حكايات راهنة، تحدث في حاضر السلطنة، لا في الماضي، يقول شهريار لشهرزاد: "تكرار الحكايات آية صدقها يا مولاي"<sup>(3)</sup>. إن صدق الحكاية هو ما تسعى إليه الرواية. وهكذا، تضيي الرواية على مفهوم الحكاية بعداً آخر، و مدلولاً جديداً، يثمن الحكاية بدل أن يحقرها.

أما رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" فتفرض انتهاء الحكاية، وتفتح ملفها من جديد، منطلقة من الشك في كل ما روته شهرزاد للملك شهريار، ووصفه بأنه غير حقيقي، وأن شهرزاد خبأت عن الملك شهريار الحقيقة التي يتكفل السرد الروائي بإخراجها إلى النور.

وقد قامت دنيا زاد بمهمة سرد الحقيقة التي خبأتها شهرزاد عن الملك شهريار، وبدأت من حيث انتهت أختها، معلنة عن تمديد السرد من النقطة التي

(1) الرواية والتراث السردية، سعيد يقطين ص 40 - 41.

(2) سبقنا إلى هذا الرأي سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردية ص 38.

(3) ليالي ألف ليلة ص 117.

توقف عندها، وهي حكاية "فاطمة العرة وزوجها معروف الإسكافي"، حيث سكتت شهرزاد للمرة الأخيرة. توسع رواية "رمل الماية" مفهوم الحكاية من خلال إعادة سردها من جديد، وتعلي من شأنها، بوصفها "السر الوهاج"<sup>(1)</sup> الذي يختزل في داخله تاريخاً أريد له أن يزيّف، وحقيقة أريد لها أن تمحى، وصراعاً يسعى كل طرف فيه إلى الخروج منتصراً. إن الحكاية التي تريد الرواية سردها هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف، ولما كانت الرواية استمراراً لألف ليلة وليلة فإن ثمة ست ليال تشكل الزمن الذي تعنى الرواية بسرد الأحداث التي وقعت فيه، بدءاً من انحراف السلطة الدينية والسياسية، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان عن الديمقراطية والاشتراكية والعدالة والمساواة، حين أقدم على نفي أبي ذر الغفاري، لأنه جهر بالثورة ضد السلطة، مروراً بسقوط غرناطة، وانتهاءً بالتاريخ الراهن الذي تطرحه الرواية على أنه امتداد للماضي، من حيث اغتصاب السلطة، وقمع الحريات، وإذلال الشعب، والتواطؤ مع الأجنبي الذي يساعد السلطة في إنهاء الحكاية بالطريقة التي تريدها. وهكذا، تطرح رواية "رمل الماية" مفهوماً جديداً للحكاية، هو مفهوم الصراع الدائر بين السلطة والشعب في الماضي والحاضر.

إن الحكاية - كما يقدمها السرد الروائي - تبدو مشدودة إلى طرفين متناقضين ومتصارعين: السلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة، مستخدمة لأجل ذلك الوراقين الذين يكتبون التاريخ بالطريقة التي تعجب السلطة، والشعب الذي يتعرض للقمع والمحاصرة والتجويب والتعذيب والتضليل. ولما كانت السلطة تريد أن تنتهي الحكاية/ حكاية الصراع بالطريقة التي تفضلها، و تحرص عليها، وهذا ما عبر عنه شهریار بن المقننر، رمز السلطة، حين كان يستمع إلى دنيا زاد، وهي تروي تاريخ الصراع، و عينه على خاتمة الحكاية التي يريد أن تنتهي كما يريد هو، لا كما يريد "البشير المورسكي" وأتباعه من المناضلين، فإن المناضلين سعوا، هم أيضاً، إلى أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي يجب أن تنتهي بها، وهي الثورة على السلطة، وإنهاء الظلم.

وهكذا، فإن الفاجعة التي حدثت في الليلة السابعة بعد الألف، متمثلة بالعاصفة التي "اجتاحت القصر، وأبادته عن آخره"<sup>(2)</sup>، ليست إلا طموح السرد الروائي إلى القضاء على الظلم. لقد نظر السرد الروائي إلى الحاضر على أنه

(1) رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، واسيني الأعرج ص7.

(2) رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط1، واسيني الأعرج ص222.

امتداد للماضي، وإلى حكاية أمس على أنها حكاية اليوم، وهذا ما أكدته الرواية من خلال تداخل الضمائر، وتوحيد الشخصيات، فشخصية البشير المورسكي تتداخل مع شخصيات تاريخية اشتهرت بالخروج على السلطة في عصرها، كشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج<sup>(1)</sup>، أما شخصية شهريار بن المقنتر بالله فليست إلا امتداداً لشخصية شهريار ألف ليلة وليلة، مما يدل على تداخل الحكائي والروائي، والخيالي والواقعي.

**ب- إعادة سرد الحكايات الفرعية:** اشتغلت رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ على مادة الحكيم في ألف ليلة وليلة، فأعادت سرد الأحداث في بعض الحكايات، لذا بدت الرواية مكتوبة على ألف ليلة وليلة، ونسخة معدلة عنها. ويسمي الدكتور سعيد يقطين هذا النوع من التفاعل بين النصوص بالتعلق أو التعلق، لتعلق نص لاحق Sub sequent text بنص سابق Previous text "محدد الكاتب والهوية"<sup>(2)</sup>. وسنعرض لثلاث قصص من رواية "ليالي ألف ليلة" من خلال تعلقها بحكايات ألف ليلة وليلة، لنتبين طريقة اشتغال الرواية، بوصفها نصاً لاحقاً، على الحكاية الفرعية في ألف ليلة وليلة، بوصفها نصاً سابقاً.

- إعادة سرد حكاية "الصيد والعفريت" في رواية "ليالي ألف ليلة": تشتغل رواية "ليالي ألف ليلة" في قصة "جمعة البلطي" على أحداث حكاية "الصيد والعفريت"<sup>(3)</sup> ويتمظهر هذا الاشتغال على شكل تقابل بين بنية كل من القصة والحكاية اللتين تشتركان في الأفعال السردية التالية:

- الذهاب إلى الصيد.

- العثور على قمقم مصادفة.

- خروج العفريت من القمقم.

- رغبة العفريت في الانتقام.

ولكن نجيب محفوظ لا يقوم بنسخ النص القديم، بل يسعى إلى كتابة نص جديد، يركز إلى النص القديم، يوظفه، ولا يطابقه. وقد حقق نجيب محفوظ هذا المسعى عن طريقة إعادة سرد حكاية "الصيد والعفريت" من جديد على مستوى الأحداث والشخصيات. فإذا كان بطل الحكاية صياداً فقيراً، فإن جمعة البلطي

(1) المصدر نفسه ص 20 - 25 - 34.

(2) الرواية والتراث السردية، سعيد يقطين ص 5.

(3) ألف ليلة وليلة ج 1، مجهول، تح: محمد قطة العدوي - دار صادر، بيروت 1252 ص 10 وما بعدها.

رجل غني، وذو نفوذ، فهو يشغل منصب كبير الشرطة في مملكة شيريار، وهو رجل شرير وقاس، لا يعرف قلبه الرحمة، ويضرب بيد من حديد المارقين على الدولة من "الشيعة والخوارج". وقاد هذا التغيير على مستوى شخصية البطل إلى حذف أحداث، وإضافة أحداث أخرى تتناسب والصفات الجديدة التي أضفتها الرواية على شخصية جمعة البلطي، فقد حذفت الرواية الحكايات الثانوية المتولدة عن الحكاية الأصلية، وركزت اهتمامها على جلاء شخصية جمعة البلطي، ورصد أعماقها، والتحويلات التي ستطرأ عليها بعد تدخل العفاريت في حياتها. وهكذا، نلاحظ أن الحكاية والرواية تختلفان من حيث طبيعة الشخصية في كل منهما، فالحكاية لا تهتم بالشخصية، ولا تركز اهتمامها على توضيح معالمها وصفاتها و سلوكها، لأنها تنصرف إلى الاهتمام بالعجيب والخارق الذي يفضلهُ يؤجل القتل، ويستمر السرد من العجيب إلى الأعجب، في حين تعد الشخصية أهم مكوّن من مكونات الرواية إلى جانب الأحداث، ووجودها ضروري وأساسي في السرد الذي لا بد أن يتضمن شخصية واحدة على الأقل<sup>(1)</sup>.

لقد تم حذف الوحدة السردية الحكائية الأخيرة في حكاية "الصيد والعفريت"، والمتعلقة بالنهاية السعيدة للصيد الذي أصبح ملكاً، وغنياً بعد أن كان فقيراً يعانده الحظ، وعاش حياة هائلة حتى أتاه هادم اللذات ومفرق الجماعات. والجدير بالذكر، هنا، أن هذه النهاية تتواتر في الحكايات الخرافية التي تفضل أن ينغلق الحكي على انتصار البطل بعد خوضه الأهوال، وتعرضه للعجيب والخارق، وانتقاله من مكان إلى مكان فترة طويلة من الزمن. أما على صعيد الرواية فقد استبدلت بالوحدة السردية السابقة وحدة سردية أخرى تناقضها، فقد انتهى جمعة البلطي إلى حبل المشنقة بعد إقدامه على قتل "خليل الهمذاني" حاكم الحي، ليخلص الناس من ظلمه، منفذاً بذلك تعليمات العفريت المؤمن "سنجام"<sup>(2)</sup> الذي دفعه إلى حكم الناس بالعدل لا بالظلم.

وقد جاءت هذه النهاية منسجمة مع شخصية جمعة البلطي، وما طرأ عليها من تغيير وتبديل. لقد كان من الممكن أن تنتهي حياة الصيد إلى العذاب والشقاء لا إلى الهناءة والسرور، لولا تدخل القدر في اللحظة المناسبة. ولا بد هنا أن نذكر الدور الكبير الذي يؤديه القدر في تحديد مصير شخصية بطل الحكاية، في حين ترفض الرواية، بوصفها ترصد علاقة الإنسان بالمجتمع، تدخل القدر في

(1) بنية الشكل الروائي ط 1، حسن مجراوي - المركز الثقافي العربي، بيروت 1990 ص 223.

(2) ليالي ألف ليلة ص 50.

تحديد مصير الشخصية، وتترك ذلك لأفعالها وسلوكها وطبيعتها النفسية، وعلاقتها  
بغيرها.

يتضح من خلال المقارنة بين قصة جمعة البلطي وحكاية "الصيد والعفريت"  
أن النص اللاحق يتبع الطريقة التالية في تفاعله مع النص السابق:  
1- الاشتغال على البنية العامة للحكاية، أي توظيف المفصل الأساسية  
للحكاية.

2- إعادة سرد الحكاية عن طريقة الحذف والإضافة، وإضفاء صفات جديدة  
على الشخصية الرئيسة.

- إعادة سرد حكاية "علاء الدين أبي الشامات" في رواية "ليالي ألف  
ليلة": تفيد المعلومات المقدمة حول شخصية علاء الدين أبي الشامات أنه جميل  
الطلة، لذا يخاف عليه والداه من العين والأشرار، ويمنعانه من الخروج إلى  
السروق، وتعلق له أمه حجاباً في عنقه، ليجنبه الحساد والأشرار، وحين يصبح  
شاباً يتركه والده ليعتمد على نفسه. ينشأ علاء الدين محباً للخير، ويعترف في  
إحدى حلقات الذكر على "عبد الله البلخي" الذي يحبه ويعقد له على ابنته "زبيدة"  
التي رفض تزويجها من ابن الوالي "حبظلم بظاظة" الذي يدبر حيلة للإيقاع بعلاء  
الدين مستخدماً نفوذه وسلطانه. يلقي القبض على علاء الدين بتهمة سرقة  
الجوهر من دار الإمارة، والتعاون مع "الخوارج"، ويساق إلى السجن، ثم إلى  
ساحة الإعدام، حيث يطيح الجلاد برأسه. يكتشف الخليفة شهرير المؤامرة، وينزل  
العقاب بالجناة، والمتآمرين<sup>(1)</sup>.

أما حكاية "علاء الدين أبي الشامات" في ألف ليلة وليلة فتبدأ بولته لأبوين  
كريمين يخشيان على ابنهما - لجماله - العين، فيضعانه في طابق أرضي حتى  
يكبر، وحين يخرج منه مصادفة تخبره أمه بحقيقة الأمر، وبأن والده هو شهبندر  
التجار. يرغب علاء الدين بالتجار، وممارسة العمل، فيجهز له والده حملة،  
ويذهب إلى بغداد. و في الطريق يتعرض للاغتصاب من قبل "محمود البلخي"،  
ثم يتعرض لهجوم الأعراب، فينجو بأعجوبة، ويتزوج من "زبيدة العودية" التي  
كانت زوجة لابن عمها الذي لا تحبه. يختطف الجن زوجة علاء الدين فيظنها  
ماتت، ويسرق المقدم "أحمد" دار السلطان، ويخبئ المسروقات في بيت علاء  
الدين، وحين يكلفه الخليفة بمعرفة الجاني يذهب إلى بيت علاء الدين، ويستخرج

(1) ليالي ألف ليلة ص 188 وما بعدها.

المسروقات، ويساق علاء الدين إلى النطع بتهمة خيانة السلطان، ولكنه ينجو بفضل تدخل الجن والعفاريت. يعود علاء الدين إلى بغداد، فيكشف الحقيقة بمساعدة ابنه من الجارية "ياسمين". وفي نهاية الحكاية يقتل علاء الدين المقدم أحمد، ويعيش مع أسرته حياة هائلة سعيدة<sup>(1)</sup>.

من الواضح أن النص اللاحق/ الرواية يتناص مع النص السابق/ الحكاية على مستوى صفات الشخصية، والتهمة التي ألصقها الأشرار بعلاء الدين، و هي السرقة في كلا النصين. ولكنه، أي النص اللاحق، يختلف عن النص السابق فيما عدا ذلك، كإضافة وحدات سردية صغرى لا وجود لها في الحكاية، كالتعرف في إحدى حلقات الذكر على الشيخ "عبد الله البلخي"، وحذف وحدات سردية صغرى من الحكاية كحادثة الاغتصاب، بالإضافة إلى دخول شخصيات جديدة بسبب الحذف والإضافة، والتباين بين الحكاية والرواية على صعيد النهاية، حيث انتهت حياة علاء الدين في الحكاية نهاية سعيدة، كما هي الحال في أغلب حكايات ألف ليلة وليلة، في حين انتهت في الرواية نهاية مأساوية، فقتل علاء الدين أبو الشامات "لأن قتله يؤدي دوراً في أحداث القصة"<sup>(2)</sup>.

- إعادة سرد حكاية "معروف الإسكافي" في رواية "ليالي ألف ليلة":  
يوظف نجيب محفوظ في القسم الذي عنوانه "معروف الإسكافي" الخطوط العامة لحكاية معروف الإسكافي مع زوجته "فاطمة العرة" التي اختتمت بها شهرزاد حكاياتها لشهر يار. تتألف حكاية معروف الإسكافي من الوحدات السردية التالية:

- 1- مقدمة تبين فقر معروف الإسكافي وسوء معاملة زوجته له.
- 2- طرد فاطمة العرة لزوجها معروف الإسكافي الذي أوى إلى مكان متطرف يبكي سوء حظه.
- 3- خروج الجنّي الذي رق قلبه لحال معروف الإسكافي، فحمله إلى بلاد بعيدة جداً.
- 4- التعرف هناك على صديق/ مساعد، يقدم لمعروف الإسكافي النصيحة، ويعطيه بعض المال ليتظاهر بأنه تاجر.
- 5- طمع الملك بثروة معروف الإسكافي الموعودة، وتزويجه ابنته، رغم تحذير الوزير له، وشكّه في كلام معروف وثروته.

(1) ألف ليلة وليلة ج 1 ص 418 وما بعدها.

(2) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم ص 131.

- 5- اطلاع ابنة الملك، في ليلة زفافها، على حال معروف، وسفر معروف الإسكافي هرباً من افتضاح أمره عند الملك.
  - 7- عثور معروف الإسكافي على خاتم سليمان، وعودته إلى الملك بعد أن جمع ثروة كبيرة بوساطة الخاتم، وتوزيع الثروة على الملك وحاشيته، وعلى الشعب.
  - 8- اطلاع الوزير على السر ونصبه الشرك لمعروف.
  - 9- حصول الوزير على الخاتم، وأمره للعفريت بحمل الملك ومعروف الإسكافي ورميها بعيداً، ومحاولة زواجه من زوجة معروف الإسكافي.
  - 10- موافقة ابنة الملك على الزواج من الوزير، وتدبير الحيلة للحصول على الخاتم.
  - 11- النجاح في الحصول على الخاتم، وتخليص الملك ومعروف من الأسر، وزج الوزير في السجن.
  - 12- تنصيب معروف الإسكافي وزيراً، ثم تنصيبه ملكاً بعد وفاة الملك.
  - 13- مجيء فاطمة العرة إلى معروف الإسكافي الذي يتركها تعيش في قصره، ولكنه يهجر فراشها.
  - 14- تحاول فاطمة العرة الانتقام من زوجها بعد أن سرقت الخاتم، ولكن ابن معروف يقتلها قبل أن تنفذ غايتها.
  - 15- الحياة الهائلة ثم الموت<sup>(1)</sup>.
- أما حكاية معروف الإسكافي، كما وظفتها الرواية، فتتألف من الوحدات السردية التالية:
- 1- مقدمة يطلعنا فيها الراوي على حياة معروف الإسكافي مع زوجته فاطمة العرة
  - 2- تناول معروف الإسكافي لكمية كبيرة من المخدر، واعترافه، وهو في "مقهى الأمراء" بامتلاكه خاتم سليمان.
  - 3- نجاح التجربة وارتفاع معروف عن الأرض بفضل الجنى الذي يقوم على خدمة الخاتم.
  - 4- انتقام معروف من زوجته فاطمة العرة.

(1) ألف ليلة وليلة ج2 ص595 وما بعدها.

- 5- استخدام الخاتم السحري في الخير، ومساعدة الفقراء والمحتاجين.
- 6- محاولة قوى الشر، ممثلة بالجن الأشرار، دفع الإسكافي إلى قتل الناس الطيبين، أمثال عبد الله البلخي.
- 7- رفض معروف الإسكافي الانصياع لأوامر الجن الأشرار.
- 8- المواجهة بين السلطة ومعروف الإسكافي الذي دعمته قوة الشعب.
- 9- تدخل شهريار، وتعيين معروف الإسكافي حاكماً للحي<sup>(1)</sup>.

نستنتج بمقارنة الوحدات السردية في النصين السابقين أن الرواية وظفت بعض الوحدات السردية الحكائية، كالمقدمة والعتور على خاتم سليمان، والنهاية السعيدة لمعروف الإسكافي، في حين حذفت وحدات سردية، وأضافت وحدات سردية أخرى، وهذا ما يتوافق وطبيعة السرد الروائي الذي يميل إلى الاختصار والاختزال، والابتعاد عن الإطالة والإسهاب. يضاف إلى ما سبق إضفاء أبعاد جديدة على الحكاية، كجعل معروف الإسكافي قائداً للشعب والفقراء، ووقوف الشعب إلى جانبه في محنته مع السلطة. وهكذا، تقوم رواية "ليالي ألف ليلة" في تعلقها بألف ليلة وليلة على توظيف النص التراثي، والابتعاد عنه في الوقت نفسه، معتمدة طرائق متعددة، كحذف بعض الوحدات السردية الصغرى، وإضافة وحدات سردية جديدة، وإضفاء أبعاد جديدة على الشخصيات، والإلصاق، وهو اقتطاع وحدة سردية صغرى من حكاية ما، وإصاقها بحكاية أخرى<sup>(2)</sup>، كما فعل نجيب محفوظ حين اقتطع الوحدة السردية الصغرى التي تتحدث عن العثور على الجوهرة من حكاية "علاء الدين أبي الشامات"، وألصقها بقصة عجر الحلاق<sup>(3)</sup>. وكاقتطاع الوحدة السردية التي تتحدث عن الغرفة السرية من حكاية "حاسب كريم الدين"<sup>(4)</sup>، وإصاقها بالقسم الذي يتحدث عن البكائين<sup>(5)</sup>.

- إعادة سرد حكاية "معروف الإسكافي" في رواية "رمل الماية": لم تعن رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابقة بعد الألف" بإعادة سرد حكايات ألف ليلة وليلة، كما عنيت بذلك رواية "ليالي ألف ليلة"، وذلك لاختلاف مسوغات السرد في

(1) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ ص 231.

(2) ينظر: ثارات شهرزاد ط 1، د. محسن الموسوي - دار الآداب، بيروت 1993، ص 136.

(3) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ ص 127.

(4) ألف ليلة وليلة ج 2 ص 293.

(5) ليالي ألف ليلة ص 264.

الروائيتين، فرواية "ليالي ألف ليلة" انطلقت من نقل الحكاية من مستوى الخيال، بالنسبة إلى شهرير، بوصفه متلقياً للحكايات في ألف ليلة وليلة، إلى مستوى الواقع، بوصف شهرير فاعلاً في الأحداث ومشاركاً فيها في رواية "ليالي ألف ليلة"، أما رواية "رمل المائة" فالدافع إلى السرد فيها هو إبراز الحقيقة التي خبأها شهرزاد عن شهرير، أي سرد أحداث جديدة كسرد أحداث التاريخ الرسمي.

لقد اشتغلت رواية "رمل المائة" على حكاية معروف الإسكافي من زاوية تختلف عن توظيف رواية "ليالي ألف ليلة" للحكاية نفسها، وإن كانت تلتقي معها في إعادة سرد الحكاية من جديد، أي الاشتغال على مادة الحكاية، فإذا كانت رواية "ليالي ألف ليلة" أعادت سرد الحكاية من خلال المحافظة على مفصلها الأساسية، والتصرف بحرية في أحداثها وشخصياتها، متبعة الحذف والإضافة، والإلصاق، فإن رواية "رمل المائة" أعادت سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ، وصراع بين السلطة والشعب.

وقد بدأت رواية "رمل المائة" بسرد أحداث حكاية معروف الإسكافي من نهايتها، ورفضت أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي قدمتها شهرزاد لشهرير، والتي تتمثل بالنهاية السعيدة لمعروف وزوجته وابنه، بعد التخلص من فاطمة العرة التي حاولت سرقة الخاتم، وقتل معروف الإسكافي لأنه فضل عليها زوجته الثانية، ابنة الملك. وهكذا، حرقت رواية "رمل المائة" السرد الحكائي عن اتجاهه الأصلي، وجعلته يسير باتجاه آخر، يتناسب ومبدأ السرد في الرواية، وهو نقد الحكام والسلطين، وإظهار مدى تكالبهم على السلطة. لقد قام "قمر الزمان" ابن الملك المقتر بالله - بعد قتله فاطمة العرة - بقتل أبيه في الليلة نفسها، بعد أن اتفق وزوجة أبيه الشابة على التخلص من والده الذي تعفّن في الحكم.

**ج- بناء وحدة سردية على وحدة سردية حكاية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" ورواية "ليلة المليار":** يعتبر العثور على الكنز "من الموضوعات الرئيسية في ألف ليلة وليلة"<sup>(1)</sup>، ولكن أميل حبيبي لم يوظف في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" حكايات العثور على الكنز توظيفاً مباشراً، أي أنه لم يسرد تلك الحكايات، وإنما وظيفها، وبنى عليها وحدات سردية روائية، أطلق عليها اسم حكاية، مثل: "حكاية الثريا التي رجعت تسف الثرى"، و"حكاية الجد الأكبر للمتشائل" و"حكاية السمكة الذهبية"...

(1) غوته وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن ص 185.

لقد وظف أميل حبيبي منطوق الحكاية، لا الحكاية نفسها، وتعامل مع الوحدة السرديّة المتمحورة حول البحث عن الكنز، بوصفها رمزاً، لا حقيقة، فالبحث عن الكنز، من هذا المنظار، ليس إلا البحث عن الحقيقة.

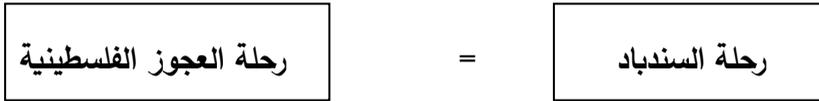
لقد جاب السندباد الأمصار والبلدان، وتعرض للمخاطر والصعاب في سبيل الحصول على الكنز، واكتشاف الحقيقة، والوصول إلى المعرفة، وها هي ذي العجوز الفلسطينية، رمز الجيل القديم، تعود إلى بيتها الذي هاجرت منه منذ ثلاثة وعشرين عاماً، و هي تأمل أن تحصل على كنزها/ مجوهراتها التي تركتها في الجدار، فتفاجأ بأن بيتها تقطنه امرأة يهودية، وبأن الدولة قد وضعت يدها على الكنز، فتعود خائبة.

لقد بنى حبيبي على الجزئية الحكائية المتعلقة بالبحث عن الكنز حكاية جديدة، هي حكاية الواقع الجديد المفروض على الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال الإسرائيلي، ليحقق أمرين:

1- إظهار المفارقات العجيبة للعدو الإسرائيلي، باعتبار أن حكاية "الثريا التي رجعت تسف الثرى"، مسرودة بوصفها حكاية عجيبة.

2- التعبير عن مرحلة من مراحل القضية الفلسطينية، والكشف عن عجز الجيل القديم عن مواجهة الاحتلال، من خلال محاولة المرأة الفلسطينية العودة إلى أرضها التي تعني محاولة الارتباط بالأرض من جديد، واستعادتها من المغتصبين. وما إخفاق العجوز الفلسطينية، وقبولها بالأمر الواقع، وعودتها خائبة إلا إخفاق الجيل القديم في استعادة الأرض.

تظهر المقارنة بين ما حدث للسندباد في رحلاته، وما حدث للعجوز الفلسطينية في رحلتها لاسترجاع الكنز، مفارقة بين الحكائي والواقعي، فالحكائي انتهى إلى النجاح، أي العثور على الكنز، أما الروائي/ الواقعي فقد انتهى إلى الإخفاق. ونوضح ذلك من خلال الترسيم التالي:



الإخفاق

النجاح

استخدم حبيبي الوحدة السردية الحكائية المتعلقة بالبحث عن الكنز للتعبير عن مرحلة تالية من مراحل نضال الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي، هي مرحلة الكفاح المسلح، فإذا كانت العجوز الفلسطينية قد بحثت عن خلاصها الفردي، من خلال عودتها إلى بيتها لاستخراج كنزها المطمور في الجدار، فإن "ولاء"، واثنين من زملائه في المدرسة سعوا إلى الخلاص الجماعي، عن طريق التنظيم السري، والبحث عن كنزهم الخاص، وهو كنز المقاومة، والرحلة التي قام بها ولاء للحصول عليه هي رحلة باتجاه الحصول على السلاح، ومقاومة الاحتلال. وهكذا، أضحى الكنز رمزاً للمقاومة والكفاح المسلح. وقد كان أميل حبيبي بارعاً عندما جعل الصندوق المخبأ يحتوي على السلاح والمال، وذلك لحاجة المقاومة إليهما معاً.

لقد انتزع أميل حبيبي الوحدة السردية الحكائية المتعلقة بالبحث عن الكنز من حكايات ألف ليلة وليلة، ووظفها في الرواية ليبر عن مرحلتين من مراحل النضال ضد الاحتلال، فإذا كانت المرأة العجوز "ثريا عبد القادر مقبول" قد حملت دلالة اسمها، وقبلت بالأمر الواقع، وقلقت راجعة "لتسف الثرى في مخيم الوحدات، ولتدعو بطول البقاء لذوي القربى ولأولاد عمهم"<sup>(1)</sup> من اليهود، فإن ولاء، واثنين من رفاقه، أي الجيل الجديد رفضوا الانصياع للاحتلال، وراحوا يبحثون عن الكنز الحقيقي/ كنز المقاومة والنضال.

ما تقدم يدل على قدرة الكاتب على السيطرة على الموروث الحكائي، وتوظيفه توظيفاً واعياً، عبر تجديد قراءته<sup>(2)</sup>، وتحويله من نص مقروء ضمن نوعه الخيالي إلى نص مقروء ضمن نوع آخر يهتم بالواقع، أي نقل الموروث الحكائي من نص خيالي إلى نص "واقعي".

إن انتقال الروائي من التوافق على مستوى نوع العلاقة إلى التعارض على مستوى زاوية الرؤية Point of view يكشف عن عمق قراءة الموروث الحكائي من جهة، والابتعاد عن تقليد، ومحاولة تجاوزه عبر إخضاعه للسرد الروائي، واتخاذ أداة تعبير عن الواقع من جهة أخرى.

إن حبيبي لا يهرب إلى التراث، ولا يقطع صلته به، وإنما يسعى إلى تحقيق تلك المعادلة الصعبة بين الماضي والحاضر، والتراث والحداثة، فيحترم

(1) الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي - دار الجليل، دمشق 1984 ص 137.

(2) عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي، د. سعيد علوش ص 104.

التراث دون أن يقده، ويفيد منه دون أن يقلده. يؤكد ما سبق نقد الكاتب لشخصية المتشائل، لما تركه فيها الحكائي العجائبي "ألف ليلة وليلة" من تأثير سلبي، بلغ بها حد الهرب من مواجهة الواقع، و العجز عن إيجاد خلاصها، والبحث عنه خارج الذات، وانتظار المعجزة التي يأتي بها العفريت، كما هي الحال في حكايات ألف ليلة وليلة. لقد ظل المتشائل ينتظر خلاصه عن طريق العثور على الكنز الذي خلفه له جده الأكبر أبحر بن أبحر<sup>(1)</sup>، ويحلم بمجيء أخوته الفضائيين، لإنقاذه مما هو فيه.

وفعلت غادة السمان الشيء نفسه في روايتها "ليلة المليار"<sup>(2)</sup>، حيث وظفت إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية الرجال الذين سعدوا سلماً مرتفعاً، وراحوا يلقون أنفسهم إلى الأسفل ظناً منهم أنهم سيسقطون فوق بركة ماء<sup>(3)</sup>، وبنيت عليها وحدة سردية جديدة تشبهها، بهدف الإشارة إلى أن الناس في الحرب الأهلية اللبنانية خدعوا وضلوا، كما خدع أولئك الرجال في الحكاية الشعبية: "عند باب الخروج شاهدت رجلاً يسقط من أعلى عن خشبة قافزاً إلى بركة مرسومة على الأرض، كالسراب الأزرق، ويتمزق جسده حطاماً على رخامها الصلد، ولا يبقى منه غير ثوب الاستحمام الأحمر المستورد. وشاهدت آخر وقد بدأ يستلق السلم وهو في دربه إلى الخشبة ليفعل ما فعل صاحبه، فظننته لم يره، وصرخت به: توقف. ألا ترى ما حل بزميلك؟ هذا سراب وليس ماء... البركة مرسومة. قال لي غاضباً: لا تهدر وقتي يا خليل... ما شأنني به؟ إنه ليس من ديني"<sup>(4)</sup>.

#### د- توظيف العجائبي في ألف ليلة وليلة:

- توظيف الحكاية العجيبة في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل": تعج رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" بالعجائبي الذي يعلن عن نفسه في عناوين، من مثل: بحث عجيب في الخيال الشرقي وفوائده الجمّة، حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات، حكاية السمكة الذهبية...، ولابد أن يثير هذا الحضور المتميز للعجائبي Fantastical والخيالي في السرد الروائي سؤالاً يتعلق بالدافع الذي يكمن وراءه.

يؤكد الراوي أن التخيل Imagination ميزة حباها الله للشرقيين، وأنه لا

(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي ص 140.

(2) ليلة المليار 2، غادة السمان - منشورات غادة السمان 1991.

(3) ألف ليلة وليلة ج 2 ص 46 - 47.

(4) ليلة المليار، غادة السمان ص 390.

يقتصر على الماضي فحسب، بل يمتد إلى الحاضر، وكأنه انتقل عبر المورثات من الأجداد إلى الأحفاد. وهكذا، يستمر الماضي في الحاضر من خلال استمرار الخيالي والعجائبي الذي تعج به ألف ليلة وليلة في الحاضر الذي يعج أيضاً بالأحداث العجيبة والخيالية التي لا تقل عجائبية عن الحكايات العجيبة في ألف ليلة وليلة. وما يسوغ وجود حكاية السمكة الذهبية، أي العجائبي في الروائي إنما هو محاكاة الحكائي للواقعي الذي أصبح، بسبب المفارقات العجيبة التي تحكم الواقع في ظل وجود الاحتلال، أغرب من الخيال الذي نجده في ألف ليلة وليلة.

لقد سرد حبيبي حكايات "واقعية"، وأراد من القارئ أن يصدّق هذه الحكايات، فما كان منه إلا أن سرد حكايات عجيبة تمثل جزءاً هاماً من ثقافة القارئ، ليدفعه إلى تصديق ما يسرده له، وكأنه يريد أن يقول له: إذا كنت تصدق حكاية السمكة الذهبية، فلا بد أن تصدق أيضاً حكاية الشاب العربي الذي صدم بسيارته سيارة أخرى في تل أبيب، فنزل سائقها منها، وراح يصرخ عربي عربي! فانهاهال الناس على صاحب السيارة الأخرى بالضرب، ولاذ هو بالفرار.<sup>(1)</sup>

وهكذا، ساهم توظيف الحكايات العجيبة، وإلماح السرد إلى الخيال الشرقي، وأهميته، وامتداده من الماضي إلى الحاضر في تقبل المتلقي لوحداث سردية عجائبية، مسرودة على أنها أحداث "واقعية" لا حكايات خرافية، كلقاء سعيد بمخلوقات من الفضاء السحيق، وتحويل المتشائل إلى هرة تموء، وحياة سعيد في إسرائيل فضلة حمار...، كما ساهم سرد الحكايات العجيبة الخيالية في تسويغ العجيب واللامعقول على مستوى الواقع الذي ترصده رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". لقد سخر الكاتب الخيالي والعجائبي لخدمة الروائي والواقعي، وتوسل به للتعبير عنه، وجعله مثلاً صاغ الواقع عليه.

يفضي التوازي بين العجائبي والواقعي على المستوى الفني إلى التشابه بينهما على مستوى المعنى، فحكاية مدينة النحاس، وحكاية القرية الفلسطينية الصغيرة<sup>(2)</sup> لا تتوازيان فحسب، بل تتشابهان أيضاً، فتصبح القرية شبيهة بمدينة النحاس، ويصبح الراوي شبيهاً بالأمير موسى، ويصبح الواقعي شبيهاً بالحكائي العجائبي. لقد دخل المتشائل القرية الصغيرة بتكليف من اليهودي "يعقوب"، فوجدها خالية من الناس الذين هجروها تحاشياً للقاء الشيوعيين، فخيّل إليه أنه الأمير "موسى" الذي دخل مدينة النحاس المسحورة فإذا "لا حس فيها ولا أنيس يصفر البوم في

(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي، ص 142

(2) المصدر نفسه، ص 143.

جهاتها، ويحوم الطير في عرصاتها، وينعق الغراب في نواحيها وشوارعها، ويكي على من كان فيها".<sup>(1)</sup>

إننا إزاء وحدتين سرديتين، أولاهما تعبر عن الخيالي "مدينة النحاس"، وثانيتها تعبر عن الواقعي/ القرية، والعلاقة بينهما هي علاقة تواز يفضي إلى التشابه، أما وجه الشبه بينهما فهو ما حل بهما من دمار وخراب. وإذا كان السحر، منظوراً إليه على أنه قوة خارقة، السبب في دمار مدينة النحاس، وخلوها من الناس، فإن "الواقعي"/ الشيوعيين، هو السبب في خلو القرية الصغيرة من الناس، ولا نظن أن حبيبي أراد أن يساوي بين السحر والشيوعيين، بل العلاقة بينهما هي علاقة موازنة فقط، فكلاهما عدو؛ السحر عدو الناس، والشيوعيون أعداء سكان القرية، وما ينفي المساواة بينهما اختلافهما على مستوى زاوية الرؤية Point of view، فالراوي في حكاية مدينة النحاس نظر إلى السحر على أنه عدو تجب محاربته، في حين نظر الراوي، المتشائل في حكاية القرية الفلسطينية إلى الناس نظرة ساخرة، بسبب هربهم من الشيوعيين. ولتوضيح العلاقة بين الحكائي والروائي نستعين بالجدول التالي:

التوازي		نوع العلاقة
الروائي	الحكائي	زاوية الرؤية
سخرية	تعاطف	

- تدخل العجائبي في الأحداث في رواية "ليالي ألف ليلة": ينهض عالم ألف ليلة وليلة على المزوجة بين الواقعي والعجائبي، وهما عالمان متناقضان، يتميز أولهما بأنه عالم محدود، في حين يتميز ثانيهما بأنه عالم غير محدود. ولما كان عالم العجيب والخارق لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عنه، فإن إقحامه في الواقع ليس إلا تعويضاً عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره.

للعجيب والخارق في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة" دور مشابه لدوره في حكايات ألف ليلة، فثمة عفاريت مؤمنة "سناجم وقمقام"، وثمة عفاريت كافرة وشريرة "زرمباحة وسخريوط"، وكأنها صورة عن النفس البشرية في انقسامها بين الخير والشر. وبدا السرد قسمة بين العفاريت الخيرة، والعفاريت الشريرة، كما بدا كل طرف منهما يسعى إلى توجيه السرد الوجهة التي يريدها، فالعفريت سناجم

(1) ألف ليلة وليلة، ج2، ص 45.

يظهر فجأة "صنعان الجمالي"، ويطلب منه أن يقتل حاكم الحي "علي السلولي"، أما زرمباجة وسخريوط فيطلبان من "معروف الإسكافي" أن يقتل الشيخ "عبد الله البلخي" رمز الخير.

إن الغرض من تدخل العجائبي في أحداث حكايات ألف ليلة وليلة هو دفع السرد إلى الأمام، ومنع توقفه، فأقحام الجن والعفاريت في السرد الحكائي أدى - كما لاحظ تودوروف Todorov - إلى ظهور حكاية جديدة تأسر شهريار، وتؤجل موت السارد شهرزاد،<sup>(1)</sup> وهذا ما نلاحظه في رواية "ليالي ألف ليلة" التي حافظ فيها العجيب على دوره في توليد الحكايات، ودفع السرد إلى الأمام. وهكذا، كانت العفاريت تتدخل في السرد كلما وصل إلى طريق مسدود يصبح فيها مهدداً بالموت، أو التوقف النهائي.<sup>(2)</sup> لقد عاش "صنعان الجمالي" - على سبيل المثال - حياة هادئة، ملؤها الاتزان والهدوء والسعادة، ثم تحولت حياته إلى اتجاه معاكس، حين اختاره العفريت لقتل حاكم الحي الشرير "علي السلولي".

إذا كان ظهور العجائبي في حكايات ألف ليلة وليلة سببه، غالباً، اقتحام الإنسان للعوالم الخاصة بالعفاريت، وهي - عادةً - عوالم نائية عن عوالم الإنسان،<sup>(3)</sup> فإن سبب ظهورها في رواية "ليالي ألف ليلة" هو ظلم السلطة للشعب، وهذا ما عبر عنه "عبد الله الحمال": "على الوالي أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا".<sup>(4)</sup> وهكذا، فإن ما يبرر وجود العجيب في رواية "ليالي ألف ليلة"، وتدخله في السرد، وحياة الشخصيات هو المشابهة بين الحكايات والواقع الذي ترصده الرواية على شكل حكايات، ولا تستبعد الدكتورة نبيلة إبراهيم "أن تكون غرابة الواقع هي التي ذكرت الكاتب بحكايات الليالي، فرأها أكبر معادل موضوعي للتعبير عن أفكاره".<sup>(5)</sup>

لم تتعامل رواية "ليالي ألف ليلة" مع العجائبي على أنه واقع وحقيقة، على الرغم من حضوره الكبير والهام ودوره الرئيس في السرد، بل نظرت إليه على أنه

(1) ثارت شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، ط1، د. محسن جاسم الموسوي - دار الآداب، بيروت 1993، ص 44.

(2) المرجع نفسه، ص 154 وما بعدها.

(3) تنظر حكاية معروف الإسكافي في ألف ليلة وليلة، ج2، ص 595 على سبيل المثال لا الحصر.

(4) ليالي ألف ليلة، نجيب محفوظ، ص 76.

(5) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم، ص 135، والرواية والتراث السرد، سعيد يقطين، ص

"صورة دقيقة لمضمون اللاوعي لدى كل شخص"،<sup>(1)</sup> ولذا شككت أحياناً في وجوده المادي، فمعروف الإسكافي اعترف بأنه امتلك الخاتم السحري بعد ما تناول كمية كبيرة من المنزول/ المخدرات،<sup>(2)</sup> مما يدل على نقل الحكاية إلى مستوى التخيل، وكأن الحكاية لا أساس لها من الصحة أو الواقعية، فمعروف الإسكافي، كما قدمه السرد، ادّعى أنه يمتلك خاتماً سحرياً، وعندما طلب منه أن يستخدمه ليقدم برهاناً على صدق ما يقوم اعتماد على قواه الباطنية، ونجح في الاختبار. وأشار الراوي أيضاً إلى أن العجيب والخارق ليس إلا ما يراه الإنسان في نومه من الأحلام، وأن تأثير هذه القوى يرتبط بالعالم الداخلي للإنسان، فقد وقع الجميع أسرى سحر "زرمباحة" بما فيهم شهريار، ولم ينج من سحرها سوى "عبد الله الحمال" لأنه، بفضل مجاهدة النفس، وحب الخير، ومقاومة قوى الشر، توصل إلى منزلة رفيعة، سمت فيها روحه، وصفت نفسه، واستطاع تعرية المزيف والمقنع.<sup>(3)</sup>

- **المكان العجائبي Fantastic space في ألف ليلة وليلة**: تجمع حكايات ألف ليلة وليلة بين الواقع والخيال، لذا نجد أمكنة واقعية: بغداد القاهرة، بلاد الهند... كما نجد أمكنة متخيلة، بلاد الواق الواق، جبل قاف، قصر الذهب والفضة، الجبل الأحمر، مدينة النحاس، الجزيرة المهجورة وغيرها. ولعل أهمية ألف ليلة وليلة تكمن في تصويرها لأماكن عجائبية لا وجود لها إلا في مخيلة القاص أو السارد، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الملك مرتاض، حين عزا عبقرية الإبداع في ألف ليلة وليلة إلى عجائبية المكان فيها.<sup>(4)</sup>

بنى نجيب محفوظ روايته "ليالي ألف ليلة" على ألف ليلة وليلة، ونقل عوالم الحكايات العجيبية، كالأحداث والشخوص والأمكنة إلى روايته، فثمة شهريار وشهرزاد والسياف والوزير، ومعروف الإسكافي وعلاء الدين... على مستوى الشخوص، وهناك حكاية "الصيد والعفريت"، وغيرها على مستوى الأحداث، وهناك أيضاً الجزيرة المهجورة، والغرفة السرية وغيرها على مستوى المكان. ولكن هذا لا يعني وجود تطابق بين الرواية وألف ليلة وليلة، فشهريار الرواية ليس كشهريار الحكاية، وحكاية جمعة البلطي والعفريت في الرواية ليست كحكاية

(1) الثنائية في ألف ليلة وليلة، إحسان سركيس، دار الطليعة، بيروت 1979، ص 172.

(2) ليالي ألف ليلة، ص 231.

(3) المصدر نفسه، ص 171 وما بعدها.

(4) نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، ص 161.

الصيد والعفريت في ألف ليلة وليلة، والأمكنة في الرواية ليست كالأمكنة في ألف ليلة وليلة. ويتبدى الاختلاف بين الأمكنة في كل من الرواية والحكاية في الصفة العامة للمكان في كل منهما، فإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة "تهزأ بحدود المكان والزمان بجميع أشكالها"<sup>(1)</sup> أي أن أحداثها تجري في أمكنة متعددة جداً، وغير محددة لأنها أمكنة عجائبية خيالية، فإن الأمكنة في رواية "ليالي ألف ليلة" تبدو مكثفة ومحددة، وقد جاء تحديد المكان وتكثيفه في الرواية منسجماً مع الطريقة التي اتبعها نجيب محفوظ في توظيف ألف ليلة وليلة، وهي نقل الحكاية إلى الواقع، وإعادة سردها على أنها حقيقة وواقع لا خيال. وبناءً عليه عني السرد الروائي بمدينة شهربار، بوصفها المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتعاد فيه الحكايات من جديد. وتضم المدينة، بوصفها المكان العام في الرواية، أمكنة ثانوية أخرى، منها الجغرافي كمقهى الأمراء، وقصر السلطان شهربار، والمحال التجارية، والحدائق...، ومنها العجائبي، كاللسان الأخضر، ودار السعادة المحروسة، والغرفة السرية، وجامع الإمام العاشر، والجزيرة المهجورة...

وتحكم هذه الأمكنة بنوعها الجغرافي والعجائبي ثنائية ضدية، فالأمكنة الجغرافية تعج بالفساد، وترتكب فيها الجرائم، مما يدل على أزمة تعيشها الأمكنة الجغرافية في مدينة شهربار، وهي وجود الظلم وانتشار القمع والتسلط على الناس. أما الأمكنة العجائبية فتعج بالصفاء والنقاء والعدالة والمساواة والقدرة على منح الحياة "مملكة الماء اللانهائية"<sup>(2)</sup>، لذا طرحت بوصفها بديلاً للأمكنة الجغرافية "مملكة الدراويش في الجزيرة المهجورة"<sup>(3)</sup>.

- **الفضاء العجائبي في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة":** الفضاء الروائي هو "مجموع الأمكنة"<sup>(4)</sup> في الرواية. ويكون الفضاء عجائباً إذا اتسمت الأمكنة في الرواية بعدم التحديد. يظهر الفضاء العجائبي بشكل واضح في رواية مؤنس الرزاز "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، إذ عمد الكاتب إلى خلق أمكنة عجائبية، شكلت في مجموعها "عالم الضاد" الذي أصبح كل شيء فيه عجيباً وغير عادي، فهذا هو ذا "علاء الدين" "يعثر على نفسه وقد زج به في سيارة

(1) غوته وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن، ص 9.

(2) ليالي ألف ليلة، ص 264-265.

(3) المصدر نفسه، ص 206 وما بعدها.

(4) بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط1، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 64.

فارهة، وإذا بالسيارة تطير إلى مزرعة ذات جنائن معلقة مستقبلة الحسنات عند بوابة المزرعة، وكل واحدة منهن أجمل من الأخرى، فهذه صديفة كالدرة السنية تنفي عن القلب كل هم وغم وبلية، وتلك تزلزل الجبال الرواسي "من الذكور" إذا صعدت واحداً منها، وثالثة تنكش الأرض وتمسها قشعريرة النشوة كلما عنّ لها فقامت ورقصت، ورابعة تقول كل ليلة خميس للقمر قم وتقعّد مكانه، وخامسة تسبق سرعة الضوء في ذكائها، وسادسة تضع المتبني في حقيبتها الصغيرة إذا أنشدت الشعر، وسابعة تتمنى أم كلثوم أن تطلعها على ألف باء الغناء، وثامنة مثقفة تضع طه حسين في جيبها الصغيرة لو كان لها جيب".<sup>(1)</sup> وثمة أمكنة عجائبية أخرى، كحمام "جولييت" الذي تنزل الرمال من صنوره بدل الماء، ومزرعة الدكتور "نور الدين" التي تحولت فيها الكائنات الاصطناعية والطبيعية إلى أذرع صلبة كالثعابين، وهاجمت صاحبها.<sup>(2)</sup>

إن الفضاء العجائبي "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" جاء في إطار تحديث السرود العربية المعاصرة، والخروج على السرود التقليدية وتجاوزها، بهدف إدخال القارئ إلى عوالم تخيلية غير مألوفة، تجعله يساهم في إنتاج النص المقروء من جهة، ويهدف التعبير عن واقع وصل إلى أقصى درجات اللامعقول والعجيب من جهة أخرى. وهكذا، تم تحويل العادي والمألوف بالنسبة إلى القارئ "روميو وجولييت - طاقية الإخفاء"، وتم خلق فضاء عجائبي بإطلاق الخيال إلى أعلى درجاته، عن طريق "الكتابة المجنونة" أو "جنون السرد" إذا جاز التعبير، لاستنزاف القارئ، والتعبير عن واقع كل ما فيه يدفع منتج السرد إلى الجنون. وفق ما تقدم فقط نستطيع أن نتقبل الوحدة السردية التالية: "كانت زرقاء اليمامة عارية تماماً. لا تدري كيف ركضت في الشارع المزدهم، وعيون الرجال تنهشها في كل أقطار جسمها، ثم توقفت لاهثة عند محل يبيع ملابس نسائية. لكنه كان مغلقاً. فطارت في الفضاء، وجللت جسدها بالسحب. ناداها بئر الأسرار، فرمى لها القمر، راحا يلعبان بالقمر كرة سلة. كان رأس بئر الأسرار السلة، والقمر الكرة."<sup>(3)</sup>

**هـ- توظيف مجتمع ألف ليلة وليلة في رواية "ألف ليلة وليلتان":** تعبر

(1) سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ألف رواية ورواية في حكاية، ط1، مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 14-15.

(2) المصدر نفسه، ص 185.

(3) سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 110.

رواية "ألف ليلة وليلتان"<sup>(1)</sup> لهاني الراهب في توظيفها لألف ليلة وليلة عن استمرار الماضي في الحاضر، والحكائي في الروائي، والخيالي في الواقعي، ويدل عنوان الرواية على أن الليلة الثانية بعد الألف التي تضيفها الرواية إلى ليالي ألف ليلة وليلة، لتمثل زمنياً رواية "ألف ليلة وليلتان" ليست إلا امتداداً لما سبقها من الليالي. وقد حققت رواية "ألف ليلة وليلتان" استمرار الماضي في الحاضر، وامتداد الحكائي إلى الواقعي من خلال رصدتها لمجتمع يتشابه ومجتمع ألف ليلة وليلة في مستويات كثيرة، ويقوم هذا التشابه على قراءة الروائي لألف ليلة وليلة، وطبيعة رؤيته للواقع الذي يرصده في روايته. ينطلق هاني الراهب في قراءته لألف ليلة وليلة من دراسة مجتمع الليالي، بطبقاته الاجتماعية، ووضع المرأة فيه، وأخلاق الناس وعاداتهم... ويخلص إلى أن مجتمع ألف ليلة وليلة مجتمع متخلف، أما المجتمع الذي ترصده الرواية، وهو مجتمع مدينة دمشق قبل هزيمة حزيران 1967، فلا يختلف في شيء عن مجتمع ألف ليلة وليلة، فالنقاوت الطبقي على أشده، والمرأة ذليلة مهانة، والمجتمع ذكوري، وموائد الغناء والطرب ما تزال موجودة والناس ما زالوا يؤمنون بالقضاء والقدر، والسحر، والشعوذة، والتواكل... كما هو شأنهم في مجتمع ألف ليلة وليلة.

يتمظهر مجتمع ألف ليلة وليلة في الرواية من خلال الراوي الذي يمثل ذات الكاتب، والذي يكرر عبارات الراوي في ألف ليلة وليلة، كقوله "ويدرك شهرزاد الصباح"،<sup>(2)</sup> "ويسكت محمود عن الكلام المباح"،<sup>(3)</sup> وكذلك من خلال أقوال الشخصيات، يقول سليمان: "مجتمع ألف ليلة وليلة دائماً كان المجتمع الحقيقي في كل العصور والبلدان".<sup>(4)</sup> وتبدو المرأة - كما هي في المجتمع الذي تصوره الرواية - امتداداً للمرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي أسيرة جسدها، وتابعة للرجل الذي يرى فيها جسداً يمنح اللذة، وخادمة تلبّي رغباته، وتقوم على خدمته، وتوفير حاجاته. إنها - كما يراها المجتمع - مصدر غواية، لذا لا بد من تزويجها، كي لا تجلب العار. إن "أمية" امتداد للمرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي مثلها يشكل جسدها عبئاً عليها، وترضى بالخضوع لإرادة الرجل الذي يعاملها كدابة. لقد زوجها أهلها - وهي ما تزال صغيرة - من "نواف" الضابط

(1) ألف ليلة وليلتان، ط1، هاني الراهب، دار الآداب، بيروت 1977.

(2) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 67.

(3) المصدر نفسه، ص 143.

(4) المصدر نفسه، ص 64.

الطيار الذي يضربها كل يوم، ويفرض عليها الإقامة الجبرية بين جدران المنزل. إن مجتمع الرواية مجتمع ذكوري كما هو مجتمع ألف ليلة وليلة، الرجال فيه قوامون على النساء، ولهم على الزوجة حق الطاعة، أما المرأة فالرجال هم الذين يرسمون مستقبلها.

يتألف المجتمع الذي ترصده الرواية من طبقتين: إحداهما طبقة غنية، مستغلة، متسلطة، ينتمي إليها التجار، وضباط الجيش، والمسؤولون، والسامسة، وثانيهما طبقة فقيرة ومستغلة، هي طبقة العمال والفلاحين، وصغار الكسبة، وبذلك يشبه مجتمع ألف ليلة وليلة الذي يقوم على التفاوت الطبقي. يكتب "الملك" وهو صحفي: "والعالم الثالث هيوولى لم تنتشياً بعد، وهذا هو سر أحلامه ومآسيه. يمتلك حياة لا حدود لها، وبالتالي فوضى لا حدود لها، ومن الواضح أنه سيمتلك التاريخ بعد حين. تمر به الأيام كلمى هزيمة، ووجهه وضاح وثغره باسم... فيه ملايين تموت جوعاً، وملايين أكثر من الجائعين. وفيه الناس عبيد إلا ضمن دائرة قطرها نصف متر: عبيد للامبريالية، للحياة اليومية، للطقس الحار، للانفعالات الأولية الذاهبة جفاء كزبد البحر، وفيه الاستغلال المزجج والرشوة الجميلة والسرقة الحلال إنه عالم ألف ليلة وليلة".<sup>(1)</sup>

ويتشابه مجتمع الرواية مع مجتمع ألف ليلة وليلة بما يرصده السرد الروائي من مظاهر وعادات تدل على الإيمان بالقدر والسحر، والاستكانة والتواكل... وهذه المظاهر الاجتماعية تشيع بكثرة في حكايات ألف ليلة وليلة: "تنتهد أم خلف لغير ما سبب واضح: الله ولي الأمر والتدبير... ويلصق بائع الذرة الصفراء على دراجته اعترافاً مكتوباً: يا عالماً بحالي عليك اتكالي... ويأمر صاحب عمارة ذات طوابق سبعة بأن يحفر على الحجر فوق المدخل شيء مثل: الملك لله وحده. وتنتهد عائدة متعبة من التفكير في المستقبل: "لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"... ويعلو صوت محمد عبد الوهاب "واللي انكتب عالجبين لازم تشوفه العين".<sup>(2)</sup>

وثمة جوانب أخرى يتشابه فيها مجتمع الرواية ومجتمع ألف ليلة وليلة، فالعالمان يضعان حاجزاً سميكاً بين الرجل والمرأة، وحين يريد الرجل أن يتزوج يجب عليه أن يوكل مهمة فحص جسد المرأة إلى عجوز خبيثة بجمال الجسد الأنثوي "أم خلف في توليها مهمة تزويج "علي"، واختيار العروس وفحص جسدها

(1) المصدر نفسه، ص 135.

(2) ألف ليلة وليلتان، ط1، هاني الراهب، ص 45.

في الحمام التركي"، شأنها شأن العجوز في حكايات ألف ليلة وليلة.<sup>(1)</sup>

### و- توظيف البنية السردية لألف ليلة وليلة:

- في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة": نقصد بالبنية السردية السرد  
Narration، منظوراً إليه من زاوية مكوناته:

1- الراوي أو السارد

2- المروي له أو المتلقي

3- المروي أو الرسالة. وكل كلام يتألف من البنية السابقة، فلا بد أن يكون  
ثمة متكلم وملتق ورسالة، ولكن طبيعة هذه المكونات السردية تختلف من  
نوع إلى آخر، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف الكلام من غيره، وظهور  
الأنواع الأدبية، وتباينها فيما بينها. تتألف ألف ليلة وليلة من حكاية  
إطارية، وحكايات فرعية. أما الحكاية الإطارية فهي حكاية الملك شهريار  
مع شهرزاد، وتتكون هذه الحكاية من راوٍ، هو شهرزاد، ومروي له هو  
شهريار. وتتميز شهرزاد، بوصفها راوية للحكايات كلها، بأنها راوٍ مفارق  
لمرويها، أي لا علاقة لها بما ترويها عن رواة آخرين، روى بدورهم عن  
غيرهم.<sup>(2)</sup> وهكذا... ويمثل شهريار المروي له الذي يتلقى فقط دون أن  
يشارك في الأحداث. أما الحكايات الفرعية، أي المروي، فنعثر فيها على  
ثلاثة أنواع من مظاهر السرد، هي:<sup>(3)</sup>

1- أن يتعدد الرواة والمروي، ويبقى المروي له مفرداً، كحكاية "التاجر  
والعفريت" التي روت فيها شهرزاد لشهريار تسع حكايات نقلاً عن  
ثلاثة رواة، هم الشيخ الأول والشيخ الثاني والشيخ الثالث الذين  
رووا حكايات متعددة لمروي له واحد، هو العفريت.

2- أن يكون الراوي مفرداً، والمروي له متعدداً، كحكاية السندباد  
البحري التي روى فيها السندباد البحري خمس عشرة حكاية لرواة  
متعددين.

3- أن يتعدد الرواة والمروي له، كحكاية حاسب كريم الدين، ويتحول  
الراوي في هذا المظهر السردى إلى مروي له، كما حدث لحاسب

(1) المصدر نفسه، ص 70.

(2) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 106.

(3) المرجع نفسه، ص 100 وما بعدها.

كريم الدين الذي تحول من راوٍ إلى مروى له في "جميع الحكايات التي قدمتها ملكة الحيات".<sup>(1)</sup>

لقد حافظ نجيب محفوظ في روايته ليالي ألف ليلة على النص السابق، وتجاوزه في الوقت نفسه، وهو بذلك وظف النص السابق، وبنى عليه مادة جديدة، تختلف عنه، وتحمل بعض خصائصه في الوقت نفسه. وقد مس التغيير البنية السردية لألف ليلة وليلة، بدءاً من الحكاية الإطارية التي حطمها السرد الروائي من خلال إحداث تغيير في موقع الراوي والمروى له، وانتهاءً بالحكايات الفرعية التي تجاوزها السرد الروائي من خلال حذف تداخل الحكايات، وتوالدها المستمر عن الحكاية الإطارية.

إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة قد روت كل الحكايات لشهريار دون أن تتدخل في المروى، فإن دورها ينتهي في رواية "ليالي ألف ليلة"، وتتحول إلى شخصية من شخصيات الرواية، ويستبدل الكاتب راوٍ آخر بها، ليتدخل في المروى مثلها، ولا يشارك في أحداث الرواية، شأنه في ذلك شأن شهرزاد في ألف ليلة وليلة، ولكنه يختلف عنها في أنه يعرف كل شيء، ويراقب كل ما يجري أمامه. إنه راوٍ كلي المعرفة Omniscient يحيط بالشخصيات والأحداث معاً. وهكذا قامت رواية "ليالي ألف ليلة" في اشتغالها على البنية السردية في ألف ليلة وليلة بنقل الراوي المفارق لمرويه من راوٍ ينقل فقط ما سمعه من رواة آخرين روى عن غيرهم، ولا يعرف شيئاً عما يروي، إلى راوٍ يعرف كل شيء، ويرى كل شيء، ويحيط بكل شيء. وإذا ما عرفنا أن الراوي الناقل هو من خصائص السرد الحكائي الذي يقوم على المشافهة، وأن الراوي المبتئر<sup>(2)</sup> الذي يرى كل شيء يجري أمامه هو من خصائص السرد الروائي الذي يقوم على الكتابة، لا على المشافهة، أمكننا أن نقول: إن الانتقال من ألف ليلة وليلة إلى ليالي ألف ليلة هو انتقال من الراوي الناقل إلى الراوي المبتئر، وهو "انتقال من المجال السردى الشفاهي إلى السردى الكتابي".<sup>(3)</sup>

(1) المرجع نفسه، ص 104 وما بعدها.

(2) يعرف الدكتور حميد لحدادي التمييز **Focalization** بأنه "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث" بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 46، أما الراوي المبتئر فيعرفه سعيد يقطين بأنه الراوي الذي يروي من زاوية نظر خاصة به ينظر تحليل الخطاب الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989، ص 284.

(3) الرواية والتراث السردى، سعيد يقطين ص 39.

لم يكتف نجيب محفوظ، في اشتغاله على البنية السردية لألف ليلة وليلة، بتحويل الراوي المفارق لمرويه إلى شخصية روائية، وجعله راوياً مبنياً فقط، بل حول أيضاً المروي له إلى شخصية روائية، من خلال زج شهريار في الحكى، ونقله من مروي له، يستمع إلى الحكايات، إلى شخصية تشارك في الأحداث، يقول شهريار لشهرزاد: "مهلاً جاء دوري لأحكي لك حكاية".<sup>(1)</sup> وهكذا، قوض نجيب محفوظ الأساس الذي يقوم عليه بناء الحكاية، والشرط الأساسي الذي لا بد منه لوجود الحكاية المتمثل بوجود الراوي والمروي له. إن تحويل الراوي المفارق لمرويه، والمروي له إلى شخصيتين مشاركتين في الأحداث هو نتيجة لاستراتيجية السرد في رواية "ليالي ألف ليلة"، المتمثلة بإعادة سرد الحكاية من جديد بوصفها "حقيقة" لا خيالاً، والانتقال من الحكاية إلى الرواية.

أدى نقل الراوي المفارق لمرويه من راو ناقل إلى راو عالم بكل شيء إلى تحطيم الحكاية الإطارية، ووقف توالد الحكايات الثانوية، فحكاية "الصيد والعفريت" يعاد سردها من جديد، بعد حذف الحكايات الثانوية منها، وهذا يدل على رغبة نجيب محفوظ في توظيف النص التراثي، وتجاوزه في الوقت نفسه.

إن ألف ليلة وليلة مجموعة من الحكايات المتناثرة والمجموعة في إطار معين ومن جهات مختلفة، وعصور متباينة، على الرغم من وجود من يزعم - معتمداً التحول في شخصية شهريار - وجود مخطط عام للحكايات المتناثرة.<sup>(2)</sup> أما رواية "ليالي ألف ليلة" التي قامت بإعادة سرد الحكايات الرئيسة في ألف ليلة وليلة، فقد تخلص نجيب محفوظ فيها من البناء الرخو الذي يميز ألف ليلة وليلة، وقدم بنية متماسكة وقوية من خلال طريقة الحذف التي اعتمدها، بوصفها استراتيجية أساسية في بناء الرواية، وفي توظيفها النص التراثي.

إن رواية "ليالي ألف ليلة" استطاعت أن تعمق فهمنا لحكايات ألف ليلة وليلة، من خلال تركيزها الاهتمام على استنتاج العبرة على صعيد المضمون، وتقديمها لبناء فني متماسك، يشد القارئ، ويغريه بمتابعة السرد، ويخلصه من الملل الناشئ عن تداخل الحكايات، وتوالدها المستمر.

- في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف": إذا كانت رواية "ليالي ألف ليلة" قد حطمت البنية السردية لألف ليلة وليلة، من خلال نقل الراوي المفارق لمرويه والمروي له إلى شخصية روائية وزجها في الحكى، فإن رواية

(1) ليالي ألف ليلة، ص 117.

(2) غوته وألف ليلة وليلة، كاترينا مومسن، ص 178-179.

"رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" حافظت على البنية السردية لألف ليلة وليلة، وتركت مادة الحكى، باستثناء إعادة سردها لحكاية "معروف الإسكافي". تتألف رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، كألف ليلة وليلة، من حكاية إيطارية، تضم حكايات ثانوية، فثمة راو مفارق لمرويه، هو دنيازاد التي تتقمص دور شهرزاد، بوصفها رواية لكل الحكايات، وثمة أيضاً مروى له، هو شهريار بن المقتدر بالله، صنو شهريار، وحفيده، وقد تولد عن الحكاية الإيطالية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة، كحكاية البشير المورسكي، وابن رشد، وابن الحلاج، وسقوط غرناطة، وأبي ذر الغفاري، وبوذران القلعي... إن الليلة السابعة بعد الألف، التي تسرد الرواية ما حدث فيها، تشبه إحدى ليالي ألف ليلة وليلة، من حيث كونها تضم حكايات كثيرة. ونمثل لذلك بالشكل التالي:

- 1- دنيازاد تروي لشهريار بن المقتدر أربع عشرة حكاية.
- 2- البشير المورسكي يروي حكايته.
- 3- الراعي يروي حكاية البشير.
- 4- البشير يروي حكاية حمود الأشبيلي.
- 5- البشير يروي حكاية صلب الحلاج.
- 6- البشير يروي حكاية ابن رشد.
- 7- البشير يروي حكاية أبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان.
- 8- البشير يروي حكاية أهل الكهف.
- 9- الراعي يروي حكاية الخضر.
- 10- المجدوب يروي حكاية البشير.
- 11- المجدوب يروي حكاية ماريانة.
- 12- ماريوشا تروي حكاية بوزان القلعي.
- 13- ماريوشا تروي حكاية المجدوب.
- 14- المجدوب يروي حكاية عمي الطاووس.

يشير ما سبق إلى أحد مظاهر السرد في ألف ليلة وليلة، وهو تعدد الرواة والمروى والمروي له، ويضاف إلى المظهر السردى السابق توظيف الرواية لسمة رئيسة في السرد الحكائي هي التعدد على مستوى الراوى فقط، وبقاء المروي مفرداً، فحكاية البشير المورسكي، وهي الحكاية الرئيسية التي تولدت عنها

الحكايات الأخرى، يرويها رواة متعددون، كالمجدوب الذي يروي حكاية البشير عن أحد القوالين، والعلماء السبعة، والرجل ذي اللحية، وماريوشا، والراعي، والبشير نفسه، الذي روى قسطاً من حكايته.

ونمثل لذلك بالجدول التالي:

المروي	الراوي
حكاية البشير المورسكي	1.البشير المورسكي
	2.العلماء السبعة
	3.الرجل ذو اللحية
	4.ماريوشا
	5.المجدوب
	6.الراعي

إن توظيف رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للبنية السردية لألف ليلة وليلة يتناسب وموقف السرد الروائي من ثنائية السرد الشفاهي والسرد الكتابي، واستبدال السرد الشفاهي بالسرد الكتابي، وتوجيه النقد إلى السرد الكتابي "الوراقون"، لالتصاقه ببلاط الحكام والسلاطين، وتزييفه الحقيقة، طمعاً بالمال، وخوفاً من سيف الجلاد.

إذا كانت رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة قد حققت التماسك، بابتعادها عن طبيعة السرد الحكائي القائم على التوالد المستمر، بسبب "عدم وجود علاقة بين الراوي والفعل الذي يشكل متن الحكاية"،<sup>(1)</sup> فإن رواية واسيني الأعرج "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" فقدت التماسك بسبب تمسكها بالبنية السردية لألف ليلة وليلة، لذا يجد القارئ صعوبة كبيرة في متابعة السرد بسبب تداخل الحكايات المسرودة، وتوالدها المستمر والإكثار من قطع السرد بسبب توالد الحكايات.<sup>(2)</sup>

## 2- توظيف الشخصية الحكائية:

يلاحظ الباحث وجود طريقتين لتوظيف الشخصية الحكائية، فإما أن يحول الروائي الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، لتنتقل الشخصية الحكائية من

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 105.

(2) رمل المائة، ص 72، 73.

السرد الحكائي إلى السرد الروائي حاملة معها اسمها الشخصي، ولامحها الرئيسية، وإما أن يسقط الكاتب شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية.

**أ- تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية:** سنتحدث عن تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية من خلال رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، لأنها وظفت - كما مر معنا - بنية ألف ليلة وليلة، وسنتخذ شخصية "شهريار" نموذجاً لتحويل الشخصية الحكائية المتلقية إلى شخصية روائية فاعلة.

بنى نجيب محفوظ استراتيجية روايته "ليالي ألف ليلة" على مادة الحكى في ألف ليلة وليلة، وانطلق من نهاية الليالي، فمدد السرد عن طريقة إعادة سرد الحكايات من جديد، ونقلها من حكايات حدثت في الخيال، إلى حكايات تحدث في الواقع.

لقد أخضع نجيب محفوظ شخصية شهريار لما تخضع له الشخصية في الرواية، فدفعها إلى الكلام، ورصد أفعالها، وكشف عن جوانبها من خلال كلام الشخصيات الأخرى، ورصد تنامياها وتطورها خلال تدفق السرد. وقد افتتح الكاتب السرد على الملك شهريار، وهو في مجلسه "سافر الرأس، غزير الشعر أسوده، تلمع عيناه في وجهه الطويل، وتقترش أعلى صدره لحية عريضة".<sup>(1)</sup> وبدأ شهريار، من خلال حديثه مع وزيره "دندان" والد شهرزاد، رجلاً امتلاً بحكمة حكايات شهرزاد التي حولته إلى إنسان آخر يتأمل ويفكر: "الوجود أغمض ما في الوجود".<sup>(2)</sup> ويتضح لنا من خلال حوار شهرزاد مع أبيها الوزير "دندان أن شهريار لم يشف تماماً من شرهه إلى سفك الدم، فطالما - كما تقول شهرزاد - تلوثت يده بدماء الأبرياء والأنقياء ولم يبق في المملكة إلا المنافقون.<sup>(3)</sup> تتدفق الأحداث عن طريقة إعادة سرد حكايات ألف ليلة وليلة من جديد، ويقتصر ظهور شهريار في السرد على إصدار أحكام الإعدام، وتعيين الولاة والحكام، وعلى جولاته الليلية مع وزيره "دندان" والسياف "شبيب رامة"، بالإضافة إلى كلام الشخصيات عنه، ولكن قلة ظهور شهريار في السرد لا يعني تغييب الكاتب له، فهو الغائب الحاضر، وكل السرد مسخر للكشف عن شخصيته، والتحويلات الطارئة عليها. وبقليل من التدقيق يتبين لنا أن شهريار ما زال يترجح بين الخير والشر، والحكمة والسفاهة، فقد أمر بقتل "جمعة البلطي" ظلماً وإرضاءً لرغبته في سفك الدم، ولكن

(1) ليالي ألف ليلة، ص 3.

(2) المصدر نفسه، ص 4.

(3) ليالي ألف ليلة، ص 6.

جانباً مهماً في شخصيته بدأ يتغير باتجاه الخير، فقد اعترف لوزيره "دندان" أنه لم يكن يرغب في قتل "جمعة الباطي"، وإنما كان يريد أن يسجن فقط،<sup>(1)</sup> كما أنه أمر بعد سماعه حكاية "نور الدين" بائع العطور بتكليف المنادين بالسير بالحكاية للجمع بين العاشقين،<sup>(2)</sup> وعزل والي "يوسف الطاهر" لأنه غير أهل للحكم، وعزل كبير الشرطة "حسام الفقهي"، ووجد "حسن العطار"، و"خليل البزاز"، و"فاضل صنعان" للسكر والعريضة، وصادر أموال "عجر الحلاق"، مما دفع الوزير "دندان" ليقول لشهرزاد: "لقد تغير السلطان وتخلق منه شخص جديد مليء بالتقوى والعدل".<sup>(3)</sup> ولكن شهرزاد لا توافق أباه على كلامه، وتقول له: "ما زال جانب منه غير مأمون، وما زالت يده ملوثتين بدماء الأبرياء".<sup>(4)</sup> إن شهرزاد ترى أن شهريار لم يبلغ مرحلة النقاء المطلق، ولم يصل إلى مرتبة الكمال، لأنها تنظر إلى الإيمان من زاوية نظر صوفية، بسبب تلقيها العلم على يد أستاذها الصوفي "الشيخ عبد الله البلخي" الذي صوره نجيب محفوظ على أنه الإنسان الذي توصل - عن طريقة الصوفية - إلى السعادة المطلقة التي أخذ شهريار يتطلع إليها، وينشدها بعد أن علمته حكايات شهرزاد مرتين: المرة الأولى حين قصتها عليه شهرزاد، والمرة الثانية حين رآها بأم عينه، وعاشها في واقع السلطنة.

لقد رصد نجيب محفوظ التطورات التي حدثت لشخصية شهريار، وسخر السرد لتخليصها مما لحق بها من أمراض وعقد نفسية، عن طرائق تأثير الحكاية فيها على مستويين: مستوى الخيال "حكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة"، ومستوى الواقع "حدوث الحكايات مرة أخرى في الواقع"، فها هو ذا شهريار يقول لوزيره: "كلما جاء الليل تبين لي أنني رجل فقير".<sup>(5)</sup> ها هو ذا بعد ممارسته الظلم والقتل، وسماعه حكايات شهرزاد في الماضي "ألف ليلة وليلة"، ومروره بتجارب الحكم في الحاضر/ "ليالي ألف ليلة" يبحث عن السعادة المطلقة، ويطلب من "معروف الإسكافي" الرجل الفقير أن يهبه إياها، وحين يرى معروفاً، وقد ارتفع إلى السماء بفضائل امتلاكه الخاتم السحري، وهو مفتاح السعادة في حكايات ألف ليلة وليلة، يهتف قائلاً: "ما أتفه السلطنة!

(1) المصدر نفسه، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 154.

(4) المصدر نفسه، ص 155.

(5) ليالي ألف ليلة، ص 157.

ما أتقه الغرور!".<sup>(1)</sup>

إن شهريار شخصية متنامية، تتطور بتقدم السرد نحو خط النهاية. وقد بلغت أوج تطورها بعد سماعها حكايات السندباد، واكتشافها "زيف المجد الكاذب"<sup>(2)</sup>. لقد بدا شهريار في خاتمة السرد رجلاً زاهداً في السلطة، طالباً للحكمة، والسعادة الحقيقية: "آن لي أن أصغي إلى نداء الخلاص، نداء الحكمة"<sup>(3)</sup>. ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه الدموي، فيقرر أن يهجر السلطة والحكم، ويهيم على وجهه في البراري، فإذا به يرى قوماً يكون أمام صخرة، فيقترب من الصخرة بعد ذهاب القوم، ويضربها بيده فإذا بها تتشق لتظهر له فتحة واسعة يدخلها، فيرى هناك بركة ماء، يغتسل فيها، فإذا به يرتد "فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضج فتوة وشباباً"<sup>(4)</sup>. وهناك يرى امرأة فيتزوج بها، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن ماضيه، ولا يستطيع لذلك أن يعرف السعادة الحقيقية، فيضيع فردوسه، ويعود من جديد إلى البكاء مع البكائين.<sup>(5)</sup>

لقد وضع نجيب محفوظ السلطة في طرف، والسعادة الحقيقية في طرف آخر، وأراد من خلال شخصية شهريار أن يهمس في أذن رجل السلطة بهذه الكلمات. إذا مارست السلطة بشكل خاطئ فلن تعرف السعادة أبداً، وستمتلئ نفسك بالآثام، وإذا أردت الوصول إلى السعادة المطلقة فيجب عليك أن تحكم بين الناس بالعدل، أو تترك السلطة لمن هو أهل لها. لقد أراد نجيب محفوظ أن يزهّد القارئ بالسلطة، وأن يدلّه على طريقة أخرى تفضي به إلى السعادة الحقيقية، والمحبة الخالصة، ونقاء الروح.

#### **ب- إسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الحكاية: شخصية**

**البشير المورسكي في رواية رمل المائة:** يرمز البشير المورسكي بطل رواية "رمل المائة" لواسيني الأعرج للمناضل الثوري، فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي، كشخصية ابن رشد، وشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج... كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال. وهكذا، تبدو شخصية البشير المورسكي محددة ببعدين: بعد واقعي يتجلى في الشخصيات

(1) المصدر نفسه، ص 241.

(2) المصدر نفسه، ص 256.

(3) المصدر نفسه، ص 258.

(4) المصدر نفسه، ص 264.

(5) المصدر نفسه، ص 264 وما بعدها.

التاريخية، وبعد خيالي سنكشف عنه بعد قليل، الأمر الذي يدل على تداخل الواقعي والحكائي.

يشبه البشير المورسكي بطل الحكاية، ولا سيما السندباد، من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة، وتقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر وهكذا. لقد اضطر البشير المورسكي إلى مغادرة غرناطة، موطنه الأصلي، تحت ضغط محاكم التفتيش، وملاحقتها للناس، وتوجه إلى "المارية"، ثم ركب البحر من هناك إلى سفينة القرصان الإيطالي حيث تعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس" اليهودي قتله، وتعرض بعد انتصاره على المارانوس لمحاولة قتل من رجلين ضخمين من أنصار المارانوس، ولكن الرجل الملتئم "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب، ويقدم له خشبة يركبها ويغادر السفينة ليصل إلى شاطئ مهجور بمساعدة السمكة الذهبية<sup>(1)</sup> كما هي الحال في الحكايات الخرافية ونوضح ذلك من خلال الجدول التالي:

السندباد البحري	البشير المورسكي
الدافع إلى الرحلة هو حب المغامرة واكتساب المعرفة والمال	الدافع إلى الرحلة هو الخلاص من محاكم التفتيش
التعرض للمخاطر: العاصفة- الطيور العملاقة- هجوم القرصنة	التعرض للمخاطر: القرصنة الإيطاليون
النجاة التي تأتي نتيجة تدخل القدر في الوقت المناسب	النجاة عن طريق تدخل القدر ووجود المساعد: الرجل المجهول الذي أنقذ البشير من القرصان الإيطالي وبجارتته
تحطم المركب وقذف الأمواج للسندباد على شاطئ مهجور	السمكة الذهبية التي حملت البشير على ظهرها وألقت به على شاطئ مهجور

من الواضح أن الوحدة السردية السابقة المتعلقة برحلة البشير المورسكي التي بدأت من غرناطة، وانتهت على الشاطئ تشبه كثيراً ما يتعرض له بطل الحكاية من مخاطر، تنتهي بالنجاة بفضل ظهور المساعد أو المنقذ.<sup>(2)</sup> إن شخصية البشير المورسكي، بسبب تداخلها مع شخصيات كثيرة كما أسلفنا، أقرب إلى

(1) رمل الماية، واسيني الأعرج، ص 166.

(2) ينظر موفولوجيا القصة، ط1، فلاديمير بروب، تر: د.عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار الشراع، دمشق 1996، ص 74 وما بعدها.

الشخصية العاملة كما حددها غريماس A.J. Greimas أي أنها الشخصية التي "تتخذ مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها".<sup>(1)</sup>

ولذا انصب اهتمام السرد على أفعالها أكثر من الاهتمام بمظهرها الخارجي. إن ما يسوغ تصوير شخصية البشير المورسكي في ضوء بطل الحكاية هو أن هذه الشخصية مجرد فكرة، وهذا ما عبر عنه البشير نفسه حين قال: "أما أنا ف.. لست شيئاً سوى ذاكرة لا تباع ولا تشتري أيها السادة".<sup>(2)</sup>

"إن البطل الخرافي يعيش حتماً متواصلاً، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة في ممالك نائية، ويبحر في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه".<sup>(3)</sup> ينطبق هذا القول على البشير المورسكي الذي يشبه البطل الخرافي، من حيث عدم تأثير الزمن فيه؛ فقد عاش في الكهف ثلاثة قرون ونيف، ثم بعث من جديد، ولكن رواية "رمل المائة" لا تقدم بطلاً خرافياً، كما هو في الحكاية الشعبية، بل تستعين بالبطل الخرافي لتصوير شخصية البطل المغموسة في التاريخ والواقع، والموزعة بين الخرافة والحقيقة.

- شخصية عوج بن عنق في رواية حسين المناصرة "بوابة خربة بني دار": اهتمت رواية "بوابة خربة بني دار"<sup>(4)</sup> بإظهار المفارقة بين بطل الحكاية وبطل الرواية مشيرة بذلك إلى المفارقة بين الحكاية والواقع، فإذا كان عوج بن عناق قد اشتهر بالقوة، والقيام بأعمال معجزة وخرافة، كتناول الغيمة وعصرها وشرب مائها، فإنه يتبدى في الرواية ضعيفاً ومقزماً ومهزوماً. وهكذا، قامت الرواية باستدعاء الشخصية الأسطورية المتميزة بالقدرات الخارقة، وأجرت عليها تغييراً؛ فسلبتها قدراتها ومواصفاتها الخارقة، وحولتها إلى شخصية هزيلة. وقد جاء هذا التغيير في شخصية بطل الحكاية الأسطورية للتعبير عن الفرق بين الإنسان العربي في الماضي والحاضر، وإظهار الضعف الذي اعترى شخصية الإنسان العربي في الحاضر. إن عوج بن عناق - وهو رمز للإنسان العربي - لم يعد ذلك الجبار المخيف الذي يستطيع أن يفعل ما يشاء، وتحول إلى إنسان ضعيف يحاصره الوالي "السلطة، والناس، ويخاف من مكنسة كهربائية، ويدمن التدخين:

(1) نية النص السردية، د. حميد لحدادي، ص 52.

(2) رمل المائة، واسيني الأعرج، ص 350.

(3) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 119.

(4) بوابة خربة بني دار، ط1، حسين المناصرة، دار الحوار، اللاذقية، 1997.

"أنا عوج بن عناق سيد الماضي أتلهف على سيجارة".<sup>(1)</sup>

لقد حقق السرد الروائي، من خلال توظيف شخصية عوج بن عنق، وتحويله إلى شخصية مناقضة لما عرفت به في التراث المفارقة بين الماضي الذي عاش فيه الإنسان العربي - من وجهة نظر السرد الروائي - قوياً، مهاباً، والحاضر الذي يعيش فيه الإنسان العربي ذليلاً مهاناً، يقول عوج بن عناق: "رحم الله الصحراء".<sup>(2)</sup> وتظهر المفارقة بين الماضي والحاضر في الحلم الذي يراه عوج بن عناق، فالناس "لا يجولون بخيولهم حول القبائل، ولا تدق طبول الحرب، والنساء لا يذهبن لإحضار الماء والحطب... والطعان بالسيوف يتحول إلى التمايل والصخب".<sup>(3)</sup>

- **علاء الدين والمصباح السحري في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة":** يتمظهر "علاء الدين" في الحكاية العجيبة على شكل بطل ينتدب للقيام بمهمة جليلة، ويتعرض، وهو يسعى إلى هدفه لمخاطر كثيرة تكاد تؤدي بحياته، ولكن القوى الخيرة تمده في اللحظة المناسبة بمصباح قديم، يخرج منه مارد يساعده في تنفيذ مهمته والوصول إلى غايته.

إذا كان فلاديمير بروب قد حدد وظائف الشخصيات في الحكاية العجيبة بإحدى وثلاثين وظيفة، تبدأ بوظيفة الابتعاد، وتنتهي بوظيفة الزواج<sup>(4)</sup> فإن رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز لا تشتغل إلا على وظيفة واحدة، هي استخدام الأداة السحرية/ المصباح السحري، لا لتحقيق النصر على الأعداء، كما هي الحال في الحكاية العجيبة، بل للتخلص من المضايقات التي يتعرض لها "علاء الدين" في عالم الضاد/ الوطن العربي الذي يشكل عالم الرواية، والذي يتميز بأنه "عالم الناس الخارقين، فالإنسان فيه شاذ عن القاعدة"<sup>(5)</sup> لقد ملّ علاء الدين حياة التميز و"اللاعادية"، وكره احتفاء الناس به، ومداهنتهم له، وضجر من العيش في مجتمع يعيش فيه الإنسان حالة اغتراب واستلاب بسبب ما يفرض عليه من قيم وسلوك وعادات مقنعة. إن علاء الدين ضحية مجتمع لا إنساني، لا يستطيع الإنسان مواجهته إلا بالسخرية منه، ولذا يصبح ما طلبه علاء الدين من

(1) بوابة خربة بني دار، ص 95.

(2) المصدر نفسه، ص 97.

(3) المصدر نفسه، ص 94.

(4) ينظر مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ص 42 وما بعدها.

(5) سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 21.

مارد المصباح مسوغاً، ومقبولاً من القارئ الذي هبى لتقبل الجديد الذي سيطراً على الحكاية الأصلية التي تحاكي محاكاة ساخرة Parowdia بموجبها تغيير السرد الحكائي، وقلبه إلى نقيضه عن طريق سلبه خاصيته المميزة له.

إن توجه السرد إلى المحاكاة الساخرة للحكائي، وإجراء تغييرات على شخصه، "شخصية علاء الدين مثلاً"، وعلى مكوناته النوعية "طاقية الإخفاء" التي تفقد قدرتها على الإخفاء<sup>(1)</sup> جاء في إطار رصد العجيب والخارق واللامعقول الذي يعج به مجتمع الرواية، وما المفارقات العجيبة التي نجدها في قصة "روميو وجوليت" كما قدمها السرد إلا انعكاس للعجيب والخارق واللامعقول في عالم الضاد من جهة، وصورة عنه من جهة أخرى، مما يدل على تداخل الحكائي والروائي، والخيالي والواقعي، بحيث يفضي كل واحد منهما إلى الآخر، وكأنهما وجهان لمرآة واحدة.

### 3- الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع:

أ- حكاية الأخوة الثلاثة في رواية حسين المناصرة "بوابة خربة بني دار":  
يروى "زيد العامر" في رواية "بوابة خربة بني دار" حكاية الأخوة الثلاثة مع الثعابين، وملخصها أن أخوة ثلاثة اختصموا فيما بينهم، فلجأ كل واحد منهم إلى الثعابين ليحامي حقله، واشتدت الحرب بينهم حتى كادوا أن يفنوا، في الوقت الذي كانت فيه الثعابين تسرح، وتمرح في حقولهم، وتأكل محاصيلهم الزراعية. وحين أوشكوا أن يتصالحوا اندست الثعابين، وتآمرت عليهم، وقامت الحرب بين الأخ الأكبر وأبنائه، ثم كاد الأبناء أن يتفقوا، ويتصالحوا، فغضبت الثعابين، وتآمرت عليهم. وأشعلت نار الفتنة بينهم، وهكذا، أصبح الآباء والأبناء والأحفاد ممزقين، متحاربين، لا يتفقون إلا في "بعض الأعياد وبعض أوقات العبادة كصيام اليوم الأول من رمضان، مع أنهم يملكون كما يدعون قمراً صناعياً واحداً اسمه عربسات، لكنه الآخر ضاع بعد يومين من إطلاقه".<sup>(2)</sup>

تنطبق حكاية "الأخوة الثلاثة مع الثعابين" على واقع الأمة العربية، فالأخوة الثلاثة ليسوا إلا زعماء الأمة العربية، والثعابين ما هي إلا الاستعمار. ومن الواضح أن حسين المناصرة نقل الحكاية إلى الواقع معتمداً المقابلة بين ما حدث في الحكاية وما يحدث للأمة العربية في الوقت الراهن، من اقتتال وتمزق وطلب

(1) المصدر نفسه، ص 29.

(2) بوابة خربة بني دار، حسين المناصرة، ص 55-56.

الحماية من الاستعمار الذي يستغل العرب، ويبث التفرقة والكره بينهم، لتحقيق مصالحه، وكسب مزيد من الأرباح. وقد عمد حسين المناصرة في تصويره للواقع على شكل حكاية، أو الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع إلى ترميز شخصيات الحكاية الشعبية، والإفادة من مدلول الحكاية ومغزاها في التعبير عن الحاضر المعيش، فالأخوة الثلاثة رمز لزعماء العرب وسياسيهم وحكامهم، والثعابين رمز للاستعمار المستفيد من تمزق العرب واقتتالهم فيما بينهم. وقد تم الانتقال من الحكاية إلى الواقع عن طرائق قطع الحكاية، والانتقال إلى الواقع، بوساطة كلمات تدل بوضوح على الحاضر والواقع، مثل: "سايكس بيكو" والقمر الصناعي "عربسات".

تتألف بنية الحكاية الشعبية من ثلاث وحدات سردية هي: (1)

- 1- مجتمع الحكاية قبل ظهور الخلل، وبدء ظهور قوى التدمير
- 2- مجتمع الحكاية تحت هيمنة قوى التدمير. ثم بدء ظهور المنقذ
- 3- ظهور المنقذ والصراع مع قوى التدمير والانتصار عليها.

ولكن حكاية الأخوة الثلاثة مع الثعابين تبدأ من لحظة ظهور قوى التدمير: "سأقص عليك حكاية قصيرة هي حكاية أخوة ثلاثة تحاربوا"، أي أن الراوي حذف لحظة ما قبل التدمير، وتكمن دلالة هذا الحذف في أن لحظة التدمير والتفكك، أي اقتتال الأخوة ليست لحظة راهنة، بل هي قديمة تمتد بعيداً في الماضي، وكأن حال الأخوة الثلاثة كانت دائماً على ما هي عليه من اقتتال واختصام، وتحارب.

إن المساعد أو المنقذ عنصر هام في الحكاية الشعبية، ولكن حكاية الأخوة الثلاثة مع الثعابين تخلو من هذا العنصر، لأن الواقع المتردي الذي تصوغه الرواية على شكل حكاية يخلو من منقذ في الوقت الراهن، كما أن حذف المنقذ، وهو غالباً ما يكون السحر أو القوى الغيبية من جن وعفاريت إشارة إلى أن الخلاص لن يكون إلا بتوحد الأشقاء العرب/ الأخوة الثلاثة، وكفهم عن الاقتتال فيما بينهم.

لقد حقق توظيف الحكاية الشعبية في الرواية ما يلي:

- 1- الابتعاد عن التقريرية والمباشرة والخطاب السياسي الفج الذي شاع في الرواية العربية الواقعية، ولا سيما السياسية.
- 2- الابتعاد عن الإطالة والسرد الممل، باعتبار أن الحكاية الشعبية تتميز

(1) المساحة المختفية، ط1، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 59.

بكتافتها، وقلة الشخصيات.(1)

**ب- حكاية الضبع والعروس في رواية "عودة الطائر إلى البحر":** يروي "أبو مرزوق" حكاية الضبع والعروس في رواية حلیم بركات "عودة الطائر إلى البحر"، وتتألف كغيرها، من ثلاث وحدات سردية هي:

**1- مرحلة ما قبل التدمير،** ويمثلها العرس، ثم بدء ظهور قوى التدمير

ممثلة بالضبع الذي يعترض العروس، وهي في طريقها إلى عريسها.

**2- هيمنة قوى التدمير،** ممثلة باختطاف الضبع للعروس، وحملها إلى المغارة.

**3- ظهور المساعد، وهو العريس،** وصراعه مع الضبع وانتصاره عليه.(2)

يعاد سرد الحكاية السابقة من خلال "رمزي الصفدي" الذي يقوم بعملية المقابلة بين الواقع المعيش وعناصر الحكاية، فلسطين تقابل العروس، والضبع يقابل الصهيونية، والعريس هو الفلسطيني الذي حمل البندقية في عام 1948 ليسترجع عروسه "فلسطين"، ولكنه أطلق النار فلم يصب الضبع، فانضبع، وتاه تاركاً عروسه في المغارة. يعود الفلسطيني لمواجهة الضبع "الصهيونية مستعيناً بالثورة، ولكنها لا تحميه، فيهم على وجهه تاركاً عروسه في مغارة الضبع".(3)

تظهر المقارنة أن الحكاية تستمر في الواقع، وأن الواقع يصاغ على شكل حكاية، ولكن بعد إجراء تعديل عليها، تمثل بإخفاق المنقذ، وهو الفلسطيني، في إرجاع المجتمع إلى المرحلة الأولى، أي مرحلة ما قبل ظهور قوى التدمير، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الواقع الذي ترصده الرواية، وتصوغه على شكل حكاية، عبر "التناص"(4) مع النص السابق، ما زال تحت سيطرة قوى التدمير ممثلة بالصهيونية. وهكذا، اقتضى نقل الحكاية إلى الواقع، عبر الاستعانة بالحكاية، تغييراً في بنية الحكاية، بما ينسجم وطبيعة الواقع المراد تحويله إلى حكاية.

**ج- حكاية "الأميرة والصيد" في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"**

**لمؤنس الرزاز:** ترد حكاية "الأميرة والصيد" في رواية مؤنس الرزاز سلطان النوم

(1) المساحة المختفية، ص 68.

(2) عودة الطائر إلى البحر، ط1، حلیم بركات، دار النهار، بيروت 1969، ص 26 وما بعدها.

(3) عودة الطائر إلى البحر، ص 70.

(4) - التناص بمفهومه العام هو انفتاح النص على نصوص أخرى، وتشربه لها على مستويي الشكل والمضمون، وقد أطلقت عليه رائدة التناص جوليا كريستيفا مصطلح "التداخل النصي" ينظر علم النص ط2، ت: فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1997.

وزرقاء اليمامة" على شكل "مناص" (1) طويل، إذ يسردها العجوز مذكراً زرقاء اليمامة بمجرياتهما، بعد أن كان قد قصها عليه حين كانت صغيرة. وملخص الحكاية أن أميرة تحب صياداً، ولكن أباهما يلقي القبض على الصياد، ويرغم ابنته على الزواج من الأمير. تدعن الأميرة، تحت التعذيب والتجويع، للأمر الواقع، وتقبل الزواج من الأمير بعد أن يعدها أبوها بأن يعفو عن الصياد، ويطلق سراحه، ولكن الأمير يأمر مرافقيه بقتل الصياد، وحين يمد الأمير يده ليتناول يد العروس، تشعر الأميرة بالنعاس، وتسقط أرضاً، وتنام إلى الأبد. يجمع السلطان العرافين والسحرة لشفاء الأميرة، فيجمعون على أنه لا حل لنوم الأميرة الدائم سوى قبلة الصياد، فيصدر السلطان عفواً عن الصياد، ويبدأ الحرس بالبحث عنه، فيعثرون عليه جثة هامدة. (2) ولمعرفة مسوغات وجود حكاية الأميرة والصياد في نص الرواية لا بد من العودة إلى مرجعية الحكاية، أي أصولها خارج النص الروائي، ولا بد أيضاً من الوقوف على دلالاتها داخل النص الروائي، والكشف عن علاقتها بغيرها من الوحدات السردية الأخرى.

**1- مرجعية الحكاية:** تحيل حكاية الأميرة والصياد على حكاية "الأميرة النائمة"، وبمقارنة الحكايتين يتبين لنا أن ثمة تغييرات أجراها الروائي على الحكاية الأصلية، كاستبدال الصياد بالأمير، وبقاء الأميرة نائمة لأن الصياد قتل على أيدي رجالات الأمير، في حين أن الأميرة، في الحكاية الأصلية، تستيقظ فور تقبيل الأمير لها. ولمعرفة السبب الذي دفع الرزاز إلى إحداث تغييرات على الحكاية الأصلية لا بد من النظر إلى الحكاية على أنها رموز تحمل دلالات معينة. فما دلالات حكاية الأميرة والصياد.

**2- دلالات الحكاية:** ليست حكاية الأميرة والصياد مجرد حكاية فحسب، بل هي حكاية مسرودة بطريقة مغايرة للحكاية الأصلية، على مستوى الشخصيات والنهائية، ومحملة بالدلالات والرموز، على مستوى السارد "العجوز"، وعلى مستوى الشخص، وعلى مستوى الوحدات السردية.

- **على مستوى السارد:** نعلم من خلال السرد أن الراوي "العجوز" يسرد

---

(1) - المناص هو بنية نصية مستقلة ومتكاملة ولا علاقة لها بالنص الأصلي، ويمكن الاستغناء عنها دون أن يتغير المعنى، وللمناص نوعان: مناص خارجي، حيث يرد النص الوافد خارج النص الأصلي، أي في العناوين ومقدمات الأجزاء... ومناص داخلي حيث يرد النص الوافد في داخل النص الأصلي. ينظر انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 99.

(2) - سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 142-144.

لزرقاء اليمامة حكاية الأميرة والصيد مرتين، الأولى حين كانت زرقاء اليمامة صغيرة، والثانية حين أصبحت شابة. ولهذا التكرار دلالة هي أن الحكاية مستمرة في حاضر السرد لوجود مسوغاتها التي تتكشف لنا من خلال رموز الشخصيات، ودلالات الوحدات السردية.

#### - على مستوى الشخصوى:

- الصيد: رمز للفقراء أو الشعب.

- الأميرة: رمز للأغنياء.

- الأمير ووالد الأميرة: رمز للسلطة.

#### - على مستوى الوحدات السردية:

- الأميرة تحب الصيد -محاولة اقتراب الأغنياء من الفقراء.

- والد الأمير يلقي القبض على الصيد -قمع السلطة للشعب والفقراء.

- إرغام الأميرة على الزواج من الأمير -انغلاق السلطة على نفسها، وإصرارها على الابتعاد عن الشعب والفقراء.

- نوم الأميرة -توقف الحياة، والعطالة الدائمة بسبب وجود خطأ ما.

- البحث عن الصيد -السلطة لا تقترب من الفقراء إلا إذا حقق ذلك مصالحها.

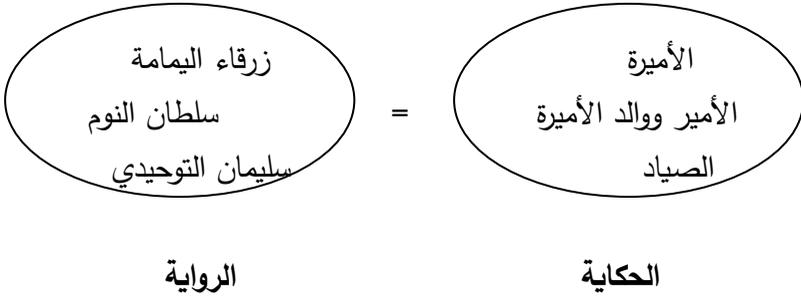
- العثور على الصيد ميتاً وبقاء الأميرة نائمة -انغلاق الحكاية على النهاية المأساوية، والعطالة الدائمة.

نستنتج مما سبق أن الكاتب أجرى تغييراً على الحكاية الأصلية، على مستوى الشخصوى، وعلى مستوى الأحداث، وأن هذا التغيير أدى إلى إنتاج دلالة مفارقة لدلالة الحكاية الأصلية، وموافقة لطبيعة المجتمع الذي ترصده الرواية، وهو مجتمع الضاد/ الوطن العربي الذي يشيع فيه قمع السلطة للشعب، وتغييب الحب، والعطالة الدائمة للحق والخير والجمال، ويؤكد ذلك أن التغيير لا يقتصر على حكاية "الصيد والأميرة" فحسب، بل يتعداها إلى حكايات أخرى، كحكاية "روميو وجوليت"<sup>(1)</sup> التي منع فيها الكاتب اللقاء بين الحبيبين، بسبب ما يفرضه مجتمع الضاد على أبنائه من عزلة واغتراب. وهكذا، فإن طريقة توظيف الروائي لحكاية الصيد والأمير تنهض على

(1) سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز، ص 24، 25.

إخضاع الحكاية للواقع عن طريق إحداث تغييرات في الحكاية الأصلية، وتحميل الحكاية بالرموز الدالة على الواقع المرصود، مما أدى إلى تداخل الحكائي والواقعي عن طريق مساهمة الواقع في صياغة الحكاية صياغة جديدة، ومساهمة الحكاية في تصوير الواقع، والتعبير عنه.

- علاقة الحكاية بغيرها من الوحدات السردية: تتوازي حكاية الصياد والأمير وحكاية أخرى تجري على أرض الواقع الذي ترصده الرواية، أبطالها "زرقاء اليمامة" رمز الإنسان الواعي، و"سليمان التوحيدي"، ولنلاحظ دلالة الاسم، وما يحيل عليه من اسم الأديب المشهور "أبو حيان التوحيدي" الذي سخر قلمه للسخرية من السلطة في عصره، و"سلطان النوم"، وهو رمز الاستكانة، والخضوع للأمر الواقع. ونوضح ذلك من خلال الترسمة التالية:



إن حكاية الأميرة والصياد توظف للتعبير عن واقع يماثل عالم الحكاية، ويتشابه معه، من حيث النهاية المأساوية للبطل، فالصياد وسليمان التوحيدي ينتهيان إلى الموت، الأول ينتهي إلى الموت المادي والثاني ينتهي إلى الموت المعنوي/ الاستسلام، والتحول إلى مناضل متقاعد، يعزف عن المقاومة والنضال في سبيل القضايا الكبرى، مثل فلسطين والوحدة العربية والاشتراكية والكادحين، ويتحول إلى متفرج يبحث عن الملذات الصغيرة.

### ملاحظات ونتائج:

1- تم توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة، والبنية السردية، ولم تقف الروايات عند حد تقليد ألف ليلة وليلة، بل أجرت تغييرات عليها، بهدف خلق "حكايات" جديدة، تركز إلى الحكايات الأصلية، دون أن تنسخها.

- 2- تم نقل الحكاية من المستوى الخيالي إلى المستوى الواقعي، فتعامل بعض الروائيين مع الحكاية على أنها حكاية "واقعية" أو راهنة.
- 3- وظفت الرواية العربية المعاصرة العجائبي والخرق في ألف ليلة وليلة على مستوى تدخل العجائبي في الأحداث، وعلى مستوى المكان العجائبي، وعلى مستوى الفضاء العجائبي اللذين ساهما في ميل السرد التقليدي من جهة، والتعبير عن لا معقولية الواقع الذي تصوره من جهة أخرى.
- 4- أسقط بعض الروائيين مجتمع ألف ليلة وليلة على مجتمع الرواية.
- 5- ثمة طريقتان في توظيف الشخصية الحكائية هما: تحويل الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، وإسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية، والملاحظ أن الروائيين وظفوا شخصية بطل الحكاية بوصفه رمزاً للإنسان العربي الخائف والمهزوم والعاجز.
- 6- استعان الروائيون بالحكاية لتصوير الواقع، والتعبير عن الراهن.



## الفصل الثاني

### توظيف السيرة الشعبية

- 1-مقاربة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية
- 2-توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية
- 3-قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية
- 4-توظيف البنية السردية
- 5-توظيف لغة السيرة الشعبية

- الملحمة في الآداب الأوربية والآداب العربي: عرفت الآداب الأوربية القديمة الملاحم، بوصفها أغاني بطولية، ارتبطت بتصورات الناس الأسطورية، وتناولت حدثاً هاماً في حياة الشعب، وقامت بتمجيد بطل أو عدة أبطال. (1) أما الأدب العربي القديم فلم يعرف الملاحم، بل عرف السير الشعبية في القرون الوسطى، (2) التي استحضرت أبطال العرب القدامى، كسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة عنتر، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة.

- العلاقة بين السيرة والرواية: يثير تعريف هيغل للرواية بأنها "ملحمة برجوازية حديثة، تعبر عن الصراع بين شعر القلب، ونثر العلاقات الاجتماعية" قضية هامة في تحديد ماهية فن الرواية، وهي أن الرواية تجمع بين القديم والجديد، فهي فن حديث تزامن نشوؤه ونشوء الطبقة البرجوازية في الغرب، ولكن هذا الفن لم ينشأ من فراغ، وإنما تمتد جذوره إلى الماضي، حتى يصل إلى الملحمة التي اعتبرها النقاد الأب الحقيقي للرواية. (3)

ولكن صلة القرابة بين الرواية والملحمة لا تعني أن الرواية تتشابه والملحمة في السمات التكوينية، فلكل منها طبيعة تميزها من الأخرى. إن الرواية ليست امتداداً للملحمة فحسب، بل هي تطوير لها أيضاً، إنها تختلف عن الملحمة على مستوى اللغة والشخصية والرؤية، فإذا كانت لغة الملحمة أحادية، وذات بعد واحد، فإنها في الرواية غنية ومتعددة. أما الشخصية فأصبحت في الرواية "تمثل مجتمعاً"، بعد أن كانت في الملحمة تمثل فرداً مستقلاً عن المجتمع وعلاقاته. (4) وأما على صعيد الرؤية فإن الملحمة تهتم بصراع الإنسان مع الآلهة،

(1) نظرية الأدب، د. فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، 1981-1982، ص 83.

(2) الأدب المقارن، ط5، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت بلا تاريخ، ص 159.

(3) الأدب والأنواع الأدبية، ط1، مجموعة من المؤلفين، تر: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق 1985، ص 153.

(4) الأسطورة والرواية، ط1، ميشيل زيرافا، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية ص11.

وعلاقته بالغبيي والمقدس، لذا كانت شخصياتها دينية، في حين هجرت الرواية هذه الرؤية الدينية، والتصقت بحياة الإنسان، بوصفه كائناً يعيش في مجتمع إنساني.<sup>(1)</sup> وهكذا، فإن الرواية جنس أدبي جديد، توالد عن الملحمة، عبر إعادة صياغة مكوناتها وخصائصها، والانتقال من الأحادية إلى التعددية، ومن المطلق إلى النسبي، ومن الانغلاق إلى الانفتاح.

## 1- مقارنة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ:

تتميز السيرة بضخامة متنها الذي يبلغ في سيرة "الملك الظاهر بيبرس" - على سبيل المثال - خمسة آلاف صفحة تقريباً، وينقسم متن السيرة الشعبية إلى أجزاء، وكل جزء يحمل عنواناً، ويشكل وحدة حكائية، تتحدث عن مرحلة من مراحل حياة بطل السيرة، وتتألف الوحدة الحكائية من سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة لإشباع حاجة ما، مادية أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عن المكان الذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهة، وعودته ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل.<sup>(2)</sup> وتتميز السيرة أيضاً بتعدد شخصياتها، واتساع المكان والزمان فيها، حيث يقتضي انتقال البطل من مكان إلى آخر، سعياً وراء إنجاز المهمة المكلف بها، اتساع رقعة الأحداث من جهة، وتعدد الشخصيات التي يلتقي بها البطل أثناء رحلته من جهة أخرى، كما يؤدي قيام السيرة بعرض حياة البطل من ولادته إلى وفاته إلى امتداد الزمن.

إن رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش"<sup>(3)</sup> تتشابه والشكل العام للسيرة، من حيث ضخامة متنها، وكثرة شخصياتها، وتعدد أمكنتها، وامتداد زمانها، وانقسامها إلى عدد من الأجزاء، يحمل كل جزء عنواناً. أما رواية مجيد طوبيا "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب"<sup>(4)</sup> فتحمل السمات العامة لتغريبة بني

(1) الأدب والأنواع الأدبية، ط1، مجموعة من المؤلفين، ص 150.

(2) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 150.

(3) ملحمة الحرافيش، ط1، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، القاهرة بلا تاريخ.

(4) تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب، ط1، مجيد طوبيا، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.

هلال، فقد قسمها الكاتب إلى تسعة عشر جزءاً، يشكل مجموعها رحلة بني تحوت إلى بلاد السودان، التي دامت أربعة عشر عاماً، تعرض خلالها أبطال الرواية لما تعرض له بنو هلال في رحلتهم الطويلة إلى تونس، من مصاعب كثيرة، وأهوال عظيمة.

**ب- الخلفية التاريخية:** لا تصور الملحمة حدثاً في حياة الكاتب، بل حدثاً مأخوذاً من الماضي التاريخي،<sup>(1)</sup> فالملاحم العربية التي كتبت في العصور الوسطى وما بعدها عادت إلى التاريخ، لترصد فترات تذكر الشعب بماضيه المجيد، وتحثه على النهوض، وهذا ما فعلته رواية "ملحمة الحرافيش" التي قدمت جانباً من الحياة في مصر إبان العصر المملوكي الذي استحضرت الرواية من خلال الإشارة إلى ما شاع فيه، من وسائل النقل، كالكارو الذي كان واسطة النقل في الفترة التي جعلتها الرواية إطاراً للأحداث، بالإضافة إلى رصد عادات الناس وتقاليدهم، كالصراع الذي كان يجري بين الأبطال الأشداء لاختيار أقواهم، ليكون "فتوة" للحارة، والمواجهات التي كانت تحدث بين رجال الحارات. ورصدت رواية "ملحمة الحرافيش" ما كان شائعاً في العصر المملوكي من أناشيد دينية، كانت ترتل في التكايا التي انتشرت في ذلك العصر:<sup>(2)</sup>

أي فروغ ماء حسن      أز روى رخشان شما  
أبروى خوبی أزجاه      رفخشان شما

إن استحضار التاريخ في رواية "ملحمة الحرافيش" لا يدخل ضمن إدخال نص في نص آخر، فليس ثمة نص ليوظفه المؤلف، بل هو توظيف للفضاء التاريخي إذا جازت التسمية.

## 2- توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش":

صور نجيب محفوظ شخصية عاشور الناجي، بطل رواية "ملحمة الحرافيش" في ضوء شخصية بطل السيرة الشعبية، ولمعرفة ذلك لا بد من الوقوف عند بنية

(1) نظرية الأدب، د. فؤاد المرعي، ص 83.

(2) ملحمة الحرافيش، نجيب محفوظ، ص 15.

شخصية بطل السيرة الشعبية، ومراحل حياتها.

- شخصية بطل السيرة الشعبية: يشكّل بطل السيرة الشعبية، وما تمر به حياته من مراحل متعددة البنية التكوينية الكبرى للسيرة الشعبية، وتتكون هذه البنية من<sup>(1)</sup>:

- 1.مرحلة الميلاد المُعجز
  - 2.مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية
  - 3.مرحلة الاعتراف الاجتماعي
  - 4.مرحلة الاعتراف القومي
  - 5.مرحلة الاعتراف الديني
  - 6.مرحلة الاعتراف الكوني
  - 7.موت البطل
  - 8.خاتمة عن جيل أبناء البطل وأحفاده
- أما الشخصية السيرية فتتمر بمراحل متعددة، هي<sup>(2)</sup>:

- 1.النبوءة
- 2.الأصول النبيلة
- 3.الانتساب
- 4.الغربة
- 5.الاختيار
- 6.الاعتراف بالبطل
- 7.التكليف الأولي
- 8.المعارضة الضعيفة
- 9.التكليف القومي
- 10.التكليف الديني
- 11.المعارضة العامة

---

(1) مدخل إلى التحليل النبوي للسيرة الشعبية، نظرياً وتطبيقياً، د. محمد رجب النجار، قضايا وشهادات، مؤسسة عيال، قبرص، 1992، ص 144.

(2) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 161 وما بعدها.

## 12. الخوارق والسحر

### 13. الانتصار

### 14. العزلة والموت

### 15. التوريث

إن شخصية عاشور الناجي في الجزء الأول من رواية "ملحمة الحرافيش" تتقاطع وشخصية بطل السيرة الشعبية في جوانب عديدة، فهو مركز اهتمام السرد، لا في الحكاية الأولى التي تنتهي بموته واختفائه فحسب، بل في سائر الحكايات الأخرى من الرواية أيضاً، حيث يستحضر على أنه رمز البطل/ الفتوة الذي حكم بالعدل، ووقف إلى جانب الحرافيش والضعفاء من الناس، والمثال الأعلى لاستخدام القوة في سبيل الحق والخير، لا الشر والشيطان. وهو بذلك يشبه أبطال السير العربية، كعنترة، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس، من حيث اهتمام الحكيم بهذه الشخصيات من بدء السيرة إلى نهايتها، ومن حيث كون هؤلاء الأبطال رمزاً للخير والعدل في عالم يصطرع فيه الخير والشر، والعدل والظلم.

- **مرحلة الولادة:** ثمة تشابه بين مراحل حياة عاشور الناجي، والبطل الملحمي كما صورته السيرة الشعبية، دون أن يكون بينهما تطابق، مما يدل على أن نجيب محفوظ اعتمد الاختيار في توظيفه التراث، فالمرحلة الأولى من حياة عاشور الناجي، وهي مرحلة الولادة تشبه مرحلة الولادة التي يمر بها بطل السيرة الشعبية. وإذا كان الرواة قد هياؤوا ظروفاً غير طبيعية لولادة أبطال الملاحم،<sup>(1)</sup> فإن الراوي في رواية "ملحمة الحرافيش" هياً أيضاً ظروفاً غير طبيعية لولادة عاشور الناجي الذي وجده الشيخ "عفرة زيدان" ملقى تحت سور التكية، فأخذه إلى زوجته العاقر. إن عاشور الناجي - كغيره من أبطال السير الشعبية - ولد في مجتمع طبقي، يشيع فيه الظلم، ويقبع فيه عامة الناس "الحرافيش" في أسفل السلم الاجتماعي، حيث الفقر، والظلم، والاستغلال. ولكنه ألقى في العراء، ولم ينتبه أحد إلى مولده، ولم يعرف أحد أنه سيكون ذا شأن في المستقبل، شأنه في ذلك شأن أبطال السير الشعبية.<sup>(2)</sup>

(1) ينظر مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار، ص 149.

(2) المرجع نفسه، ص 148.

- المرحلة الهامشية: عاش عاشور الناجي في طفولته حياة بائسة، كأبطال السير الشعبية. يصف الراوي حاله قائلاً: "هام عاشور على وجهه، مأواه الأرض، هي الأم والأب لمن لا أم ولا أب له. يلتقط الرزق حيثما اتفق في الليالي الدافئة ينام تحت سور التكية، في الليالي الباردة ينام في القبو. ما قاله درويش عن أصله قد صدقه. طارده الحقيفة المرّة... خطيئة أوجدته، توارى الخطاة، ها هو يواجه الدنيا وحده... ومن شدة حزنه استمع إلى أناشيد التكية... ربما عثر ذات يوم على امرأة أو رجل أو معنى. وربما فك ذات يوم رمزاً أو أرسل دمعة رضى أو تجسدت إحدى رغائبه في مخلوق حنون، ويتأمل الحديقة بأشجارها الرشيقة الحانية ووجوها المعشوشب، وعصافيرها المعششة الشادية، ويتأمل الدراويش بعباءاتهم الفضفاضة وخطواتهم الخفيفة."<sup>(1)</sup>

إذا كانت هذه المرحلة في حياة بطل السيرة الشعبية تتسم بنمو جسده وعقله نمواً غير طبيعي<sup>(2)</sup> فإن جسد عاشور الناجي نما نمواً غير طبيعي، واكتسب قوة كبيرة، جعلت الآخرين يخافونه، ويهابون الصدام معه: "تحصه درويش، وهو مقرفص على كثر من الفرغ منكسر القلب. يا له من عملاق له فكا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكيش."<sup>(3)</sup>

يتميز بطل السيرة الشعبية منذ ولادته بصفات مميزة، تدل على أن الطفل سيكون له شأن عظيم في المستقبل، و"توحي إلى نوع الأفعال التي يمكن أن يقوم بها على طول السيرة، أو يتم بواسطتها التعرف عليه."<sup>(4)</sup>

وبنى وليد إخلاصي في روايته "باب الجمر"<sup>(5)</sup> شخصية "محببة الجمر"، وهي الشخصية المركزية في الرواية، على شخصية بطل السيرة، وألصق بها صفاتها. لقد نما الطفل "محببة الجمر" نمواً غير طبيعي - كما هو شأن أبطال السير الشعبية - ولم يكن كباقي الأطفال حديثي الولادة، فالمرأة التي زارت أمه لتبارك لها في مولودها الذكر، خرجت مذعورة خائفة، لأنها وجدت الطفل يحرق فيها بصفاء وثبات، وكأنه هو الذي يتحصها.<sup>(6)</sup> ويشبه محبة الجمر بطل السيرة

(1) ملحمة الحرافيش، نجيب محفوظ، ص 18-19.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، د. محمد رجب النجار، ص 149.

(3) ملحمة الحرافيش، نجيب محفوظ، ص 13.

(4) قال الراوي، ط 1، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص 121.

(5) باب الجمر، وليد إخلاصي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984.

(6) المصدر نفسه، ص 60.

الشعبية من حيث بنيته القوية. فقد كان ينمو نمواً سريعاً، مما أخاف والدته التي "لم تكن لتتجز خياطة ثوب له، حتى يضيق، ويقصر فتبدأ في صنع غيره".<sup>(1)</sup>

إن الصفات الخارقة التي يلصقها راوي السيرة الشعبية ببطل السيرة، يراد منها الإشارة إلى المكانة الكبيرة التي سيحتلها في المستقبل، وكأن هذه الصفات تهيئ المتلقين لتقبل ما سيقوم به بطل السيرة من أفعال معجزة وجليلة في المستقبل، وهذا ما نجده في رواية وليد إخلاصي "باب الجمر" حيث تم التمهيد للشأن العظيم الذي سيكون لمحبة الجمر في المستقبل، بذكر أحداث وأفعال تدل على عظمة محبة الجمر، وتجعله أقرب إلى الشخصية الخارقة، فها هي ذي الأفعى تنام إلى جانبه دون أن تتاله بسوء، وها هي ذي الطيور تأتمر بأمره، وتألف له، وها هي ذي الزهور "تميل نحوه بإصغاء مهذب"، وحتى الوحوش الكاسرة تصبح بين يديه أليفة.<sup>(2)</sup>

- **مرحلة الاعتراف الاجتماعي:** في هذه المرحلة يدرأ بطل السيرة عن قومه غارات القبائل الأخرى، فيعترف به، ويعود من جديد إلى قومه، ليتولى السيادة فيهم.<sup>(3)</sup> يقوم عاشور الناجي بما يقوم به بطل السيرة الشعبية، فيرد عن أبناء جنسه/ الحرافيش ظلم الظالمين، ويمنع عنهم تسلط التجار والأغنياء، ها هو ذا يمسك بـ"درويش"، وهو رمز للشر، ويمنعه من الاعتداء على أحد المارة، ويسلك - على الصعيد الأخلاقي - سلوكاً مناقضاً لما هو شائع في المجتمع، حين يقدم على الزواج من "قلة"، بغية إنقاذها مما هي فيه من ضلال وضياع، على الرغم من أنه كان يستطيع أن يفعل ما يفعله الآخرون.

يمر بطل السيرة، بعد مرحلة الاعتراف الاجتماعي، بمرحلة الاعتراف القومي، حيث ينطلق لتحرير أمته من الاستعمار الخارجي، ويمر أيضاً بمرحلة الاعتراف الديني، حيث يرد الهجوم الشرس الذي غايته القضاء على المعتقد الديني، ويمر بعد ذلك بمرحلة الاعتراف الكوني، حيث يحقق نصراً ساحقاً على جميع الجبهات. أما نجيب محفوظ فيحذف، في تصوير شخصية عاشور الناجي، هذه المراحل الثلاث، وينتقل إلى ما يتعرض له بطل السيرة الشعبية، من مخاطر وصعاب، يتم تجاوزها بفضل الأشخاص المساعدين. لقد عمّ البلاء المكان الذي

(1) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص 71.

(2) المصدر نفسه، ص 107، 108، 197.

(3) ينظر مدخل إلى التحليل النبوي للسيرة الشعبية، د. محمد رجب النجار، ص 149 و150.

يعيش فيه عاشور الناجي، وبدأ الموت يحصد عشرات الناس في اليوم الواحد. ويرى عاشور الناجي الشيخ "عفرة زيدان" في الحلم، وهو يقف وسط الحارة، ويدله على طريق النجاة، وحين يستيقظ يخبر زوجته بأنه عازم على الرحيل إلى الخلاء. تكتب النجاة لعاشور الناجي ويموت جميع سكان الحارة، وحين يعود إلى الحارة لا يجد فيها أحداً، فيستولي على دور الأغنياء، ويقوم بتوزيع أموالهم على الحرافيش، ويصبح سيد الحارة، وينجح بذلك في إنجاز المهمة التي كلف بها، وهي الدفاع عن المظلومين والفقراء. ولكن الدولة تعود إلى الحارة للتحقيق في الأموال المسروقة، ويدان عاشور الناجي، ويحكم عليه بالسجن لمدة عام واحد، فيفرح درويش، ويطلب من فلة/ زوجة عاشور أن تعود إلى العمل معه في الخمارة، فترفض، وتخبر عاشور بذلك في زيارتها الأولى له في السجن. وحين يخرج عاشور من السجن تستقبله جموع الحرافيش بالأغاني والطبول بعد أن عرفت فيه المدافع عن حقوقها ضد المستغلين من الأعيان والتجار، ويصبح بعد ذلك سيداً للحارة، وفتوة لها دون منازع. وبذلك يشبه عاشور الناجي البطل الذي تنتدبه القبيلة فارساً لها، ومدافعاً عنها ضد الأخطار التي تتعرض لها.

إن عاشور الناجي يلتقي وبطل السيرة في أن كليهما يلقيان معارضة شديدة من قوى الشر والظلم، فبطل السيرة يلقى - بعد الاعتراف به سيداً على قومه - معارضة شديدة، تتمثل بوجود شخصيات "تعارضه، وتحاول أن تعرقل مسعاه".<sup>(1)</sup> وعاشور الناجي يتعرض أيضاً لمعارضة شديدة من درويش وأعيان الحارة وتجارها، لوقوفه إلى جانب الفقراء والمظلومين. ويلتقي عاشور الناجي وبطل السيرة في نهاية كل منهما، فبطل السيرة يموت وحيداً، بعد أن يفرغ من مهمته وأداء رسالته، وعاشور الناجي يغيب عن الحارة، أو يقتله درويش زيدان، بعد أن ينجح في تنفيذ المهمة التي انتدب لها، وهي جعل قوته في خدمة الله، لا في خدمة الشيطان، وإقامة العدل والمساواة بين أبناء الحارة.

يتبين لنا من خلال دراسة شخصية عاشور الناجي، وإظهار نقاط تقاطعها مع شخصية بطل السيرة الشعبية، أن السرد الروائي عمد إلى تقنية الاختزال على صعيد المراحل التي يمر بها بطل السيرة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ما يسميه سعيد يقطين بنية الإطناب<sup>(2)</sup> التي تتميز بها السير الشعبية نتيجة خضوعها للسرد الشفاهي الذي يجعل متن السيرة عرضة لإضافات الراوي، في

(1) ينظر السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 166.

(2) ينظر قال الراوي، البنات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 26 وما بعدها.

حين أن السرد الكتابي لا يتناسب وبنية الإطناب، بسبب ميله إلى الإيجاز والتكثيف، فالحكاية الأولى من رواية "ملحمة الحرافيش" لا تتجاوز المئة صفحة، على الرغم من أنها تحتوي عناصر البنية الكبرى للسيرة الشعبية التي تتجاوز الخمسة آلاف صفحة.<sup>(1)</sup> إنها سيرة مكتملة تبدأ بالإساءة، وتسلب التجار والأعيان على الحرافيش، ثم مقاومة الإساءة بعد ولادة البطل، وتصديه للظلم والظالمين، وتنتهي بتصحيح الإساءة Maifaite، وانتصار البطل على خصومه.

لا تقتصر استراتيجية السرد في رواية "ملحمة الحرافيش"، القائمة على الحذف، على البنية التكوينية الكبرى للسيرة الشعبية، بل تتعداها إلى المكونات النوعية، كتدخل الجن والعمالقة في أحداث السيرة، فقد أبعدت رواية "ملحمة الحرافيش" الجن والعمالقة عن الأحداث، لأنها - في الدرجة الأولى - تهتم بالصراع الطبقي بين المستغلين والمستغلين؛ بين الفقراء والأعيان. إن رواية "ملحمة الحرافيش" تنظر إلى الصراع الطبقي بمنظار عصري، فتراه محكوماً بقوانين يتحدد على أساسها. وهكذا، تختلف السيرة الشعبية عن رواية "ملحمة الحرافيش"، من حيث اختلاف زاوية الرؤية، ومفاهيم العصر الذي كتبت فيه كل منهما.

لقد استدعت المخيلة الشعبية أبطال العرب القدامى لتحقيق الحلم الذي راود الشعب العربي إبان القرون الوسطى، في تصحيح الإساءات التي لحقت بالأمة العربية.<sup>(2)</sup> أما رواية "ملحمة الحرافيش" فتتفق والسيرة الشعبية في ضرورة وجود بطل فردي، يقود إلى تحقيق النصر، وتصحيح الإساءات، ولكنها تختلف عنها في طبيعة رؤية البطل الفردي، فإذا كانت السيرة الشعبية قد رفعت البطل الفردي إلى درجة التقديس، وجعلته القائد الملهم، فإن رواية "ملحمة الحرافيش" - على الرغم من تركيزها على وجود البطل الفردي - وجهت اهتمامها إلى الجماهير، مؤكدة أن الفرد لن يستطيع فعل شيء إذا لم تتحرك الجماهير، لتدافع عن مصالحها وحقوقها. ولذا كانت أسماء الأبطال الذين استدعتهم المخيلة الشعبية هي عناوين السير الشعبية، في حين حملت رواية نجيب محفوظ اسم الحرافيش، ولم تحمل اسم عاشور الناجي مثلاً. لقد ظل الحرافيش على طول السرد الروائي قوة معطلة، وارتبط مصيرهم بالبطل الفردي، فإذا كان محباً للعدل سموا بسموه،

(1) للاطلاع على عدد صفحات السير الشعبية ينظر قال الراوي، سعيد يقطين، ص 25.

(2) للاطلاع على القضايا التي تناولتها السير الشعبية ينظر مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، ص 185-184.

وإذا انحرف عن طريق الخير ساءت أوضاعهم، وحقاق بهم ظلم الأعيان والتجار، ولم تتغير صورتهم إلا في نهاية السرد، حيث انطلقوا ليحققوا وجودهم.

### 3- قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية "ألف ليلة وليلتان":

لم تتوسل رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان" السرد الحكائي، ممثلاً بألف ليلة وليلة، للتعبير عن امتداد الماضي إلى الحاضر فحسب، بل تعدته إلى السيرة الشعبية التي توسلتها الرواية للتعبير عن امتداد الماضي إلى الحاضر، من خلال تصوير الشخصية الروائية من جهة، ومقارنة ما يحدث في الحاضر مع ما يحدث في الماضي من جهة أخرى. لقد أسبغ الراوي على شخصية والد "سليمان" صفات شخصية المهلهل بن ربيعة، الملقب بالزير سالم، يقول: "صورة أبيه تنصدر الجدار الأوسط كشاهدة بعينين تشبهان عيني المهلهل بن ربيعة".<sup>(1)</sup> إن والد سليمان قوي وعنيد، كما كان الزير سالم بطلاً شجاعاً، ومحارباً فذاً: "كيف يعترف بالخطأ، ومثله يلعب بأعناق الرجال".<sup>(2)</sup> ولا تقتصر المشابهة بين الشخصيتين على الصفات الجسدية فقط، بل تتعداها إلى ما حدث لوالد سليمان، وما حدث للزير سالم، فقد خدع الأول كما خدع الثاني، وأخطأ حين منع ابنته من الزواج من الفلاح، وزوجها من ابن خالها، ولم ينتبه إلى أن الهدف من هذا الزواج هو الحصول على أرضه: "عشر سنوات وأنت تطارد مزاحميك على الأرض، وتقتنصهم لتتسى أنك خدعت وأخطأت".<sup>(3)</sup> إن ما حدث لوالد سليمان مع أقاربه يشبه ما حدث للزير سالم مع أبناء عمه الذين عمدوا إلى الخديعة، فأوقعوا به، وأتخنوه بالجراح:

"رأيتك يوم ضرجك بدمك أبناء من ضرجتهم بدمهم".<sup>(4)</sup>

عكست سيرة الزير سالم ما حدث في التاريخ العربي، من اقتتال الأخوة والأقارب فيما بينهم، وما نتج من ذلك، من خراب ودمار وضعف، وتمزق. وقد قامت رواية "ألف ليلة وليلتان" بتوظيف سيرة الزير سالم دون غيرها من السير

(1) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 34.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) المصدر نفسه، ص 31.

(4) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 34.

الشعبية الأخرى، في إطار نقدها للحاضر/ المجتمع الذي ترصده الرواية، وتأكيداً أن الراهن، بهزائمه، وانتكاساته، ليس إلا امتداداً لهزائم الماضي. إن "سليمان" يرى أن حال العرب في الحاضر لا تختلف عن حالهم في سيرة الزبير سالم، فهم منقسمون ومتفرقون ومتخاصمون، ومتحاربون. لذا يوجه النقد إلى أبيه وإلى قبائل "كليب" و"ربيعة"، لأنهم احترقوا سفك الدماء، ويعتبرهم مسؤولين عن هزيمة الجيل الجديد، وضياعه.<sup>(1)</sup>

## 4- توظيف البنية السردية في رواية "تغريبة بني حثوت إلى بلاد الجنوب":

يظهر الراوي في السيرة الشعبية على نمطين، أولهما الراوي المفارق لمرويه، وثانيهما الراوي المتماهي بمرويه. يكون الراوي مفارقاً لمرويه إذا لم يتدخل في ما يروي، ويكون متماهياً بمرويه إذا تدخل بشكل مباشر في مرويه. للراوي المفارق لمرويه وظائف متعددة، منها: الوظيفة الاعتبارية، حيث يقوم الراوي بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السيرة، والوظيفة التمجيدية، والوظيفة الإبلاغية، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الإلحاقية، والوظيفة التنسيقية، وتحدد بوظيفة التنسيق، أي تنسيق المرويات، وجعلها متماسكة حول شخصية بطل السيرة، والوظيفة الاستباقية، وفيها يقوم الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، مستنداً إلى الأحلام والرؤى التي تؤدي دوراً كبيراً في تحقيق الاستباقات.

أما الراوي المتماهي بمرويه فله ثلاث وظائف، هي: الوظيفة الوصفية، وتحدد بتقديم مشاهد الوصف بحيادية تامة، والوظيفة التوثيقية، حيث يقوم الراوي بتوثيق روايته، لإيهام القارئ بأن ما يرويّه حقيقة، والوظيفة التأصيلية، وفيها يقوم الراوي بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية.<sup>(2)</sup>

حافظت رواية مجيد طوبيا "تغريبة بني حثوت إلى بلاد الجنوب" على نمطي الراوي المفارق لمرويه، والراوي المتماهي بمرويه.

أ- الراوي المفارق لمرويه: يظهر الراوي المفارق لمرويه من خلال وظائفه البنائية فقط، وتسقط وظيفته: الاعتبارية، والتمجيدية، لالتصاقهما بالسرد الشفاهي

(1) المصدر نفسه، ص 57.

(2) للاطلاع على وظائف الراوي المفارق لمرويه والراوي المتماهي بمرويه ينظر السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 144 وما بعدها.

الذي تتميز به السيرة الشعبية. ويقوم الراوي المفارق لمرويه في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب" بثلاث وظائف فقط، هي: وظيفة الاستباق، ووظيفة الإلحاق، ووظيفة التوزيع، بينما تسقط الوظيفتان الأخريان: الإبلاغية، والتأويلية، لارتباطهما بالسرد الشفاهي، وعدم صلاحيتهما للسرد الكتابي الذي تتميز به الرواية. يدل ما سبق على أن مجيد طوبيا تخلص من هيمنة التراث، ممثلاً بالسيرة الشعبية، عبر حذف ما يخص السرد الشفاهي، من خصائص ووظائف، والإبقاء على الوظائف والخصائص التي تتناسب والسرد الكتابي المميز للرواية.

**1- الوظيفة التنسيقية:** يقوم الراوي المفارق لمرويه بتنسيق المرويّات، وترتيبها، ويحافظ في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب" على وظيفة التنسيق، دون أن يصرح بما سيقوم به من تنسيق المرويّات، وترتيبها، وجعلها متماسكة حول أبطال الرواية.

**2- الوظيفة الاستباقية:** تظهر الوظيفة الاستباقية في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب" من خلال الرؤى والأحلام، فالراوي المفارق لمرويه يعلن أن ما حدث لبني حنوت هو تحقيق لنبوءة تلك العجربة التي تنبأت "بأن يتغرب الفتى "حنوت" جنوباً، ليلاقي السود، ويواجه الأسود، ويرى سحالي وتماسيح، وأفاعي ذات فحيح، ولا تتم له النجاة حتى يرى المياه تتساقط هادرة في الأجواء، ومن حولها الرذاذ يملأ الفضاء، فإن ظهر قوس قزح بألوانه السبعة أمن ضراوة كل فهد وضبع، وعاد إلى مسقط الرأس قوي البأس".<sup>(1)</sup> ويقول الراوي المفارق لمرويه أيضاً: "جميع ذلك كي يتم المكتوب، وتتم النبوءة على حنوت، طبقاً لما قاله الودع لقارئة الرمل العجربة، وهو بعد جنين في بطن أمه، أم الخير الجميلة الشريفة".<sup>(2)</sup> إن رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب" تبدو - وفقاً لوظيفة الاستباق - نتيجة لنبوءة العجربة، ولولا نبوءتها لما كان هناك رواية.

**3- الوظيفة التوزيعية:** يقوم الراوي المفارق لمرويه في السيرة الشعبية بتوزيع الأحداث والوقائع، مستخدماً لتحقيق ذلك عبارات من مثل: "هذا ما كان من أمر هؤلاء، وأما ما كان من أمر...".<sup>(3)</sup> قام الراوي المفارق لمرويه في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب" بوظيفة التوزيع، فكثرت استخدامه لعبارات مشابهة لعبارات الراوي في السيرة الشعبية، مثل: "أما هادي ضيف الملك فله

(1) تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طوبيا، ص 7.

(2) تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طوبيا، ص 18.

(3) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 147.

قصة ذات شجون تدفع بالدمع إلى العيون".<sup>(1)</sup> "أما ابنة الأصول الشريفة العفيفة أم الخير فهي عندما أمرت ولدها تحتوت منذ أربعة عشر عاماً بالخروج للبحث عن أخيه مرسى...".<sup>(2)</sup> إن وجود مثل هذه التراكيب هو من قبيل تسرب بعض التراكيب اللغوية من السيرة الشعبية إلى الرواية، فالتراكيب اللغوية "فلما قرأه وفهم معانيه رحب بهم"<sup>(3)</sup> يقابله في السيرة الشعبية قول الراوي: "ولما قرأه، وفهم فحواه.. أو ولما قرأه وفهم معناه..".

**ب- الراوي المتماهي بمرويه:** يتم استحضار الراوي المتماهي بمرويه في رواية "تغريبة بني تحتوت إلى بلاد الجنوب" بوظائفه الثلاث:

**1- الوظيفة الوصفية:** فقد تم وصف ما شاهده بنو تحتوت في غربتهم الطويلة بوساطة الراوي المتماهي بمرويه الذي قدم وصفاً مسهباً للبلدان التي مر بها تحتوت، والشاطر، وإدريس.

**2- الوظيفة التوثيقية:** تتضح الوظيفة التوثيقية من خلال قيام الراوي المتماهي بمرويه بتوثيق ما يروي عن طريق ذكر التواريخ والأعوام في الهوامش على شكل مناصات تاريخية. وقد أدت هذه المناصات وظيفية توضيحية، وساهمت في تعريف القارئ بالأمكنة والبلدان، وقدمت بعض المعلومات الإضافية عن بعض الشخصيات كشخصية "محمد علي باشا" الذي ذكر الراوي المتماهي بمرويه في الهامش سنة ولادته.<sup>(4)</sup>

## 5- توظيف لغة السيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني تحتوت إلى بلاد الجنوب":

تهتم السيرة الشعبية بالمحسنات اللفظية، والجمل المسجوعة، وشيوع الألفاظ العامية فيها. وقد تشربت رواية "تغريبة بني تحتوت إلى بلاد الجنوب" لغة تغريبة بني هلال، من حيث الاهتمام بالمحسنات اللفظية، والسجع الذي طغى على أسلوب الرواية، ولا سيما الأجزاء الأولى منها. تبدأ الرواية على الشكل التالي: "بليت النعال في بحر الرمال، تتأقلت الأقدام، وتباطأت الأيام، فصارت الأسابيع

(1) تغريبة بني تحتوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طويبا، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 177.

(3) المصدر نفسه، ص 95.

(4) تغريبة بني تحتوت إلى بلاد الجنوب، مجيد طويبا، ص 62.

شهوراً، والشهور دهوراً، وهم عطشى جائعون، بين الدروب ضائعون، تحاصرهم صخور الندم، ورمال العدم".<sup>(1)</sup> بالإضافة إلى ما سبق اهتمت رواية "تغريبة بني حتوت إلى بلاد الجنوب" برصد خصوصية البيئة المحلية، بوصفها الإطار المكاني الذي تنقل فيه بنو حتوت أثناء غربتهم الطويلة، فشاع في السرد الروائي بعض الألفاظ المحلية التي تعكس البيئة المحلية التي تغرب فيها بنو حتوت. أما رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش" فقد ابتعد أسلوبها عن تقليد أسلوب السيرة الشعبية، فخلت من المحسنات اللفظية، والسجع، واقتربت من لغة الرواية البعيدة عن التكلف، والألفاظ الفخمة والحوشية والزخرفة اللفظية.

والخلاصة أن النموذجين السابقين اللذين اتخذناهما مثلاً على توظيف الرواية العربية المعاصرة للسيرة الشعبية يمثلان طريقتين في تعامل الرواية العربية المعاصرة مع التراث القصصي، ممثلاً، هنا، بالسيرة الشعبية، تتمثل الطريقة الأولى في خضوع النص الروائي للنص التراثي الذي يطفو على سطح النص الجديد، ويطبعه بطابعه وخصائصه، أما الطريقة الثانية فتتعامل مع النص التراثي بحرية أكثر. إن رواية "تغريبة بني حتوت إلى بلاد الجنوب" - برغم محاولتها الخروج على النص التراثي - هي رواية محافظة في توظيفها النص التراثي، وأقصى ما فعلته هو تقليد النص التراثي، في بنيته العامة، وخصائصه السردية، أما نجيب محفوظ في روايته "ملحمة الحرافيش" فيكتب نصاً جديداً، يحاور النص القديم، ولا يقلده أو ينسخه، ويتجاوز. ولا يطابقه. لذا غابت عن رواية "تغريبة بني حتوت إلى بلاد الجنوب" الرؤية النقدية للنص التراثي، واكتفى النص الجديد بمحاكاة النص القديم، من دون محاولة اختراقه، في حين وجهت رواية "ملحمة الحرافيش" النقد إلى النص التراثي، عبر نقد الرؤية الشعبية للبطل الفردي، القائمة على التقديس، والتأليه، والنظر إليه على أنه المخلص المنتظر الذي سيخلص الشعب من القهر والظلم، واستبدال رؤية جديدة بها، تنظر إلى الصراع الطبقي بمنظار جديد، يحمل الشعب تبعه ما يحيق به من ظلم وقهر، وجهل، ويدفعه إلى توحيد القوى، والتكاتف من أجل التخلص من الظلم.

### ملاحظات ونتائج:

1- وظفت بعض الروايات السيرة الشعبية، وتم تركيز الاهتمام على توظيف بطل السيرة الشعبية، وتصوير بطل الرواية في ضوءه.

(1) المصدر نفسه، ص 7.

2- تم توظيف البنية السردية للسيرة الشعبية، وأسلوبها أيضاً، والملاحظ أن ثمة طريقتين في توظيف السيرة الشعبية هما: خضوع الرواية للتراث وتقليده بنية، وأسلوباً، ومحاورة التراث وتجاوزه، وامتلاك زاوية رؤية خاصة، تنبع من ضرورات الواقع.



## الفصل الثالث

# توظيف التاريخ

- 1- إدخال النص التاريخي في الرواية
- 2- تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي
- 3- توظيف أحداث التاريخ
- 4- أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية
- 5- أشكال تقديم الشخصية التاريخية
- 6- تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية
- 7- نماذج الشخصيات التاريخية
- 8- تصوير الشخصية الروائية في ضوء الشخصية التاريخية
- 9- إعادة كتابة التاريخ
- 10- توظيف فلسفة التاريخ
- 11- توظيف المادة التاريخية
- 12- توظيف شكل الكتابة التاريخية



- **الرواية والتاريخ:** يعرف بعض النقاد الرواية بأنها "قصة خيالية خيالاً ذا طابع تاريخي عميق"،<sup>(1)</sup> مما يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، وتتأتى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي الذي ينهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويراً فنياً تخيلياً. وقد شرح الناقد غراهام هو Graham Hough العلاقة بين التاريخ والرواية، فأكد أن كل الروايات تاريخية إذا أخذنا الرواية بمعناها العام، وهو ارتباطها بالواقع المعيش، وتصويره.<sup>(2)</sup>

يشير تاريخ تطور الرواية الغربية إلى وجود موقفين متناقضين للرواية من التاريخ، فقد بدت الرواية، في طور نشأتها الأولى، وكأنها الوليد الشرعي للتاريخ، فتألفت معه، وتزوجته - على حد تعبير بلزك Balzac - زواج وفاء، من خلال تركيزها على الشخصية، وإبراز دورها في صنع التاريخ من جهة، وتمسكها بالتسلسل الزمني للأحداث من جهة أخرى.<sup>(3)</sup> وبناءً على ما تقدم اعتبرت الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وعاد الروائيون إلى التاريخ يستقون منه موضوع رواياتهم، ومن هؤلاء الإنكليزي ولتر سكوت Walter Scott.

لقد ظلت الرواية التقليدية تنظر بعين الاحترام إلى التاريخ حتى مطلع القرن العشرين الذي شهد تحولات جذرية غيرت معها مفاهيم سابقة كانت سائدة، كانهسار دور الفرد في صنع التاريخ، وتخلخل القيم الأخلاقية والاجتماعية، وتعدت الحياة. وقد وجدت هذه المتغيرات صدىً لها في الرواية الغربية التي غيرت نظرتها إلى التاريخ، فاحتقرته، وأنكرته، وألغت الشخصية، واستبدلت الرقم بها، وحطمت خط السيرورة التاريخية، أي التسلسل الزمني للأحداث،<sup>(4)</sup> ولكن الرواية

(1) الأدب والأنواع الأدبية، مجموعة من الباحثين، ص 128.

(2) مقالة في النقد، ط1، غراهام هو، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 71-72.

(3) الأدب والأنواع الأدبية، ص 131.

(4) ينظر: الرواية العربية والحداثة، د. محمد الباردي، ج1، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993، ص 213 وما بعدها.

المعاصرة- على الرغم من تكررهما للتاريخ- لم تستطع أن تتخلى عنه نهائياً، وأقصى ما فعلته هو أنها تحولت إلى معاناة التاريخ، بدلاً من كونها حليفة له، كما كان شأنها في الطور التقليدي. (1)

- المؤرخ والروائي: لا يستطيع المؤرخ- على الرغم من أنه يسرد أحداثاً- أن يكون روائياً، كما أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخاً، فكل واحد منهما يستقل بمهنته عن الآخر، ويختلفان في طريقة سرد الأحداث، فإذا كان المؤرخ يلتزم "الحقيقة"، فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رويت له، فإن الروائي يعتمد التخيل في سرد الأحداث، فيحذف، ويضيف، ويقدم، ويؤخر. حتى الروائي الذي يكتب الرواية التاريخية ليس مؤرخاً، ولو أراد ذلك لالتفت إلى كتابة التاريخ على طريقة المؤرخين. إن ما يفعله الروائي الذي يكتب رواية تاريخية هو تقديم أحداث التاريخ في قالب قصصي، أي أنه لا يؤرخ، بل يتخذ التاريخ موضوعاً للسرد، ويضع المادة التاريخية لطبيعة الفن الروائي، كالتخيل والحبكة Plot والتشويق.

إن طريقة جرجي زيدان في سرد أحداث التاريخ- على سبيل المثال لا الحصر- تتمثل باتخاذ التاريخ مادة للسرد، وإعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية، بهدف خلق المتعة والتشويق، وشد القارئ إلى متابعة الرواية. ولعل خروج الروائيين الأوائل عن التمسك بالحقائق التاريخية في بعض الأحيان دليل على الفرق بين الروائي والمؤرخ من جهة، والرواية التاريخية والتاريخ من جهة أخرى.

- الفرق بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ في الرواية المعاصرة: يدل مصطلح الرواية التاريخية على أن "التاريخية" هنا صفة للرواية، تتحدد في ضوئها معالم الموصوف، أي أن الرواية تفقد خصائصها لصالح التاريخ الذي يهيمن بخصائصه على الرواية، ويطبّعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، ومادة السرد، والبيئة، وطريقة السرد، ولتوضيح الفروق بين توظيف التاريخ في الرواية التاريخية والرواية المعاصرة نجري مقارنة بين رواية جرجي زيدان "الحجاج بن يوسف"، (2) ورواية جمال الغيطاني "الزيني بركات". (3)

تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيلُ إلا على ذاتها، أي أنها تبقى أسيرة تاريخيتها، وتظل بمعزل عن مشاركة القارئ الذي لا يجد قاسماً

(1) ينظر: الأدب والأنواع الأدبية، ص 129 وما بعدها.

(2) الحجاج بن يوسف، جرجي زيدان، المكتبة الأدبية، بيروت بلا تاريخ.

(3) الزيني بركات، ط1، جمال الغيطاني، وزارة الثقافة، دمشق.

مشتركاً بينه وبينها. إن أبطال رواية "الحجاج بن يوسف" لجرجي زيدان: عبد الله الزبير، وعبد الملك بن مروان، والحجاج بن يوسف الثقفي، وسكينة بنت الحسين... شخصيات تاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، وتبقى أسيرة الزمن الذي وجدت فيه. إنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، لا تتبدل ولا تتغير. أما شخصية "الزيني بركات" في رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" فهي شخصية تاريخية، نجدها في تاريخ ابن إياس "بدائع الزهور في وقائع الدهور"<sup>(1)</sup> باسم "بركات بن موسى"، وهو المحتسب في فترة حكم السلطان "قونصوه الغوري" لمصر، وهي شخصية مقربة من السلطان، ومخلصة له. وقد حافظ السرد الروائي على السمة الرئيسية المميزة لشخصية الزيني بركات التاريخية، وهي قيامه بوظيفة الحسبة، ولكنه لم يلتزم الدقة في تقديمها، أي لم ينسخها، بل بنى عليها شخصية جديدة، تستمد من الماضي، ثم تقطع صلتها به. إن شخصية الزيني بركات لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يملئها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث. وهكذا، تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، وتخضع لمنطق جديد، يملئها عليها الخطاب الروائي.

إذا كانت الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن شخصية الزيني بركات تختزل، من خلال تصرفاتها، وعلاقاتها، كل النماذج البشرية التي تمارس التسلط ضد فئات الشعب، وإذا كانت كتب التاريخ قد سكتت عن توضيح طبيعة العلاقة بين الزيني بركات وعامة الناس، فإن السرد الروائي سعى جاهداً لتوضيح هذه العلاقة المبنية على ثنائية الظاهر والباطن، القول والفعل، والمتمثلة بإظهار الزهد والورع والتقوى والتواضع، وحب العدل، وإبطان الشر، وحب الظلم، والتسلط، وممارسة العنف ضد الناس، لإرضاء السلطان، وتنفيذ تعليماته، وسياسته القمعية الاستبدادية.<sup>(2)</sup>

تستمد الرواية التاريخية خصائصها من الخطاب الذي يراعي التسلسل الزمني في عرض الأحداث، فالأحداث في رواية "الحجاج بن يوسف" تسير في خط تصاعدي، له بداية ونهاية. أما رواية "الزيني بركات" - على الرغم من أنها تلتقي والأصل التاريخي، وهو "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، في ذكر الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث - فإنها لا تنقيد بالتسلسل الزمني، بل تعتمد إلى

(1) بدائع الزهور في وقائع الدهور، ط2، ج4، ابن إياس، تح: محمد مصطفى، القاهرة، 1960.

(2) مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ط1، مفيدة الزبيبي، دار الأهالي، دمشق 1994، ص 72 وما بعدها.

تخطيطه، والخروج عليه، فثمة فواصل زمنية بين الأحداث، بالإضافة إلى البطء، والسرعة، والتسريع.<sup>(1)</sup> وإذا كان التاريخ تقدم إلى الأمام، فإنه في رواية "الزيني بركات" تقدم، لكنه تقدم يحمل في طياته بعض التقاطعات مع الماضي".<sup>(2)</sup> إن مدخل الأحداث يبدأ بسنة 922هـ ثم تتتابع الأحداث في خط تصاعدي، ولكنها تعود من جديد إلى عام 922هـ.

إذا عاينا الخطاب الروائي في رواية "الحجاج بن يوسف" من زاوية طريقة السرد تبينت لنا هيمنة ضمير الغائب؛ فالراوي الذي يشبه إلى حد كبير المؤرخ يستخدم ضمير الغائب في سرد أحداث الرواية كلها. أما رواية "الزيني بركات" فقد تخلصت من هيمنة ضمير الغائب، باستخدام ضمائر متعددة، بهدف اكتناه أعماق الشخصيات، وتقديمها من زوايا متعددة. إن الراوي الشبيه بالمؤرخ في رواية "الحجاج بن يوسف" يبقى خارج السرد، باعتباره لا يشارك في الأحداث، إنه يكتب بسرد الأحداث فقط، مما يؤدي إلى فردية الرؤية على مستوى السرد، في حين نجد أن الرؤية السردية في رواية "الزيني بركات" تتميز بالتعددية، نتيجة وجود رواة متعددين يشاركون في الأحداث.<sup>(3)</sup>

إن الرواية التاريخية والرواية المعاصرة كلتاها توظف التاريخ، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التاريخ، فإذا كان الخطاب التاريخي يسيطر على الرواية التاريخية، ويطبعا بطابعه، فتبدو الشخصية سطحية، وذات بعد واحد، بالإضافة إلى الفردية التي تطبع الصيغة السردية، والرؤية السردية في الرواية التاريخية، فإن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي. وبناءً على ما تقدم، نوافق الدكتور سعيد يقطين على أن رواية "الزيني بركات" رواية غير تاريخية،<sup>(4)</sup> على الرغم من أن رائحة التاريخ تفوح منها على مستوى التشخيص واللغة، والمكان والزمان.

## 1- إدخال النص التاريخي في الرواية:

ثمة طريقتان لإدخال النص التاريخي في الرواية، فإما أن يأتي النص

(1) ينظر تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 138.

(2) مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية، مفيدة الزبيبي، ص 48.

(3) تحليل الخطاب الروائي، ص 384.

(4) تحليل الخطاب الروائي، ص 266.

التاريخي خارج السياق النصي، وإما أن يأتي داخل النص الروائي.

**أ- خارج السياق النصي:** يرد النص التاريخي خارج السياق النصي في ثلاثة أشكال، فإما أن يأتي النص التاريخي في مقدمة الرواية، وإما أن يأتي في مقدمة الأجزاء والأقسام، وإما أن يأتي في الهوامش.

**- مقدمة الرواية:** عمد بعض الروائيين إلى تصدير رواياتهم بنصوص تاريخية منتزعة من كتب المؤرخين، ومن هؤلاء الروائيين الروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي صدر روايته "التبر"<sup>(1)</sup> بنصين، أحدهما ديني، والثاني تاريخي منتزع من كتاب "مملكة مالي" لابن فضل الله العمري، ويتحدث النص عن مملكة بلاد مفازة التبر. ومن الواضح أن النص التاريخي الموظف يلتقي وعنوان الرواية، وكأنه تمهيد لموضوع الرواية وأحداثها. أما الروائي سالم بن حميش فقد صدر روايته "مجنون الحكم"<sup>(2)</sup> بجملة من أقوال المؤرخين، وكلها يصف الحاكم بأمر الله، الخليفة الفاطمي، الذي حكم مصر في القرن الرابع الهجري، وذلك بهدف تلخيص موضوع السرد الروائي، وهو الكشف عن فترة حكم الحاكم بأمر الله. ولعل الدافع إلى توظيف أقوال المؤرخين وتصدير الرواية بها، بالإضافة إلى تلخيص موضوع السرد، هو توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرودة، ويؤكد ذلك أن الكاتب وضع في آخر الرواية قائمة بالهوامش والإحالات، والكتب التاريخية التي تم التخيل Imagination في ضوئها.

**- مقدمة الأجزاء:** قسم الروائي سالم بن حميش روايته "مجنون الحكم" إلى أربعة أبواب، يتناول كل منها جانباً من شخصية الحاكم بأمر الله، وقسم كل باب إلى فصول أو أقسام، وصدر كل فصل بنص تاريخي يلخص الأحداث، ويدل على أنها تستند إلى أصول تاريخية، فقد عرض في الباب الثالث لثورة "أبي ركوة" ضد الخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله"، من بدايتها إلى نهايتها، مستفيداً من المعلومات التاريخية التي سردها في تسلسل زمني متصاعد، يبدأ بظهور أبي ركوة في قبيلة "بني قرّة" في بادية "برقة" في الصحراء الليبية، وإعلانه الثورة على الحاكم بأمر الله، وتوجيه القبائل بعد إبرام معاهدات الصلح بينها، وحصار برقة وفتحها، وانضمام قائد القواد "الحسين بن جوهر" إليه، ثم إلقاء القبض على أبي ركوة،

(1) التبر ط3، إبراهيم الكوني، دار التنوير، بيروت 1992.

(2) مجنون الحكم ط1، سالم بن حميش، دار رياض الريس، لندن 1990.

وانتهاء ثورته.<sup>(1)</sup> وقد صدر الكاتب هذا الباب بمقطع من كتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير، يتحدث عن ثورة أبي ركوته ضد الحاكم بأمر الله.

**ب- داخل السياق النصي:** يأخذ النص التاريخي داخل السياق النصي شكلين، فإما أن يحافظ على بنيته وشكله، وإما أن يتماهى بالسرد الروائي، ويصبح جزءاً منه.

**- المحافظة على النص التاريخي في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":** يرد النص التاريخي في النص الروائي أحياناً كما هو في المصادر التاريخية، أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة، محصورة بين قوسين صغيرتين. وهنا لا بد من قطع السرد الروائي لإدخال النص التاريخي الموظف الذي يأتي غالباً بوساطة الشخصية الروائية التي تستشهد بنصوص المؤرخين في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى. يقول البشير المورسكي بطل رواية واسيني الأعرج "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف": "تزامى السؤال القديم إلي ليعيد إلي ذاكرتي وجه ماريانة، أيعقل أن تكون الأرض الأخرى أردأ من محاكم التفتيش؟؟؟ السؤال لم يكن وهمياً لأنني سأنتذكر فيما بعد كلاماً قرأته لصاحب نفع الطيب "المقري" حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن، "وتسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس ونجا منهم القليل من هذه المعرة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا، ومتيجة الجزائر...".<sup>(2)</sup>

يتخلل السرد في رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم" مقاطع بأقلام المؤرخين، وضعها الكاتب بين قوسين صغيرتين، وأشار إليها في ملحق الهوامش في آخر الرواية، ليؤكد للقارئ أن السرد المتخيل يستند إلى حقائق تاريخية، الأمر الذي يذكر بما صنعه رواد الرواية التاريخية، أمثال جرجي زيدان، ومعروف الأرنؤوط، وغيرهما، حين حرصوا على توثيق المعلومات التاريخية الموظفة في رواياتهم.<sup>(3)</sup>

وتتفاوت المقاطع التاريخية الموظفة في رواية "مجنون الحكم"، من حيث

(1) - مجنون الحكم، ص 113 وما بعدها.

(2) رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 41.

(3) تحولات السرد، د. إبراهيم السعافين، ص 35 وما بعدها.

طولها، فهي تقصر حتى تبلغ كلمة واحدة، كما في قوله: "هو: من أجمع المؤرخون على أن خلافته كانت "متضادة"، أو كلمتين كما في قوله: "سيرته عجيبة"<sup>(1)</sup> وقد تكون جملة، كما في قول الراوي: "وأفعاله مظلمة" تشيب لها النواصي"<sup>(2)</sup>، وقد تطول حتى تبلغ صفحة كاملة، كما في المقطع الذي يدل على تأجج مشاعر الخليفة الحاكم بأمر الله.<sup>(3)</sup>

- **تماهي النص التاريخي مع النص الروائي:** قد يتماهى النص التاريخي مع النص الروائي، كما في رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان"، ويرد هذا التماهي، غالباً، على لسان الراوي المحيط بكل شيء، الذي يستخدم ثقافته، وهو يروي أحداث الرواية، ونجد مثال ذلك في قول الراوي يصف حال "عباس"، وهو عائد من المهمة التي أوكلتها إليه الدولة، وهي القيام بتوعية الفلاحين بأهمية الثورة، وشرح مبادئها وأهدافها لهم: "تتطلق به السيارة على ستة الكيلومترات المحجرة المخددة. هذه هي الطريق، يتمم متعاطياً شيئاً من الرمزية. وأبو لؤلؤة يكمن في موضع ما منها، بل هناك ألف أبي لؤلؤة".<sup>(4)</sup>

يشير المقبوس السابق إلى حادثة مقتل عمر بن الخطاب رضي الله عنه على يد أبي لؤلؤة الخارجي الذي كمن له بعد خروجه من المسجد، وطعنه بخنجر مسموم، ولكن النص التاريخي يتداخل مع السرد الروائي بحيث تصعب على القارئ معرفته. ومن الواضح أن الراوي يقيم مشابهة بين ما حدث لعمر ابن الخطاب (رض)، وبين ما يمكن أن يحدث لعباس الذي يدعو الفلاحين إلى فهم الثورة، والإيمان بها، ويشرح لهم مبادئها.

إذا كان بعض الروائيين قد وجد أنه من الضروري توثيق المعلومات التاريخية الموظفة في حال نقل النص التاريخي بحرفيته إلى الرواية، فثمة روائيون لم يجدوا ضرورة لذلك في حال كون النص التاريخي متماهياً مع النص الروائي. إن النص التاريخي المتماهي في السرد الروائي يصبح كلام الشخصية الروائية التي تسرد أحداث التاريخ، إما بوصفها شاهدة عليها، كما في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية"، حيث وردت أحداث التاريخ على لسان شخصيات تاريخية عايشة فترة الأحداث، وإما بوصفها شخصية مثقفة اطلعت على أحداث التاريخ،

(1) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

(3) المصدر نفسه، ص 44-45.

(4) ألف ليلة وليلتان، ص 123.

كما في رواية أميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، حيث سرد "المعلم" في حوارهِ مع بطل الرواية، بشكل موجز، تاريخ مدينة عكا. (1)

## 2- تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي:

يقتضي تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي إحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي، وهذه الخصائص هي: (2)

أ- هيمنة صيغة الفعل الماضي.

ب- سرد الأحداث على أنها شيء مضى وانتهى.

ج- مراعاة التسلسل الزمني للأحداث

د- هيمنة ضمير الغائب

هـ- عدم مشاركة الراوي/ المؤرخ في الأحداث.

### أ- الانتقال من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر في رواية واسيني

الأعرج "رمل المائة": إذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي، وسرد الأحداث بوصفها شيئاً مضى، فإن السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر، أي أن الماضي يصبح ماضياً مستمراً. ويتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي، في إطار علاقة جدلية تجمع بين الزمنين. ولعل أصدق مثال على انفتاح الماضي على الحاضر، واستمرار الماضي في الحاضر هو ما نجده في رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، من تأكيد أن ما حدث في الماضي يحدث الآن، وأن التاريخ يعيد نفسه: "منذ أكثر من أربعة عشر قرناً وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد". (3)

### ب- تكسر التسلسل الزمني "الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد" في

رواية "رمل المائة": يعد التسلسل الزمني للأحداث أهم خصائص السرد التاريخي، إذ يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني حتى نحصل على سرد تاريخي، (4) وتجري الأحداث في السرد التاريخي وفق زمن تسلسلي منطقي، يتألف من بداية

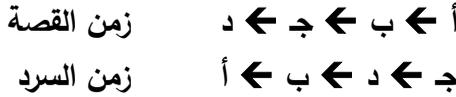
(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي، ص 75-76.

(2) ينظر تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 134، 262، 368.

(3) رمل المائة، واسيني الأعرج، ص 115.

(4) مفهوم التاريخ ط1، د. عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 75.

ووسط ونهاية، أما الأحداث في السرد الروائي فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها في العالم الخارجي، بل تخضع لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن، فيقدم ويؤخر. وهكذا، فإننا نميز بين زمنين: زمن القصة الذي يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث، وزمن السرد الذي لا يخضع لهذا التسلسل، ويمكن أن نستعين بالخطاطة التي وصفها الدكتور حميد لحمداني للتمييز بين زمن القصة وزمن السرد<sup>(1)</sup>.



ولتوضيح طريقة الانتقال من السرد التاريخي إلى السرد الروائي، عبر الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد نقارن بين طريقة تسلسل الأحداث في الوحدة السردية المتعلقة بسيرة حياة "الحلاج" في النص التاريخي والنص الروائي في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". تجري أحداث حياة الحلاج في السرد التاريخي على الشكل التالي:

- 1- اتهام السلطة للحلاج بالكفر والإلحاد والمروق على الدين.
- 2- القبض عليه، وهو في مدينة (سوس).
- 3- محاكمته وتوجيه الاتهامات ضده.
- 4- الحكم عليه بالصلب وتحريق جثته.
- 5- ما حدث أثناء صلبه.
- 6- إحراق جثته وذر رمادها في نهر دجلة.

أما السرد الروائي فلا يتقيد بالتسلسل المنطقي للأحداث، وإنما يتلاعب بها، فيقدم ويؤخر، ويتصرف في المادة التاريخية، وتسلسلها كما يشاء؛ فالوحدة السردية المتعلقة بالقبض على الحلاج ترد متأخرة عن موقعها في السرد التاريخي.<sup>(2)</sup>

**ج- التنوع في الضمائر في رواية "مجنون الحكم":** يستخدم المؤرخ، في سرد أحداث التاريخ، ضمير الغائب فقط، ويكتفي بأن يكون شاهداً على "الأحداث"<sup>(3)</sup>، ويقع خارج السرد، ولا يشارك في الأحداث التي يرويها. وقد لاحظ

(1) بنية النص السردية، د. حميد لحمداني، ص 73.

(2) رمل الماية، واسيني الأعرج، ص 126 وما بعدها.

(3) تحليل الخطاب الروائي، ص 264.

سعيد يقطين أن الرؤية السردية في الخطاب التاريخي، ممثلاً هنا بكتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس، تتميز بشكل سردي واحد، هو "البراني الحكيم، على اعتبار أن الراوي/ المؤرخ لا يشارك في القصة أو في مادة حكيه"، كما تتميز بصوت سردي واحد، "على اعتبار أن ما يسرده الراوي من أحداث وأخبار هو في الوقت نفسه مبرها، وهو يبئرها من الخارج".<sup>(1)</sup>

أما السرد الروائي فينوع في الضمائر، لأن الرؤية السردية فيه تتميز بالعمق والولوج إلى أعماق الأشياء. إن سالم بن حميش في روايته "مجنون الحكم"، لم يكتفِ بأقوال المؤرخين عن الحاكم بأمر الله فحسب، بل ترك هذه الشخصية تتحدث وتقدم نفسها للقارئ، بوساطة ضمير المتكلم: "أنا الحاكم بأمر الله قد أمرتكم بسبب السلف على أبواب الشوارع والمساجد، وبكتابة السب بالأصباغ على حيطان الحوانيت والصحراء والمقابر، وأمرت عمالي بالسب في ولاياتهم. والآن أنهاكم عن ذلك نهياً".<sup>(2)</sup>

### 3. توظيف أحداث التاريخ:

تنقسم الأحداث والوقائع التاريخية التي وظفتها الرواية العربية إلى قسمين، أولهما: أحداث السقوط، حيث يعم الظلم والاستغلال، وتنتشر الفتن على المستوى الداخلي، ويتعرض المجتمع إلى هجمات الأعداء والهزائم على المستوى الخارجي. أما ثانيهما فهو أحداث النهوض، حيث يعم العدل والمساواة بين أفراد المجتمع، ويحقق الشعب النصر على الأعداء.

**أ. توظيف أحداث السقوط في رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد**

**الألف":**

تسرد رواية واسيني الأعرج "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أحداث السقوط في التاريخ العربي، التي تبدأ بحسب رأي الراوي. من الخليفة عثمان بن عفان "رض"، وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط "بني كلبون" على البلاد. وتعرض رواية (رمل المائة) لإجهادات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري وابن رشد، بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة، والتعذيب الذي تعرض له الناس على يد محاكم التفتيش في الأندلس، بعد سقوط

(1) تحليل الخطاب الروائي ص 369.

(2) مجنون الحكم، سالم بن حميش ص 40.

الحكم العربي. لقد وظفت رواية "رمل المائة" أحداث السقوط في التاريخ العربي لتؤكد أن الحاضر المعيش؛ حاضر جمالية "توميدا أمدوكال"، ليس إلا امتداداً للتاريخ العربي في جانبه المظلم؛ جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط. إن قامة الحاكم الرابع عثمان بن عفان رضي الله عنه. بحسب رأي الراوي. تشبه قامة ملوك هذا العصر<sup>(1)</sup>، ويقول البشير المورسكي، بعد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: "ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن. ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟؟ إيزابيلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والمورسكيين.

ما الذي تغير ؟؟؟ نفس الأفاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة. بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير"<sup>(2)</sup>.

وإذا كان أبو عبد الله، محمد الصغير، باع غرناطة للقشتاليين، لقاء جسد إيزابيلا والقتشاليات، فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي، وما حدث في الماضي يستمر في الحاضر، فما هي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن لبني كلبون، ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله، حاكم جمالية نوميدا أمدوكال عن أجداده، فهو خائن مثلهم، وصورة طبق الأصل عنهم. إنه عميل للأجنبي، يضلل الشعب، ويزيف الحقائق. إن ما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد يستمر في الحاضر، فيقتل "قمر الزمان" أباه شهريار بن المقتدر بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب. وقد عبر البشير المورسكي عن الفترة المظلمة في التاريخ العربي بقوله: "كان يصرخ "الحلاج"، وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس. قالوا: خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عنا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدؤوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر. المعتصم، المتوكل، المنصور قتل أباه، واعتلى الكرسي، وانتهى مسموماً، المستعين، المهدي، والمعتمد الموفق والمعتضد والمقتدر أحد الأجداد الذي ما زال دمه يسير في وجوه هذا الزمن الأرقط. في قلب كل واحد منهم المقتدر الفاهر الأهوج الذي انتهى في كيبس قمامة. تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد وأشعلوا النار في المدينة والعباد. القلة التي صرخت في المدينة نفيت خارج السور، وقتلت في الفلوات دهساً بالجياد، أو دفنت

(1) رمل المائة، واسيني الأعرج. ص 37.

(2) المصدر نفسه ص 58-59.

حية، عارية، أو صلبت".<sup>(1)</sup>

وقد استحضر الكاتب . لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر . شخصية عاشت في الماضي، وجعلها تعيش في الحاضر، مستفيداً من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته.

### ب . توظيف الفترات الإيجابية في التاريخ العربي في رواية "ألف ليلة وليلتان":

تضمنت رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان"، بعض المواقف الإيجابية في التاريخ العربي، بهدف المقارنة بين الماضي المجيد، والحاضر القاتم. وقد عمد الروائي إلى وضع وحدة سردية تنتمي إلى الماضي، وأخرى تنتمي إلى الحاضر، وترك للقارئ أن يستنتج الفرق بين الماضي والحاضر: "في بهمة الليل شاهد الخليفة امرأة تحرك محتويات قدر يتصاعد منها البخار، وأطفالها الثلاثة يبكون حولها. "لماذا يبكي أطفالك يا امرأة؟" سألها. "جوعاً قالت ولم تلتفت. "وماذا في قدرك هذا" "حجارة وماء". صرخ الخليفة بصوت عظيم "ويل لعمر من امرأة كهذه يوم القيامة".<sup>(2)</sup>

"في المدخل يلح جسداً متمدداً، ينتبه بسرعة إلى حمار أبيض مربوط إلى دولابين توازيا حول برميلي قمامة. يستدير نحو الشاب الغافي: جسم تمدد على قطعتي كرتون كبيرتين، ورأس أشعث الشعر التصق خذه ببلاط العتبة. ليس تحته فراش، ولا فوقه لحاف، قميص وبنطال مرقع وقدمان اختفتا تحت مكنسة"<sup>(3)</sup>.

إذا كان النص الأول المنتمي إلى الماضي يدل على اهتمام الخليفة بشؤون الرعية، وخروجه ليلاً لتفقد أحوالهم، فإن النص الثاني يسرد جانباً من الحاضر القاتم، ولكنه يغيب الحاكم الذي لم يعد يهتم بالشعب، ولا يعرف شيئاً عن عذابه وآلامه.

ويلمح الراوي إلى ما جرى بين الأمير جيلة بن الأيهم ورجل من عامة الناس، واحتكامهما إلى الخليفة الذي حكم للرجل الفقير، وطالبه بأن يقتص من الأمير. وقد أورد الراوي هذه الحادثة التاريخية ليشير إلى المفارقة بين الماضي والحاضر، فإذا كان الخليفة قد ساوى بين الأمير والفقير، فإن ثمة بوناً شاسعاً بين

(1) رمل المائة، واسيني الأعرج ص 131.

(2) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

عامل التنظيفات الذي ينام على فراش كرتوني، وبين السادة الذين "يضعون ربطات العنق كما توضع الأرسان حول رؤوس الحمير".<sup>(1)</sup>

ويعقد الراوي مقارنة بين وضع المرأة في الماضي، ووضعها في الحاضر، مبيناً أن حالها كانت أفضل من حالها اليوم: "في الزمان الأول كان الشعراء يمتدحون المرأة المترفة. نؤوم الضحى، المتحركة بتثاقل وكأنها لا تتحرك. وفي الزمان الأول قامت الحرب لأن امرأة صاحت "وامعتصماه!". .. أما الآن، فلا الشعراء، ولا غيرهم يمتدحون أية امرأة. إنها تغطس عملاً في البيت ويلتعن أبوها تعباً".<sup>(2)</sup>

إن الوحدات السردية الدالة على الجوانب الإيجابية في التاريخ العربي تأتي في إطار تطلع الذات التي تعاني انكسار الحلم في الحاضر، إلى استعادة الماضي المجيد، واستبداله بالحاضر القائم. إن الإشادة بلحظة تاريخية كان فيها العرب ينتخبون الخليفة تأتي في السرد الروائي بوصفها لحظة تاريخية تتمنى الذات عودتها من جديد، بعد أن زيف الحاضر الانتخابات العمالية والنقابية والنيابية<sup>(3)</sup>.

ويرد الماضي المجيد الذي يصير السرد الروائي على استحضاره في الرواية بوصفه حملاً يراود الجيل الجديد، ويذكرهم بما كان عليه أجدادهم من قوة وأخلاق حميدة، وقد وصف الراوي العالم بكل شيء حلم الجيل الجديد باستعادة تلك اللحظات المشرقة في التاريخ العربي، ووضح تمزق هذا الجيل بين حاضر قائم يعيشه، وماضٍ مجيد يحلم به: "هؤلاء المتسولون أمام عتبات التاريخ. يمتطيهم الجوع فيمتطون الحلم: تحملهم أراجيحهم عالياً فيفتحون أفواههم للمن والسلوى، ثم تهبط بهم نحو الأرض لينفذ في مسامهم الغبار والرمل فترفعهم إلى الخلف، تعيدهم إلى ذلك الأعرابي الذي احتال على فارس في قلب الصحراء. فسلبه حصانه وهم بالرحيل، فناده الفارس، وتوسل إليه: إذا سألك الناس فلا تقل إنك سلبتني حصاني وإنما أعطيتك، لئلا تموت المرءة بينهم".<sup>(4)</sup>

(1) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

(3) المصدر نفسه ص 152 وما بعدها.

(4) ألف ليلة وليلتان، هاني الراهب ص 101.

#### 4. أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية:

ثمة ثلاثة أشكال لظهور الشخصية التاريخية في النص الروائي، وهذه الأشكال هي:

**أ. الاستدعاء بالاسم:** أي ذكر اسم الشخصية التاريخية في سياق السرد الروائي، كما فعل . هاني الزاهب . على سبيل المثال، لا الحصر . في روايته "ألف ليلة وليتان" حين أشار إلى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وأبي لؤلؤة الخارجي، وكذلك فعل الشيء نفسه واسيني الأعرج في روايته "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، التي عجت بأسماء الشخصيات التاريخية، كشخصيات أبي ذر الغفاري، ومعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان رضي الله عنه.....

**ب. الاستدعاء بأقوال الشخصيات التاريخية:** وهي الطريقة الشائعة، فكثيراً ما عمد الروائيون إلى سرد أقوال الشخصيات التاريخية، ولاسيما تلك الأقوال الشهيرة التي تحتل حيزاً كبيراً في ثقافة القراء، وهذا ما يظهر في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، حيث أعاد الروائي سرد أقوال الشخصيات التاريخية، كشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج، وغيرهما.. والملاحظ أن ثمة طريقتين لسرد أقوال الشخصيات التاريخية، فإما أن ترد في السرد بحذافيرها، كما هي في الأصل التاريخي، وهنا يستخدم الكاتب التنصيص، فيضع كلام الشخصية التاريخية بين قوسين صغيرين، وإما أن ترد أقوالها متداخلة مع السرد الروائي، عن طرائق الراوي الذي يسرد ما قالته الشخصية التاريخية.

**ج. الاستدعاء بالفعل:** أي ذكر الشخصية التاريخية من خلال فعل اشتهرت به، فأبو لؤلؤة الخارجي يذكر في رواية "ألف ليلة وليلة" من خلال الفعل الذي عرف به، وهو قتل الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وأشار الروائي صلاح الدين بوجاه إلى شخصية الحجاج من خلال ما اشتهرت به من رمي الكعبة بالمنجنيق<sup>(1)</sup>.

(1) . مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار ومحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجيه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي ط1، صلاح الدين بوجاه . دار سراس، تونس 1985، ص 27.

## 5. أشكال تقديم الشخصية التاريخية:

في روايتي "مجنون الحكم" و"رمل الماية": تخضع الشخصية التاريخية الموظفة لمنطق السرد الروائي وخصائصه، فتصبح شخصية روائية كأى شخصية أخرى، ويتم تقديمها بثلاث طرائق، إما أن تقدم بوساطة الراوي، وإما أن تقدم بوساطة الشخصيات، وإما أن تقدم بوساطة نفسها.

### أ. بوساطة الراوي "استخدام ضمير الغائب":

يتولى الراوي في رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، سرد الأحداث، وتقديم شخصية الحاكم بأمر الله، ويؤدي الراوي هنا دور المؤرخ، فيؤرخ لفترة تاريخية ما، ويقدم الشخصيات مستخدماً ضمير الغائب: "هو من ألهم دعائه، وقالوا بنزول الآية العاشرة من سورة الدخان بظهوره، وساروا مأذونين ومتكالبين، في سبل جذب النفوس إليه، وعقد العهود والمواثيق على الإيمان بمطلق عصمته وحلول اللاهوت في ناسوته، وظلوا بين التخفي والتجلي ينظمون المجالس والأسلاك، ويضعون الرسائل والوثائق...".<sup>(1)</sup>

يؤدي استخدام الراوي لضمير الغائب إلى تقديم الشخصية التاريخية من وجهة نظر غريبة عنها، وهذا يعني أن التجني على الحقيقة يبقى احتمالاً قائماً لدى المتلقي الذي يراوده الشك حول صحة المعلومات المقدمة عن الشخصية التاريخية، ولذا وثق الكاتب المعلومات التاريخية، فأكثر من الهوامش والإحالات إلى المصادر التاريخية من جهة، وعمد إلى استخدام ضمير المتكلم، فأوكل إلى شخصية "الحاكم بأمر الله"، مهمة السرد من جهة أخرى.

### ب. بوساطة الشخصيات "استخدام ضمير المخاطب":

المخاطب في حالتين، أولاهما رفض الراوي الإفصاح عن الكلام المتعلق بالشخصية، أو عدم قدرته على الإدلاء به، وثانيتها كذب المتكلم، أو محاولته إخفاء شيء ما، أو عدم معرفته ما حدث له.<sup>(2)</sup>

لقد استخدم واسيني الأعرج في روايته: "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، الحلم لاستحضار الشخصيات التاريخية، فدفع بطل الرواية "البشير المورسكي"، إلى الكهف، وهناك جعله ينام فترة طويلة من الزمن، حلم خلالها

(1) . مجنون الحكم، سالم بن حميش ص 12.

(2) بحوث في الرواية الجديدة ط2، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس. دار عويدات، بيروت 1982، ص 69.

بأحداث السقوط في التاريخ العربي، منذ نفى أبي ذر الغفاري الصحراء الربذة، وحتى صلب الحلاج، وبالإضافة إلى ذلك قام البشير المورسكي بسرد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها، ولجؤئه إلى الكهف.

وقد استخدم الراوي ضمير المخاطب لسببين: أولهما عدم معرفة صاحب الحكاية بما حدث له، فقد ظل البشير المورسكي يسرد حكاية خروجه من الأندلس، مستخدماً ضمير المتكلم، حتى تقادفته الأمواج، ورمته على الشاطئ فاقد الوعي، فتوقف عن السرد، وسرد له الراوي ما حدث له بعد ذلك. أما "الحلاج" فيخاطبه الراوي، موضحاً له ما يجعله: "وظللت يا شيخنا تتزف. ستون ربيعاً مرت عليك وأنت تموت وتحيا، بل قرناً<sup>(1)</sup>، نامت في ذاكرتك، وأنت تتزف، وتتزف، بقيت مصلوباً على خشبة، عروقتك، مسّت الأرض، فدخلتها إلى الأعماق، دمك منذ ذلك الزمن لم يجف أبداً. بقي الصفاء يملأ عينيك".<sup>(2)</sup> وثانيهما الرغبة في سرد الحقيقة التي زيفها الوراقون ومؤرخو السلاطين والملوك، فالراوي هنا يشبه . كما يقول ميشال بوتور . المحقق البوليسي الذي يجمع كل المعلومات المتعلقة بشخص ما، ليوأجهه بها،<sup>(3)</sup> وهذا ما فعله "البشير المورسكي"، الذي اتهم الوراقين وكتاب الدواوين، من أمثال الطبري بتزييف الحقيقة، ثم راح يسرد الحقيقة مستخدماً ضمير المخاطب الذي يزيل الشك، ويثبت الحقائق، ويتيح مواجهة الشخصيات التي غيبها الزمن.

### ج . بوساطة الشخصية التاريخية نفسها "استخدام ضمير المتكلم": إذا كان

المؤرخ، في حديثه عن الشخصية التاريخية، يستخدم ضمير الغائب الذي يغيب الشخصية ويقدمها من خلال وجهة نظر غريبة عنها، فإن بعض الروائيين سمح للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى، ويتقديم تاريخها بنفسها، فظهرت الشخصية التاريخية في السرد الروائي، وهي تتحدث بضمير المتكلم، ونجد مثلاً لذلك في رواية واسيني الأعرج: "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، حيث تحدث "أبو ذر الغفاري" عن حياته، وسرد جزءاً من تجربته، وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.

وقد جاء استخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث سقوط أبي ذر الغفاري

(1) كذا في الأصل الصحيح قرون.

(2) رمل المائة، واسيني الأعرج، ص 141.

(3) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 69

متناسباً ومبدأ السرد الروائي، وهو سرد ما سكت عنه المؤرخون وكتاب السلاطين والملوك، لذا فإن ما يسرده أبو ذر الغفاري، لا يعرفه أحد غيره، ويجعله الراوي نفسه "البشير المورسكي"، الذي لا يعرف بالتأكيد، ما حدث لأبي ذر الغفاري، وهو يعاني الموت في صحراء الربذة التي نفي إليها: "أول ليلة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل، منصوب على تل الربذة، بجوار نخلة مغبرة ظلت تحني حتى ظللتني عن آخري، أنا وزوجتي، وابنتي عمارة وابني ذر، الغيمات القليلة التي غطت رؤوسنا طوال الرحلة، بدأت تموت عطشاً وجوعاً لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الخليفة الرابع، والحاكم الذي خرج من تحت إبطه المعرق. خيط الشمس القاسي أضعف دقات القلب عواء الذئاب تكاثر حتى فرض ألفته علينا زاد أنين عمارة، فقدت ملامحها ولم يبق حياؤها الذي لم يجد وجهاً يستقر عليه. إشراق الشمس تجاوز شكله العادي. خيوط الاحتراق تبلل الجسد بالغار، والعرق. طلبت ماء. نفذ<sup>(1)</sup> الماء يا ابنتي، نتوهم فقط يا عمارة فالله لن يتخلى عن محبيه.

لكن الله الذي عرفناه في زمن الهدنة لم نره لحظات الشدة. كان ينام مثل أية عملة ضعيفة في جيب الحاكم الرابع. يحركه، يشنشه، يداعب أوهامه وفضوله، فالله يا عمارة القلب كان مع الأقوى، وكنا الضعفاء. لم تبق أمامنا إلا مقاومة الموت الرخيص ماء... ماء... ماء... لم يبق شيء منه يا ابنة بنت الرفيعة، سقطت، وضعتها على كنفتي.. مشيت، لكن قساوة رمال الربذة ازدادت سواداً. كانت وردة برية مليئة بالعطور ونوار البوادي، فأصبحت تربة، حفرت القبر بأظفري وسجيتها مثل وردة قطعها يد قوية، لم يطل بي الزمن كثيراً، حتى وارتب أخاها في حفرة بذلت مجهوداً مضاعفاً لإتمامها بسبب الوهن أخرجت الحصى والحجر حتى لا تؤذي جسده النحيف صخور الربذة السوداء، لم أكن أعلم أن الشمس كانت تحفر قبورنا جميعاً، وأن الحجارة التي كنت أرمي الذئاب بها أصبحت عزيزة حين لم أجد شيئاً أتوسده سوى الرمال الحارقة"<sup>(2)</sup>.

إن المقبوس السابق المروري بصيغة ضمير المتكلم يشير بوضوح أن الراوي "البشير المورسكي" لا يستطيع استخدام ضمير الغائب، لأنه يجهل كثيراً من المعلومات التي لا يعرفها إلا صاحب القصة نفسه.

(1) كذا في الأصل، والصحيح نفذ.

(2) رمل المائة، ص 34.

يؤدي استخدام ضمير الغائب إلى الفصل بين ما مضى وما هو حاضر<sup>(1)</sup>، وبناءً عليه تصبح الشخصية التاريخية شخصية منتمية إلى زمن مضى دون رجعة، زمن منقطع عن الحاضر انقطاعاً كاملاً، أما استخدام المتكلم فمن شأنه أن يقرب بين الزمنين، الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التاريخية شخصية حية، تغادر الزمن الماضي، لتعيش في الحاضر من جديد.

إن استنطاق الشخصية التاريخية في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ودفعها إلى الكلام، جاء تعبيراً ودليلاً على ما أكده السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر، فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، والسلاطين والأمراء والحكام السابقون يخرجون من قبورهم، ويعودون إلى الحياة في شخص الحاكم الجديد. بالإضافة إلى ما سبق ساهم استخدام ضمير المتكلم في تقديم الشخصية التاريخية في الكشف عن أعماقها، وسبر أغوارها، فأبو ذر الغفاري كشف عن مشاعره وأحاسيسه حين عرف مضمون الرسالة التي وجهها الخليفة عثمان بن عفان إلى معاوية بن أبي سفيان:

"تأملت رسالة الخليفة، كانت تقول: احمل أبا ذر على أغلظ مركب وأوعره ثم ابعثه مع من ينخس به نخساً عنيفاً، حتى يقدم به علي. صارت الدمعة في العين يأساً، واليأس قارب في صلبه الحجر، والحجر تفتت حتى صار تربة، والتربة صارت ذرة"<sup>(2)</sup>.

## 6. تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية:

"التحويلات . فياض" "رمل الماية": أخضع الروائيون الشخصية التاريخية لخصائص السرد الروائي، وحولوها إلى شخصية روائية، من خلال:

**أ . استنطاق الشخصية التاريخية،** أي دفعها إلى الكلام، باستخدام ضمير المتكلم، كما فعل خيرى الذهبي في روايته "التحويلات . فياض"، حين استخدم لعبة المسرح، فدفع بعض شخصيات روايته إلى تقمص بعض الشخصيات التاريخية، كشخصية هارون الرشيد، وشخصية صلاح الدين الأيوبي.<sup>(3)</sup> لقد ساهم استنطاق الشخصية التاريخية في كسر حاجز الزمن، والتقريب بين الماضي والحاضر، فإذا بالشخصية التاريخية تغادر ماضيها لتعيش في الحاضر .

(1) ينظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 66.

(2) رمل الماية، ص 31.

(3) التحويلات، الفياض، خيرى الذهبي . اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص 229، وما بعدها.

**ب . الكشف عن أعماق الشخصية التاريخية، وسبر أغوارها، وسرد ما لا يستطيعه السرد التاريخي. وذلك باستخدام ضميري المتكلم والمخاطب، في تقديم الشخصية التاريخية.**

**ج . دفع الشخصيات التاريخية إلى الحوار فيما بينها، وكأنها شخصيات روائية، فأبو ذر الغفاري، في رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، لواسيني الأعرج، يحاور كلاً من عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.<sup>(1)</sup>**

## 7. نماذج الشخصية التاريخية:

لا توجد أحداث من دون شخصيات تقوم بها، وقد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية في سردها لأحداث التاريخ، وتعددت نماذج الشخصيات التاريخية تبعاً لتعدد الأحداث التاريخية الموظفة، فثمة شخصيات تاريخية مثلت التحدي والمواجهة، والنضال ضد قوى الظلم والقهر، وثمة شخصيات مثلت الحاكم الضعيف، أو المستبد، وثمة شخصيات مثلت الحاكم العادل.

**أ . نموذج المناضل في روايتي "رمل لمائة"، و"عريس بغل":** وظفت رواية واسيني الأعرج: "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، شخصيات أبي ذر الغفاري، الحلاج، وابن رشد، وركز السرد الروائي الاهتمام على تحدي هذه الشخصيات للسلطة، ومحاولاتها إقامة العدل، وإنهاء الظلم، وتأييب الشعب ضد السلطة، وبين أيضاً ما تعرضت له هذه الشخصيات على يدي السلطة من تعذيب ونفي. إن أبا ذر الغفاري يبدو في السرد الروائي بطلاً، وناثراً ضد السلطة، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان الذي انحرف، في رأي أبي ذر، عن جادة الصواب، والطريق القويم، وتعاليم الإسلام، وجوهره، حين استأثر لنفسه بأموال المسلمين.<sup>(2)</sup>

ويمكن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي، والنضال ضد السلطة، برغبة الروائيين بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر، الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم، وتقف بوجه الظالمين.

(1) رمل المائة، ص 23 و26.

(2) رمل المائة، ص 21 وما بعدها.

يستحضر الروائي الجزائري الطاهر وطار في روايته "عرس بغل"<sup>(1)</sup> شخصية "حمدان قرمط"، مؤسس دولة القرامطة، ليؤكد أن المجتمع الذي ترصده الرواية يحتاج إلى "حمدان قرمط"، ليقوم العدل، وينهي الظلم، وهذا ما عبر عنه بطل الرواية "الحاج كيان" حين قال: "هذا هو نظام الحياة، إنه فاسد في أساسه، وفي حاجة ملحة إلى حمدان ليقرمط بين الناس، ويقرمط، حتى يقيم الألفة، ويذيقهم جميعاً طعام الجنة"<sup>(2)</sup>.

**ب. نموذج الحاكم الضعيف في رواية "رمل الماية"، وظفت الرواية العربية المعاصرة نموذج الحاكم الضعيف الذي ينصرف إلى اللهو والمجون، ومن هذه الشخصيات شخصية "أبي عبد الله الصغير"، آخر ملوك الأندلس، الذي حمله السرد في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تبعة ضياع الأندلس، وغروب شمس العرب عنها. وقد استحضر واسيني الأعرج، شخصية تاريخية عاشت مرحلة انهيار الحكم العربي في الأندلس، هي شخصية البشير المورسكي الذي حمل أبا عبد الله الصغير تبعة ضياع الأندلس، بسبب انصرافه إلى اللهو والمجون، وتواطئه مع "فرناندز"، و"إيزابيلا"، اللذين قادا الحملة ضد المسلمين، واختياره الاستسلام، بدل المقاومة.**

لم يوظف واسيني الأعرج شخصية الحاكم الضعيف، بوصفها شخصية عاشت في الماضي، بل أسقطها على الحاضر، من خلال تأكيده أن الحاكم الجديد ماهو إلا نسخة طبق الأصل عن الحاكم القديم، فالتاريخ يعيد نفسه، ويكمل دورته، إن حاكم جملكية "نوميدا أمدوكال"، وهو رمز للسلطة الجديدة، امتداد لمحمد الصغير، فقد باع البلاد والعباد لبني كليون، وحكم الشعب بالقوة، وتسلبت على الناس، كما باع محمد الصغير غرناطة للقشتاليين: "بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير، أبو عبد الله"<sup>(3)</sup>.

**ج. نموذج الحاكم العادل في روايات: "ألف ليلة وليلتان"، و"مدونة الاعترافات والأسرار"، والتحولت، فياض"، اهتم الروائيون بشخصية الحاكم العادل والقوي، وإن كان نصيبه ضئيلاً إذا قيس إلى نموذج الحاكم الجائر والضعيف، فثمة إشارة إلى شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان"، وكثرت الإشارة إلى شخصية هارون الرشيد، من خلال عبارته الشهيرة:**

(1) عرس بغل 2، الطاهر وطار - دار ابن رشد، بيروت، 1983.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

(3) رمل الماية، ص 59.

"أمطري أنى شئت فخرجك راجع إلي". وقد جاءت هذه التوظيفات في إطار تمجيد الماضي، والحنين إليه، هرباً من حاضر قاتم، يفتقر إلى حاكم عادل، وانحسرت فيه رقعة الدولة العربية بعد اتساعها، وتحول فيه الحاكم إلى ظلم الشعب.

إن الراوي في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار"، لصالح الدين بوجاه يقارن الماضي المجيد بالحاضر القاتم، مستخدماً عبارة هارون الرشيد دليلاً على ما بلغته الدولة العربية آنذاك، من اتساع، وقوة، مقابل الانصراف في الحاضر إلى اللهو والمجون: "زمر الآباء: غرباً سرت أم جنوباً، فخرجك لي، ونئن اللحظة: أنى تحلقتم لشراب أو قصف ففتات عاركم لنا".<sup>(1)</sup>

ويوظف خيرى الذهبي في روايته "التحولات . فياض"، شخصية هارون الرشيد، ليشير إلى اتساع رقعة الدولة العربية في عهد هارون الرشيد، وما بلغته من رقي وحضارة، في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تغط في سبات عميق، يقول هارون الرشيد، من على خشبة المسرح: "شارلمان، شارلمان هذا البربري أهديته ساعة من صنع بغداد".<sup>(2)</sup>

وقد أشار خيرى الذهبي إلى البون الشاسع بين الماضي والحاضر، من خلال شخصية "فياض"، الذي كتب في مذكراته، بعد أن شاهد مسرحية تقمص فيها الأحفاد شخصيات الأجداد: "وتدافع الممثلون الكرنفاليون متقمصو الأجداد الماضين، تدافعوا يلبسون عباة الأجداد، يرددون عبارات الأجداد، شاعرين بفخر الأجداد، ولكنهم بعد انقضاء الحفل والعودة إلى دكاكينهم الصغيرة، سيفتحون دفاترهم المزيّنة، وسيسجلون في دفاتر الأرباح والخسائر نتائج حفلهم ذلك"<sup>(3)</sup>. وهكذا، فإن استحضار شخصية الحاكم القوي والعاقل في سياق السرود الروائية يأتي بدافع الإشارة إلى افتقار الحاضر إلى حاكم قوي وعاقل من جهة، والكشف عن القطيعة بين جيل الأحفاد وجيل الأجداد، وإظهار تقاعس الأحفاد عن حمل رسالة الأجداد من جهة أخرى.

## 8. إعادة كتابة التاريخ في رواية: "رمل المائة،

(1) مدونة الاعترافات والأسرار، صلاح الدين بوجاه، ص 52، المتن.

(2) رمل المائة، ص 240.

(3) المصدر نفسه، ص 241.

## فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:

لا يكتب التاريخ مرة واحدة فقط، بل إن كل فئة تكتبه بطريقةها، وتفسر أحداثه بما يتناسب ومصالحها، وتتعدد المواقف تجاهه، بتعدد فئات المجتمع، والأحزاب السياسية، والمذاهب الدينية. وهكذا، فإن التاريخ يحدث مرة واحدة، ولكنه يكتب أكثر من مرة. وقد شهدت الساحة الثقافية العربية، بدءاً من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد، بدافع تجاوز التخلف الحضاري، والضرورة الملحة لمساءلة الماضي<sup>(1)</sup>. يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثقافية في المجتمع من جهة، وحقلاً ثقافياً مهماً في إنتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى.

ينتطع السرد في رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد، بسبب ما تعرض له التاريخ، من تزيف على أيدي الحكام والسلاطين الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم. ويهاجم السرد "الوراقين"، وهم مؤرخو الحكام والملوك، ويظهر كذبهم وتزيفهم للحقيقة، طمعاً بالمال، وخوفاً من الموت والتعذيب، ويستبدل القوالين بهم: "كان الشماليون ينصبون الخيام على أطراف غرناطة، ويستولون على الحصون واحداً واحداً، وكان الوراق البدين في زاوية النهر المضاء يخط آخر الكلمات، ويرشق الفروج القشتالية بماء الزهر، وعود النور، وبعض الكلمات البذيئة التي تثير شهوة اختصار القبلة، وتحويلها إلى متعة النوم على الصدور المليئة برغوة الحليب الأنثوي في لحظات وجده الأولى. كتب الوراق على نهد إحداهن "كان أبو عبد الله، مدّ الله ملكه، وأطال في عمره، لا يأكل إلا إذا تفقد الرعية، ولا ينام إلا إذا وضع رغبته الشخصي في فم اليتيم والمحتاج. وفي أيام المحنة التي مرت بها مملكة غرناطة، يحكي عنه المحكون، وأصحاب الحكمة، أنه نزع لحم ذراعه، وشواه لصغير كان في النزاع الأخير من حياته.... ويقال إنه ظهر في مكان ما من جبل البشرات، يقود المقاومة الوطنية بعد أن تخلى عنه الجميع، وتركوه وحيداً"<sup>(2)</sup>.

وينحو الراوي، في معرض سرده لما حدث لأبي ذر الغفاري، باللائمة على

(1) ينظر محاولة في البحث عن معادل حضاري، بعض الملاحظات المنهجية حول إعادة كتابة تاريخنا القومي، تركي الربيعي. مجلة الوحدة، الرباط، العدد 42 1988 ص 88 وما بعدها.

(2) رمل المائة، واسيني الأعرج، ص 116.

الطبري، معتبراً أنه مؤرخ السلاطين: "ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك؟؟؟ لماذا جردته، من كل حنين وشوق لقد كنت وراقاً كغيرك تتجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أن يتبهبوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لا تتكرر إلا مرة واحدة كل سبعة قرون. كنت تظن يا أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي أبداً. ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلدت بالقاطيفا والمخمل الملون بألف لون ولون ماذا فعلت بالحرف الوهاج؟؟؟.... نجرت قلمك القسبي تماماً كما كان يفعل معظم وراقي الدواوين، وكتبت وأنت تضع كيس النقود في جيبك: كان معاوية واسع البلعوم، يأكل في اليوم سبع مرات والمعدة كبيرة نعمة من الله يرغب فيها كل الملوك. يا قلمك أيها الطبري، ما الذي شوقك إلى هذا التخريف؟؟؟ ألم يكن ممكناً أن تكون قوياً مثلاً كان أختيار السابقين؟؟ الصدق في القلب واللسان والرأس والعمر على حد السيف"<sup>(1)</sup>.

## 10. توظيف فلسفة التاريخ:

أ. في رواية وليد إخلاصي "باب الجمر": ينهض جانب كبير من البناء الفني لأدب وليد إخلاصي، الروائي منه والقصصي، على توظيف التراث الذي وظفه الكاتب في بناء الشخصيات، بالإضافة إلى اهتمامه بالتاريخ، في جانبه الشفوي المسموع، أو الوصف الشفوي للتاريخ بالخبر، وهو "ذكر التاريخ باعتماد المرويات المتوارثة، والمنقولة جيلاً عن جيل"<sup>(2)</sup>.

ويتبدى التراث غير المكتوب في رواية "باب الجمر"، من خلال الاهتمام بالمكان القديم، والآثار القديمة، كالقلاع التراثية، والحمامات القديمة، والأنتيكات، واللوحات... بالإضافة إلى المرويات الشفوية المتوارثة عبر الأجيال، ويتميز هذا النوع من التراث بالغموض، نظراً لغياب النص المكتوب، وعدم الاهتمام بتدوينه.

- لذة معرفة التاريخ: لاشك في أن ما يكتنف التراث غير المكتوب، من غموض هو الذي يوفر للمهتم به لذة المعرفة المتأتية من اكتشاف الحقيقة الكامنة بين الروايات المتعددة، والنقوش المرسومة على وجوه الحجارة، وجدران الكهوف، واللوحات القديمة. إن "جميل الصالحاني"، بطل الرواية، يمثل الإنسان المهتم بمعرفة التاريخ والغموض في أعماق الماضي التاريخي، لاكتشاف المجهول. لقد

(1). المصدر نفسه، ص 23-24.

(2) مفهوم التاريخ، د. عبد الله العروي، ص 99.

قدم إلى الحي، بوصفه "المسؤول الجديد عن كرم الباشا"<sup>(1)</sup>. بعد أن طرد من وظيفته، بسبب وقوفه بوجه بعض المسؤولين المتخصصين بسرقة الآثار وتهريبها،<sup>(2)</sup> ولكن سرعان ما انكشف أمره، وحقيقة قدومه إلى كرم الباشا، وهي البحث عن باب أثري، ورد ذكره في مخطوط قديم لمؤلف مجهول مات قبل أن يحقق طموحه في اكتشاف الباب الأثري.

تتعدد الآراء والتفسيرات والأقوال حول باب الجمر، بوصفه جزءاً من الماضي التاريخي غير المدون، فمن قائل إن باب الجمر استخدم أيام التتار والعثمانيين "لإقامة محرقة هائلة من الحطب، يقلب على نارها العصاة والمتمردون". إلى قائل إن باب الجمر: "يعود اسمه إلى باني الباب المنذر، والذي كني بالجمر لقدرته على حرق خصومه بنار سيفه الذي يقذف شرراً إذا ما أشهر في وجه عدوه"،<sup>(3)</sup> ولكن الصالحاني لا يستسلم لهذه التفسيرات، والآراء، بل يشك فيها، وينطلق للبحث عن الحقيقة، مهتماً بمخطوط قديم، عنوانه: "النوايا الباطلة في اختفاء آثار الأبواب الزائلة"، ومنطلقاً من طريقة لمعرفة التاريخ، هي الاستماع إلى كل شيء، وتصديق كل شيء، "ثم التعرف إلى الحقيقة بهدوء".<sup>(4)</sup>

لقد أصر الصالحاني على وجود باب الجمر، على الرغم من الصعوبات التي اعترضته، غايته من وراء ذلك هي شفاء غليله من الكشف عن المجهول. يقول لصديقه "أحمد النساج": "مثلما تبحث أنت مع صبي ترزق به كي يرث عنك صناعة السجاد، أنا أبحث عن سر باب الجمر لأشفي غليلي من الكشف عن المجهول".<sup>(5)</sup>

**- موقف السلطة من التاريخ:** مصادرة التاريخ، وتزييفه: تسعى السلطة، ممثلة بالأسر المتنفذة في المدينة، والعائدة إلى "الراس"، إلى مصادرة التاريخ، وتنتظر إلى القديم، على أنه مجرد زينة. يقول: "ديبو الشختورة"، مبيناً حقيقة نظرة السلطة إلى التاريخ، وحبها لامتلاكه: "رؤساء أسر الراس يزينون قصورهم بأفخر الآثار، وكأنهم يملكون تاريخاً يخصهم لوحدهم".<sup>(6)</sup> إن ملكية التاريخ التي تسعى

(1) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) باب الجمر، وليد إخلاصي، ص 12.

(4) المصدر نفسه، ص 42.

(5) المصدر نفسه، ص 17.

(6) المصدر نفسه، ص 27.

السلطة إلى حيازتها تتدرج في إطار جشعها، وحبها لامتلاك كل شيء، الحاضر والماضي معاً.

إن السلطة تكتب التاريخ وتفسره، على هواها، وبما يخدم مصالحها، إنها تنسب إلى الراس/ رمز السلطة والقوة، والجبروت، وتستمد قوتها وسلطتها من قرابتها له، ولذا فإنها لا تعارض الصالحاني، حين تعلم أنه يعمل لاكتشاف باب الجمر، وتعتبر أن عمله مقدس مادام يؤرخ لعائلة الراس<sup>(1)</sup>، وتضع بين يديه كل الأوراق والوثائق، ليتمكن من كتابة تاريخ عائلة الراس.

- التاريخ/ الحقيقة: تختلف غاية جميل الصالحاني من دراسة التاريخ، والبحث في الماضي التاريخي عن غاية السلطة؛ فالصالحاني يسعى، من خلال بحثه الدؤوب والمتواصل في التاريخ، واسترجاع أحداث الماضي، إلى معرفة الحقيقة، واكتشاف المجهول، وهو يقضي الليل والنهار في دراسة المخطوط الذي عثر عليه، ويتابع كل صغيرة وكبيرة، ليشبع نهمه إلى المعرفة، واكتشاف الحقيقة.<sup>(2)</sup>

لقد انكب الصالحاني على العمل بنشاط وهمة عالية، لا يثنيه عن طموحه شيء، وراح يقضي الليل والنهار بين الكتب والمخطوطات، والخروج إلى الجبال، ودخول الكهوف، وتسجيل الملاحظات. وكانت أول نتيجة توصل إليها هي أن ثمة علاقة بين باب الجمر والراس، ثم توصل إلى معرفة أن الراس ليس إلا فكرة التسلط نفسها، وتاريخ الحكام والسلاطين والملوك، وممارسة القمع وارتكاب الجرائم، من أجل جمع المال والثروة. لقد انشق الراس عن السلطة العثمانية، وخرج عليها، ثم سطا على الناس، وأسس مملكة خاصة به، ثم ورثه ابنه بعد موته، ثم تشعبت الأسر الأخرى التي تعيش في الحاضر.

إذا كانت السلطة والأسر المتنفذة قد وضعت بين يدي الصالحاني الأوراق والوثائق التي تساعد في كتابة تاريخ العائلة، فإنها كانت تريد أن يخرج بنتائج ترضيها، وتقوي نفوذها وسيطرتها. ولكن الصالحاني خيب آمالها، لأنه باحث لا ينشد إلا الحقيقة، فاستبعدته، وشددت المراقبة عليه، وحين تجرأ تلميذه "محببة الجمر" على طلب رؤية الراس، ليكتشف حقيقة ما حدث في الماضي التاريخي، الذي يمثل ماضي الأسرة المتنفذة، ويكشف عن تاريخها المشوه، والملطخ بالدماء/ دماء الأبرياء، لم تجد السلطة طريقة للقضاء عليهما، سوى القتل، فدبر لهما

(1) باب الجمر، ولید إخلصی، ص 189.

(2) المصدر نفسه، ص 17 و 295.

"شريف الحردون"، خطة للتخلص منهما، وبموت الصالحاني ومحبة الجمر وئدت فكرة اكتشاف الحقيقة قبل أن تولد. ولكن إخلاصي أراد أن يقول: إن الفكرة لا تموت بموت الأشخاص الحاملين لها، لذا عمد إلى إبقاء نهاية الصالحاني ومحبة الجمر غامضة، من خلال دفع شريف الحردون للشك في نجاح خطته.

إن "الماضي التاريخي هو عامل ذهني، يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة، أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو الحاضر"،<sup>(1)</sup> وهذا ما أكدته رواية "باب الجمر"، فصحيح أن الإنسان لا يستطيع أن يرى ما حدث في الماضي، ولكنه يستطيع أن يستحضر ما حدث، إذا أمعن النظر في التاريخ من جهة، ودرس الحاضر بعمق من جهة أخرى. إن فهم الحاضر لا يتحقق إلا بفهم الماضي، وفهم الماضي لا يتحقق إلا بفهم الحاضر، والاهتمام به، وإجراء مقارنة بين ما كان وما هو كائن، وبين ما حدث وما يحدث. وقد أكد الصالحاني هذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، في جوابه عن سؤال وجهه له تلميذه محبة الجمر: "تراه" الراس" في كل أحفاده. ألم تشاهده حقاً. رجالات الحردون، أبو السعد المرأش، الشيخ صغير، حتى الأصهار والأقارب ترى فيهم شيئاً من الراس. ألم تره حقاً، ارتفاع أسعار الأراضي، تزايد كلفة دفن الميت، ندرة اللحوم في الأسواق أيام الجفاف وأيام الخصب، بريق الذهب في سواعد النساء، وجرأة المرأة في شراء الرجل ألم تر في كل ذلك آثار الراس، يا ولدي يا محبة الجمر. أنا أدلك عليه. استدر خلفك وانظر، هاهي المدينة تطل علينا أو أننا نطل عليها، ألم تشاهده. إنه في مكان ما يتمدد إلى كل مكان".<sup>(2)</sup>

إن ما تريد رواية "باب الجمر"، قوله هو أن الماضي يمتد إلى الحاضر، ويتسرب إليه، لذا لا بد من العودة إلى الماضي التاريخي، وإمعان النظر فيه، إذا أردنا أن نفهم حقيقة الحاضر المعيش. ويمكن أن نفسر، في ضوء هذه الفكرة، سبب تصدير وليد إخلاصي روايته بنص نسبه إلى كتاب "معجم البلدان" لياقوت الحموي، تضمن ذكر باب الجمر بخلق حافظ للعودة إلى الماضي التاريخي، والبحث فيه من أجل معرفة الحاضر وفهمه.

**ب . في رواية الطاهر وطار "عريس بغل":** لا توظف رواية الطاهر وطار "عريس بغل"، المادة التاريخية كما فعلت رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، بل تتعامل مع التاريخ من زاوية أخرى، وتثير جملة من الأسئلة، التي تتعلق

(1) مفهوم التاريخ، د. عبد الله العروي، ص 38.

(2) باب الجمر، ص 294.

بالموقف من التاريخ، والتخلص من هيمنة الماضي، وإسقاط الماضي على الحاضر، والحاضر على الماضي، وبعبارة أخرى تتعامل رواية "عرس بغل"، مع التاريخ بوصفه جزءاً من وعي الشخصيات، ولاسيما شخصية "الحاج كيان" التي مرر الكاتب من خلالها ما يريد قوله بشأن الماضي عموماً، والتاريخ بشكل خاص، فمن هو الحاج كيان؟ نشأ الحاج كيان نشأة دينية، فتلقى علوم الدين، الإسلامي، و البلاغة العربية، وحفظ أشعار المتنبي، ولاسيما قصيدته في رثاء خولة أخت سيف الدولة الحمداني، على شيوخ جامع الزيتونة، وعرف بجراته وأفكاره ومناقشاته، لأساتذته، الأمر الذي سبب له الحرج والمضايقة<sup>(1)</sup>، كما عرف بحماسه التي تجسدت من خلال تبنيه للدعوة الإسلامية التي أعلنها "الإمام حسن". في مصر، وذهابه إلى ماخور "العنابية" لدعوة العاهرات هناك إلى الانضمام إلى حركة الإخوان المسلمين. ولكن إخفاقه في ماخور العنابية جعله يغير حياته، ويبدل أفكاره، بعد أن تبين له أن الواقع يحتاج . لكي يتغير- إلى نظرية أخرى غير التي تعلمها في جامع الزيتونة. يقول . بعد أن احتوى العنابية في حضنه . معتزلاً للإمام حسن: أيها الإمام، هذا كل مافي الأمر، إنك لا تهدي من أحببت لكن الله يهدي من يشاء"<sup>(2)</sup>، "أيها الإمام، بم تقنع الضاللات في المواخير؟ ماذا تقول لهن. بأي مصير تنتبأ لهن. إنهن يقلن لك إن كل ذنبنا أننا كنا واقفات مع الواقفين على حافات الجرف وأن الجرف هو بنا".<sup>(3)</sup>

لقد غاص السرد في داخل شخصية كيان، ورصد التحولات التي طرأت عليه، وعملية انتقاله من كائن إلى آخر، وطريقة اكتشافه لذاته بمساعدة الحشيش الذي كشف له أعماق ذاته، وحطم الحواجز بينه وبين العالم، بماضيه وحاضره، وجعل منه كائناً جديداً، يكشف . على طريقة العلاج . أنه العالم كله، وأن العالم هو، وأنه الإرادة العليا.<sup>(4)</sup>

لقد انتقل الحاج كيان من إنسان ينظر نظرة جزئية إلى إنسان ينظر نظرة كلية، وتحولت الرؤية لديه من رؤية تفصل بين الماضي والحاضر، وترى الماضي مجرد أحداث مضت وانتهت، إلى رؤية تحطم أبعاد الزمان والمكان، وترى أن الماضي ليس مجرد أحداث مضت، بل هو الحاضر المعيش. بهذا الفهم

(1) عرس بغل، الطاهر وطار، ص 45.

(2) المصدر نفسه، ص 61-62.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

(4) المصدر نفسه ص 10 وما بعدها.

الجديد تحول الماضي من حلم إلى حقيقة، وأصبحت خولة أخت سيف الدولة الحمداني التي كان الحاج كيان يستحضرها بعد تناوله الحشيش في خلوته يومي السبت والأحد، العنابية صاحبة الماخور: "قبل أن تدمع عيناها احتواها بين ذراعيه بعنف وقوة خولة سيف الدولة بين أحضاني في الواقع وليس في الحلم أو الخيال"<sup>(1)</sup>، وبهذا الفهم الجديد للماضي أصبح الحاج كيان كائناً جديداً، أنهى الصراع في داخله، واختار طريقاً جديدة، تذوب معها الفواصل بين الماضي والحاضر، وبين التاريخ والواقع المعيش، و"تلتقي الأبعاد كلها، ويتشكل البعد الكلي في الزمن الكلي، وفي الكائن الكلي، ما اليوم والليلة؟ ما الشهر والسنة؟ ما القرن والدهر؟ لولا خدعة الموت لما كان لذلك معنى، الموت نفسه لولا خدعة الرؤية الفردية لما كان له أي معنى. في آخر البعد ليس هناك سوى الكائن الكلي."<sup>(2)</sup> وهكذا، رصد السرد تحول شخصية الحاج كيان من طالب جامع الزيتونة، الذي يفصل بين الماضي والحاضر، ويرى أن الماضي مجرد حلم، وأحداث انتهت إلى إنسان آخر يمتلك نظرة كلية إلى الماضي والحاضر، ويرى فيهما كلاً واحداً لا يتجزأ. ولذا يردُّ على الراوي الذي يخاطبه قائلاً: "لقد توقعت على نفسك مرة أخرى. الأشعري، وحسن، والمنتبي، وطالب التجويد، ينبعثون فيك من جديد"، بقوله: "لا. لقد ماتوا جميعاً. ماتوا في كيان، بل في الطريق إليه."<sup>(3)</sup>

في ضوء هذه الرؤية الجديدة نظر الحاج كيان إلى التاريخ، وقدم رؤية جديدة لأحداثه، فالمنتبي كان "شاعراً وفارساً ومغامراً"، ولكنه "كان لثيماً وخاوي النفس"، و"لم تكن عيناه تستقران في مكان واحد"، ولم يكن "يقوى على التحديق في شيء"، "حتى ذاته لم يكن يحدق فيها"، بل "كان ينظر إلى الجدران الأربعة في آن واحد"، لذا لم يحافظ على قرمطيته، ووجه الشتم للقرامطة.<sup>(4)</sup>

لقد جعلت الرؤية الكلية الحاج كيان ينظر إلى الماضي والحاضر نظرة عميقة، ويقاطع بينهما، ويخرج برؤية جديدة، تسقط الماضي على الحاضر، وترى الحاضر في ضوء الماضي، إن المجتمع رديء وفساد، وأشبه بغابة، القوي فيها يأكل الضعيف، لذا كان الحاج كيان يعتزل الناس في يومي السبت والاحد، ليذهب إلى المقبرة، ويتناول الحشيش، ويعيش أحلامه، ويحقق ذاته، ولكنه اكتشف

(1) عرس بغل، الطاهر وطار، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 101.

(3) المصدر نفسه، ص 99.

(4) عرس بغل، الطاهر وطار، ص 102.

فجأة أن فساد المجتمع يمتد حتى إلى المقبرة.<sup>(1)</sup> ولذا قرر مغادرة المقبرة، ومضى إلى ماخور العنابية، حيث يقام عرس بغل: "العنابية في حاجة إلي. الوهرانية أيضاً. حياة النفوس كذلك. كل البنات في حاجة إلي. مادام العرس مقاماً، فلا بد من حضوره. كل الأعراس، عرس بغل، ولا داعي للهرب منها".<sup>(2)</sup>

إن التاريخ . كما يراه الحاج كيان . ليس مجرد أحداث مضت، بل هو دروس وعبر، يمكن الاستفادة منها، ولذا نراه يسقط أحداث الماضي على الحاضر، ويرى الحاضر في ضوء الماضي، وفي ضوء هذه الرؤية استحضرت الحاج كيان تجربة القرامطة، وقدم تفسيراً لبعض أحداثها، كاختفاء حمدان قرمط<sup>(3)</sup>. وانتهى إلى أن الحاضر القائم والرديء والفاسد لا يصلحه إلا العدل: "مت يا حمدان قير العين. السادة اختقوا من السواد. الألفة قائمة. لن يرجع عن دعوتك إلى آخر الدهر. مصير الإنسانية جمعاء القرمطة. لا صلاة ولا زكاة، ولا وعظ ولا إرشاد يؤثر في قلوب الجياع. دينهم العدل".<sup>(4)</sup> لقد قرر الحاج كيان إقامة تجربة موازية للتجربة القرمطية، فطلب من العنابية أن تقيم في ماخورها عرساً كبيراً يختن فيه أربعون طفلاً من أطفال الفقراء، ويوزع فيه الطعام على أسرهم.

إن رواية "عرس بغل"، تطرح مقولة رئيسة من خلال وعي الحاج كيان، وعلى هذا الأساس تشبه خولة أخت سيف الدولة الحمداني العنابية صاحبة الماخور، ويشبه "خاتم" الهزي، أي الفتوة المتتبي الذي صاغ الفتوة على مبدأ القوة. يقول الحاج كيان: "ما جرى في الدولة الإسلامية منذ انهزام علي<sup>عليه السلام</sup>، أو موت محمد<sup>عليه السلام</sup> بالأصح، وما يجري هنا الآن، شيء واحد. صدقيني، فأنا لا أتحدث جزافاً، وإنما عن علم وتجربة، ومعايشة، المتتبي، يقرر: أن الموت أعذر، وأن الصبر أجمل، وأن البر أوسع، وأن الدنيا لمن غلب، لقد جعل النذل، الدنيا، مفهوماً للقوة والسيطرة وممارسة الحياة، لقد كان هزياً، من نوع خاتم، ينظر إلى الجدران الأربعة في الآن الواحد، ولو أن عاهراته، كانت الملوك، والأمراء، والسلطين الواهين".<sup>(5)</sup>

(1) المصدر نفسه، ص 195-196.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

(3) المصدر نفسه ص 105 ما بعدها.

(4) المصدر نفسه، ص 108.

(5) عرس بغل، الطاهر وطار المصدر نفسه، ص 150-151 والجدير ذكره هنا أننا لا نوافق الدكتور محسن جاسم الموسوي على أن الحاج كيان يتقلب بين رفض فتوة المتتبي والقبول بها وذلك لوجود ما يدل على

ولما كان التاريخ يعيد نفسه بصورة جديدة، كما يرى الحاج كيان، فإن الإفادة منه تصبح . لمن يريد فهم الحاضر . حاجة ملحة، وكأن الماضي تحول إلى مرآة كبيرة تنعكس عليها أحداث الحاضر، لقد قرأ الحاج كيان الحاضر في ضوء الماضي بعد أن تمكن من امتلاك رؤية كلية، تجمع بين الماضي والحاضر في كل واحد لا يتجزأ، فإذا كانت التجربة القرمطية . وفق تصور الحاج الكيان . أخفقت بسبب الخيانة، والخلافات بين قادتها،<sup>(1)</sup> فإن تجربة "عرس بغل"، الموازية لها تتعرض لما تعرضت له، وذلك لوجود هزبين "قتوة"، يعتمدون القوة بدلاً من العقل والحكمة، كما فعل "خاتم"، و"حمود الجيدوكا"، اللذان حاولا سرقة الأموال التي جمعت في عرس بغل، ولكنهما أخفقا لأن الحاج كيان الذي استعان بالماضي لفهم الحاضر كان قد خبأ المال في مكان آخر، واتفق مع جماعات أخرى، ظهرت في الوقت المناسب.

## 11. توظيف المادة التاريخية في رواية "مجنون الحكم":

يتمحور السرد في رواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، حول فترة حكم الخليفة الفاطمي، أبي علي منصور، الملقب بالحاكم بأمر الله، وهي بذلك رواية تاريخية، تتخذ من التاريخ موضوعاً لها. وقد اتبع سالم بن حميش إحدى طرائق المؤرخين العرب في تقديم المادة التاريخية، وهي سوق المادة التاريخية "مساق القصة حول شخصية ما"<sup>(2)</sup> وتركز السرد بذلك حول شخصية الحاكم بأمر الله التي جلا الروائي من خلالها معالم الحياة السياسية في تلك الفترة التاريخية، وما شهدته من أحداث واضطرابات.

قسم الروائي روايته إلى أربعة أبواب، بناءً على المادة التاريخية الموظفة، وتناول في كل باب جانباً من جوانب فترة حكم الحاكم بأمر الله، أو ناحية من نواحي شخصيته. ولكن الاهتمام بشخصية الحاكم بأمر الله لم يمنع الروائي من الانصراف عنها قليلاً، والانطلاق من زوايا أخرى، كالحديث عن ثورة "أبي

---

إدانة الحاج كيان لفتوة خاتم والمتنبّي اللذين شوها مبدأ القوة وصورتها الحقيقية. ينظر ثارات شهرزاد ص 267.

(1) المصدر نفسه، ص 104 و ما بعدها.

(2) دراسة في منهجية البحث التاريخي، د.ليلي الصباغ . مطبوعات جامعة دمشق . دمشق 1988-1989.

ركوة"، الذي لقب نفسه بالثائر بأمر الله.

انصبَّ البابان الأول والثاني على توضيح شخصية الخليفة الفاطمي، وإظهار تصرفاته المتناقضة، وأحكامه الغريبة التي تثير الضحك، وتوضح مدى ظلمه لشعبه، ولأعوانه وساسة دولته. وقد عرض الكاتب في الفصل الأول من الباب الأول جملة من أوامر الحاكم ونواهيته، تحت عنوان: "عن سجلات الأوامر والنواهي"، كالمرسوم الذي صدر بتحريم بعض مأكولات أهل الظاهر.<sup>(1)</sup>

أما الفصل الثاني من الباب الأول فهو بعنوان: "العبد مسعود أو آلة العقاب اللواطي"، وقد خصصه الكاتب لإظهار تناقض شخصية الحاكم بأمر الله، وضرب مثلاً على ذلك اتخاذ العبد "مسعود" آلة لعقاب المتلاعبين بالأسعار والمرتشين، فقد سمع بمسعود وآلته الضخمة، فأحضره، وقدم له الطعام، وأسكنه في غرفة في القصر، ثم راح يخرج برفقته إلى الأسواق، فإذا ضبط تاجراً يغش، أو بائعاً يتلاعب بالأسعار، أمر العبد مسعود بأن يلوط به أمام دكانه وعلى مرأى الناس جميعاً.<sup>(2)</sup>

ويدور الباب الثاني حول مجالس الحكم التي كان الحاكم يعقدها، وهي تدل على ما تتصف به شخصيته من التصرفات الغريبة والأحكام العجيبة التي تدعو إلى الدهشة. فمما يذكر الكاتب أن الحاكم بأمر الله جلس يوماً للقضاء بين الناس، وقد وضع قاعدة تقول: أدهشوني أغفر لكم. وهكذا، كان على كل من أراد النجاة أن يحكي قصة أو حكاية عجيبة تدهشه كي يعفو عنه، حتى لو كانت الجريمة كبيرة.<sup>(3)</sup>

وعرض سالم بن حميش في الباب الثالث لثورة "أبي ركوة" ضد الحاكم بأمر الله من بدايتها إلى نهايتها، مستفيداً من المعلومات التاريخية التي سردها في تسلسل تاريخي، زمني متصاعد، يبدأ بظهور أبي ركوة في بادية برقة، في الصحراء الليبية، وإعلانه الثورة، وتوحيده القبائل بعد إبرام معاهدات صلح بينها، وحصار برقة وفتحها، ومناصرة قائد القواد: "الحسين بن جوهر"، له وإلقاء القبض على أبي ركوة وموته.<sup>(4)</sup>

أما الباب الرابع فخصصه لحادثتين: أولاهما حادثة إحراق العبيد لمصر

(1) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 35.

(2) مجنون الحكم، سالم بن حميش ص 51 وما بعدها.

(3) المصدر نفسه، ص 83 وما بعدها.

(4) المصدر نفسه، ص 113 وما بعدها.

تنفيذاً لأوامر الخليفة الفاطمي الذي عاقب أهل مصر لخروجهم على طاعته، وعصيائهم لأوامره، وثانيتها مقتل الحاكم بأمر الله بحيلة دبرتها أخته، "ست الملك"، وما تبع ذلك من أحداث واضطرابات، انتهت بموت ست الملك، وأعوانها، وتسلم الظاهر لإعزاز دين الله للعرش الفاطمي.<sup>(1)</sup>

اتبع سالم بن حميش في كتابة روايته التاريخية "مجنون الحكم"، طريقة في بنائها تقوم على توظيف المفصلات الرئيسية للحادثة التاريخية من كتب التاريخ ومؤلفات المؤرخين، وإضافة وحدات سردية جديدة يقتضيها التخيل الذي يقوم عليه البناء الفني للرواية. لقد استقى الكاتب مدة فصل "السلطانة ست الكل"، من كتب المؤرخين، أمثال: ابن الصائبي في كتابه "كتاب التاريخ"، وابن القلانسي في كتابه "ذيل تاريخ دمشق"، ولكنه لم يتقيد بالمعلومات التاريخية بحذافيرها، بل أضاف إليها وحدات سردية جديدة متخيلة، كالعثور على ثياب الحاكم بأمر الله في جبل المقطم، ملطخة بالدم بعد ثلاثة أيام من اختفائه<sup>(2)</sup>، ومشهد موت السلطانة ست الملك<sup>(3)</sup>.

## 12. توظيف شكل الكتابة التاريخية:

لم يوظف سالم بن حميش في روايته "مجنون الحكم"، المادة التاريخية، فحسب، بل وظف أيضاً شكل الكتابة التاريخية، على مستويي الأسلوب، واللغة.

**أ. أسلوب الكتابة التاريخية:** تشربت رواية "مجنون الحكم"، أسلوب السرد التاريخي، وأفادت منه في تقديم المادة التاريخية، وظهر تأثير أسلوب السرد عند ابن كثير في كتابه "البداية والنهاية"<sup>(4)</sup>، وابن الأثير في كتابه "الكامل في التاريخ"<sup>(5)</sup>، واضحاً في السرد الروائي، من خلال اعتماد الروائي في الفصل الأول من الباب الأول المنهج نفسه الذي اعتمده ابن الأثير وابن كثير في تدوين أحداث التاريخ، وهو ذكر السنة، ثم ذكر ما حدث فيها من أحداث. ويكفي أن نقارن بين نصين أولهما منتزع من كتاب "البداية والنهاية"، لابن كثير، وثانيهما من رواية "مجنون الحكم"، لننتبين العلاقة المشتركة بينهما، على مستويي مادة

(1) المصدر نفسه، ص 231 وما بعدها.

(2) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 249.

(3) المصدر نفسه، ص 260، وما بعدها.

(4) البداية والنهاية، ط2، ابن كثير. مكتبة المعارف. بيروت، 1977.

(5) الكامل في التاريخ، ابن الأثير. دار صادر. بيروت. بلا تاريخ.

السرد، وأسلوبه أيضاً.

**النص الأول:** "تم دخلت سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة فيها غزا يمين الدولة محمود بن سبكتكين بلاد الهند... وفي يوم الأربعاء الحادي عشر من ربيع الأول وقع ببغداد تلج عظيم وفي عاشر رجب جرت فتنة بين السنة والرافضة... وفيها أمر الحاكم بتخريب قمامة، وهي كنيسة النصارى ببيت المقدس وأباح للعمامة ما فيها من أموال والأمتعة وغير ذلك..."<sup>(1)</sup>.

**النص الثاني:** "وفي السنة الثالثة عشرة من ربع قرن الحاكم تملكت الخليفة غيرة عارمة على الإسلام مصحوبة بكرهية ساحقة لأهل الكتاب والذمة، فحرر ونشر سجلاً يعطي الأمر والتعليل، وسماه سجل رد الاعتبار إلى ملة التوحيد... وفي السنة نفسها صدرت سجلات بذات المعنى في حق أعياد الميلاد و المهرجان والشعائين، وفيها مات فسطاس، طيبب الحاكم، سكران في بركة ماء، ولم يمض أسبوع حتى ظهر الشق الإضافي من السجل أعلاه، وفيه المسلم مسلم والنصراني نصراني ولا يلتقيان"<sup>(2)</sup>.

#### **ب . لغة السرد التاريخي:**

تحتل لغة السرد التاريخي حيزاً كبيراً في رواية "مجنون الحكم"، وتتبدى من خلال أقوال المؤرخين المتناثرة وفي ثنايا السرد الروائي، وكذلك من خلال أقوال الشخصيات التاريخية، وتظهر أيضاً من خلال تقليد لغة الرواية للغة المؤلفات التاريخية في التراث العربي، فبالإضافة إلى وجود ألفاظ غير مألوفة، منتزعة من لغة كتب التاريخ، تتبدى لغة التاريخ من خلال صفاتها، وخصائصها، كاعتماد الكنايات: "يهوى من يكسر ثقافته وتقاليد، ويقض مضاجعه"<sup>(3)</sup> والتقسيم في قوله: أعدائكم مقياس قوتكم، فواجهوهم إن ظهوروا، وابتحثوا عنهم، وفتشوا إن غابوا وتستروا"<sup>(4)</sup>، والعبارات المسجوعة بسجعتين: "في فترة ما قبل ظهور الدعوة الجديدة إلى صريح العبارة، والتداول، وطيلة العقد الثاني من ربع قرن الحاكم كان الدعاة، وعلى اختلاف مطامحهم ورؤاهم، يقتفون أثر إمامهم أيام خلواته وسياحاته الليلية، لا شغل لهم ولا هم إلا نسخ ما يجهر به من جليل الكلام وبلغه، ودقيق

(1) البداية والنهاية، ج11، ص 338-339.

(2) مجنون الحكم، سالم بن حميش، ص 41، 42، 43.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 17.

الإلهام وخطيره....<sup>(1)</sup> ولا يقتصر توظيف الرواية للغة التاريخ على المفردات والتراكيب، وما تتميز به من الغرابة، والخصائص الفنية، كالسجع والكنائية، بل يتعداها إلى توظيف نسق التركيب اللغوي المنتمي إلى الماضي، والموجود في كتب التاريخ، وهذا ما يظهر من خلال توظيف الرواية لأساليب الأقدمين في كتابة السجلات، وتبليغ القرارات والمراسيم.<sup>(2)</sup>

### ملاحظات ونتائج:

1. قمنا بتفحص العلاقة بين الرواية والتاريخ، وبين المؤرخ والروائي، وقارنا بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ من خلال روايتين هما: "الحجاج بن يوسف"، لرجي زيدان. و"الزيني بركات"، لجمال الغيطاني، وخلصنا إلى أن الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، أما الشخصية التاريخية في الرواية فهي نموذج لمجموعة من الناس، كما أن الرواية التاريخية تحافظ على التسلسل الزمني، في عرض الأحداث، في حين أن الرواية التي توظف التاريخ لا تحافظ على التسلسل الزمني.

2. لدى دراستنا لأشكال إدخال النص التاريخي في الرواية، تبين لنا أن هذا الإدخال يتم على شكلين هما: خارج السياق النصي، حيث يأتي النص التاريخي في مقدمة الرواية، أو في مقدمة الأجزاء والأقسام، أو في الهوامش، ولدى بحثنا عن علة استخدام النص التاريخي في السياق الخارجي للرواية تبين لنا أن هذا الاستخدام يأتي للتمهيد لموضوع الرواية وأحداثها، بالإضافة إلى توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرودة. أما داخل السياق النصي فيأخذ النص الموظف شكلين، فإما أن يحافظ على بنيته، ويستقل عن الأصل، وإما أن يتداخل مع النص الروائي.

3. تم تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي عن طريق إحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي، كالانتقال من الزمن الماضي إلى

(1) المصدر نفسه، ص 12-13 و 206-207.

(2) المصدر نفسه، ص 31 وما بعدها وقد وظفت فوزية رشيد المراسيم السلطانية في روايتها تحولات الفارس الغريب في البلاد العارية ط1. دار سينما، مصر 1993، ص 38 و 39.

الماضي المستمر، والانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد، والتنويع في الضمائر.

4 . وظف الروائيون نوعين من الأحداث التاريخية في رواياتهم، أولهما أحداث السقوط التي وظفت لتأكيد استمرار الماضي في الحاضر، وثانيهما الفترات الإيجابية التي وظفت بهدف المقارنة بين الماضي والحاضر، واستعادة الماضي المجيد، واستبداله بالحاضر القائم.

5 . تحدثنا عن توظيف الشخصية التاريخية، ووقفنا عند أشكال ظهورها، وهي الاستدعاء بالاسم، والاستدعاء بالقول، والاستدعاء بالفعل. ووقفنا أيضاً عند أشكال تقديم الشخصية التاريخية، ولاحظنا وجود ثلاثة أشكال هي: استخدام ضمير المتكلم، واستخدام ضمير الغائب، واستخدام ضمير المخاطب، وبيننا دلالة كل شكل، فاستخدام ضمير المتكلم يقرب بين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التاريخية شخصية حية، أما استخدام ضمير المخاطب فيوضح ما تجهله الشخصية التاريخية، وأما استخدام ضمير الغائب فيجعل الراوي يؤدي دور المؤرخ، ولذا حاول بعض الروائيين التخلص من هيمنة ضمير الغائب، وتخليص القارئ من الشك بصحة المعلومات عن طريقة استخدام الهوامش والإحالات وذكر المصادر في آخر الرواية، كما فعل سالم بن حميش في روايته "مجنون الحكم".

6 . لاحظنا أن بعض الروائيين حوّل الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية عن طريقة استنطاقها ودفعها إلى الكلام، والكشف عن أعماقها وسبر أغوارها، ودفعها إلى الحوار فيما بينها.

7 . درسنا نماذج الشخصيات التاريخية، ووقفنا عند ثلاثة نماذج هي:

أ . نموذج المناضل، كشخصيات أبي ذر الغفاري والحلاج وابن رشد، وفسرنا اختيارها بحاجة الواقع إلى شخصيات ثورية تقف بوجه الظالم والظالمين.

ب . نموذج الحاكم الضعيف الذي أسقط على الحاضر لتأكيد أن الحاكم الجديد ليس إلا نسخة طبق الأصل عن الحاكم القديم.

ج . نموذج الحاكم العادل، وقد جاء توظيفه في إطار تمجيد الماضي والحنين إليه، هرباً من حاضر قائم يفتقر إلى حاكم عادل.

8 . تناولت بعض الروايات ما تعرض له التاريخ العربي من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين الذين سَخَرُوا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم.

9 . وظفت بعض الروايات فلسفة التاريخ، وقد ركز الكتاب الاهتمام على إبراز وعي الإنسان للتاريخ، من خلال توضيح الموقف منه، وإسقاطه على الحاضر، وإسقاط الحاضر عليه.

10 . وظفت بعض الروايات شكل الكتابة التاريخية كرواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، التي وظفت أسلوب السرد في كتاب "البداية والنهاية"، لابن كثير، وكتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير.



## الفصل الرابع

### توظيف النص الديني

- 1- أشكال توظيف النص الديني
- 2- توظيف البنية الفنية للنص الديني
- 3- توظيف القصة الدينية
- 4- توظيف الفكر الديني

وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني بمصادره القرآنية، والتوراتية، والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية، والفكر الديني، ولاسيما فكرة المخلص، والفكر الصوفي، الذي حظي باهتمام عدد من الروايات. وقد وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوءها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنوع في إدخال النص الديني في الرواية.

ويكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة، دافعان هما:

1. أن التراث الديني، في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردى الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.
2. أن التراث الديني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياها.

## 1. أشكال توظيف النص الديني:

**أ. خارج السياق الروائي:** إذا نظرنا إلى الرواية . كما فعل ميشال بوتور . على أنها كتاب، فإننا نميز بوضوح بين ما هو داخلي، وما هو خارجي، وإذا كان القسم الداخلي يمثل الرواية بوصفها نصاً، أي السرد ومكوناته، كالشخصيات، والفضاء، والأحداث،.... فإن القسم الخارجي يشمل العناوين الأصلية والفرعية، ومقدمات الأقسام، والهوامش، والرسوم، والأشكال وشكل طباعة الحروف...<sup>(1)</sup>

يتبدى النص الديني خارج السياق الروائي، في العنوان الأصلي والعناوين الفرعية للرواية، ويتصدر أحياناً النص الروائي، فيرد في الصفحة الأولى، وفي

(1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 108، وما بعدها.

مقدمات الأقسام والأجزاء .

. **عنوان الرواية:** "الرب لم يسترح في اليوم السابع"، "النفير والقيامة": حملت بعض الروايات عناوين تشير بوضوح إلى النص الديني، بمصادره المتعددة، فالروائي رشاد أبو شاور عنون إحدى رواياته بالرب لم يسترح في اليوم السابع<sup>(1)</sup>، مشيراً إلى ما ورد في التوراة، من أن الرب خلق العالم في ستة أيام، ثم استراح في اليوم السابع<sup>(2)</sup>. أما الروائي فرج الحوار فاختار لروايته عنوان "النفير والقيامة"<sup>(3)</sup>، مستفيداً من النصوص الدينية التي تحدثت عن يوم القيامة، بوصفه ذلك اليوم الذي تدك فيه الجبال، وتسقط فيه الكواكب والنجوم<sup>(4)</sup>، والملاحظ أن الكاتب نقل مدلول كلمة قيامة إلى معنى آخر، هو الثورة التي تحدث تغييرات في حياة الناس، وتتقلهم من حال الضعف إلى حال القوة والمواجهة.

- **تصدير الرواية بالنص الديني:** صدر بعض الروائيين روايته بالنص الديني، أو النصوص الدينية التي ترد، في هذه الحال، بحرفيتها، كما فعل الروائي الليبي إبراهيم الكوني في روايته التي عرض فيها لحياة القبائل العربية في الصحراء العربية الكبرى. بدأ الكاتب روايته "التبر" بنص ديني منتزَع من التوراة: "لأن ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، حادثة واحدة لهم. هذا كموت ذاك ونسمة واحدة لكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل ويذهب كلاهما إلى مكان واحد. كان كلاهما من التراب وإلى التراب يعود كلاهما"<sup>(5)</sup>.

أما رواية "نزيف الحجر"<sup>(6)</sup>، فيتصدرها نصان دينيان، أولهما: «ما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم»،<sup>(7)</sup> وثانيهما: "وحدث إذ كنا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه، وقتله"<sup>(8)</sup>. إن فكرة النص القرآني هي لفت انتباه الإنسان إلى أن الحيوانات والطيور تعيش في مجتمعات تشبه المجتمع البشري، فهي تعيش في جماعات، وتبني حياتها على نظام معين. أما

(1) الرب لم يسترح في اليوم السابع، ط1، رشاد أبو شاور . دار الحوار، اللاذقية 1986.

(2) الكتاب المقدس، سفر التكوين، الأصحاح الثاني.

(3) النفير، والقيامة ط1، فرج الحوار . دار سراس، تونس 1985.

(4) القرآن الكريم، سورة التكوين.

(5) الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الأصحاح الثالث.

(6) نزيف الحجر، ط3، إبراهيم الكوني . دار التنوير، بيروت 1992.

(7) القرآن الكريم، سورة الأنعام، 37.

(8) الكتاب المقدس، سفر التكوين، الأصحاح الرابع.

النص التوراتي فيعرض لقصة قتل قابيل لأخيه هابيل، بدافع الحسد والحقد. وقد استخدم الروائي النصين الدينيين السابقين، بوصفهما يلخصان الحدثين اللذين يدور حولهما السرد الروائي، وهما: وصف حياة بعض الحيوانات، ولاسيما المقدس منها، والدخول إلى أسرار حياتها، من خلال علاقة بطل الرواية "أسوف"، بها. وإذا كان النص الديني يعلي من شأن الحيوانات والطيور، بجعله حياتها متشابهة مع حياة الإنسان، فإن تصدير الرواية به يعني إعلاء شأن الحيوانات وتقديسها، وهذا ما أكده السرد الروائي من خلال عرضه لحياة "الودان"، المقدس، الذي قتل والد أسوف لاعتداء الأخير عليه، وأنقذ أسوف من الموت، لأنه، أي أسوف، رفض العيش على حساب حياة الآخرين، وفضل أن تبقى يدها نظيفتان من هدر أي دم.

أما تصدير الرواية بالنص الديني الآخر، فيلخص القسم الثاني من أحداث الرواية، وهو إقدام "قابيل" بمساعدة الضابط الأمريكي، "جون باركر"، على قتل الحيوانات البريئة، وسفك دم "أسوف"، بدافع حب القتل وسفك الدماء. وهكذا، فإن النصين الدينيين اللذين صدر بهما إبراهيم الكوني روايته "تزييف الحجر"، وظفاً، بوصفهما شاهدين على قداسة الحيوانات من جهة، وتهديم الإنسان للحياة على الأرض عبر قتله لحيواناتها وإنسانها من جهة أخرى.

**- تصدير الأجزاء بالنص الديني في رواية "التبر":** يتصدر النص الديني أحياناً أجزاء الرواية وأقسامها، كما فعل إبراهيم الكوني في روايته "التبر"، التي زخرت بالنصوص الدينية التي وظفت بوصفها شواهد على ما يدور حوله السرد الروائي، فالجزء الثامن عشر من الرواية يدور حول ذبح "أُوخَيْد"، بطل الرواية لمهره، وحلول اللعنة بعد ذلك عليه، لذا كان من المناسب أن يصدر الكاتب هذا الجزء بالآية الكريمة التي تتحدث عن قوم النبي "صالح" الذين حلت بهم اللعنة وحقاق بهم العذاب، بسبب ذبحهم الناقة التي حرم الله عليهم ذبحها: ﴿يَا قَوْمِ هَذِهِ نَاقَةٌ لَكُمْ آيَةٌ فذروها تأكل في أرض الله، ولا تمسوها بسوء فيأخذكم عذاب قريب﴾<sup>(1)</sup>.

**ب . داخل السياق الروائي:** يشكل التراث الديني الأساس الذي انبنت عليه رواية فرج الحوار "النفير والقيامة"، فبالإضافة إلى استدعاء الشخصيات الدينية، كشخصية "المهدي"، وشخصية "الدجال" التي أفادت الرواية من صفاتها في

(1) القرآن الكريم، سورة هود، 64.

تصوير شخصية "حوت القرش"، ثمة حضور للنص الديني عن طريقة التناص. ولا يقتصر هذا الحضور على أشكال التناص فحسب، بل يتعداها إلى طبع الرواية بأسلوب النص الديني.

- **توظيف أسلوب النص القرآني في رواية "النفير والقيامة":** تتأسس لغة الشخصيات، ولا سيما لغة شخصيتي المهدي والراوي على لغة القرآن الكريم التي يتضاءل حضورها في النص الروائي حتى تبلغ كلمة واحدة فقط، ويزداد أحياناً فيبلغ آيات عديدة، ويرجع سبب هذا الحضور الطاعني للنص القرآني في نص الرواية إلى أمرين هما:

1 . طبيعة الشخصيات، فشخصية "المهدي"، هي شخصية دينية، ومن الطبيعي أن يكون حديثها ذا طابع ديني.

2 . الرؤية التي تتبناها الرواية هي رؤية دينية، تسقط ما سيحدث، كما تتخيله المخيلة الشعبية، على الحاضر، لذا تطغى الألفاظ الدالة على القيامة على غيرها من الألفاظ القرآنية، مثل: الصور، الحاقة، القارعة... وبالإضافة إلى الألفاظ ثمة تراكيب قرآنية، مثل: شهد شاهد، خلقاً سوياً، آية للناظرين، كأعجاز نخل، وأذن فيهم...

هدف الروائي فرج الحوار من وراء توظيف النص القرآني إلى التأسيس لرواية عربية خالصة، معنًى ومبنىً، لذا سعى إلى توظيف اللغة القرآنية، مفردات وتراكيب وخصائص فنية وجمالية، وظهر اعتماد الكاتب جلياً على إيقاع التراكيب القرآنية، فجاءت لغة السرد سلسلة ذات إيقاع موسيقي، خلقتة الجمل المتوازنة من جهة، واعتماد الفاصلة القرآنية من جهة أخرى: "وجعلنا السعي جهاداً، وجعلناه نصيباً، فطوبى ثم طوبى للساعين، وكانوا إذا عرضت كارثة يجزمون متاعهم، ويولون وجوههم قبلة الصلاة، يوظفون من الأفق الهادئ النصيحة، فلا يتكلم الأفق، ويعرض لهم جحفل غيم غزير يبيلل عزمهم، ثم يخطر وحش الأعماق الزرقاء منادياً في الملاء أن لا خروج حتى يخرج الإذن من صمت السماء"<sup>(1)</sup>. "..... وكانوا إذا أنسوا من جانب الجبل أزيزاً رفعوا الأيدي والوجوه ابتهالاً. إنا لا نحب المتسولين، ونؤثر بلغتنا حساماً من ينهض إلى السماء يتمنى لو طار لينال من أسراب المغيرين"<sup>(2)</sup>.

(1) النفير والقيامة، فرج الحوار، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 103 و 105 و 124.

## أشكال التناص الديني:

1 . قانون الاستبدال في رواية "النفير والقيامة": نجد هذا الشكل من العلاقات بين النصوص في رواية فرج الحوار "النفير والقيامة"، حيث يتناص كلام "المهدي" مع الآيات الكريمة، والأحاديث الشريفة، والتراتيل الدينية. يقول: "ذلك الوعد لا ريب فيه مناراً للصادقين الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهمم ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون والذين يؤمنون بالحربة والسيف وطيبات الحديد وبالنهضة يوقنون أولئك على هدى من أمرهم وأولئك هم المفلحون. إن الذين أعرضوا بوجوههم عن أسراب الطير الجوارح سواء عليهم انتصرتم أم لم تنتصروا لا يابھون لوجوههم ولو داستها سناك خيل المغيرين. ختمنا على جنانهم وجأشهم وأذرعهم غشاوة فلا تبالوا إن وقفوا دونكم وعدوكم إنا نوفي الوعد ونحبط كيد الكائدين. ومن أهلكم من يقول اقتنعنا بالدعوة والنهضة. وآلينا على أنفسنا أن نجرد الجيش تلو الجيش نخابط الغي نصراً للحق وذوداً عن الحوذة وما هم بمؤمنين يماطلون ويجاملون صبركم وما يجاملون إلا العدو وما يفلحون... وإذا قلت لهم انهضوا لما نهضنا أو خلو بيننا وما أردنا قالوا إنما نحن الدعاة والقائمون ألا إنهم هم المعتدون ولكن يتسترون. وإذا قلت لهم أشرعوا سيوفكم كما فعل غيركم قالوا أنزق الدماء ظلاماً وعدواناً ولما نتبين طوية الطيور الجوارح ولا جادلناهم ألا إنهم هم الطيور ولكن يتسترون. وإذا اجتمعوا ببعض لفيكم قالوا نحارب فوراً وإذا التأم شملهم قالوا وهل تجدي الحروب؟ يسخرون من جهدكم وسعيكم إن للهازيين بالمرصاد فلا تبالوا رذاذ الألسنة الفاسقة وما يهزؤون إلا بماء وجوههم وما يفلحون. إنا ندرك ما بأنفسهم ونمدهم في غيهم يعمهون أولئك الذين فضلوا الإلف والأبهة على ماء الوجه فنضب مجدهم وتبدد قهرهم وما كانوا بمتكئين مثلهم كمثل الذي مد يده يصافح العدو وقطع ما امتد من أيدي الأقربين فلما خيل إليه أن تمكن له الأمر أثرنا عليه الزوابع فانفض من حوله مرتزقة الطيور والجوارح وجعلناه نسياً منسياً".<sup>(1)</sup>

يتناص المقبوس السابق مع الآيات الأولى من سورة البقرة. قال تعالى:  
﴿ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين\*الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون\*والذين يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون\* أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون\*إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون\* ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى

(1) النفير والقيامة ، ص 120 و 121.

أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم\* ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين\* يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعون إلا أنفسهم وما يشعرون\* في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً ولهم عذاب أليم بما كانوا يكذبون\* وإذا قيل لهم لا تفسدوا في الأرض قالوا إنما نحن مصلحون\* ألا أنهم هم المفسدون ولكن لا يشعرون\* وإذا قيل لهم آمنوا كما آمن الناس قالوا أنؤمن كما آمن السفهاء ألا أنهم هم السفهاء ولكن لا يعلمون\* وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون\* الله يستهزئ بهم ويمدهم في طغيانهم يعمهون\* أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين\* مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون\* ﴿1﴾.

توضح المقارنة بين النصين أن النص اللاحق يحاور النص السابق، ويتأسس عليه، ويعيد كتابته من جديد. وتتبدى آلية اشتغال النص اللاحق على النص السابق، من خلال الاستبدال، حيث يتم استبدال كلمات أخرى من خارج النص المرجعي ببعض الكلمات، من النص السابق، الوعد بدلاً من الكتاب، مناراً للصادقين بدلاً من هدى للمتقين، الذين يؤمنون بالحرية بدلاً من الذين يؤمنون بالغيب...

يشارك النصان في موضوع واحد هو الحديث عن نوعين من الناس، فالنص القرآني يفرق بين المؤمنين والمنافقين، ويكشف عن زيف النوع الثاني، ويفضح بطلان ادعائهم، ويستعد لاسترداد الأرض من الأعداء، والثاني يماطل، ويتهرب من المسؤولية، ويخون الوطن وقضاياها.

تتبع رواية "النفي والقيامة"، في توظيفها النص القرآني مبدأ المقابلة من جهة، ومبدأ المغايرة من جهة أخرى، والجدول التالي يوضح مبدأ المقابلة:

الرواية	القرآن الكريم
المؤمنون بقضايا الوطن والمخلصون للشعب	المؤمنون بالله ورسوله
الخونة وعلاقتهم بالأعداء	المنافقون وعلاقتهم بالكفار

أما المغايرة فنتم من خلال تغيير الكلمات، واستبدال بعضها ببعضها الآخر، أي أن قانون الاستبدال الذي اعتمده النص الروائي في تعامله مع النص الغائب

(1) القرآن الكريم، سورة البقرة (2-17).

Absent Taext أدى إلى إنتاج دلالة جديدة، والمقارنة التالية تظهر ذلك:

الرواية	القرآن الكريم
الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهم	الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة
ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون	ومما رزقناهم ينفقون

وهكذا، فإن النص اللاحق "الرواية" يتأسس على النص السابق "القرآن الكريم"، ومن ثم يفترق عنه، مؤكداً خصوصيته واستقلاله، الأمر الذي أدى إلى حذف بعض الكلمات والجمل من النص السابق، وإضافة كلمات وجمل جديدة، أدت إلى دلالات جديدة، كقول المهدي يصف الخائنين: "لايأبهون لوجودهم ولو داستها سنايك خيل المغيرين".

إذا انطلقنا من أن عملية التناص لابد أن تؤدي إلى إنتاج نص جديد، وأن التناص لابد أن تكون له غاية، نجد أن الراوي قام بتحويل النص الديني عبر الاستبدال، لجعله مناسباً للفكرة التي يريد التعبير عنها، وهي تصوير ما يحدث في الواقع، أي أن الراوي وظّف النص الديني للتعبير عن الواقع المعيش، بعد أن أجرى عليه تغييراً، مس دلالاته فقط.

وإذا كان النص القرآني يتحدث عن نوعين من الناس، فإن النص الروائي حافظ على المعنى العام للإيمان والنفاق، وقسم الناس إلى مؤمنين ومناقين، بعد أن وسع من مفهوم الإيمان والنفاق، وحول دلالتهم من الإيمان بالدعوة إلى التحرير ومقاتلة الأعداء، وبناء الوطن، وإلى النقاغس عن أداء الواجب، والاستسلام للأعداء.

## 2. قانون السياق: Context

أ . المحافظة على السياق في رواية "النفير والقيامة": استدعى المشهد الذي يصفه "المهدي" في رواية "النفير والقيامة"، وهو وصف لما يحدث في مجتمع الرواية، من دمار وخراب، استحضر الآية الكريمة التي تتحدث عن قيام الساعة. يقول المهدي: "القنبلة الثانية أتت على المحور، وأصمت سعة الصدر، تقوض جامع، مسجد، سقط الحصن الحصين، انهار جناح من قصر المناعة والسؤدد وياد صرح المجد الأثيل. القنبلة الثالثة هزت مناكب الأرض فزلزل زلزالها، القارعة وما أدراك ما القارعة أتت على الأخضر واليابس والسائل والصلب

وشجر الأرز".<sup>(1)</sup>

لقد تم نقل سياق الآية الكريمة: ﴿القارعة ما القارعة\* وما أدراك ما القارعة\*﴾ يوم يكون الناس كالفراش المبثوث\*﴾<sup>(2)</sup> التي تتحدث عن قيام الساعة، وما يتعرض له الناس والكون من دمار وخراب، إلى سياق آخر يتشابه وسياق الآية الكريمة، فما يحدث في مجتمع الرواية/ لبنان من دمار وخراب واقتتال طائفي، يشبه قيام الساعة.

**ب . تغيير السياق في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل":**

مثال تغيير سياق النص الديني، ونقله إلى سياق آخر قول سعيد أبي النحس المتشائل، بطل رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائي أميل حبيبي، يصف صاحبه الطنطورية: "شقراء مثل روميات بيزنطية. فكانت تتحى مكاناً قصياً"<sup>(3)</sup>. من الواضح أن قوله "مكاناً قصياً"، يذكرنا بالآية الكريمة: ﴿فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً﴾<sup>(4)</sup>، وأن الراوي نقل سياق النص القرآني إلى سياق آخر، يختلف عن سياق النص الغائب. ولا يغير من الأمر شيئاً كون النص الديني والنص الروائي يلتقيان في أن مقولة: "مكاناً قصياً"، تدل على البعد والاحتجاب عن الناس، فالسبب الذي جعل مريم العذراء تختفي عن الأنظار يختلف عن السبب الذي دفع الفتاة الطنطورية إلى الابتعاد.

وهكذا، فإن عملية توظيف سياق النص الديني تأخذ منحنيين، فإما أن تتجه إلى المحافظة على السياق، وفي هذه الحالة تكون العلاقة بين النصين علاقة تشابه، وإما أن تتجه إلى المغايرة، وفي هذه الحال يختلف النص اللاحق عن النص السابق.

### **3. قانون القلب: "النفيير والقيامة"، "عودة الطائر إلى البحر": نغني بقانون**

القلب تغيير دلالة النص المرجعي، ونجد مثال ذلك في قول الناس، وهم يستقبلون "حوت القرش"، في رواية فرج الحوار "النفيير و القيامة":

أقبل الحوت علينا من ظلمات البحار

(1) النفيير والقيامة، فرج الحوار ص 66.

(2) القرآن الكريم، سورة القارعة (1-3).

(3) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي، 128.

(4) القرآن الكريم، سورة مريم، ص22.

حوتنا حوت عظيم

حوتنا حوت كبير

حوتنا حوت مغوار

أقبل الحوت علينا أقبل البدر البهاء. (1)

يتناص المقبوس السابق مع النشيد الديني "أقبل البدر علينا"، ولكنهما يختلفان في الظروف التي أنتجت كل واحد منهما، فإذا كانت الجموع في الماضي "المجيد" قد استقبلت الرسول ﷺ، والدعوة الإسلامية بنشيد يدل على تلهفها إلى الحرية والضياء والعدل، والتخلص من العبودية فإن النشيد الذي تردده جوقة فلكلورية ترمز للشعب يعبر عن ذل الجماعة وانصياعها، لقوى الشر والعدوان ممثلة بحوت القرش، والطيور الكواسر.

قد ينفي النص الحاضر النص الديني الموظف نفياً كلياً، فيناقضه، ويتمخض عن ذلك نص جديد، فإذا كان ظهور العالم، والحياة على الأرض نتيجة للفعل "الحسن"، الذي قام به الرب، وتم بموجبه الانتقال من الظلمة إلى النور، ومن الخراب إلى البناء، كما تقول التوراة<sup>(2)</sup>، فإن رواية "عودة الطائر إلى البحر"، لحليم بركات تسقط الرؤية الدينية لخلق العالم على الواقع المصور، بعد أن تقوم بنفي النص الديني، وقلبه، وتوظيفه من أجل التعبير عن فكرة العمل الروائي، فإذا كان الرب قد استراح في اليوم السابع من عمله بعد أن خلق العالم في ستة أيام، فإن اليوم السابع بالنسبة إلى الإنسان العربي، لم يكن يوم راحة، بل كان يوم عذاب وشقاء، فهاهي ذي الهزيمة تلحق به وبأتمته، وتكشف أن كل ما صنعه كان خطأ<sup>(3)</sup>. والجدول التالي يوضح ذلك:

التوراة	الرواية
الظلام ← الضياء	الظلام ← العودة إلى الظلام
الفعل الحسن للرب	الفعل السيء للإنسان العربي

**4. الإقتباس Quotation في رواية "النفي والقيامة":** يرد النص الديني أحياناً بوصفه شاهداً على موضوع السرد الروائي، وتكون العلاقة، في هذه الحال، بين النص الحاضر والنص الغائب علاقة مشابهة، ولا يحدث أي تغيير للنص

(1) النفي والقيامة، ص 51.

(2) الكتاب المقدس، سفر التكوين، الأصحاح الأول.

(3) عودة الطائر إلى البحر، حليم بركات، ص 9 و147.

الغائب، سواء على مستوى التركيب، أم الدلالة، أما السياق، ويأتي، في كثير من الأحيان، على شكل تنصيب. يقول "المهدي" في رواية "النفير والقيامة": "لا تتأسوا على القوم الظالمين الفاسقين تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى".<sup>(1)</sup> يتناص المقبوس السابق مع قوله تعالى: ﴿لَا يقاتلونكم جميعاً إلا في قرىٍ محصنة أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون﴾<sup>(2)</sup>.

لقد حافظ النص الديني المقتبس . كما هو واضح . على تركيبه وسياقه ودلالاته، ووظف ليصف حال المتخاذلين والخائنين بأن ظاهرهم القوة، وباطنهم الضعف، وذلك بهدف شحذ همة المناضلين الذين أخذوا على عاتقهم بناء الوطن وتطويره، والدفاع عنه.

## 2. توظيف البنية الفنية للنص الديني

في "عودة الطائر إلى البحر"، و"حدث أبو هريرة قال"، و"النفير والقيامة":

البنية الفنية لنص ما هي "تشكيله وترتيبه وبنائه وتوزيع أجزائه ونظام عرضه"<sup>(3)</sup>. وقد اختار بعض الروائيين . بهدف تأصيل الشكل الفني للرواية العربية . البنية الفنية لبعض النصوص الدينية، ليقموا عليها معمار رواياتهم، فرواية حليم بركات: "عودة الطائر إلى البحر"، تتألف من أقسام، تشير إلى الأيام الستة التي استغرقها خلق العالم، كما جاء في التوراة.

أ . توظيف البنية الفنية في رواية "حدث أبو هريرة قال": تعد رواية محمود المسعدي "حدث أبو هريرة قال"، أول رواية عربية حديثة توظف التراث السردى؛ إذ بدأ مؤلفها بكتابتها في عام 1944، ولم ينشرها إلا في عام 1973، وهي بذلك تعد رائدة على مستوى توظيف الرواية العربية المعاصرة للتراث، ولكن توجه رواية "حدث أبو هريرة قال"، إلى توظيف التراث السردى لا يعني أن ظاهرة توظيف الرواية العربية للموروث القصصي بدأت مبكراً، فتجربة المسعدي لا تعدو أن تكون محاولة فردية وغربية ضمن النتاج الروائي العربي في فترتي الأربعينات والخمسينات، اللتين شهدت خلالهما الثقافة العربية تبعية مطلقة للثقافة الغربية، وتكمن أهميتها في أنها أول رواية عربية تتوجه إلى توظيف الموروث القصصي في فترة بلغت فيها التبعية

(1) النفير والقيامة، ص 97.

(2) القرآن الكريم، سورة الحشر 14.

(3) نظرية الأدب، د. فؤاد المرعي، ص 66.

## الثقافية للغرب أوجها. (1)

يحمل عنوان الرواية دلالتين، أولاهما تتأتى من الفعل "حدث" الدال على الحديث، وعلى فعل إنتاج الكلام الذي يقوم به متحدث، وثانيتهما تتأتى من اسم العلم "أبي هريرة"، الذي يذكرنا بشخصية الصحابي الجليل أبو هريرة الذي يعد محدثاً متخصصاً برواية الحديث عن الرسول ﷺ، ويدل استخدام الفعل حدث واسم العلم أبي هريرة على رغبة الكاتب في تشييد بنيان روايته على الشكل الفني للموروث.

اشتغلت رواية "حدث أبي هريرة قال"، على فن الحديث بقسميه: الإسناد والمتن، فجاءت الأحاديث التي تشكل مجموعها الرواية شبيهة بالأحاديث الدينية، من حيث اعتمادها الإسناد والمتن، فكل حديث يبدأ بذكر راوي الحديث، الذي تعدد في الرواية، فثمة رواة كثيرون روى الأحاديث الاثني والعشرين، ومنهم "أبو المدائن"، الذي استأثر برواية القسط الأوفر من الأحاديث و"أبو هريرة"، الذي روى بعض الأحاديث، و"ريحانة"، التي روت ما جرى لها مع أبي هريرة، و"أبو سلمة السعدي"، و"معن بن سليمان"، و"كهلان"، و"ثابت القيسي"، و"أبو عبيدة"، و"حرب بن سليمان"، و"زيادة السعدي".

ولما كان الحديث الديني لم يُدَوَّن إلا بعد فترة طويلة من وفاة الرسول ﷺ فإن رواية الأحاديث اهتموا برد الأحاديث إلى رسول الله ﷺ عبر سلسلة من الرواة، تنتهي بالراوي الذي سمع عن رسول الله ﷺ في جميع الأحاديث، فأبو هريرة روى بعض الأحاديث بشكل مباشر، بوصفه البطل المحوري الذي تدور حوله الأحاديث كلها. يبدأ حديث "البعث الأول"، على الشكل التالي: "حدث أبو هريرة قال: جاءني صديق لي يوماً فقال: "أحب أن أصرفك عن الدنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك؟".... (2) وثمة أحاديث رواها راويان، كحديث الطين الذي رواه أبو عبيدة، وزاد عليه ثابت القيسي، عن أبي هريرة أنه قال: خرجت من المدينة، وقد أخذت عصاي أتوكأ عليها.. رواه أبو هريرة. وحدث بمثله ثابت القيسي وزاد عليه. (3) وثمة أحاديث رواها أكثر من راوٍ على طريقة الأحاديث الدينية، كحديث "الغيبة تطلب فلا تدرك"، الذي بدأ على الشكل التالي: "حدث مكين بن قيمة السعدي.

(1) من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة، توفيق بكار، ضمن: دراسات في القصة العربية ط 1. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986 ص 169.

(2) حدث أبو هريرة، قال: محمود المسعدي، ص 49.

(3) حدث أبو هريرة، قال، محمود المسعدي، ص 127.

قال: حدثني هشام بن صفرة الهذلي". (1)

أما متن الحديث فيتميز بعدم وجود زمان ومكان للمفوض، وبغياب الأسلوب القصصي، ولذا حوّل الكاتب متن الحديث من السرد النثري إلى السرد النثري التخيلي، عن طريق القيام بإجراءات مست طبعة المتن في الحديث الديني، فتم تجاوز المضمون الديني للحديث، وجعل المضمون في الرواية يدور حول شخصية محددة، هي شخصية أبي هريرة في رحلته الطويلة التي قطعها من أجل الوصول إلى المطلق. (2)

إن جعل المتن في الرواية يدور على شخصية متخيلة تبتعد عن الشخصية التراثية، وتخالفها في تصرفاتها وسلوكها وتفكيرها، هو شرط رئيس، لا بد منه في الرواية التي يشترط فيها. لكي تكون رواية. وجود شخصية واحدة على الأقل، يدور حولها السرد، ويكشف أبعادها النفسية والفكرية، والاجتماعية.

وقد اقتضى وجود شخصية متخيلة في أحاديث أبي هريرة، وجود مكان وزمان تتحرك فيهما الشخصية وتدور في إطارهما الأحداث. وقد اختار الكاتب لروايته البيئة العربية الإسلامية، فمولد أبي هريرة هو مكة، ثم ترك مكة وخرج إلى البادية، ونشأت "ريحانة" في عمان، وتعرضت للسبي، وهي في الحيرة، وعاشت قسماً من عمرها في نجد، وتعرفت على أبي هريرة في "المدينة".

ولعل الروائي اختار لشخصيات الرواية أسماء تراثية، واستمد البيئة العربية الإسلامية لينتقد. بانتقاده شخصية أبي هريرة، وكشفه عن ضرورة قيامها برحلة طويلة لتحقيق وجودها الذي تم في "البعث الأخير"، حيث تحقق اندماج أبي هريرة بالمطلق. ما شاع في المجتمع العربي الإسلامي في الفترة التي كتبت فيها الرواية من فهم مغلوط لمفاهيم الدين، وتحويله إلى مجرد طقوس تكبل حرية الإنسان، وتحد من إمكاناته وطاقاته. (3)

وأدى رصد الرواية لشخصية أبي هريرة، وهي تعاني وجودها، وتسعى في الوقت نفسه إلى تحقيقه، إلى اتباع طريقة التابع التسلسلي في عرض الأحداث، فالرواية تبدأ بالبعث، وتنتهي بالبعث، أولهما بعث تحدد بالانصراف إلى ملذات الحياة الدنيا، واللعب فيها، وثانيهما انتهى بأبي هريرة إلى الاتحاد الروحي

(1) المصدر نفسه، ص 175.

(2) الأدب المرید في مؤلفات المسعودي، ط3. محمود طرشونة. بلا دار نشر 1985 ص 21 وما بعدها.

(3) مقدمة رواية حدث أبو هريرة قال ص 22.

بالمطلق. والفناء فيه، وبين البعثين "تأملات عميقة في الذات البشرية وأشواقها وأهوائها، وفي منزلة الإنسان في الكون، وفي الحياة، والموت، والحق، والباطل، والحسن، والجودة، والقضاء والقدر، والإيمان والكفر".<sup>(1)</sup>

يدل ما تقدم على أن المسعدي لا يقلد النوع السردي التراثي، ولا يبقى أسيراً له، بل يتعامل معه بجرأة ووعي، فهو لا ينسخه، بل يعيد خلقه من جديد، ليكون ملائماً للتعبير عن روح العصر<sup>(2)</sup>. وهكذا، أفاد المسعدي من البنية الفنية للحديث الشريف في بناء روايته، واتخذ الشكل التراثي للتعبير عن الحضارة الجديدة، لذا جاءت الرواية محكومة بثنائية القديم والجديد، وعبرت عن الصراع بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر، كما عبرت عن المثاقفة بطريقة أخرى، اعتمدت المواجهة، وإثبات الذات أمام الآخر.

ولعل المهمة التي تنطع لها المسعدي، وهي إثبات مقدرة الشكل السردي التراثي على التعبير عن روح العصر والحضارة الجديدة، كانت وراء توظيف الشكل التراثي على مستوى البناء الفني للرواية.

**ب . في رواية "النفير والقيامة":** بنى الروائي فرج الحوار روايته "النفير والقيامة". على ماورد في بعض المؤلفات التراثية، من تنبؤات بما سيحدث قرب نهاية العالم، وقيام الساعة. وقد حاكى الروائي كتب الأخرويات، وأشراط الساعة على مستوى بناء الأحداث، وشكل السرد، بالإضافة إلى توظيف بعض الشخصيات، كشخصيتي "المهدي"، و"أعور الدجال".

**. على مستوى بناء الأحداث:** صور فرج الحوار في روايته "النفير والقيامة" أحداثاً تشبه تلك الأحداث التي تتحدث عنها كتب الأخرويات، وأشراط الساعة، فإذا كانت كتب الأخرويات تتنبأ بظهور أعور الدجال، وتضليله الناس، والمؤمنين، وحرفهم عن جادة الصواب، ثم ظهور المهدي، وتخليص المؤمنين من أعور الدجال، فإن رواية "النفير والقيامة" تصور واقعاً يسيطر عليه "حوت القرش"، وأعوانه، وترصد علاقة الذات بالمخلص، عبر توظيفها لشخصية المهدي المنتظر.

ولكن رواية "النفير والقيامة" لا تنسخ النص الديني، ولا تطابقه، بل تتحرف عنه بسبب طبيعة الواقع الذي ترصده، فإذا كانت الأحداث تنتهي في كتب أشراط

(1) الأدب المرید فی مؤلفات المسعدي . ص 21.

(2) من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة، توفيق بكار، ضمن دراسات في القصة العربية، ط 1 . مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص 170.

الساعة بانتصار المهدي والمؤمنين على أعور الدجال و الكافرين، فإن أحداث الرواية لا تسير على هذا النحو، بل تتخذ لها مساراً آخر، ينتهي إلى انتصار حوت القرش، رمز الشر والتسلط على قوى الخير، مؤكدة بذلك أن الشرر سيستمر في واقع الرواية مادام هذا الواقع يقدم مسوغات وجوده.

وهكذا فإن بنية الرواية توازي بنية النص التراثي، ولكنها لا تماثلها، والجدول التالي يبين ذلك:

بنية الرواية		بنية النص التراثي	
1. ظهور حوت القرش وأعوانه.	1.	1. ظهور الدجال و"خفرائه وطلائعه". <sup>(1)</sup>	1.
2. تضليل الشعب والتسلط عليه.	2.	2. تضليل الناس والتسلط عليهم	2.
3. اتباع بعض الناس لحوت القرش وتقديم الطاعة له.	3.	3. اتباع بعض الناس للدجال والإيمان به وتقديم الطاعة له	3.
4. وجود بعض الناس الذين يرفضون الانصياع لحوت القرش، ويحرضون الناس على التصدي له والثورة عليه. ومن هؤلاء الناس "الرغيدي" الذي يقتله حوت القرش في نهاية الرواية.	4.	4. وجود بعض الناس الذين يرفضون الانصياع لأعور الدجال.	4.
بنية الرواية		بنية النص التراثي	
5. يقاتل المهدي حوت القرش وأعوانه، وإنما يحرض الناس ضده.	5.	5. ظهور المهدي الذي يقود المؤمنين وينتصر على الدجال وأعوانه.	5.

. على مستوى السرد: ينهض بناء السرد في كتب أشرطة الساعة على التنبؤ بما سيحدث قرب نهاية العالم. وقد حاكاه السرد الروائي في اهتمامه باستشراف المستقبل البعيد، والتنبؤ بما سيجري، ويكفي أن نقارن بين المقبوسين التاليين اللذين انتزع أولهما من أحد كتب أشرطة الساعة، وانتزع الثاني من نص الرواية، ليتضح لنا تشابههما في أسلوب السرد.

"وقال ابن أبي الدنيا: حدثنا عبد الله بن عثمان، حدثنا ابن مبارك، أخبرنا

(1) الإضاءة لأشرطة الساعة، ط2، محمد بن عبد الرسول الشهرزوري، تح: موفق فوزي الجبر . دار الهجرة، بيروت، دار النمير، دمشق 1995، ص 203.

سفيان، عن سلمة بن كهيل، عن أبي الذعر، عن عبد الله بن مسعود، قال: "ترسل ريح فيها صر باردة زمهير، فلا تذر على الأرض مؤمناً إلا لفته تلك الريح، ثم تقوم الساعة على الناس، فيقوم ملك بين السماء والأرض بالصور، فينفخ فيه، فلا يبقى خلق من خلق السماء والأرض، إلا مات، ثم يكون بين النفختين ما شاء الله أن يكون، ثم يرسل الله ماء من تحت العرش فتتبت جسمانهم ولحمانهم من ذلك الماء كما تتبت الأرض من العري".<sup>(1)</sup>

"وتتهاطل الغوائل والأرزاء آخذة برقاب بعضها البعض"<sup>(2)</sup>، في عناق تزهرق من جرائه الأرواح. يموت من يموت، وينفى من ينفى ويتيه من يتيه. وباب الرحمة موصل كأنما شد وثاقه بالمسامير، ثم تهب على الدنيا ريح شرسة تززع أوتادها وتفتق مناكبها، فيفيق الناس بعد هول وإذا بلادهم عنهم نائية".<sup>(3)</sup>

. **على مستوى الشخص:** يقتضي الحديث عن القيامة وعلاماتها وما سيقع في آخر الزمان ذكر الدجال الذي يثير فتنة كبيرة بين الناس. ولما كانت رواية "النفير والقيامة". تتحدث عن القيامة، بوصفها ذلك اليوم المشهود الذي يضطرب فيه الناس والحوادث استعداداً للحساب،<sup>(4)</sup> فقد استغل السارد شخصية أعور الدجال، من كتب أشراط الساعة، وصور شخصية "حوت القرش"، في ضوءها، ورمز بشخصية أعور الدجال للسلطة المستبدة والشريرة، فجاءت صفات شخصية "حوت القرش"، متطابقة مع صفات شخصية "أعور الدجال"، فإذا كان أعور الدجال بحسب ما نسب إلى علي بن أبي طالب عليه السلام طوله أربعون ذراعاً، ويركب حماراً طول كل أذن من أذنيه ثلاثون ذراعاً، ما بين الحافر والحافر مسيرة يوم وليلة، ويتناول السحاب بيمينه، ويسبق الشمس إلى مغيبها، ويخوض البحر إلى كعبه،<sup>(5)</sup> فإن حوت القرش. كما يتبدى للراوي في الحلم. يشبه أعور الدجال: "خرج حوت القرش من عظمة البحر له حافر البغل وأسنان الأسد، ولبدته. وعلى رأسه عمامة من ناطحات السحاب، والجذع جبة في سعة الدنيا".<sup>(6)</sup>

(1) النهاية في الفتن والملاحم، ط1، ج1، ابن كثير، تح: محمد أحمد عبد العزيز. دار الجليل، بيروت 1988، ص 300.

(2) كذا في الأصل، والصحيح بعضها أخذ برقاب بعضها الآخر.

(3) النفير والقيامة، ص 43 و44.

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة قوم.

(5) الإضاءة لأشراط الساعة، ص192.

(6) النفير والقيامة، ص 53.

تعتمد رواية "النفير والقيامة" في توظيفها شخصية أعور الدجال المقابلة والموازاة بين الشخصية الموظفة والشخصية الروائية، فحوت القرش لا يشبه أعور الدجال، في الصفات الخارجية فحسب، بل يشبهه أيضاً في اتباع الناس له، وخضوعهم لهيمنتته، فإذا كان الدجال سيتعبه ناس كثيرون يسخرهم لما يريد تحقيقه، وشياطين يبعثهم الله له لينفذوا أوامره<sup>(1)</sup>، فإن حوت القرش . وهو رمز لسلطة القمع . يضلل الشعب، فيتبعه كثيرون يصفقون له خوفاً ورهبة: "وقف رجال الشرطة يسدون المنافذ في وجه العامة التي تحلب ريقها وامتدت ألسنتها، أسنة كلاب لاهثة، وجحظت عيونها من فرط الوله والولاء وحب أولي الأمر، وبين الصفوف رجال طوال غلاظ يصفقون بأكف لا تلين ويزجرون بألسنة من حديد شعارات ما أروعها زانت الحفل وأبهجته".<sup>(2)</sup>

إن توظيف الرواية لما يتصوره الخيال الشعبي الديني من أحداث ستقع في نهاية الزمان في بناء أحداث الرواية، وتصوير شخصها، وبقاء المكان والزمان خارج دائرة التوظيف، من خلال الإشارة إلى أن المجتمع الذي تصوره الرواية هو المجتمع اللبناني إبان الحرب الأهلية، يدل على توجه الروائي إلى قارئ يفترض أنه قرأ كتب أشراف الساعة لإقناعه بأن ما سيحدث في المستقبل، إنما يحدث الآن، ويأن ما سيحدث الآن يشبه ما تحدثت عنه كتب أشراف الساعة وأخبار القيامة، وبناءً عليه هدف السرد إلى استبدال ما يحدث بما سيحدث، أي استبدال الواقعي بالخيال.

### 3. توظيف القصة الدينية:

**أ. توظيف قصة أهل الكهف في رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"**، تتحدث قصة "أهل الكهف"، عن فتية لجؤوا إلى الكهف هرباً من ظلم ملك مدينة "دوقيانوس". نام الفتية في الكهف مدة طويلة، وحين استيقظوا ظنوا أنهم ناموا ليلة واحدة فقط، فأرسلوا أحدهم إلى المدينة ليشتري لهم طعاماً، فأنكشف أمرهم، وسقطوا ميتين.

إذا اخذنا بما يذهب إليه رولان بارت Roland Barth من ضرورة تقسيم

(1) الإشاعة لأشراط الساعة، ص 193.

(2) النفير والقيامة، ص 50.

القصة إلى وحدات، بالاستناد إلى الوظائف Functions،<sup>(1)</sup> فيمقدورنا أن نقسم قصة أهل الكهف إلى الوحدات السردية التالية:

1. اللجوء إلى الكهف هرباً من ظلم الملك.
2. اليقظة والتساؤل عن مدة النوم.
3. الذهاب إلى المدينة لشراء الطعام.
4. انكشاف أمر الفتية، وموتهم.

يستفيد واسيني الأعرج من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "البشير المورسكي"، بطل رواية "رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ويزج بطل روايته في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف، فالبشير المورسكي . قبل المجيء إلى الكهف . كان يعيش في حي البيازين، أحد أحياء غرناطة، وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة المورسكيين هرب من حي البيازين متجهاً إلى "المارية"، ثم غادرها إلى بلاد أخرى، بعد أن اشترى له أخوه صك الغفران من اليهودي "صموئيل"، تعرض البشير المورسكي أثناء رحلته إلى مخاطر كثيرة، ولكنه نجا منها بأعجوبة، ثم قذفته الأمواج على شاطئ مهجور، حيث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه، استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون ونيف، وخرج من الكهف، فوجد بانتظاره راعياً، أخذه إلى جملكية "نوميدا أمدوكال"، التي يحكمها شهريار ابن المقتر بالله.

يتضح . بالمقارنة بين قصة أهل الكهف، وقصة البشير المورسكي . أن واسيني الأعرج يبنى أحداث قصة البشير المورسكي على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف.

ونمثل لذلك بالجدول التالي:

قصة أهل الكهف	قصة البشير المورسكي
الهروب من ظلم الملك واللجوء إلى الكهف	الهروب من محاكم التفتيش واللجوء إلى الكهف

(1) مدخل إلى التحليل النبوي للقصص ط1، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي . دار الإنماء الحضاري، حلب، 1993، ص 39.

الاستيقاظ بعد نوم طويل	الاستيقاظ بعد نوم طويل
العودة إلى مدينة دوقيانوس	العودة إلى مدينة نوميدا أمدوكال

وردت القصص في القرآن الكريم لتقديم الموعظة والاعتبار بما حدث للأقوام السابقة، لذا تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار والتاريخ منها إلى القصة الفنية<sup>(1)</sup>، ومال السرد القرآني، نتيجة لذلك، إلى الإيجاز والتكثيف، وعدم الإطالة، فقصة أهل الكهف، على سبيل المثال، عبر عنها السرد القرآني بآيات قليلة. أما السرد الروائي فقد عني بالتفصيلات، ورصد تفاصيل الحدث بدقة، معتمداً في ذلك الخيال الذي مد الأحداث بالحركة، وولد أحداثاً جديدة، وأفعالاً سردية أخرى. وقد ارتكز السرد الروائي إلى الراوي المشارك، أي الذي يروي بضمير المتكلم، ويشكل شخصية محورية،<sup>(2)</sup> ليروي بعض تفاصيل ما حدث له داخل الكهف، وهو ما سكتت عنه القصة القرآنية: "..... مددت يدي باتجاه الفجوات، نزعت الأتربة، بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى، قطعاً، قطعاً، حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها... عندما نزع الأتربة انزلقت بعض الشلالات الضوئية الناعمة من الفجوات، ثم بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح، وتميل باتجاهي ببطء، مخلفة صوت شجرة عجوز، وهي تُقتلع من جذورها، وما كدت أبتعد إلا قليلاً، حتى كانت الصخرة قد سقطت بعنف هزة السقطة العنيفة، اندفع الضوء بقوة وأصبحت أميز بين الأشكال التي كانت تحيط بي".<sup>(3)</sup>

ترتكز طريقة توظيف الرواية للقصة القرآنية إلى الاختلاف والمثابرة، فالبشير المورسكي يختلف عن أهل الكهف في أنه . أثناء نومه . حلم بما يحدث في الليلة السابعة بعد الألف، التي تضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي: "سقوط غرناطة، ونفي ابن رشد، وأبي ذر الغفاري، وصلب الحلاج..."، يقول البشير المورسكي: "ما وقع لي ليس بعيداً عما حدث لأهل الكهف. الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله. فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 50، وما بعدها.

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 287.

(3) رمل المائة، ص 42 و 43.

بدقة كم دامت قبل أن تتطفئ<sup>(1)</sup>.

أما المشابهة بين القصتين فتصل إلى حد التداخل أحياناً، وذلك عن طريق استخدام إشارات تشي بالتداخل بين القصتين، كقول الحكماء السبعة بأن الكلب الذي كان ينتظر البشير المورسكي عند باب الكهف، هو الكلب "قطمير"، الذي كان مع أهل الكهف، وهكذا، نجد أن بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر شيد على المفصل الرئيسية للقصة الدينية، بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ الصراع بين قوى الخير وقوى الشر.

**ب . قصة ذبح إبراهيم الخليل لابنه إسماعيل في رواية "الربيع والخريف"،**  
وظف حنا مينة في روايته "الربيع والخريف"<sup>(2)</sup> قصة إبراهيم الخليل عليه السلام مع ابنه إسماعيل عليه السلام في معرض سرد الراوي للعلاقة بين بطل الرواية "كرم المجاهدي"، و"بيروشكا"، الفتاة المجرية التي تعلقت به، رغم فارق السن بينهما. وقد حاول الراوي إيهام القارئ بأن التجريبتين متوازيتان، معتمداً في ذلك التناص، أي تداخل النصوص، من خلال الإشارة إلى المفصل الأساسية في القصة القرآنية، وهي إقدام إبراهيم الخليل عليه السلام، على محاولة ذبح ابنه، استجابة منه لأمر ربه، المتجسد في رؤيا رآها في المنام، واستسلام إسماعيل عليه السلام لرؤيا أبيه، وإطاعته له، وإنقاذ الله لإسماعيل، وافتدائه بكبش من السماء.

تبدو تجربة كرم المجاهدي وبيروشكا . للوهلة الأولى . مختلفة عن تجربة إبراهيم وابنه إسماعيل، فإذا تجاوزنا التشابه بين موقف كل من إسماعيل عليه السلام، وبيروشكا المجرية، من حيث الاستسلام والخضوع للأمر الواقع، فإننا لا نجد علاقة ظاهرة بين قيام إبراهيم عليه السلام بمحاولة ذبح ولده، ومحاولة كرم المجاهدي الابتعاد عن بيروشكا، خوفاً عليها من جهة، وتخلصاً من عذاب الضمير من جهة أخرى.

ولا يمكن تسويغ الربط بين الحداثين إلا إذا اعتمدنا التأويل Interpretation، والمعنى العميق، لا الظاهري، وعلى هذا الأساس يصبح ابتعاد كرم المجاهدي عن بيروشكا ذبحاً معنوياً، لأنه أدى إلى تقطيع العلاقة بينهما، كما كان الذبح المادي في القصة القرآنية . لو تم . سيؤدي إلى انقطاع العلاقة بين الأب وابنه.

(1) رمل المائة، ص 43.

(2) الربيع والخريف، ط1، حنا مينة . دار الآداب، بيروت 1984.

ولعل الدافع إلى إقامة مثل هذه العلاقة بين الحدث الروائي والحدث الديني هو النهاية السعيدة لكل من إسماعيل وببروشكا فكلاهما فرح في النهاية، إسماعيل لأنه نجا من الموت، وببروشكا لأنها تخلصت من آلام فراقها لكرم المجاهدي. ومن الواضح أن العلاقة بين النصين، الديني، والروائي مبنية على التوازن الذي يفضي إلى المشابهة، ونوضح ذلك من خلال الترسيمة التالية:

النص الروائي		القصة القرآنية	
اللقاء	↔	الفراق	↔
↓		↓	
النجاة	↔	الموت	↔

**ج . توظيف قصة توراتية في رواية "عودة الطائر إلى البحر":** أدخل حليم بركات في روايته "عودة الطائر إلى البحر"، نصاً توراتياً، يحكي قصة استيلاء اليهود على أرض الكنعانيين/ العرب بالحيلة والغدر. وقد تم إدخال النص الديني إلى الرواية عن طريقه "بامبلا" الأمريكية التي قرأت على صديقها "رمزي" بطل الرواية، ما جاء في الأصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين من أن "دينا ابنة يعقوب خرجت إلى الحقول فشاهدها شكيم بن حمور الحموي، أمير البلاد، فأعجب بها وأخذها واضطجع معها. لقد أحب الفتاة ولأطفها. وكلم شكيم والده طالباً منه أن يأخذها له دينا زوجة. وسمع يعقوب أن شكيم نجس دينا ابنته. ولما كان بنوه في الحقل سكت حتى جاؤوا. وخرج والد شكيم إلى يعقوب وأبنائه وأعلمهم أن ابنه تعلق بدينا، وطلب أن يعطوه إياها زوجة قائلاً: صاهرونا. أعطونا بناتكم فنعطيك بناتنا. تسكنون معنا وتكون أرضنا قدامكم. اسكنوا واتجروا فيها وتملكوا. ثم قال شكيم لأبيها ولأخوتها دعوني أجد نعمة في أعينكم. فالذي تقولون لي أعطيه. وأعطوني دينا زوجة. وأجاب بنو يعقوب شكيم وأباه حمور بمكر. قالوا له إننا لا نستطيع أن نعطي دينا لرجل غير مختون. إن صرتم مثلنا بختنكم كل ذكر نعطيكم بناتنا، ونأخذ لنا بناتكم، ونسكن معاً ونصير شعباً واحداً، وحسن كلامهم في عيني حمور وابنه شكيم، ولم يمانع شكيم أن يختن لأنه كان يحب دينا. وأتى حمور وشكيم إلى باب مدينتهما وتكلما مع الشعب قائلين. هؤلاء القوم مسالمون لنا. ليسكنوا في الأرض، فالأرض واسعة، نأخذ لنا بناتهم زوجات ونعطيهم بناتنا. غير أنهم لا يوافقون على السكن معنا لنصير شعباً واحداً إلا إذا قمنا بختن كل ذكر في المدينة. سمع الشعب ووافق فختن كل ذكر في المدينة.

في اليوم الثالث عندما كان جميع الذكور متوجعين لا يتمكنون من الحراك أقبل أبناء يعقوب إلى المدينة يحملون سيوفهم، وقتلوا كل ذكر في المدينة. قتلوا شكيم وحمور بحد السيف، وأخذوا ديناً معهم. ثم نهبوا المدينة. نهبوا الغنم والبقر والحمير وكل مافي المدينة وفي الحقول".<sup>(1)</sup>

تكمن الغاية من التناص السابق في تفسير الحاضر في ضوء الماضي، من خلال إسقاط النص الديني، بوصفه نصاً دينياً تاريخياً، على الحاضر، وإثبات أن الحاضر ليس إلا امتداداً للماضي، وهذا ما أكدته باميلاً حين عللت سبب اهتمامها بقراءة التوراة بإيمانها بأن التاريخ يعيد نفسه،<sup>(2)</sup> أما رمزي الصفدي فيقارن - بعد سماعه ما جاء في التوراة - بين ما حدث للفلسطينيين في الماضي، وما حدث لهم في العصر الحديث، مستخدماً المقابلة بين غدر اليهودي، وبراءة الفلسطيني من جهة، وسذاجة الفلسطيني، ومكر اليهودي من جهة أخرى.<sup>(3)</sup>

#### د . توظيف قصة الرجل الصالح وموسى في رواية جمال الغيطاني "خطط

#### الغيطاني":

وظف جمال الغيطاني في روايته "خطط الغيطاني"<sup>(4)</sup> قصة الرجل الصالح وموسى عليهما السلام، فحافظ على البنية العامة للقصة القرآنية، وغير في أدوار الشخصيتين وموقعهما، كما غير في مادة الحكى، فإذا كان الرجل الصالح عليه السلام في القصة القرآنية رمزاً للعالم المطع على كل شيء، فإنه في الرواية يأخذ دور موسى عليه السلام الذي صحب الرجل الصالح بعد أن وعده ألا يسأله عن شيء، ولكن موسى عليه السلام لم يستطع أن يصبر على ما رآه من الخضر من عجائب، كخرق السفينة، وقتل الغلام، وهدم الجدار. قال تعالى: ﴿قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمن مما علمت رشداً\* قال إنك لن تستطيع معي صبراً\* وكيف تصبر على ما لم تحط به خبراً\* قال ستجدني إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمراً\* قال فإن اتبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً\* فانطلقا حتى إذا ركبا في السفينة خرقها قال أخرجتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئاً إمرأ\* قال ألم تقل إنك لن تستطيع معي صبراً\* قال لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسراً\* فانطلقا حتى إذا لقيا غلاماً فقتله قال أقنلت

(1) عودة الطائر إلى البحر ص 93 و94، وقارن بالكتاب المقدس، سفر التكوين الأصحاحين، 34 و35.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) المصدر نفسه، ص 94 و95.

(4) خطط الغيطاني ط1، جمال الغيطاني . دار المسيرة، بيروت 1981.

نفساً زكية بغير نفس لقد جئت شيئاً نكراً\* قال ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبراً\* قال إن سألتك عن شيء بعدها فلا تصاحبني قد بلغت من لدني عذراً\* فانطلقا حتى أتيا أهل قرية فاستطعما أ هلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه قال لو شئت لاتخذت عليه أجراً\* قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً\*﴿(1)﴾.

ويبدو انكاء السرد على القصة القرآنية واضحاً من خلال قبول "سليمان"، أن يصحبه "الخضر" إلى "شقوق الخلاوي"، شرط ألا يسأله عن بعض الأمور التي تبدو له عجيبة، ولكن الخضر الذي يؤدي دور موسى عليه السلام يسأل سليمان عن سبب عدم الاقتراب من مناطق النيران الأزلية لمسافة سبعة مائة متر، وعن سبب عدم ظهور الماء في الخلاوي إلا مع اكتمال القمر، وعن سبب وقوع المصيبة الكبرى إذا اقتطع إنسان النخلة العجيبة.(2)

## 4- توظيف الفكر الديني

### أ- توظيف فكرة المخلص:

- نقد فكرة المخلص في رواية "النفيير والقيامة": لجأ فرج الحوار في روايته "النفيير والقيامة" إلى توظيف شخصية "المهدي"، بوصفها رمزاً للخلاص في المخيلة الشعبية، وأخضعها لما تخضع له الشخصية في الرواية، فزج بها في السرد، ودفعها إلى الكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى. ولما كانت شخصية المهدي بحسب تصنيف غريماس Greimas - فكرة مجردة(3)، فقد استخدم الكاتب تقنية الحلم لتقديمها في السرد الروائي، فظهرت هذه الشخصية في أحلام الراوي، بوصفها حلم الذات بالخلاص من عالم يسوده القهر والاستغلال، وتسيطر عليه قوى الظلم، ممثلة "بحوت القرش" وأعوانه الذين زيفوا كل ما هو جميل في الحياة.

لقد حدد النقد البنوي ثلاثة مصادر للمعلومات المقدمة عن الشخصية في الرواية، وهي: ما يخبر به الراوي، وما تخبر به الشخصيات نفسها، وما يستنتجه القارئ، وقد اختار فرج الحوار المصدر الثاني، فجعل "المهدي" شخصية روائية تخبر الراوي عن نفسها، وتتحدث إليه، وذلك ليتمكن من نقد فكرة الخلاص، كما

(1) القرآن الكريم، سورة الكهف، ص 66-78.

(2) خطط الغيطاني، ص 375 و376 و377.

(3) بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، د. حميد حمداني ص 52.

هي ماثلة في المخيلة الشعبية، على لسان "المهدي" نفسه. ولو أن الحوار استخدم الراوي أو الشخصيات الأخرى لنقد فكرة المخلص لبقى الأمر مجرد موقف أيديولوجي من التراث، ولكنه، بدفعه الشخصية الدينية للتعبير عن نفسها، وتوضيح صورتها وحقيقتها، استطاع التخلص من خضوع التراث لهيمنة الرؤية الأيديولوجية المرتبطة بالوعي الزائف، والساعية إلى إخضاع النص التراثي المقروء "لما يتناسب وأيديولوجيا الذات القارئة"<sup>(1)</sup>.

اتخذ الكاتب شخصية المهدي وسيلة للكشف عن أعماق الشخصية المحورية، وهي الراوي، وأظهر تأرجحها بين اليأس من مواجهة الواقع من جهة، والأمل في الخلاص من جهة أخرى: "وجهه الوقور الجليل سرداب عصي تزدهم فيه جحافل الظلام وقطعان الشهب، فأراه مرة وقد أميط عنه لثامه حتى لكأنه المنار ولد من أحشاء الموج، ويغيب مرة أخرى فيبتلعني الليل ويضيع عني البرهان. وأظُلُّ هكذا موزعاً بين المد والجزر متردداً بين اليقين والبلاء والليل من حولي يتمطى ويتئاب ويهمهم بغليظ الوعيد"<sup>(2)</sup>.

لقد بدت صورة المهدي في الرواية بشكل يناقض ما هي عليه في المخيلة الشعبية، فإذا كان المهدي في الكتب التي تحدثت عن أشرار الساعة، ومعالم قرب القيامة سيقم العدل و "يرضى عنه ساكن السماء وساكن الأرض، والطيور في الجو والوحوش في القفر والحيثان"<sup>(3)</sup>، فإن السرد الروائي يقوم بسلبه فاعليته على التخليص، ويظهره عاجزاً عن تخليص الراوي الذي يطلب إليه أن يخلصه من "حوت القرش وأعوانه": "خلصني بجاهك يا سيدي"<sup>(4)</sup>، ولكن المهدي يعلن عجزه عن تخليص الراوي، مبيناً له أن الخلاص لا يتحقق إلا إذا تخلص الإنسان عن الاستكانة والتعاس، وانطلق إلى العمل والنضال: "تباً لك ولمن لقتك مبادئ العبادة الفاجرة. متى يتكرر لسانك لهذه الصلوات المحنطة؟ متى لا ترى القداسة حيث لا وجود لغير الجيفة انظر لا بارك الله فيك، وتمعن. لو كنت سبيلك إلى النجاة لأخذت بيدك دونما حاجة إلى هذه الألقاب الفجة"<sup>(5)</sup>.

(1) قراءة الموروث النقدي ط 1، د. جابر عصفور - دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة 1994، ص 83.

(2) النفي والقيامة، ص 40 و 41.

(3) الإشاعة لأشراط الساعة، ص 203.

(4) النفي والقيامة، ص 34.

(5) المصدر نفسه، ص 33.

إن المهدي -كما يقدمه السرد الروائي- لا يمثل الخلاص، بل يدل عليه، لذا حث في خطابه الراوي على العمل والإيمان بالقوة، والأخذ بالأسباب، والإعداد للمواجهة، وقرن القول بالفعل، بدلاً من إصدار الخطابات والبيانات، والاستسلام لليأس والخنوع والاستكانة للواقع: "إننا شرحنا صدوركم للبلاغة نرطب بها ضيق مضجعتكم فلا تجعلوا منها الراية اليتيمة تتيمون بها من دون أسباب الطهارة جميعاً، وخذوا بالحديدة تقومون بها اعوجاج أمركم تنتصرون بها لذراعكم السليب ولحرفكم نبا به مرعى اللسان"<sup>(1)</sup>.

وهكذا، استحضرت رواية "النفير والقيامة" فكرة المخلص من المخيلة الشعبية الدينية، ووظفتها لتكشف عن طبيعة فهم الذات لفكرة الخلاص، وتوجيه النقد لها، ولتطرح مفهوماً جديداً لها، يركز إلى العمل لا القول، وإلى القوة لا الضعف، وإلى الثورة لا الاستسلام. وبناءً عليه فإن الوظيفة الجديدة التي ظهر من خلالها المهدي في الرواية هي تحريض الذات على ما هو قائم، وتجاوز اليأس الذي ران عليها في "رأس النص".

- إسقاط شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية في "رمل الماية" و "باب الجمر" و "خطط الغيطاني": إذاً كان فرج الحوار في روايته "النفير والقيامة" قد انتقد المخيلة الشعبية بسبب استكانتها لفكرة المخلص، وابتعادها عن الفعل من أجل تحقيق خلاصها، فإن ثمة روائيين آخرين وظفوا فكرة المخلص في تصويرهم لمجتمع تسيطر فيه فئة من الناس على فئة أخرى، ويستغل فيه الأغنياء الفقراء. وكان من الطبيعي أن يسقط هؤلاء الروائيون شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية، ويصوروا الأخير في ضوء الشخصية الدينية، عن طرائق إضفاء صفات الشخصية الدينية على شخصية البطل، وجعل بطل الرواية يؤدي دور المخلص في مجتمع الرواية، كشخصية "البشير المورسكي" في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية"، وشخصية "محبة الجمر" في رواية وليد إخلاصي "باب الجمر" وشخصية "إلياس" في رواية جمال الغيطاني "خطط الغيطاني".

ولعل الدافع إلى توظيف فكرة المخلص عن طريق إسقاط شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية هو تصوير هؤلاء الروائيين لمجتمع يعج بالفساد والاضطهاد والظلم، مما استدعى -في نظرهم- ظهور المخلص الذي تبني عليه الجماعة آمالاً كبيرة، وتتطلع إليه على أنه رجاؤها في الخلاص من الظلم والاضطهاد، فمجتمع رواية "رمل الماية" يسيطر عليه "بنو كلبون"/ السلطة

(1) المصدر نفسه، ص134.

الجديدة، ومجتمع رواية "باب الجمر" تسيطر عليه فئة من التجار والعائلات المتنفذة والمستغلة المنحدرة من عائلة "الراس"، ومجتمع رواية "خطط الغيطاني" يسيطر عليه الانتهازيون والسلطويون من مثل: الأستاذ والتتوخي والطنبولي...

إن البشير ومحبة الجمر وإلياس أمل الشعب في الخلاص، لذا فإن ظهورهم كان أشبه بظهور الأنبياء والقديسين والأولياء، وقد مهد الراويون لظهورهم بالحديث عن الفترة التي سبقت ظهورهم، وانتظار الناس الطويل، وتلهفهم على خروجهم، فالبشير المورسكي -ولنلاحظ دلالة الاسم- قاده "الحكماء السبعة" إلى الكهف، ووضعوه هناك، وقالوا "له نم وحين تستيقظ انتزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبواب المستحيل"<sup>(1)</sup>. وحين خرج من الكهف أخبره "الراعي" بأن الناس ينتظرون قدومه "منذ أكثر من ثلاثة قرون"<sup>(2)</sup>، وأن صفاته وخروجه جاءت موافقة لما ذكرته "كتب الأولين والفقهاء وذوي العلم المكين"<sup>(3)</sup>. لقد ظهر البشير بعد غياب طويل ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي<sup>(4)</sup>. بعد أن زيف الوراقون وكتاب السلاطين والملوك التاريخ، وحقيقة ما حدث، بدءاً من سقوط أبي ذر الغفاري في صحراء الربذة، ومروراً بسقوط غرناطة، وانتهاء بعام 1987 الذي شهد سقوط الوطن في يد بني كلبون/الحكام الجدد.

ومحبة الجمر يشبه كثيراً الأنبياء والقديسين والأولياء، فهو مثلهم انتظرتهم أسرة "أحمد النساج" كثيراً، وحين ولد ولدت معه المعجزات، كالكلام في الصغر، والنمو السريع، والقوة البدنية، والكلام مع الطيور والحيوانات<sup>(5)</sup>.

أما إلياس فقد مهد السرد لظهوره بالحديث عن أمل الجماعة بقدوم المخلص: "وفيه جرت زفة المرابطين، تجمع عدد منهم، تجار تحف عتيقة، وصور وإطارات مفضضة، وطلبة يدرسون، وسكان أروقة، وتجار كتب قديمة، ومخطوطات نادرة، وصانعو عطور، وخبراء نبات، ومتخصصون في إصلاح الساعات الأثرية، ارتدوا أحسن ما لديهم، وخرجوا إلى بداية الطريق المؤدي عند نهايته إلى الجبال التي تضم الخلاوي، أوغلوا حتى اختفت أضواء المدينة، تكاثرت النجوم، وبدا ضباب

(1) رمل المائة، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

(4) المصدر نفسه، ص 11.

(5) باب الجمر، ص 70 و 107 و 197 و 205

ممتد إلى مركز الكون، صمتوا سبع دقائق، تقدم كبيرهم، رفع يده اليسرى إلى فمه، اليمنى ظلت ممسكة بمقود الجواد الذي أسرجوه، وزينوه، ولم يمتطه أحد، زعق: بسم الله يا صاحب الزمان، بسم الله اخرج، وقع الفساد وكثر الظلم، وهذا أوان خروجك، إظهار ليفرق بك بين الحق والباطل، كرر ذلك سبع مرات، ثم انتظر سبع دقائق، أرهف السمع ثم صاح: يا نفس طيبي.. يا نفس أبشري.. غير بعيد كل ما هو آت، بعد اليوم غد، وبعد السبت أحد، استداروا، والفرس مسرج، ركابه خال، في انتظار الغائب، سيقودهم رافعاً بيارقه، عندئذ يأمن الخلق، يسبح كل كائن حي بحمد الله وشكره، حتى الحيتان في أعماق البحر، وينطق الحجر، تحتي ظالم فاقتلوه<sup>(1)</sup>.

إن المقبوس السابق أشبه بابتهاال جماعي، يعبر به "المرابطون الصابرون" عن أملهم في مجيء المخلص، ليخلصهم مما هم فيه من ظلم وجور، وليقيم العدل والمساواة بين الناس. وقد استمدت الكاتبة من الموروث الديني الشعبي في رؤيته للخلاص، إذ يتقاطع مع مرويات الخلاص والمخلص في الفكر الديني، كما يتناس معه عن طريق الإشارة إلى عودة المهدي المنتظر أو المخلص في ثلثة من الفرسان يحملون رايات النصر، ونطق الحجر وفضح العدو الذي يختبئ خلفه<sup>(2)</sup>.

تأتي الاستجابة لابتهاال جماعة المرابطين الصابرين في نهاية الرواية، حيث يظهر إلياس وسليمان والخضر في منطقة الخلاوي، وهم يقودون الثورة ضد السلطة في الخطط، ويظهر إلياس على أنه "المعلم" الذي يعرف ما لا يعرفه الآخرون وذلك لأنه يحمل صفات لا يملكها الآخرون، وهي صفات الأنبياء والقدسيين والأولياء، كرؤية الأشياء من مسافة بعيدة جداً<sup>(3)</sup>.

الملاحظ أن نهاية الصراع بين البطل /المخلص وأعدائه تشابهت في الروايات الثلاث، فالبشير زج به شهريار بن المقندر بالله، رمز السلطة الجديدة في السجن، وعذب حتى فقد ذاكرته بمساعدة أصدقاء الحاكم الأجنبي الذين أشاروا عليه بالخطئة، ومحبة الجمر دفنه "شريف الحردون" حياً مع معلمه "جميل الصالحاني" أما إلياس وسليمان والخضر فيتوقع أن يكونوا في عداد الأموات بعد

(1) خطط الغيطاني ص 43 و 44.

(2) لم يرد حديث المهدي في صحيح البخاري ومسلم وإنما ورد في المسند لأحمد بن حنبل ج 10 تح: حمزة أحمد الزين ط 1 - دار الحديث، القاهرة 1995.

(3) خطط الغيطاني، ص 412.

هجوم الأعداء على منطقة الخلاوي. وإذا كان لا بد من وجود سبب لهذه النهاية المأساوية للصراع بين المخلص وقوى الشر، فإنما هو إيمان الروائيين بأن قوى الشر في مجتمع الرواية من قوة الخير الكامنة في نفوس الناس، وأن الصراع لن يحسم في جولة واحدة<sup>(1)</sup>. وقد أرجأ الروائيون الصراع بين قوى الخير والشر إلى مرحلة قادمة، عن طريق تأكيد الراوي أن المخلص باق لا يموت، وأن الذي مات إنما هو شبيهه: "الخضر لم يموت، الصور التي نشرت لجثته كاذبة، والإصبع المقطوعة التي عرضوها وقالوا إنها تحمل بصمته ليست إصبعه، الخضر لم يموت ولن يموت. إنه يظهر يوماً عند جسور الفجر وحدود الضحى، ينتقل مع النسومات ويتحول إلى ضوء فوق ذرى الخلاوي، وفوق القمة الجرداء يلتقي بسليمان المولود في شارع المفاجأة وريبب الصعاب كلها وحافظ أصول الخطط منطوقها وجمادها، إنه يطوف بقية النهار على أهالي الخطط في المنافي والمهاجر ليطمئن عليهم، أما إلياس فيطوف بهم ليلاً، ثم يلتقيان مع سليمان قبل الفجر في موضع من الخط لم تغرقه مياه البحر، يقفون ليتأكدوا من سلامة المدخل الوحيد إلى المغارة العظمى، ثم ليشهدوا لحظة إقلاع الطائر الأخضر عندئذ تطمئن قلوبهم"<sup>(2)</sup>.

**ب- توظيف الفكر الصوفي في رواية "ليالي ألف ليلة":** لا يقدم الدكتور محسن جاسم الموسوي أي دليل على صحة ما يذهب إليه من أن جزءاً من استعادة التراث تحقق من خلال التفات الروائيين إلى إعادة قراءة الموروث الصوفي، في حين تحقق الجزء الآخر نتيجة الاطلاع على الرواية الأمريكية اللاتينية<sup>(3)</sup>. ولعله انطلق من خلو رواية أمريكا اللاتينية من الخطاب الصوفي، واهتمامها بألف ليلة وليلة، ولكن ذلك لا يقوم دليلاً على صحة ما ذهب إليه، بل يندرج في إطار المبالغة بتحديد دور رواية أمريكا اللاتينية في توجيه الرواية العربية المعاصرة إلى التراث<sup>(4)</sup>.

يتضح مما تقدم خطأ ما ذهب إليه الدكتور الموسوي، من أن توظيف

(1) سبقنا إلى هذا الرأي أستاذنا الدكتور فؤاد المرعي في حوار مع جمال باروت حول رواية باب الجمر المنشور ضمن كتاب ولید إخلاصي في كتابات الآخرين ط1، رجا نور الدين إخلاصي - دار ماجدة، دمشق 1999، ص86، وما بعدها.

(2) خطط الغيطاني ص437 و438.

(3) ثارات شهرزاد، ص108.

(4) مدخل إلى البحث، ص6.

الروائيين للتراث الصوفي يشكل الجزء الأكبر من توظيف الرواية العربية للتراث، وذلك لسببين: أولهما أن التراث الصوفي ليس النوع السردي الوحيد الذي تخلو منه الرواية الأمريكية اللاتينية، وثانيهما أن الروايات العربية التي وظفت التراث الصوفي لا تكاد تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن توظيف الرواية العربية المعاصرة للتراث الصوفي إذا استثنينا نجيب محفوظ وجمال الغيطاني.

يثير الدكتور الموسوي قضية أخرى تتعلق بطبيعة الخطاب الصوفي، مبيناً أنه خطاب غير قصصي، ويخلص إلى أن الإصرار على توظيفه في السرد الروائي، يؤدي إلى توقف القص، وغياب السرد القصصي<sup>(1)</sup>. لاشك في أن الخطاب الصوفي غير قصصي، فلا أحداث ولا مكان ولا زمان، ولكن توظيفه في الرواية لا يعني أبداً غياب السرد القصصي، وذلك لأن الأجناس المدخلة إلى الرواية - كما يقول ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine - تفقد خصائصها السابقة، وتخضع للمعالجة الفنية<sup>(2)</sup>.

- **توظيف الخطاب الصوفي في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة":**  
عرف نجيب محفوظ الخطاب الصوفي في ثلاث روايات سبقت روايته "ليالي ألف ليلة"، وهي رواية "الرص والكلاب" التي يظهر الخطاب الصوفي فيها من خلال شخصية "الشيخ الجنيدي" الذي يذكرنا اسمه بشخصية صوفية مرموقة، هي شخصية "الجنيد"، وروايتنا "أولاد حارتنا"، و "ملحمة الحرافيش" اللتان صور فيهما شخصية "الفتوة" التي لا ترمز للقوة الجسدية الخارقة فحسب، بل ترمز للقدرة على مقاومة شهوات النفس أيضاً<sup>(3)</sup>.

لقد قدم نجيب محفوظ في رواياته السابقة الصوفي بديلاً للواقعي المعيش، أما الجديد في توظيف الخطاب الصوفي في روايته "ليالي ألف ليلة" فيتمثل بتوظيف مجمل خصائص الخطاب الصوفي، والاستعانة به لتصوير شخصيات الرواية، والفضاء الروائي، بالإضافة إلى إدخاله في الرواية عن طريق التنصيص والتناص.

- **على مستوى الشخصية:**

(1) نارات شهر زاد، ص 35.

(2) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق - وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 80.

(3) نجيب محفوظ واستدخال النص التراثي، د. غسان عبد الحالقي ص 38، وما بعدها.

أ- شخصية "المعلم" عبد الله البلخي: تعد مرتبة "المعلم" المرتبة الأخيرة التي يبلغها المتصوف، وهو يسعى إلى الله، ويجب أن تتوافر في المتصوف شروط عديدة لينال رتبة "المعلمية"، كالاتباع عن المعاصي، والتواضع، وعدم التكالب على الدنيا، وتقضيل الفقر على الغنى، والتأثير في التلاميذ والمريدين..<sup>(1)</sup> يمثل شخصية المعلم في الصوفية في رواية "ليالي ألف ليلة" الشيخ البلخي الذي تتمثل فيه كل صفات شخصية الصوفي، بالإضافة إلى أن الاسم "البلخي" يشير إلى شخصية هامة في تاريخ التصوف في التراث العربي. إن الشيخ عبد الله البلخي أستاذ في التصوف، لذا يقصده المريدون، والتلاميذ، يأخذون عنه الحكمة والمعرفة منذ الصغر، ثم يغادرونه لممارسة شؤون الحياة، فهو لا ينطق إلا بالحكمة التي يزود بها تلاميذه ومريده، ففتنهم في حياتهم، وتكون لهم خير زاد، فقد تلقى "السندباد" في صباه كلمات من الشيخ البلخي أنجته من الموت في إحدى رحلاته<sup>(2)</sup>، وتمكنت شهرزاد، بفضل تعليماته، من أن تجعل الملك شهریار يكف عن قتل الفتيات العذراوات. إنه مصدر كل الحكايات التي روتها شهرزاد لشهریار، وهو "نقطة استقطاب يقصدها المأزوم، كما يقصدها العجائبي حباً أو ضغينة"<sup>(3)</sup> فها هو ذا "جمعة البلطي" غدا حائراً بين الخير والشر، فقدته قدماه إلى دار الشيخ عبد الله البلخي، راجياً أن يجد عنده الدواء لنفسه الحائرة، وروحه التائهة<sup>(4)</sup>.

أما التعليمات التي قدمها البلخي لمريديه فتكشف عن الشروط التي يجب أن تتوافر في الإنسان حتى يتقرب من الله، ويتعد عن الشيطان، كالزهد في الحياة، وترك الملذات، واختيار الصعب، وترك السهل.. يقول الشيخ البلخي للسندباد: "إعلم أنك لا تتال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات أولها أن تغلق باب النعم، وتفتح باب الشدة، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل، والثالثة أن تغلق باب الراح وتفتح باب الجهد، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت"<sup>(5)</sup>. ويوصي السندباد قائلاً: "إذا أردت أن تكون في

(1) المذاهب الصوفية ومدارسها ط1، عبد الحكيم عبد الغني - مكتبة مدبولي، القاهرة 1989، ص139.

(2) ليالي ألف ليلة، ص253.

(3) ثارات شهرزاد، ص111.

(4) ليالي ألف ليلة، ص68.

(5) ليالي ألف ليلة، ص261، والجدير ذكره هنا أن المسعدي قدم في روايته حدث أبو هريرة قال صورة للصوفي تناقض صورة الصوفي لدى نجيب محفوظ، فأبو هريرة يرفض حياة الناس لأنها حياة عادية لا تحقق

راحة فكل ما أصبت وألبس ما وجدت، وأرض بما قضى الله عليك" (1).

لقد عبر نجيب محفوظ من خلال شخصية عبد الله البلخي عن بعض مقولات الصوفية وبعض مصطلحاتها، كالفناء عن الخلق، أي "الانقطاع عنهم، وعن التردد إليهم، واليأس مما لديهم" (2). يقول البلخي في أحد الدروس التي ألقاها على "علاء الدين": "كل من عليها فان إلا وجهه، ومن يفرح بالفاني فسوف ينتابه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه، كل شيء عبث سوى عبادته، والحزن والوحشة في العالم كله ناجم عن النظر إلى ما سوى الله" (3).

**ب- التحول باتجاه التصوف، شخصية جمعة البلطي:** لا يظهر التصوف في شخصية عبد الله البلخي فحسب، بل يظهر أيضاً في تحول الشخصيات، ولاسيما شخصية جمعة البلطي التي رصد الكاتب من خلالها المراحل التي يمر فيها الصوفي حتى يصل إلى مرتبة الصفاء الروحي، مستقيماً مما يذهب إليه الفكر الصوفي، من ضرورة مرور الإنسان في مقامات يجاهد فيها ضد إغراءات النفس وشهواتها، حتى يصل إلى مقام "الحب" الذي يعد المقام الأخير (4).

مرت شخصية جمعة البلطي بمراحل متعددة، انتقل خلالها من شخصية إلى أخرى، فقد بدأ حياته شرطياً، ثم حمالاً، ثم مجنوناً، وانتقل من الشر إلى الخير. لقد ارتكب جمعة البلطي الشرطي جرائم كثيرة، وظلم الناس، وتآمر مع السلطة ضدهم، ثم اختارته القوى الغيبية الخيرة / العفريت "سناجم" ليخلص نفسه من خلال قتل جانب الشر فيها، وتنمية جانب الخير، فأقدم على قتل حاكم الحي / خليل الهمداني"، ثم تاب عن ظلم الناس، وانتقل إلى مقام "العبادة" في شخصية جديدة، هي شخصية "عبد الله الحمال" ولكنه ظل حائراً بين حياته السابقة في الشر، وحياته في العبادة والخير، ثم استطاع التخلص من حيرته بإقدامه على قتل كبير الشرطة، وتحول إلى شخصية جديدة، هي شخصية "المجنون" التي بلغ في وصوله إليها درجة الكمال، وأصبح، كشخصية عبد الله البلخي لا تؤثر فيها

---

للإنسان وجوده ويسعى إلى الخلاص الفردي عن طريق الإقبال على ملذات الحياة الدنيا ثم نبذها ومن ثم الوصول إلى الاتحاد بالطلق والفناء فيه.

(1) المصدر نفسه، ص 261.

(2) معجم المصطلحات الصوفية، ط2، د. عبد المنعم الحنفي - دار المسيرة، بيروت 1978، ص 207.

(3) ليالي ألف ليلة، ص 200.

(4) معجم المصطلحات الصوفية، ص 248.

المظاهر ولا تخدعه الحياة الفانية<sup>(1)</sup>.

وهكذا، تحول جمعة البلطي إلى صوفي، وصفت روحه، وتطهرت نفسه، بعد إقدامه على قتل جانب الشر فيها، وترك حياة الناس، وزهد فيها، وانقطع إلى العبادة، ومقاومة الأشرار، ومر بمقام التوبة، ثم مقام الحيرة، ثم مقام العبادة، ثم مقام الجهاد ضد الأشرار.

إن نجيب محفوظ ينطلق في توظيف الخطاب الصوفي - من قراءة عميقة وشاملة، أتاحت له توظيف مجمل الخطاب الصوفي، فهو لا يكاد يترك خصيصة من خصائص الخطاب الصوفي دون أن يستثمرها، بدءاً من توظيف الاسم، كما تدل على ذلك شخصية عبد الله البلخي، مروراً بمقولات الصوفية التي تظهر من خلال أقوال عبد الله البلخي وأفعاله، كالزهد والفناء في الله، بالإضافة إلى رصد مقامات الصوفية من خلال تحولات الشخصية، وانتهاء بتقسيم الشخصيات المتصوفة إلى نوعين، مثل أحدهما البلخي الذي اختار الطريق المؤدية إلى الحب والفناء في الله، مخلصاً نفسه، في حين مثل النوع الثاني جمعة البلطي الذي اختار طريق الجهاد ضد قوى الشر والظلم، مخلصاً الآخرين. وهذا ما عبر عنه "فاضل صنعان" بقوله: "المنطلق من الإيمان دائماً وأبداً، الطريق واحداً في الأول، ثم ينقسم بلا مفر إلى اتجاهين، أحدهما يؤدي إلى الحب والفناء، والآخر إلى الجهاد، أما أهل الفناء فيخلصون أنفسهم، وأما أهل الجهاد فيخلصون العباد"<sup>(2)</sup>.

تأتي أهمية الخطب الصوفي، بوصفه جنساً مدخلاً إلى الرواية، من طرحه بديلاً من الموجود والقائم والواقع المعيش، ولما كان "الواقعي" - كما تصوره الرواية - يتصف بالقتامة، ويشيع فيه الظلم، فإن طرح الصوفي بديلاً عنه يعني استبدال الصوفي الذي قام بدور (تعرية الاستبداد، وفضح ممارساته القمعية)<sup>(3)</sup> بالموجود والقائم والمعيش.

وقد أدى الدور الذي أسند إلى الخطاب الصوفي إلى تعاضم أهميته، بحيث بدا المولد للسرد في رواية "ليالي ألف ليلة"، والخالق له، ولولاه لما كان لدينا سرد روائي، ولما استطعنا أن نتحدث عن رواية. وهكذا، استعان نجيب محفوظ بالخطاب الصوفي لتمديد السرد، وفتح ملف الحكاية من جديد. إن ما تلقته

(1) ظهر البلطي في قصر الساحرة أنيس الجليس ليقول لها: كيف تعيشين في قصر مهجور خال من وسائل

الحياة كافة ليالي ألف ليلة، ص 172.

(2) ليلة ألف ليلة، ص 198.

(3) ثارات شهرزاد، ص 139.

شهرزاد من دروس على أستاذها المتصوف، الشيخ عبد الله البلخي، وتطلعها إلى الخير المطلق، جعلها تشك في أن يكون الملك شهريار قد تخلص من الشر في داخله، بشكل نهائي، الأمر الذي أتاح للسرد أن يستمر في اتجاه آخر، هو اتجاه التصوف، بمعناه العام، وهو مجاهدة النفس، والتغلب على النزوات والأهواء، والتحرر من العبودية للنسبي، عن طريق العبودية للمطلق<sup>(1)</sup>.

وهكذا، طرح نجيب محفوظ "الصوفي" حلاً للتخلص من الظلم والشر، والاستغلال، ووسيلة لخلاص الإنسان، وبلوغه السعادة المطلقة. وبناءً عليه، تحول جمعة البلطي من شرطي يظلم الناس، إلى إنسان آخر، يدافع عن المظلومين، ويناضل ضد قوى الظلم، ثم سما بروحه إلى منزلة سامية، بعد أن تخلص من جانب الشر في داخله، ووصل إلى مرحلة صار يرى فيها ما لا يراه الآخرون. أما شهريار، رمز الشر والتسلط، فقد تحول من إنسان يعشق الملك، وسفك الدماء، إلى إنسان آخر زاهد في الدنيا، وفي الملك، بعد أن أدبته "الحكاية" مرتين: مرة في الخيال، حين كانت شهرزاد تحكي له حكايات الليالي، ومرة في الواقع، حين داهمته الحكاية، وهو في عقر داره. يقول: "على مدى عشر سنوات عشت ممزقاً بين الإغراء والواجب، أتذكر وأتناسى، أتأدب وأفجر، أمضي وأندم، أتقدم وأتأخر، أتعذب في جميع الأحوال، أن لي أن أصغي إلى نداء الخلاص نداء الحكمة"<sup>(2)</sup>.

- **توظيف لغة الخطاب الصوفي:** لا بد - للكشف عن توظيف رواية "ليالي ألف ليلة" للغة الخطاب الصوفي - من تحليل لغة الشيخ عبد الله البلخي، بوصفه الممثل لشخصية الصوفي في الرواية. يمكن أن نلاحظ ثلاث سمات من سمات اللغة الصوفية، تميز لغة الشيخ عبد الله البلخي، وهي:

أ- تميل لغة الشيخ عبد الله البلخي إلى الرمز، شأنه في ذلك شأن الصوفيين الذين يميلون إلى استخدام لغة رمزية، تعتمد التلميح والإشارة، لا التصريح، يقول لعلاء الدين: "عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء، وتنقيه من الشوائب"<sup>(3)</sup>. لذا تغرق هذه اللغة في الغموض، وعدم الوضوح، مما يقتضي التأويل الذي يحدده محيي الدين بن عربي بأنه الاجتهاد الذي يبذله المتلقي

(1) ينظر دراسته في التجربة الصوفية، ط1، نهاد خياطة - دار المعرفة، دمشق 1994، ص14.

(2) ليالي ألف ليلة، ص258.

(3) المصدر نفسه، ص200.

لمعرفة معنى الكلام، وفهم قصد المتكلم<sup>(1)</sup>. بناءً على ما تقدم يمكن أن نؤول المقبوس السابق على الشكل التالي: يجب عليك قبل أن تتصل بالذات الإلهية أن تطهر النفس من الأهواء والنزوات، وتخلصها من الذنوب والسيئات.

ب- تتوخى لغة الشيخ البلخي "التبليغ دائماً، أي الأمر والإقناع في آن واحد، بما يضمن رفض الأمر الواقع، واستقبال التغيير الذي يستهدف خدمة الله وحده، لا الشيطان، ولا البشر"<sup>(2)</sup>.

ج- تميل لغة البلخي إلى القصر، وتتألف من جمل خبرية، لأنها صادرة عن نفس مطمئنة، ومتوازنة.

- إدخال النص الصوفي إلى الرواية: لم يتبع نجيب محفوظ طريقة واحدة في توظيفه النص التراث في روايته "ليالي ألف ليلة"، بل اعتمد طريقة معقدة ومتشعبة، تستند إلى اللصق والمرج، والحذف، والقطع، بدافع حرصه على التخلص من هيمنة النص التراثي، عبر تزويد معالمه، وتحطيم بنيته. وقد أدى ذلك إلى قلة حضور النص التراثي في النص الروائي من جهة، وغياب معالمه من جهة أخرى، واستبدال الحضور العلني للنص الموظف بالحضور السري، والاكتفاء بالتلميح والإيماء، دون التصريح. ولكن حرص نجيب على الإفادة من كل الطرق المتاحة في عملية توظيف التراث، دفعه إلى إدخال النص الصوفي ثلاث مرات، ورد فيها النص الصوفي منصصاً، وعلى شكل وحدة سردية مستقلة، أدخلت في الرواية عن طريق قطع السرد الروائي، والانتقال إلى وحدة سردية جديدة.

لقد تم تقديم النص الصوفي عن طرائق الشخصيات الصوفية في الرواية، كشخصية الشيخ عبد الله البلخي الذي حكى لابنته "زبيدة" حكاية عن أحد الأولياء الصالحين، ليخفف عنها مصابها بزوجها "علاء الدين" الذي أعدمه السلطان شهريار: "سقطت في حفرة وبعد مضي ثلاثة أيام مرت علي قافلة من المسافرين فقلت أناديهم، ثم انتثيت عن عزيمتي قائلاً لا، إنه ليس من المصالح أن أطلب المساعدة إلا من الله تعالى. ولما اقتربوا من الحفرة وجدوها في وسط الطريق فقالوا لنسد هذه الحفرة حتى لا يقع فيها أحد، فقلقت قلقاً شديداً حتى فقدت كل رجاء، فبعد أن سدوها وسافروا دعوت الله تعالى وسلمت نفسي للموت وتركت كل رجاء

(1) اللغة وإشكالية التأويل عند محيي الدين بن عربي، منصف عبد الحق، مجلة الوحدة، الرباط العدد 60، 1989، ص132.

(2) نارات شهرزاد، ص 158، و ليالي ألف ليلة، ص45 و 98 و 113 و 261.

في بني الإنسان، فلما جن الليل سمعت حركة على ظاهر الحفرة فأنصت لها فانفتح فم الحفرة، ورأيت حيواناً كبيراً كالتنين أرسل إلي ذيله فعلمت أن الله تعالى أرسله لنجاتي، فأمسكت بذيله وسحبني فناداني صوت من السماء: إنا قد نجيناك من الموت بالموت<sup>(1)</sup>. أما "عبد الله العاقل" فيستشهد بنص صوفي يوضح العلاقة بين الإنسان والله: "من غيرة الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقاً، ولم يونس أحداً من الوصول إليه، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضون، وفي بحار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فاصله، ومن ظن أنه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا بد منه"<sup>(2)</sup>.

### ملاحظات ونتائج:

- 1- ثمة أشكال كثيرة للتناص الديني كالاستبدال، أي تغيير كلمة بكلمة أخرى، والمحافظة على سياق النص الديني أو عدم المحافظة عليه ونقله إلى سياق آخر، والقلب أي تغيير النص الديني، والاستشهاد حيث تكون العلاقة بين النص الحاضر والنص الديني علاقة مشابهة.
- 2- وظف بعض الروائيين بنية النص الديني، وأشادوا عليها معمار رواياتهم التي تشربت النص الديني على مستوى الأحداث، وعلى مستوى السرد، وعلى مستوى الشخصيات.
- 3- وقفنا عند توظيف القصة الدينية من خلال توظيف قصة أهل الكهف، وقصة إسماعيل وإبراهيم عليهما السلام، وإحدى قصص التوراة، وقصة موسى والرجل الصالح عليهما السلام، وخلصنا إلى أن الروائيين تفاوتوا في توظيفهم للقصة الدينية، فالروائيان واسيني الأعرج وجمال الغيطاني وظفا بنية القصة القرآنية، وحافظا على الوحدات السردية الرئيسة فيها، ولم يجربا إلا تغييراً طفيفاً اقتضاه توجه السرد في رواية "رمل المائة" إلى الكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي عن طريقة راو مشارك في الأحداث ومتداخل مع الشخصية التاريخية، في حين لا يوجد ما يسوغ التغيير الذي أجراه جمال الغيطاني على القصة القرآنية، وتبديل مواقع الشخصيات سوى بناء سرد عربي جديد مستند إلى السرد القرآني. أما رواية "عودة الطائر إلى البحر" فلم تتطلع إلى توليد سرد روائي من السرد

(1) ليالي ألف ليلة، ص 205 و 192.

(2) المصدر نفسه، ص 271.

الديني، وإنما اكتفت بتوظيف القصة الدينية للتعبير عن استمرار الماضي في الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، وأما رواية "الربيع والخريف" فقد اقتضت طبيعة العلاقة بين بيروشكا وكرم المجاهدي، وما آلت إليه هذه العلاقة، استحضار الراوي المثقف للقصة الدينية.

4- انتقد بعض الروائيين فكرة المخلص، وصور بعضهم شخصيات روائية تشبه شخصية المخلص، ووظف بعض الروائيين من التراث الصوفي الانصراف عن اللذات وشهوات النفس والزهد في الحياة الدنيا، والمراتب التي يرتقيها الإنسان المتصوف لفناء في الله، وإدراك الحقيقة المطلقة، كما تم طرح الصوفية حلاً للخلاص من الظلم والشر والاستغلال.



## الفصل الخامس

### توظيف التراث الأدبي

- 1- توظيف فن الخبر
- 2- توظيف المقامة
- 3- توظيف فن الترسل
- 4- توظيف كتب الجغرافيا
- 5- توظيف أدب الرحلة

## 1- توظيف فن الخبر:

**أ- الرواية وفن الخبر:** نشأ فن الخبر نشأة دينية، فكان الدافع إلى ظهوره هو الخوف على كلام الرسول ﷺ من الوضع والتغيير<sup>(1)</sup>. وقد تركت هذه النشأة تأثيراً واضحاً في الشكل الفني للخبر، فقام بناؤه على ثنائية الإسناد والمتن التي حظيت بالقداسة فترة طويلة من الزمن، ثم بدأ القص العربي القديم يتخلص من النظرة الدونية التي نظرها إليه المجتمع والثقافة الرسمية، وأخذ القصاص يتناول موضوعات الحياة الاجتماعية، فتغير الإسناد تبعاً لتغير المتن، وأصبح البناء الفني للخبر يقوم على إسناد ومتن متخيلين<sup>(2)</sup>.

تبوأ فن الخبر مكانة بارزة في النثر العربي القديم بدءاً من القرن الرابع الهجري الذي شهدت فيه العقلية العربية الإسلامية ميلاً واضحاً إلى رواية الأخبار، وتدوينها<sup>(3)</sup>، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أمرين، أولهما أن ما أصاب الحياة العربية، من غنى وتنوع فرض وجود شكل فني جديد، أما ثانيهما فيرجع إلى ما يتميز به فن الخبر، من قدرة على احتواء الأنواع النثرية، وغير النثرية في داخله، وهذا ما جعله الشكل الفني الأثير الذي استوعب ما دار في حياة العرب في القرن الرابع الهجري، من أحاديث، وأسمار، ومجالس، ومناظرات.. الخ<sup>(4)</sup>.

أما العلاقة بين الرواية وفن الخبر، فنحددها بما يأتي:

(1) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم ص40، وما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص67، وما بعدها.

(3) في النثر العباسي ط2، د. وهيب طنوس - جامعة حلب 1980-1981، ص270.

(4) سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ط1، د. محسن جاسم الموسوي - المركز الثقافي العربي، بيروت 1997، ص13، وما بعدها.

1- التشابه بين الرواية وفن الخبر، من حيث أن كليهما يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى.

2- قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة، والمتناقضة، كالجد والهزل، فقد اشتهر أبو الفرج الأصفهاني بتناول الموضوعات الهازلة، في حين عرف أبو حيان التوحيدي بميله إلى معالجة الموضوعات الجادة<sup>(1)</sup>.

3- احتواء فن الخبر على عناصر قصصية تقربه من فن القصة، كتوهم الحقيقة عن طريق السند، وتداخل الخيالي بالتاريخي، وقابلية المحاكاة، ووضوح وجهة النظر ضمن النسق الحكائي، بالإضافة إلى ما يتميز به فن الخبر، من خصائص مشابهة لخصائص السرد القصصي، كالإيجاز والتكثيف، والتلميح<sup>(2)</sup>.

ولكن على الرغم من وجود علاقة كبيرة تقوم على المشابهة بين الرواية وفن الخبر، لا نجد رواية عربية وظفت فن الخبر سوى رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" للروائي صلاح الدين بوجاه الذي هدف من وراء توظيف فن الخبر إلى تأصيل الرواية العربية في الموروث السردية.

#### **ب- توظيف فن الخبر في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار":**

- الإيهام بالتراث: سعى الكاتب إلى إيهام القارئ بأن "المكتوب" ينتمي إلى نمط الكتابة التراثية، فأطلق على الرواية اسم المدونة، أي أنه سعى إلى أن تكون روايته شبيهة بمدونات القرن الرابع الهجري، من حيث اشتمالها على أنواع متعددة، كالشعر والنادرة والحديث عن الجواري والقيان ومجالس الأسمار. يضاف إلى ما سبق إلماح الكاتب إلى كتب التراث كأغاني أبي الفرج الأصفهاني، وألف ليلة وليلة... وقد عمد الكاتب إلى إسقاط الماضي على الحاضر، والتراث على الواقع عن طريق الإيهام بالتراث، فجعل "الدار قطني" الذي اشتهر برواية الأحاديث والأخبار يروي بعض أخبار بطل الرواية أبي عمران سعيد<sup>(3)</sup>.

إن الغاية من توظيف التراث في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" هي تحطيم شكل الرواية التقليدية، ومحاولة تحديث الرواية العربية انطلاقاً من التراث،

(1) ملامح النثر العباسي، د. عمر دقاق - دار الشرق العربي، بيروت ص 304.

(2) القصة العربية المعاصرة والغرب، د. عبد الله أبو هيف - اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص 84.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، صلاح الدين بوجاه، ص 81، المتن.

لا من الرواية الغربية<sup>(1)</sup> التي كانت سبباً في جنوح الرواية العربية إلى الذهنية والواقعية<sup>(2)</sup>.

ولكن بوجه -على الرغم من أنه بنى روايته على التراث- لم يستسلم للتراث، ولم يسمح له بالهيمنة على النص الجديد، بل جعله وسيلة للتعبير عن الواقع، ولذا صدر روايته بمناصين خارجيين، أولهما ينتمي إلى التراث، وهو نص منتزع من كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، وثانيهما ينتمي إلى ثقافة الحاضر، وهو نص منتزع من ديوان "مجنون إلزا" للشاعر الفرنسي أراغون. وإذا كان النص الأول يعبر عن شكل الكتابة من خلال التقييد لأحسن الكلام بحسب رأي أبي حيان التوحيدي، فإن النص الثاني يعبر عن مضمون الكتابة من خلال توحيد الشاعر بالشعب، وتبادل الألم معه، ويكشف اختيار نص أبي حيان التوحيدي عن موقف الكاتب من التراث، وشكل علاقته معه، وتتحدد هذه العلاقة بالنظر إلى التراث على أنه شكل للمضمون، ووسيلة للتعبير عن الواقع. وهكذا، فإن رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" سعت إلى استغلال الشكل التراثي للتعبير عن المضمون المعاصر، وهذا ما يتوافق وإيمان بوجه بأن "النظام اللساني يمثل المصب الفعلي لتراكمات ثقافية قد كثفت عطاءها عبر قرون، وخلال تجربة لغوية تصل بين الماضي وأغوار المستقبل"<sup>(3)</sup>.

- بناء الرواية على فن الخبر: يدل عنوان الرواية دلالة واضحة على أن الكاتب تقصد تأصيل روايته في الموروث السردي، من خلال بنائها على كتب الأخبار في التراث العربي، وتبدو الرواية شبيهة بأحد كتب الأخبار التراثية، ككتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، و"نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للتنوخي، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه.

تتألف رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" -على عادة القدامى- من قسمين، أحدهما المتن، وثانيهما الحاشية. وقد خصص الكاتب المتن لمدونة الاعترافات والأسرار، وخصص الحاشية لكتاب المجالس والحلقات، وكلاهما يتألف من مجموعة من الأخبار التي تتواشج فيما بينهما لتجلو معالم شخصية بطل الرواية

(1) سبقنا إلى هذا الرأي الدكتور بو شوشة بن جمعة في الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث -مجلة كتابات معاصرة، بيروت العدد 29، 1996، ص 105.

(2) مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار، ص 11.

(3) مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار، ص 15.

"أبي عمران سعيد". ولما كان لابد لكل خبر من راو أو أكثر فقد كلف الكاتب أكثر من راو لرواية أخبار "أبي عمران سعيد" الذي كلف هو أيضاً برواية بعض أخباره على شكل اعترافات. يضاف إلى ذلك وجود راو متخصص برواية أخبار أبي عمران سعيد هو "أبو اليسر بن حسن بن علي" الذي سرد ما تضمنه "كتاب المجالس والحلقات" من أخبار روى بعضها عن رواة آخرين، كالخبر الذي رواه عن أبي حيان<sup>(1)</sup>، والخبر الذي ادعى أنه سقط من أغاني أبي الفرج الأصفهاني<sup>(2)</sup>. والجدير ذكره هنا أن الأخبار التي وردت في الرواية تنقسم إلى قسمين: بعضها له أصول في كتب التاريخ والأخبار، وهو قليل، كخبر رمي الحجاج الكعبة بالمنجنيق، وتمزيق الوليد بن يزيد القرآن الكريم. وقد وردت هذه الأخبار في إطار سرد أحداث السقوط في التاريخ العربي، وجعل ما يحدث في حاضر الأمة العربية امتداداً لها، أما بعضها الآخر فلا أصول له، وإنما هو اختلاق محض، يدور في مجمله حول عرض الواقع ونقده وإظهار سلبياته. وهذا يعني أن صلاح الدين بوجه قدم الواقع من خلال فن الخير، أي أنه صور الواقع من خلال الشكل التراثي، وجعل الشكل السردى التراثي وسيلة للتعبير عن الواقع، وساهم بذلك في تأصيل الشكل الروائي العربي. ونورد هنا الخبر التالي المتضمن انصراف رهط من أثرياء العرب إلى ملاهي أوروبا: "ولسوف يخبر المحدثون في ملاهي غرناطة وأنفاق سمرقند، وأقبية باريس وطوكيو أن قوماً من أكلة الضب وبقاء الصحارى قد ركبوا من رفعة المتعة وممتعة الرفعة سنام نجائبها، ثم ما لبثوا أن أدركوا أعماق حطة التدني"<sup>(3)</sup>.

نعود إلى المتن والحاشية لنؤكد أن الكاتب عمد إلى تقديم شخصية بطل الرواية من زاويتين، فالمتن يتضمن رواية رواها أخبار أبي عمران سعيد، أما الحاشية فقد تكفل برواية الأخبار فيها راو واحد هو أبو اليسر بن حسن بن علي. وإذا كان الرواة في المتن لا يعرف كل واحد منهم إلا ما رواه عن أبي عمران سعيد، كالأخت الصغرى التي لا تعرف ما رواه حاجب الديوان، أو جارية الربض الأسفل، أي أنهم رواية أصغر من الشخصية الحكائية، فإن راوي أخبار الحاشية

(1) مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار، ص 86، الحاشية.

(2) المصدر نفسه، ص 88، وما بعدها الحاشية.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص 87، الحاشية.

يبدو أكبر من الشخصية الحكائية، لمعرفته الكلية بأخبارها وما روي عنها<sup>(1)</sup>، إذ روى "أبو اليسر بن حسن بن علي" عن رواة المتن، أي أن الكاتب انتقل من زاوية رؤية محدودة إلى زاوية رؤية شاملة، ليزيل الشك من نفس المتلقي بصدق ما روي من أخبار في المتن، وليجلو ما غمض من شخصية بطل الرواية باعتبار أن الحاشية شرح للمتن، وتوضيح لغوامضه، وإذا علمنا أن تقديم الشخصية من زاويتين أو أكثر هو من خصائص الرواية المعاصرة فإننا نخلص إلى أن الكاتب سعى إلى تحديث الرواية العربية انطلاقاً من الموروث السردي، وأن توظيف الموروث السردي لا يحول دون تحديث الرواية العربية.

- **ظهورات الخبر في الرواية:** يظهر الخبر في الرواية من خلال خصائصه التي نجملها بما يلي:

- **ظاهرة الإسناد:** يظهر الخبر في السرد من خلال استعمال الفعلين الدالين على سرد الخبر، وهما: أخبر - أخبرت، روى - روت، ومشتقاتهما، وحافظ الخبر على أهم خصائصه وهو ظاهرة الإسناد، فالأخت الصغرى روت عن أمها، وجارية الربض الأسفل روت عن إحدى قيمات بعض الدور التي يرتادها أبو عمران سعيد. والملاحظ أن الكاتب ابتعد عن الإسناد المعقد ذي السلسلة الطويلة من الرواة كما في كتاب الأغاني<sup>(2)</sup> - على سبيل المثال لا الحصر - لأن هذا الشكل من الإسناد لا يتناسب وفن الرواية، ولكون الكاتب لم يهتم بالإسناد لتأكيد صحة المروي، بل اعتمد تقنية روائية حديثة هي تقديم الشخصية والأحداث من زاويتين كما رأينا.

- **تعدد الروايات:** عمد الكاتب في روايته إلى ظاهرة تعدد الروايات لتقديم الشخصية التي يدور حولها السرد، وهي سمة من سمات فن الخبر، وتتوافق وشخصية بطل الرواية التي تتميز بأنها شخصية إشكالية متعددة الوجوه، مضطربة السلوك والفكر، ومتناقضة مع ذاتها ومع العالم المحيط بها، فثمة أكثر من رواية عن حصان أبي عمران سعيد الملقب بالأبلى<sup>(3)</sup>.

(1) للاطلاع على أشكال زاوية الرؤية ترجى العودة إلى بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د.حميد حمداني، ص46، وما بعدها.

(2) ينظر المجلد السابع، ص158، من كتاب الأغاني ط5، على سبيل المثال لا الحصر، تح: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت 1985.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص18 و 19.

- الحكاية: يؤلف متن الخبر حكاية توجه إلى ذهن المتلقي، أي أن المعلومات المقدمة تنتظم ضمن إطار قصصي يتألف من أحداث، فكتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للتوحي يتألف من مجموعة قصص خبرية، "وكل قصة خبرية في الكتاب ليست وصفاً تسجيلياً جافاً فحسب، وإنما هي مشهد ساطع تام الدلالة وعرض كامل من حياة الخلفاء والأمراء ورجال القصر أو أبناء الشعب ووصفها كلوحة مرسومة"<sup>(1)</sup>. وقد ركز صلاح الدين بوجه اهتمامه على الأخبار القصصية، أو القصص الإخباري، لأنها تتناسب وفن الرواية، فجاءت الأخبار في الرواية ذات طابع قصصي، كهذا الخبر: "جمعنا مجلس شراب ولذة وقد أحكمت رمادية سكون الغروب ضغطها على ذؤابات مآذن المدينة وواطئ دورها وما كادت القوارير تمتص فينا ما أبقت عليه سكرة البارحة حتى اهتزت أشياء وجمدت أخرى"<sup>(2)</sup>.

- الإيجاز والتكثيف والتلميح: يتميز فن الخبر بالإيجاز والتكثيف والتلميح، وهذا ما يتناسب والسرد الحديث الذي يميل أيضاً إلى الإيجاز والابتعاد عن الاستطراد. وقد عبرت الأخبار في الرواية عن الشخصية الرئيسية بشكل موجز ومكثف كما في المثال التالي: "أخبر عن الحبيبة الولدة أن قد كان مخاضاً مروعاً عسيراً اجتمعت له القرية والقرى الحافة وكاهنة الأحياء كلها ذات التطيب ومنفوش الشعر "كنت بنيتي أيسر هبوطاً منه إلى الدنيا" قالت تخاطبني. أوقدت نيران، ساعتذاك، وضربت أوتاد وكان قرى ونخر الألم القادمات تتشدن إنشاداً وسمراً.."<sup>(3)</sup>.

- أسلوب الخبر: عني صلاح الدين بوجه باللغة التراثية عناية فائقة، وأطلق على تجربته مصطلح "الرواية اللغوية"، أو "رواية اللغة العربية"، وحشد فيها كل خصائص لغة النثر العربي القديم، على مستوى الألفاظ والتراكيب، بهدف الوصول إلى رواية عربية خالصة، تمتح من الموروث السردى شكلاً ولغة، فعلى مستوى الألفاظ استخدم كلمات غريبة قادمة من أعماق المعاجم اللغوية، مثل: منتعظ، بيداء، مسغبة، قلقل، غبوق، صبوح، حندس، مونق.. بالإضافة إلى

(1) بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ط1، مجموعة من المؤلفين، تر: محمد طيار - دار رادوغا، موسكو 1986، ص56.

(2) مدونة الاعترافات والأسرار، ص24 المتن.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص38 المتن.

توظيف التراكيب النحوية القديمة، كقول الأخت الصغرى لأبي عمران سعيد: "إنها تود أن تكون من غدك على اطمئنان"<sup>(1)</sup>، وكقول أبي عمران سعيد: "ولعمري إن ما يصمونني به من جهل لهو صمت الحكمة الحق"<sup>(2)</sup>.

تظهر اللغة التراثية أيضاً من خلال توظيف خصائص النثر الفني القديم، كالتوازن بين الجمل والفقرات، أي تعادل الفقرات على نحو السجع، وهي سمة رئيسة في النثر الفني العربي القديم. وقد بنى صلاح الدين بوجاه لغة روايته على التوازن، وحسن التقسيم بين العبارات والجمل، جرياً على عادة القدماء في رسائلهم وخطبهم، وكتب أخبارهم. يقول أبو عمران سعيد: "فقد انبرى كل يلتمس لاختفائي تأويلاً حتى اصطفوا آلاف البوابات، وما خفقت ألسنتهم، والحق لا يخفى بغير حديث أنفسهم، وحمى أعماقهم، وارتجاج ضمائرهم تفجر مكونات الصدور. فما أنا -وأنتم بذلك أعلم- سوى رفثهم ترده الدهور إليهم، وندسهم تفيض به الأيام عليهم. هل أنا إلا هدير صمتهم وحركة جمودهم وإيجاب سلبهم. قال من هو أفضل مني -وأنتم وقراء قديم الصحف أعلم- : الله الله في أمري لن أكررها وقد قيلت، ولن أنطلق بها وقد أرسلت، بيد أن حالي يقول، وصمتي يبين، وغيابي يصرخ، واجتماعي يتفجر"<sup>(3)</sup>.

## 2- توظيف المقامة:

أ- **الرواية والمقامة:** يرجع ظهور المقامة، بوصفها نوعاً سردياً قصصياً، إلى القرن الرابع الهجري، ويرى الدكتور عبد الله إبراهيم أن الهزة الخفيفة التي تعرضت لها بنية الخبر التقليدي في القرن الرابع الهجري، المؤلفة من الإسناد والمتن، مهدت لظهور فن المقامة، إذ إن تحطيم بنية الخبر، من خلال التخلي عن الدقة في الإسناد، جعل الخبر لا "يحيل على واقعة تاريخية قدر عنايته بالإحالة على واقعة فنية متخيلة"<sup>(4)</sup>. يعني ما تقدم أن المقامة تطورت عن فن الخبر التقليدي، عبر تحطيم البنية التي يقوم عليها الخبر، والمؤلفة من إسناد و متن حقيقيين، واستبدال إسناد و متن متخيلين بهما.

(1) المصدر نفسه، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 33.

(3) مدونة الاعترافات والأسرار، ص 47-48.

(4) السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم، ص 176.

اختلف النقاد العرب في العصر الحديث حول فنية المقامة، وانقسموا إلى فريقين: أولهما اعتبر المقامة قصة فنية، واستدل بذلك على أسبقية العرب إلى معرفة فن القصة، وثانيهما رأى أن المقامة لا ترقى إلى مستوى القصة الفنية، وإنما هي "حديث أدبي بليغ". أما الدكتور عبد الملك مرتاض فقد اتخذ موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين، معتبراً أن "التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية هو ظلم للقصة وللمقامة معاً"<sup>(1)</sup>، وأن المقامة ليست إلا "جنساً أدبياً يتخذ الشكل السردي نسيجاً له، ومن الشخصيات المكررة الوجوه، والمختلفة الأدوار، والطريفة الطباع أساساً له"<sup>(2)</sup>. وخلص الدكتور مرتاض إلى أن المقامة لا ترقى إلى مستوى القصة الفنية بمفهومها الحديث، على الرغم من توافرها على الزمان والمكان والحدث، والحبكة السردية التي تبدو ضعيفة تارةً، وغائبة تارةً أخرى<sup>(3)</sup>.

ولعل السؤال الأهم الذي يجب أن يطرح في هذا المقام هو ما الذي يجعل المقامة قريبة من القصة الفنية؟ وبعبارة أخرى ما الذي يحقق للمقامة فنيته؟ إن اقتراب المقامة من القصة الفنية لا يرجع إلى توافرها على عناصر القصة من حبكة، وزمان، ومكان، وشخصية.. وما يحقق فنية المقامة يرجع إلى أمرين: أولهما سخريتها، أي معالجتها لموضوعها معالجة ساخرة، وثانيهما التنوع الكلامي الذي يتأتى لها عن طريق إدخالها الأجناس الأخرى في بنيتها "الشعر، القرآن، الحديث، الأمثال..".

إن الشرطين السابقين: السخرية، والتنوع الكلامي، هما الشرطان اللذان يميزان الرواية الفنية عن غيرها من الأجناس النثرية الأخرى، كما يقول الناقد الروسي ميخائيل باختين في دراسته للكلمة الروائية التي رصد تاريخ تطورها في الأجناس النثرية القديمة، كالرواية السفسطائية، والأماديس، والرواية الرعوية، ورواية الباروكو التي تركت تأثيراً كبيراً في الرواية الأوروبية المعاصرة<sup>(4)</sup>. والجدير بالذكر هنا أن فن المقامة أثر "في الأدب الأوربي تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة، فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار Picaresca الإسبانية بنواحيها الفنية

(1) فن المقامات في الأدب العربي ط1، د.عبد الملك مرتاض -الدار التونسية، الجزائر 1988، ص473، وما بعدها ومقامات السيوطي، د.عبد الملك مرتاض- اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996، ص12.

(2) مقامات السيوطي، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ص184 و256.

وعناصرها ذات الطابع الواقعي، ثم انتقل التأثير من الأدب الإسباني إلى سواه من الآداب الأوروبية، فساعد على موت قصص الرعاة، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث، وهي التي تطورت فكانت هي قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد<sup>(1)</sup>.

تعرضت المقامة، بوصفها جنساً سردياً قصصياً متطوراً، للإجهاض مرتين: أولهما حين استخدمت وسيلة للوصف والمدح والتعليم، وثانيهما حين أجهضت محاولة محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" كما مر معنا سابقاً<sup>(2)</sup>. ولم يتم الانتباه إلى أهمية المقامة إلا بعد الاطلاع على إمكاناتها السردية الكثيرة، والنقائ الروائيين إلى التراث السردى القصصي، والإفادة منه في التأسيس للرواية العربية المعاصرة، فظهرت بعض الروايات التي أفادت من فن المقامة، كرواية "الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائي الفلسطيني أميل حبيبي، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" للروائي التونسي صلاح الدين بوجاه، ورواية "المقامة الرملية" للروائي الأردني هاشم غرابية.

#### **ب- توظيف الشكل الفني للمقامة في رواية "المقامة الرملية":** سُمى

الروائي هاشم غرابية إحدى رواياته بالمقامة الرملية<sup>(3)</sup>، ويشير العنوان صراحة إلى رغبة الكاتب بتأسيس روايته على الموروث السردى، ممثلاً هنا بفن المقامة، ويتناص مع عناوين المقامات في التراث العربي، من حيث جعل المقامة تدور حول موضوع محدد، كما فعل بديع الزمان الهمداني في "المقامة المضيرية"، أو جعلها تدور في مكان محدد "كالمقامة البغدادية"... أما رواية "المقامة الرملية" فقد اكتسبت اسمها من كون أحداثها تجري في بيئة صحراوية ترمز للوطن العربي. لا يقارب هاشم غرابية فن المقامة على مستوى العنوان فحسب، بل ثمة مستويان آخران يمكن من خلالهما أن نقارن بين الرواية وفن المقامة، وهما:

- **البنية السردية:** تنهض البنية السردية لفن المقامة على وجود راو وبطل متخيلين، وهذا ما فعله هاشم غرابية في روايته، حيث بدأها بقوله: "حدثني الخميس بن الأحوص قال: الحياة لأنها مجرد حادثة حدثت، الحديث ذاته أعده حدثاً، لذا جئت لأحدثك عمّا شهدت من حوادث وأحداث، ولك أن تحدد

(1) الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، ص 228.

(2) ينظر مدخل إلى البحث، ص 34.

(3) المقامة الرملية ط 1، هاشم غرابية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

الإحداثيات عبر الزمان والمكان.. وتحدث حدثاً لم يحدثه غيرك" (1).

إذا قارنا جملة الاستهلال السردية السابقة بجملة الاستهلال السردية في المقامات، ونمثل لها بالمقامة البغدادية التي استهلها بديع الزمان الهمداني بقوله: "حدثنا عيسى بن هشام قال..."(2) فس نجد أن الجملتين السرديتين متشابهتان، من حيث وجود بطل يروي ما حدث له لراو يقوم بدوره بنقل ما رواه له البطل للقراء. ولكن غرابية لا يكتب مقامة، وإنما يكتب رواية على شكل مقامة، لذا جعل الراوي يتماهى مع شخصية بطل الرواية "الخميس بن الأحوص"، ودفعه إلى القول بعد الجملة الاستهلالية: "قلت لنفسى: لكي أكتب ما رواه لي ابن الأحوص، لا بد من أن أكون ذلك الرجل في الحالة بعينها، ولأنني لست ذلك الرجل فلا مناص من إثبات هذه الإشارة: داخل كل كاتب هناك راو ومستمع.. ممثل ومتفرج.. مؤلف وناسخ... مبدع وناقد... واحد يتكلم والآخر يستجيب... ويحدث أن يتبادلا الأدوار" (3)!

ولعل حرص الكاتب على كتابة رواية لا مقامة دفعه إلى المماهاة بين بطل الرواية والراوي كما رأينا، وجعل البطل لا يعتمد الحيلة والكديّة كما فعل أبطال المقامات في التراث العربي. وهذا دليل على أن تجربة الكاتب في توظيف فن المقامة تنهض على توظيف الشكل الفني للمقامة، واتخاذها وسيلة للتعبير عن الحاضر، وتصوير الواقع، فابن الأحوص، بطل الرواية نموذج للإنسان العربي بشكل عام، ولذا افترق عن أبطال المقامات.

- الأسلوب: عرف فن المقامة بالأسلوب المنمق والزخرفة اللفظية، وكثير استخدام السجع والبديع كما نجد في مقامات بديع الزمان الهمداني. وقد تشربت رواية "المقامة الرملية" أسلوب فن المقامات، فكثرت الجمل السردية المسجوعة التي تغلب عليها السجعات، كما في قول الخميس بن الأحوص: "أحسن الجماعة وفادتي عليهم، دون أن يسألوني ما قصتي. فسمنت فدعوس ورعيتيه، وصقلت الفرق وسقيته" (4). وتقول نجمة: "أنا نجمة ابنة حكيم الديار بليغ اللسان... وثأري

(1) المصدر نفسه، ص9.

(2) مقامات بديع الزمان الهمداني ط1، بديع الزمان الهمداني، شرح محمد عبده - مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة 1988، ص55.

(3) المقامة الرملية، ص9.

(4) المصدر نفسه، ص26.

أدركه ولو بعد زمان"<sup>(1)</sup>. ويكثر في المقامات الاستشهاد بالشعر، وهذا ما فعله غرابيه في روايته، إذ نجد الاستشهاد بالشعر القديم والحديث والفصيح والعامي، فزهير شامخ ينشد شعراً في رثاء صخر<sup>(2)</sup>. ويقول ابن الأحوص: "جاء الديار شاعر نكرة أتى من جهة الواحات ذات الينابيع الباردة التي يسكنها الأنماس... وقف في مجلس الشيخ شامخ، فأنشدني وقال: "

وشمت البعيد  
وسمعت الحديد  
وسفت الصعيد  
لكسب السند  
قدت الحرون  
وزرت الجرون  
وزدت الحصون  
ومتن الجلد  
فلا تجزعن  
ولا تخضعن  
ولا تفرقن  
لجذب جرد"<sup>(3)</sup>

**ج- تصوير الشخصية الروائية في ضوء شخصية بطل المقامة في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار":** يلاحظ الدكتور محسن جاسم الموسوي في دراسته للرواية العربية المعاصرة خلال فترة الستينات وجود شخصية الفتوة والشاطر والعيار والزاهد، ويعتبر هذا النمط من الشخصيات امتداداً لظاهرة الشطار والعيارين والفتيان في التاريخ العربي، في مرحلة الضعف والتمزق والانحطاط، ويتقوى هذه الظاهرة في روايتي نجيب محفوظ "اللس والكلاب" و "ملحمة الحرافيش" ورواية غالب هلسا "السؤال"، ورواية جمال الغيطاني "الزيني بركات"،

(1) المقامة الرملية، ص9.

(2) المقامة الرملية، ص58.

(3) المصدر نفسه، ص38.

ورواية يوسف القعيد "المصري الفصيح: نوم الأغنياء"، ورواية الطاهر وطار "عرس بغل"<sup>(1)</sup>.

ويستند الدكتور الموسوي -لتدعيم رأيه- إلى وجود قاسم مشترك بين أبطال الروايات السابقة، والشطار والعيارين والمكدين الذين عرفهم المجتمع العربي في مرحلة ركوده، وانهيار حضارته. إن عاشور الناجي بطل رواية "ملحمة الحرافيش"، والحاج كيان بطل رواية "عرس بغل" -على سبيل المثال- يشتركان والعيارين والمكدين والشطار في أنهما يعيشان في مجتمع فقدت فيه العدالة الاجتماعية، ولذا يتمردان عليه ويرفضانه.

يطرح شيوع نمط العيارين والشطار والمكدين في الرواية العربية المعاصرة التساؤل عن الدافع إلى توظيف الروائيين لهذا النمط من الشخصيات. ولا بد لمعرفة الدافع الذي أدى إلى ظهور نمط الشطار والعيارين في الرواية العربية المعاصرة من الوقوف عند الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أدت إلى وجود ظاهرة الشطار والعيارين في التاريخ العربي. يقول الدكتور محمد رجب النجار في تعريف حركة الشطار والعيارين: "حركة الشطار والعيارين في بوادرها هي حركة شعبية أصلية ظهرت من بين العامة، وتمردت على الدولة والمجتمع، واستهدفت الثورة على الحكومة أو السلطة وذوي المال في وقت واحد، وذلك عن طرائق احتراف أعمال اللصوصية والعيارة"<sup>(2)</sup>. وهكذا، فإن السبب الرئيس الذي كان وراء ظهور حركة الشطار والعيارين في التاريخ العربي هو تردّي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وانقسام المجتمع إلى طبقتين: طبقة السلاطين والحكام والتجار وذوي المال، وهي طبقة متحكمة ومنتفذة، تعيش في القصور، وتستأثر بخيرات البلاد، وتسعى إلى ترسيخ العبودية والذل والقهر، وطبقة عامة الناس، وهي طبقة فقيرة محرومة من حقوقها، تعاني الظلم والقهر، وحين تجد لها متنفساً تتور، وتتمرد، وترفض واقعها.

إن إصرار الروائيين على توظيف شخصية الشاطر والعيار والمكدي يدل على أن الواقع الاجتماعي والسياسي والمعيشي الذي ترصده الرواية العربية المعاصرة يشبه الواقع الذي أنتج ظاهرة العيارين والشطار في التاريخ العربي. إن الواقع الذي ترصده رواية صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" متأزم

(1) ثارات شهرزاد، د. محسن جاسم الموسوي ص 215، وما بعدها.

(2) حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص 93.

سياسياً واجتماعياً، يحتل الأعداء بعض أجزائه، وينهبون خيراته ومقدراته، ويتسلط عليه حُكَّام ظالمون: "فلسطين مركب أسود ينوء الورى بحمله عبر وعيهم ولا وعيهم، والأعاجم يمتصون دماءنا نسغاً حاللاً يغذي جذوتهم، ويطلق أغصانهم نحو السماء، والعدل خرافة لا تتخطى الأقاليم"<sup>(1)</sup>.

اعتمدت حكايات الشطار والعيارين طريقة التمييط الفني في تصوير أبطالها الذين ينتمون إلى الطبقة الدنيا التي سحقها الفقر<sup>(2)</sup>. وبدت هذه الشخصيات ناقمة على أوضاع مجتمعاتها، لا يقر لها قرار، فهي دائمة الترحال والانتقال، تعتمد الحيلة لتحصيل لقمة العيش، وتتخذ السخرية والهزء أسلوباً للانتقام من المجتمع، وينتابها شعور بالكبرياء الذي "يتصاعد من هزة مطلق وسخرية جارفة كانا معروفين عن الحياة القائمة يومذاك"<sup>(3)</sup>.

لقد حذت رواية "مدونة الاعترافات والأسرار" حذو حكايات الشطار والعيارين، فركزت اهتمامها على شخصية محورية، هي شخصية "أبي عمران سعيد" التي بدت شديدة الشبه بشخصيات الشطار والعيارين والمكدين، ولذا عمد الكاتب إلى إلغاء الفاصل الزمني بين الماضي والحاضر، والتاريخي والواقعي، وجعل بطل الرواية أبا عمران سعيد "يخالط جماعات الفقر والتصوف وأهل اليسار والكدية"، ويصاحب أبا زيد السروجي بطل مقامات الهمذاني، وأبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الحريري<sup>(4)</sup>. إن أبا عمران سعيد - كالعيارين والشطار والمكدين - شخصية مهمشة، فما هو ذا يعترف في رسالته إلى "صاحب الكتاب" بأنه لم يختف، بل أخفي، ولم يغيب، بل غيب<sup>(5)</sup>. وهو - كحال العيارين - يفرض عليه الانسحاب، فينسحب، والغياب، فيغيب، وينصرف إلى اللهو والمجون: "ليلي - المرأة ذاتها - هي الدنيا أيضاً"<sup>(6)</sup>، مكتفياً بنقد المجتمع، وتعرية الواقع، والكشف عن عيوبه. وحين يعجز عن مواجهة الواقع، وتغييره، لا يجد أمامه ملجأ سوى الحلم، فيستبدله بالواقع، مطلقاً العنان لخياله، فإذا هو يخلق في عوالم خيالية،

(1) مدونة الاعترافات والأسرار، ص36.

(2) حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص430.

(3) سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص132.

(4) مدونة الاعترافات والأسرار، ص80.

(5) المصدر نفسه، ص49.

(6) مدونة الاعترافات والأسرار، ص27.

يحلّم بمستقبل أفضل و"وجود أجدى، وعذوبة أعدل"<sup>(1)</sup>. ويشترك أبو عمران سعيد والمكدي في صفات أخرى، كالإكثار من الترحال، والانتقال من مكان إلى آخر، ولكنه يختلف عنه في أنه لا يلجأ إلى الحيلة في تحصيل لقمة العيش، واسترداد ما حرّمه المجتمع منه، كما كان يفعلُ الشطار والعيارون، أي أن عمران سعيد يرفض أن يحارب المجتمع بالسلاح نفسه، أي الدهاء والحيلة والمكر، ويكتفي بأن يعتزل المجتمع، معلناً عجزه عن تغيير الواقع: "لست بالوئد الذي يمكن أن يناط به أي عبء... كفاني من الدنيا حمل أشجاني وسواد آفاقي"<sup>(2)</sup>، "لا معنى لأي شعور، وما نخشاه الساعة قد يكون ملجأنا بعد حين، فالدوامه عاتية ولا جدوى من حمل أي هم"<sup>(3)</sup>.

### 3- توظيف فن الترسّل:

فن كتابة الرسائل أحد الفنون النثرية التقليدية في تراثنا الأدبي إلى جانب الفنون النثرية الأخرى، كالخطابة، والمقامات، والمناظرات... والرسالة نص مكتوب نثراً، يبعث به صاحبه إلى شخص ما، يسمى المرسل إليه، ولفن الترسّل أنواع كثيرة، كالرسائل السياسية التي تتناول النقد السياسي والخصومات والاضطرابات السياسية، والرسائل الاجتماعية التي تتناول الحديث عن الشكوى من الزمن وفساد الأحوال، والترّف والمجون، والنقد الاجتماعي، والرسائل الدينية التي تتناول الزهد والوعظ والوجد الديني، ورسائل الفكاهة، ورسائل السخرية التهكمية، والرسائل الوصفية، وتتناول وصف الطبيعة بنوعيتها: الصائتة والصامتة، ووصف الرحلات، والصيد، والرسائل الإخوانية، كرسائل المديح، ورسائل العتاب والاعتذار، ورسائل التهنة، والرثاء، والهجاء...<sup>(4)</sup> ويتميز فن كتابة الرسائل عن غيره من الفنون النثرية الأخرى بخصائص فنية، كالبدء والختام والتضمين والاقْتباس، والزخرفة اللغوية، والجمل الاعتراضية والدعائية.

#### أ- كتابة الرواية على شكل رسالة:

- في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل": كتب

(1) المصدر نفسه، ص 91.

(2) المصدر نفسه، ص 32.

(3) المصدر نفسه، ص 33.

(4) أدب الرسائل في الأندلس ط 1، فايز عبد النبي فلاح- دار البشير، عمان 1989.

أميل حبيبي روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" على شكل رسالة، بعث بها بطل الرواية إلى رجل مجهول، يخاطبه بالمحترم، الأمر الذي أدى إلى تشرب الرواية للخصائص الفنية للرسالة على مستوى:

- **البدء:** تبدأ الرسالة غالباً بالبسملة، أو الصلاة على النبي، أو بالدعاء للمرسل إليه، وقد تبدأ بالدخول في الموضوع مباشرة<sup>(1)</sup>. أما رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فتختار الطريقة الثانية، أي الدخول في الموضوع مباشرة: "كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل، قال: أبلغني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامه عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية"<sup>(2)</sup>.

- **الجمل الدعائية والاعتراضية:** يكثر كتاب الرسائل من استخدام الجمل الدعائية والاعتراضية في رسالتهم، كتعظيم الله تعالى، والدعاء للمرسل إليه بالعز والسعادة وطول البقاء، أو الدعاء على العدو بالهزيمة<sup>(3)</sup>. وقد تشربت رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" هذه الخصيصة الفنية اللصيقة بفن كتابة الرسائل، فكثرت الجمل الدعائية "رحمه الله"<sup>(4)</sup>، أما الجمل الاعتراضية فقد استخدمها صاحب الرسالة لتوضيح ما هو غامض بالنسبة إلى المتلقي/ المرسل إليه: "ويقال -وهذا سر عائلي- إن ذلك..."<sup>(5)</sup>، "خرج عمي لجدي من بيته في القرية الفلانية -نحن مثل الماسون، لا يمكن أن نفشي أسرارنا العائلية- وكان ينظر إلى أسفل كعادتنا"<sup>(6)</sup>. ومن الواضح أن الجملتين المعترضتين السابقتين تستخدمان لجلاء شخصية المتشائل، وتوضيح ما خفي من حياته، وهذا ما يتناسب وطبيعة الشخصية الروائية التي تبدو شيئاً شبيهاً ببياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة لمئه وإعطائه مدلوله عن طرائق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص"<sup>(7)</sup>.

(1) أدب الرسائل في الأندلس، ص 59.

(2) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، أميل حبيبي، ص 59.

(3) أدب الرسائل في الأندلس، ص 320، وما بعدها.

(4) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 66.

(5) المصدر نفسه، ص 63.

(6) المصدر نفسه، ص 79.

(7) بنية الشكل الروائي، حسن مجراوي، ص 213.

- التلخص من المقدمة إلى الغرض: للرسالة طريقتان للتخلص من المقدمات إلى الغرض، أولاهما الابتداء بذكر ألفاظ مثل: كتبت، كتابي، كتابنا، خطابنا، خطابي، أما بعد، وثانيتها رد الجواب باستخدام ألفاظ مثل: وصل إلي كتابك، وافاني كتابك، ورد...<sup>(1)</sup> أما رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فتتخذ الطريقة الأولى، مستخدمة عبارة "أما بعد".

- التنوع بين الشعر والنثر: عمد كتاب الرسائل إلى تضمين رسائلهم أبياتاً أو قصائد من الشعر. وقد تشرّبت رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" هذه الخصيصة الرسائية، فكثرت فيها الأبيات الشعرية التي ضمنها المتشائل في رسالته التي وجهها إلى المحترم. وإذا كانت الغاية من تضمين الشعر في الرسائل "جلب انتباه القارئ، ودفع السأم والملل عنه"<sup>(2)</sup>، فإن الأشعار التي أوردها المتشائل في رسالته وظفت للكشف عن بعض الشخصيات، كشخصية "أبجر"، وهو أعرابي من عرب التويسات، فرت معه جدة المتشائل هرباً من تيمورلنك:

يا أبجر بن أبجر يا أنت أنت الذي طلقت عام جعت<sup>(3)</sup>

إن الهدف من تضمين بيت الشعر السابق هو تأكيد واقعية شخصية "أبجر" من جهة، والتأريخ لعائلة المتشائل من جهة أخرى.

ووردت بعض الأشعار في سياق إظهار المتشائل لثقافته الواسعة، فحين تحدث عن قرية البروة قال: "والبروة هذه قرية الشاعر الذي قال بعد 15 سنة:

أهنئ الجّاد منتصراً على عين كحيلّة

مرحى لفاتح قرية مرحى لسفاح الطفولة<sup>(4)</sup>

ووردت بعض الأبيات الشعرية على سبيل الاستشهاد، كالأستشهاد على اتساع الكون بقول محيي الدين بن العربي:

(1) أدب الرسائل في الأندلس، ص 317، وما بعدها.

(2) أدب الرسائل في الأندلس، ص 362.

(3) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 63.

(4) المصدر نفسه، ص 68.

يسبح في بحر بلا ساحل      في حندس الغيب وظلماته(1)  
 أما أبيات امرئ القيس:  
 سما لك شوق بعدما كان أقصرأ      وحلت سليمان بطن ظبي فعرعرا  
 بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه      وأيقن أنا لا حقان بقيصرا  
 فقلت له لا تبك عينك إنما      نحاول ملكاً أو نموت فنعدرا(2)

فقد وردت في سياق الحديث عن معلم المدرسة الذي عاقب المتشائل بكتابة الأبيات السابقة عشرين مرة لأنه ضحك أثناء الحصة الدراسية.

- **الاقتباس والتضمين:** حرص كتاب الرسائل "على الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف كما حرصوا على تضمين رسائلهم الأخبار والأمثال والحكم"<sup>(3)</sup>. وترد الآيات والأحاديث على وجهين: "أولهما إيراد الآيات والأحاديث الشريفة بصيغتها ولفظها، وثانيهما إيرادها دون النص عليها بصيغتها"<sup>(4)</sup>. لا يجد الباحث تضميناً صريحاً للآيات القرآنية أو الأحاديث الشريفة في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، وإنما وظف الروائي بعض آيات القرآن الكريم بشكل غير صريح، فجاءت متداخلة في لغة السرد، بحيث يصعب على القارئ معرفتها. كقول المتشائل: "فكانت تتنحي مكاناً قصياً"<sup>(5)</sup>، وقوله: "تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب"<sup>(6)</sup>، وكذلك تضمن السرد الروائي بعض الأمثال، مثل: "وفي الصيف عبرت الجسر المفتوح، فضيغت اللبن"<sup>(7)</sup>، "رب أخ لك لم تلده أمك"<sup>(8)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ص 82.

(2) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 85.

(3) أدب الرسائل في الأندلس، ص 327.

(4) المصدر نفسه، ص 327.

(5) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 128، وينظر القرآن الكريم، سورة مريم 22.

(6) المصدر نفسه، ص 63.

(7) المصدر نفسه، ص 137، وينظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد- دار النصر، دمشق بلا تاريخ، ج 2، ص 68.

(8) المصدر نفسه، ص 179، وينظر مجمع الأمثال، ج 1، ص 302.

- الإيجاز والإطناب: تتفاوت الرسائل من حيث الإيجاز والإطناب، "فهى تقصر وتطول حسب موضع الرسالة والظرف الذي كتبت فيه، وعاطفة المرسل"<sup>(1)</sup>. وإذا كان الإطناب "يتيح لمنشئ الرسالة أن يظهر مهارته الفنية وثروته الفكرية والثقافية، فيسرف في عرض المسائل والقضايا التي يريد أن يوضحها، لاسيما أن الإطناب يقوم على بسط المعاني وتكرارها بعبارات متعددة، تهدف إلى تأكيد الفكرة وتوضيحها"<sup>(2)</sup>، فقد مال المتشائل في عرض رسالته إلى الإطناب، وعاد إلى أيام طفولته، وأصول عائلته، وأكثر من ذكر الأحداث التاريخية، وما جرى له في ظل دولة إسرائيل، وذلك لأنه يخاطب قارئاً جاهلاً، وقوماً غفلوا عنه، فأراد أن ينبههم إلى وجوده من جهة، وإلى خطورة التعامل مع العدو، والاطمئنان إليه، وتصديق وعوده من جهة أخرى.

- لغة الرسالة: تتميز الرسالة بلغتها المتأنقة، والمسجوعة، وبالإكثار من المحسنات اللفظية، ولاسيما الجناس. ويبدو تأثير لغة الرسالة واضحاً في لغة رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" كاستخدام الألفاظ الفصيحة، مثل لفظة "رأرت"، واستخدام الجناس التام بين شعر وشعر، وذهب وذهب، بالإضافة إلى الجناس الناقص بين فات، ومات، ورحب، وحرب، واستخدام السجع في بعض الأحيان، كقول الرجل الفضائي: "كان أسلافنا، من إخوان الصفا، وخلان الوفاء، شبهوا الخلق من أمثالك بالبهائم العجمية. فلجموا كما تلجم البهائم بلجم الحديد الثقال، والأرسان لتقاد حيثما قيدت، وتمتتع عن الكلام بما أردت. حتى يئذن ربها بانتباه نائمها، وبقيام قائمها..."<sup>(3)</sup>.

وعلى الرغم من تجذر لغة الرواية في التراث، من حيث التراكيب الفصيحة: "على رسلك يا ابن النحس"<sup>(4)</sup>. وتوظيف لغة التراث الشعري: "قلما أرخى الليل سدوله"<sup>(5)</sup> فإنها لم تؤثر في سير الأحداث، وتدفق السرد، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تخلي أميل حبيبي عن التزام السجع في الرواية كلها، والابتعاد عن التكلف والإكثار من المحسنات اللفظية. وما جاء من المحسنات اللفظية والسجع إنما وظف في الرواية لخلق لغة روائية تمتح من التراث، وتتجذر فيه، وتحافظ في

(1) أدب الرسائل في الأندلس، ص 333.

(2) المصدر نفسه، ص 333.

(3) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 123.

(4) المصدر نفسه، ص 122.

(5) المصدر نفسه، ص 98.

الوقت نفسه على خصائص لغة السرد الروائي، من حيث السهولة، والابتعاد عن التكلف والتعذر، والألفاظ الحوشية.

- انزياح النص الجديد عن النص التراثي: إن توظيف رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للنص التراثي، ممثلاً بفن كتابة الرسائل، لابد أن يدفع الباحث إلى طرح السؤال التالي: تحت أي جنس أدبي يصنف نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، أهو رسالة أم رواية؟ ما يلاحظه الباحث هو أن نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" يتميز بخصائص فنية على مستوى البنية السردية لا تتوافر في البنية السردية للرسالة. إن كون الرسالة توجه من المرسل إلى المرسل إليه يعني أن ثمة من يقوم بفعل الكتابة، وهو كاتب الرسالة الذي يقوم بنقل محتويات الرسالة إلى المرسل إليه. يمثل المرسل الراوي المتماهي بمرويّه، بوصفه يروي مضمون الرسالة، أما المرسل إليه فيمثل المروي له، بوصفه متلقياً للرسالة.

يقلب أميل حبيبي في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" البنية السردية السابقة، الخاصة بالرسالة، محولاً المرسل إليه "المحترم" إلى مرسل، أي إلى راو، من خلال جعل المرسل إليه يروي الرسالة التي وجهها إليه المرسل "المتشائل": "كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل قال...".

إن تحويل المرسل إليه إلى مرسل، يقوم بدوره بإرسال الرسالة من جديد، يتيح للروائي تعميم الخطاب/ الرسالة، وتوجيهه إلى القارئ الموجود خارج السرد، بدلاً من حصره في متلقٍ واحد، كما هي الحال في الرسالة، كما يحقق انتقال الرسالة إلى الحكاية، عبر جعل الفعل سابقاً لروايته<sup>(1)</sup>، وهذا ما يتناسب وفن الرواية. وهكذا قام أميل حبيبي بتحطيم البنية السردية للرسالة، معلناً أنه لا ينسخ النص السابق، ولا يقلده، بل يبني عليه نصاً جديداً.

- استخدام الراوي المفارق لمرويّه، المحيط بكل شيء: تخلو الرسالة من الراوي المحيط بكل شيء، لأن المرسل لا يروي إلا ما حدث له، أو ما شاهده، أو ما سمع به. أما أميل حبيبي فقد استخدم الراوي المحيط بكل شيء الذي ظل مختلفاً حتى نهاية الرواية، حيث ظهر ليبدل على أنه كان موجوداً طيلة السرد الروائي: "يرغب المحترم الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، أن يبلغكم بأنها كانت ترد عليه مدموغة في بريد عكا. ولذلك ظل يبحث في عكا عن مصدرها حتى

(1) السردية العربية، ص 115.

قادته قدماه إلى مستشفى الأمراض العقلية داخل السور على شاطئ البحر... كذلك مضى المحترم، الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، وفي قلبه رغبة في أن تساعدوه في البحث عن سعيد هذا<sup>(1)</sup>.

يؤكد سعيد يقطين في دراسته للصيغة السردية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" أن الصيغة السردية للرواية ذات طبيعة مزدوجة، تتأتى لها من خلال توظيفها فن كتابة الرسائل<sup>(2)</sup>، وهذا ما لاحظناه من خلال تحليلنا لانزياح النص الروائي عن النص التراثي على مستوى البنية السردية. يقابل الثنائية السابقة ثنائية أخرى على مستوى السارد أو الراوي الذي يتبدى على نوعين:

1- الراوي المشارك في الأحداث، الذي يستخدم ضمير المتكلم، ويمثله المتشائل.

2- الراوي المحيط بكل شيء الذي يمثل الكاتب الضمني الموجود في أية رواية، والمختفي وراء الكواليس<sup>(3)</sup>.

أما العلاقة القائمة بين النوعين السابقين للراوي، فهي علاقة تضاد. فإذا كان الراوي المشارك/ المتشائل قد أكد -أثناء اختفائه- لقاءه بأخوته الفضائيين، فإن الراوي المحيط بكل شيء، والمطلع على كل شيء، يكذب ادعاء الراوي المشارك، مؤكداً أن هذا النمط من الناس الذين يتعاملون مع دولة إسرائيل موجود في الواقع المعيش: "فإذا صدقتم حكاية التجائه إلى أخوته الفضائيين ورحمتم تبحثون عنه في دياميس عكا القديمة فقد يصيبكم ما أصاب المحامي الذي صدق مجنوناً فراح يبحث عن كنزه المطمور، كما ادعى، في الأرض بالقرب من شجرة خروب. فظل يحفر إلى الشرق وإلى الشمال وإلى الغرب وإلى الجنوب حتى اقتلع الشجرة كلها ولم يجد كنزاً. وكان المجنون، في هذه الأثناء، يصرف وقته بطلاء حائط في المستشفى بفرشاة يغمسها بدلو بلا قاع. فلما عاد المحامي إليه يتصبب عرقاً سأله المجنون: هل اقتلعت الشجرة؟ قال: اقتلعتها من جذورها ولم أعتش على كنزك: قال المجنون: إذن هات فرشاة ودلو بلا قاع وقف إلى جانبي وادهن فكيف ستعثرن

(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 196، وما بعدها.

(2) تحليل الخطاب الروائي، ص 276.

(3) المصدر نفسه، ص 291.

عليه، يا سادة يا كرام، دون أن تتعثروا به" (1)؟!

- في رواية "رسالة البصائر في المصائر": عمد جمال الغيطاني - في محاولة تأصيل الرواية العربية في الموروث السردى - إلى محاكاة الشكل الفني للنص التراثي، عن طريق جعله إطاراً للسرد الروائي، كما فعل في روايته "رسالة البصائر في المصائر" (2) التي بناها على فن الترسل في التراث العربي. وقد حاول الغيطاني إيهام القارئ أنه يقرأ رسالة لا رواية، عن طريق استخدام كلمة رسالة في عنوان الرواية، ووضع مقدمة "للرسالة" بين من خلالها الدافع إلى كتابة الرسالة، والمنهج المتبع في تأليفها. يقول الراوي الممسرح، أي الذي يشترك مع المؤلف في المعتقدات والصفات (3): "إعلموا أنني أثرت الحيدة، ألا أتدخل في العموم، لا أجاهر إلا إذا لزم التنويه، وغمض القصد، واستبهم الأمر. وإني لطامع في العفو عند كل تقصير يلوح، أو عند أي موضع يكون فيه سوء فطنة... وعندي أن الإنسان جواب وثاب" (4).

ويبدو التشابه واضحاً بين الرواية والرسالة من خلال جعل "رسالة البصائر في المصائر" تدور حول موضوع واحد هو تبصر الراوي في مصائر الشخصيات التي تحدث عنها، كشخصية حارس الأثر، وشخصية الشاب الذي أصبح فندقياً، وشخصية الحلبي، وهذا ما نجده في بعض الرسائل التراثية كرسالة "التربيع والتدوير" (5) للجاحظ التي يدور موضوعها حول هجاء "أحمد بن عبد الوهاب".

وأنهى الغيطاني روايته المصوغه على شكل رسالة بما نراه في كتب التراث من حمد الله والثناء عليه، وتحديد فترة الانتهاء من الكتابة، وهما هو ذا الراوي/ صاحب الرسالة يتوقف عن الكتابة مدعياً أن بمقدوره الاستمرار في الكلام عما وقع وما سيقع لأناس كثيرين عرفهم في فترة السبعينات، وهي زمن موضوع "الرسالة" لولا أنه يخاف الإطالة، وشعور القارئ بالملل، مؤكداً أن الله يبذل ولا يتبدل، وأنه العليم بأحوال الناس، ثم يختم "رسالته" بقوله: "كان الفراغ من التحرير

(1) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 198 و 1987.

(2) رسالة البصائر في المصائر ط2، مكتبة مدبولي، مصر 1991.

(3) أنماط السرد، وين سي بوث، ترك محمود منقذ الهاشمي -مجلة الآداب الأجنبية، دمشق العدد 70، 1992، ص10.

(4) رسالة البصائر في المصائر، ص11.

(5) التربيع والتدوير، عمرو بن بحر الجاحظ، ضمن رسائل الجاحظ ط1، تح: حسن سندوبي - المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1933.

ليلة الثلاثاء أول شوال عيد الفطر المبارك عام ألف وأربعمئة وثمانية للهجرة، الموافق ألفاً وتسعمئة وثمانية وثمانين للميلاد والسلام تمت<sup>(1)</sup>.

إذا حذفنا ما يدل على فن الترسل، كالمقدمة والخاتمة، فإن ما يبقى هو ثلاث قصص أو حكايات يجمعها موضوع واحد هو الحديث عن مصائر ثلاث شخصيات، وما جرى لها من أحداث، وما جرى عليها من تحولات، أي أن حذف ما يدل على الرسالة لا يؤثر في أحداث الرواية، مما يدل على أن الغيطاني أطر أحداث الرواية بالرسالة، وبنى روايته على شكل رسالة، فوظف الشكل الخارجي للرسالة، وحافظ على الشكل العام للرواية، وهو السرد القصصي، والشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات.

**ب- توظيف فن الترسل في رواية "مدونة الاعترافات والأسرار":** وظف صلاح الدين بوجه في سبيل الوصول إلى رواية عربية خالصة فن كتابة الرسائل في روايته "مدونة الاعترافات والأسرار" إلى جانب فن الخبر الذي شيد عليه معمار روايته، فثمة وحدتان سرديتان مبنيتان على فن الترسل، هما: "من أبي عمران سعيد إلى صاحب الكتاب" و "من صاحب الكتاب إلى أبي عمران سعيد". وقد اختط بوجه في الرسالتين طريقة تقترب من الموروث السردى الأدبي عن طريق محاكاته من ناحية، وتبتعد عنه من ناحية أخرى. وتتحدد نقاط الاقتراب على مستوى عناصر الرسالة، وعلى مستوى بعض خصائص الأسلوب.

**- عناصر الرسالة:** بدأ أبو عمران سعيد رسالته إلى صاحب الكتاب بالسلام على المرسل إليه، ثم انتقل بعد ذلك إلى موضوع الرسالة، ومهد لذلك بشرح أحوال نفسه ومشاعره والدافع إلى كتابة الرسالة والغرض من تأليفها وهو الرد على ما ادعاه كل من الجارية والأخت الصغرى والحاجب، وهم الذين روى أخبار أبي عمران سعيد، مؤكداً أنه اختفى وغاب فجأة عن مسرح الأحداث. ويختم أبو عمران سعيد رسالته بالقاء تحية السلام على صاحب الكتاب، جرياً على عادة كتاب الرسائل في التراث العربي.

**- أسلوب الرسالة:**

بمقارنة رسالة أبي عمران سعيد إلى صاحب الكتاب بفن الرسائل في التراث العربي نجد أن الرسالة الأولى تشربت بعض خصائص أسلوب الثانية، وتركت بعض الخصائص الأخرى، مما يدل على أن عملية توظيف التراث هي عملية

(1) رسالة البصائر في المصائر، ص 273، 274.

واعية توظف من التراث ما يحقق للرواية أصالتها من جهة، ويتناسب وطبيعة فن الرواية من جهة أخرى. ويكمن التشابه بين الرسالتين في الجمل الاعترافية التي نجدها في قول أبي عمران سعيد: "وما خفقت ألسنتهم -والحق لا يخفى- بغير حديث أنفسهم"<sup>(1)</sup>، كما نجد التشابه في السجع في قوله: "فما أنا -وأنتم بذلك أعلم- سوى رفثهم ترده الدهور إليهم ودينسهم تفيض به الأيام عليهم، وهل أنا إلا هدير صمتهم وحركة جمودهم وإيجاب سلبهم"<sup>(2)</sup>، ونجد التشابه أيضاً في التوازن بين الجمل: "قال من هو أفضل مني، وأنتم وقراء قديم الصحف أعلم: الله الله في أمري. لن أكررها وقد قيلت، ولن أنطق بها وقد أرسلت، بيد أن حالي يقول، وصمتي يبين، وغيايبي يصرخ، واجتماعي يتفجر. فهلا أتحتم ساعة إفصاح أجمع فيها إلى الأخت والجارية وحاجب الديوان، فأنفي عني ذنباً قد أضيفت وأكشفت عن أخرى قد أخفيت"<sup>(3)</sup>. ولما كان هدف أبي عمران سعيد من رسالته إلى صاحب الديوان هو دحض مزاعم من نقلوا أخباره فقد اتبع أسلوب بسط الأدلة وكأنه ابن المقفع أو سهل بن هارون<sup>(4)</sup>.

تختلف رسالة أبي عمران سعيد إلى صاحب الكتاب عن فن الترسل في الأدب العربي القديم من حيث الابتعاد عن الإطناب والاستطراد، والميل إلى الاختزال والإيجاز، وهذا ما يتناسب والسرد الروائي، حيث لا تتجاوز الرواية المئة صفحة من القطع المتوسط، ولا تتجاوز كلماتها عشرة آلاف كلمة، على الرغم من أنها عرضت لمجمل تاريخ حياة بطلها أبي عمران سعيد.

#### 4- توظيف كتب الجغرافيا في رواية "خطط الغيطاني"

توجه جمال الغيطاني إلى التراث توجه من وعى أن المسؤولية الملقاة على عاتق الروائي، بوصفه مسؤولاً عن إنتاج الثقافة، هي البحث عن شكل جديد للرواية العربية، يخرجها من إطار الشكل الروائي الغربي من جهة، ويحقق لها الانتماء إلى التراث من جهة أخرى. يقول في شهادته: "من خلال قراءتي لبعض

(1) مدونة الاعترافات والأسرار، ص 47، المتن.

(2) المصدر نفسه، ص 47، المتن.

(3) المصدر نفسه، ص 47، 48، المتن.

(4) الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط 6- د. شوقي ضيف - دار المعارف مصر 1971، ص 151، 152.

النتاج الروائي العربي لاحظت أنه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجدت به في العالم الغربي، بل إن بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الأدب الغربي، وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية. ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي، وربما كان السبب الكامن من وراء ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ، ونشأتي في منطقة القاهرة المزدهمة بالمساجد والأسبلة والبيوت القديمة<sup>(1)</sup>.

تبدو رواية "خطط الغيطاني" على صلة وثيقة بكتاب "خطط المقرزي" الذي يشكل الخلفية التي بنى عليها الروائي المعمار الفني لروايته. يدعم ذلك أمران، أولهما اتخاذ مصر فضاءاً للحكي، كما فعل المقرزي في خططه، وثانيهما وجود وحدات سردية تتناص مع بعض الوحدات السردية في كتاب خطط المقرزي. لذا، فإننا سنركز الاهتمام على دراسة النص الروائي في علاقته مع نص المقرزي، دون أن نغفل محاولة النص اللاحق التخلص من هيمنة خطط المقرزي، ولما كان نص الرواية يبنني على نص سابق بعينه، فإننا سندرس العلاقة بين النصين، وسنكشف عن طريقة تشكل النص اللاحق من خلال الوقوف عند نقاط التوافق والاختلاف بينهما. ولكن قبل ذلك نرى أنه من الضروري الوقوف عند كتاب خطط المقرزي وقفة موجزة، نتعرف من خلالها أدب الجغرافيا بشكل عام، وطريقة بناء الكتاب بشكل خاص.

- **معنى الخطط:** الخطط جمع، مفردة خطة، والخطة في لسان العرب هي "الأرض تنزل من غير أن ينزلها نازل قبل ذلك، وقد خطها لنفسه خطأً واختطها، وهو أن يعلم عليها علامة بالخط ليعلم أنه قد احتازها لبيئتها داراً"<sup>(2)</sup>.

ويعرف الدكتور محمد عبد الستار عثمان الخطة بأنها "تعني مساحة من سطح الأرض الكروية، نقلت تفاصيلها على لوحة مستوية وفق إحدى طرائق الإسقاط المناسبة بمقياس رسم كي يسمح بظهور تفاصيلها مثل الطرق وتقسيمات المباني والميادين إلى آخره، وإذا كان هذا تعريفاً عاماً للخطة فإنه بالنسبة للمدينة يمكن أن يعني الشكل الذي تبدو عليه من خلال انتظام شوارعها وميادينها وتجمعاتها السكنية، وفق نظام معين، يعطيها شكلاً حضارياً يختلف عن غيرها

(1) بعض مكونات عالمي الروائي، جمال الغيطاني، ضمن: الرواية العربية واقع وآفاق ط1 - دار ابن رشد بيروت 1981، ص325.

(2) لسان العرب، ابن منظور، مادة خطط.

من المدن التي تنمو وفق خطة أخرى" (1).

مما سبق نخلص إلى أن الخطة تقترن بالمكان الجغرافي، وأن "الخطط"، من حيث هي عناوين لمؤلفات نظرية، تعنى بدراسة جغرافية المكان، وتجمع بين الجغرافيا والتاريخ، فتتعلق من المكان، لتقدم عنه معلومات، تتعلق بموقعه ومساحته، وسكانه، ونشاط أهله، وحاله في الماضي والحاضر.

#### أ- توظيف البنية الفنية لكتب الجغرافية:

- **البنية الفنية للخطط المقرزية:** كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" (2) المعروف باسم الخطط المقرزية: هو أول مؤلف للمقرزي، وهو كتاب عني فيه صاحبه قبل كل شيء بدراسة الخطط، حتى عرف بهذه التسمية، وكان تأليفه إياه ما بين عامي 1417 و 1436، ويختص الكتاب بأخبار إقليم مصر والنيل، وذكر القاهرة وما يتعلق بها وإقليمها.

يبدأ المقرزي كتابه بمقدمة، يبدؤها بحمد الله والصلاة على نبيه، جرياً على عادة المؤلفين في ذلك العصر، ثم ينتقل إلى بيان أهمية علم التاريخ، ويذكر الغرض من تأليف الكتاب، وهو ذكر "ما بمدينة القاهرة من آثار القصور الزاهرة، وما اشتملت عليه من الخطط والأصقاع، وحوته من المباني البديعة الأوضاع، مع التعريف بحال من أسس ذلك من أعيان الأمثال، والتتويه بذكر الذي شادها من سرارة الأعظم والأفاضل" (3)، ثم يذكر ما يتضمنه الكتاب من أجزاء، وهي سبعة، أولها: يشتمل على جمل من أرض مصر وأحوال نيلها وخراجها وجبالها، وثانيهما: يشتمل على كثير من مدنها وأجناس أهلها، وثالثها: يشتمل على أخبار فسطاط مصر، ومن ملكها، ورابعها: يشتمل على أخبار القاهرة وخالقها، وما كان لهم من الآثار، وخامسها: يشتمل على ذكر ما أدركت عليه القاهرة، وسادسها: يشتمل على ذكر قلعة الجبل وملوكها، وسابعها: يشتمل على ذكر الأسباب التي نشأ عنها خراب إقليم مصر. وقد تضمن كل جزء من هذه الأجزاء السبعة عدة أقسام.

- **البنية الفنية لرواية "خطط الغيطاني":** بنى جمال الغيطاني روايته "خطط الغيطاني" على خطط المقرزي، فقسمها إلى مقدمة، بدأها ببسم الله الرحمن

(1) المدينة الإسلامية، د. محمد عبد الستار عثمان - عالم المعرفة، الكويت، العدد 128، 1988، ص 95.

(2) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ط 1، أحمد بن علي المقرزي - دار التحرير، القاهرة، 1270 هـ.

(3) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص 3.

الرحيم، وحمد الله، وطلب مغفرته، وتوجه بالدعاء إلى الله تعالى طالباً منه اللطف في القدر، والصبر على مواجهة الرزايا: "بسم الله الرحمن الرحيم، وبه ثقتي. أعوذ بالله من عمل يقرب من سخطه، وأسأله التوفيق لما يدني رضاه ومحبته، أحمده وهو الأول قبل كل أول، والآخر بعد كل آخر، الدائم بلا زوال، والباقي<sup>(1)</sup> بعد كل فان، لا تدركه الأبصار، وهو يدرك الأبصار، لا تغيره الأحوال، ولا يدخله الملل، ولا تنقص سلطانه الأيام والليالي، أما خلقه فتفنى أعمارهم كلما مرت الدقائق والثواني، هو الذي أوجد هذه الخطط، وما فيها، وإليه تعود، وفيه تتلاشى، بعد حين ومقدار لا يدري أمده إلا هو"<sup>(2)</sup>.

من الواضح أن مقدمة رواية خطط الغيطاني تشترك ومقدمة المقرئ في البسمة، وحمد الله، وتمجيده، وطلب المغفرة منه، وتختلف عنها في حذفها الصلاة على النبي، وإغفالها الغرض من تأليف الرواية، فضلاً عن أن مقدمة المقرئ طويلة، كغيرها من مقدمات كتب التراث، في حين جاءت مقدمة الرواية قصيرة، ولم تتجاوز الصفحتين.

إن استحضار مقدمة المقرئ أثناء كتابة الرواية يعني أن النص السابق يصبح خلفية للنص اللاحق، ولكن حضور النص السابق في النص اللاحق السابق اللاحق لا يعني هيمنة الأول على الثاني، ولا تسلطه على حرته، فالنص اللاحق -وهو يحاول النص السابق، ويلاسه- لا يفقد حرته أمامه، فهو يشبهه، ولا يطابقه. وإذا كان النص السابق قد تبدى في النص اللاحق من خلال بعض خصائص الكتابة في العصور الوسطى، زمن تأليف النص التراثي، فإن ثمة انزياحاً واضحاً عن النص الأصلي، حقق للنص الجديد المنتج تميزه عن النص الأصلي، كالإيجاز والتكثيف، والاختصار، وتجاوز الإطالة، التي تناسب السرد التاريخي.

أما القسم الثاني من الرواية فهو الأجزاء والأقسام. وقد حذا الغيطاني حذو المقرئ، فقسم روايته إلى جزأين: أولهما الشوارع والأسوار، وثانيهما الضواحي والنواحي والخلوي، وجعل كل جزء منهما عدة أقسام، فالجزء الأول يتألف من الأقسام التالية: السور الأول، الشارع الأول، السور الثاني، الشارع الثاني، السور الثالث، الشارع الثالث، السور الرابع، شارع الوتيدي، السور الخامس، السور

(1) الباق كذا في الأصل والصحيح الباقي.

(2) خطط الغيطاني، ص 7-8.

السادس، الميدان الكبير. ويتألف الجزء الثاني من الأقسام التالية: الحي السابع، حروب الخلاوي، سباحة الفناء. وكل قسم من الأقسام السابقة يتألف من عدة أقسام، فالشارع الأول -على سبيل المثال- يضم: زقاق التتوخي، عطفة الأمبابي، درب رونق، عطفة الساعي، زاوية برنق، وقفة البلشي، لمحة سريعة في أخبار الأعداء، نتعرف من خلالها أن للخطط أربعة حدود، ثلاثة في البر والرابع في البحر، ثلاثة مع الأصدقاء، والرابع مع الأعداء<sup>(1)</sup>، ونقطة تفتيش، تابعة لإدارة أمن الخطط.

تظهر المقارنة بين البنية الفنية لخطط المقرزي وخطط الغيطاني أن الغيطاني وظف من طريقة المقرزي في خططه، اعتماده الأمكنة منطلقاً لسرد الأحداث، وتقديم الشخصيات. أما الطريقة التي بنى عليها الغيطاني خططه، فقد استمدها من فن العمارة في الحضارة العربية الإسلامية، وشكل بناء المدينة الإسلامية، الذي أظهر الغيطاني إعجابه به، وإفادته منه في بناء معمار روايته<sup>(2)</sup>. ويتبدى المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية على شكل المدينة الإسلامية، فثمة أسوار تحيط بالشوارع والحارات، وثمة شوارع، وزوايا، وأزقة، ومنعطفات، ووقفات، وثمة ميدان كبير، هو مركز المدينة تصب فيه الشوارع كلها.

**ب- التناص:** يلاحظ الباحث وجود بعض الوحدات السردية في رواية "خطط الغيطاني" تتناص مع وحدات سردية في خطط المقرزي. وقد تكفل الراوي بتقديمها. يقول بعد المقدمة: "أعلم أن الله خير حافظ جعل الخطط متوسطة الدنيا، فسلمت من الحر الشديد والبرد القارس، طاب هواؤها، وضُغف قبيظها، ورق بردها وسلم أهلها من شتات الجبال، ومصائف عمان، وصواعق برمودا، وجرب اليمن، وطواعين الهند، وعقارب أفريقيا، وكوليرا بنجلادش، وغيلان الأمازون"<sup>(3)</sup>.

يتناص المقبوس السابق مع نص المقرزي التالي الذي يبدو الخلفية التي أنتج النص الروائي وفقاً لها: "ويقال: مصر متوسطة الدنيا، قد سلمت من حر الإقليم الأول والثاني، ومن برد الإقليم السادس والسابع، ووقعت في الإقليم الثالث، فطاب هواها، وضعف حرها، وخف بردها، وسلم أهلها من مشاتي الأهواز،

(1) خطط الغيطاني، ص 28.

(2) بعض مكونات عالمي الروائي، جمال الغيطاني، ص 329.

(3) خطط الغيطاني، ص 8.

ومصايف عمان، وصواعق تهامة، ودماميل الجزيرة، وجرب اليمن، وطواعين الشام، وبرسام العراق، وعقارب عسكر مكرم، وطحال البحرين، وحمى خيبر، وأمنوا من غارات الترك، وجيوش الروم، وهجوم العرب، ومكايد الديلم، وسرايا القرامطة، ونزف الأمطار، وقحط الأقطار<sup>(1)</sup>.

وبالمقارنة بين النصين السابقين نحصر النقاط المشتركة فيما يلي:

### خطط المقرئ

### الرواية

- |                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| 1- مصر متوسطة الدنيا | 1- الخطط متوسطة الدنيا |
| 2- سلمت من الحر      | 2- سلمت من الحر الشديد |
| 3- سلمت من البرد     | 3- سلمت من البرد       |
| 4- طاب هواؤها        | 4- طاب هواؤها          |
| 5- ضعف حرها          | 5- ضعف قيظها           |
| 6- خف بردها          | 6- رق بردها            |

من الواضح أن الرواية لا تتسخ النص السابق، فبالإضافة إلى استبدال بعض الكلمات بكلمات أخرى، عن طريق الترادف، تم حذف جمل كثيرة من مادة الحكى في النص السابق، مثل: صواعق تهامة، طواعين الهند، مكايد الديلم، سرايا القرامطة... الخ.

**ج- الأسلوب:** يتجلى توظيف الرواية لأسلوب خطط المقرئ على صعيدي الكلمة والجمله والتضمين، فقد تشربت الرواية لغة نص المقرئ وجمله، فكثرت استخدام الرواية للسجع الذي يشيع في كتب التراث، ولاسيما مؤلفات القرون الوسطى، وقد شاع السجع في مقدمة الرواية، وبعض الجمل السردية التي جاءت على شكل دعاء:

"سبحانك"

يا مبعد السنين الرواحل، ومفني الأيام في الشهور، ثم في الأعوام، والخواطر، يا خالق الزمان والدهر والأزل، من يقدر على دفع الأجل؟ لكل أمر مقدار، ولكل مبتدأ آخر<sup>(2)</sup>.

(1) المواظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص46.

(2) خطط الغيطاني، ص245.

ولنقارن المقبوس السابق بالنص الآتي المنزوع من مقدمة المقريري: "وكانت مصر هي مسقط رأسي، وملعب أترابي، ومجمع ناسي، ومتعتي وعشيرتي وحميتي، وموطن خاصتي وعامتي، وجؤجؤي الذي ربي جناحي في وكره، وعش مأربي، فلا تهوى الأنفس غير ذكره"<sup>(1)</sup>.

ويتشرب النص اللاحق النص السابق من خلال الإفادة من بعض التراكمات والجمال، كعبارة: "أعلم أنه" التي ورد ذكرها كثيراً في خطط المقريري وخطط الغيطاني: "أعلم أن الله خير حافظ" <sup>(2)</sup> "أعلم أن للخطط أربعة حدود" <sup>(3)</sup> "أعلم أن إدارة أمن الخطط" <sup>(4)</sup>.

ويتجلى تشرب النص السابق على صعيد تكرار بعض العبارات، فالمقريري في حديثه عن عجائب مدينة الاسكندرية، يستخدم التركيب التالي: "ومن عجائبها" <sup>(5)</sup> وبالمقابل يقوم الغيطاني في روايته بتكرار بعض العبارات، مثل عبارة "وفيه" في حديثه عن السور السادس <sup>(6)</sup>.

ويبدو توظيف الرواية لأسلوب النص التراثي من خلال التضمين، الذي نجده في قوله: "الطف يا محيي العظام" <sup>(7)</sup>، فهذا القول يتناص مع قوله تعالى: "يحيي العظام وهي رميم" <sup>(8)</sup>.

## 5- توظيف أدب الرحلة Travel literature:

- **تعريف الرحلة:** الرحلة هي انتقال الإنسان من مكان إلى آخر، وقد تضيق المسافة فتسمى الرحلة داخلية، وقد تتسع، فتسمى خارجية <sup>(9)</sup>. أما الرحلة، من حيث هي مؤلف نثري، فهي "وصف السفر من موضع إلى آخر، وما تقع عليه

(1) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص3.

(2) خطط الغيطاني، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص28.

(4) المصدر نفسه، ص32 و 52 و 94.

(5) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص56-57.

(6) خطط الغيطاني، ص193-208.

(7) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ص246.

(8) سورة ياسين، 78.

(9) ينظر أدب الرحلة، ط1، د.حسين نصار -الشركة المصرية العامة، مصر 1991، ص113.

أبصار المسافرين من مشاهدات، وما يستطرفه من أخبار"<sup>(1)</sup>. وهي شكل نثري يتسع لموضوعات كثيرة، سياسية وعلمية ودينية...

- **الرحلة في التراث العربي:** انتشرت الرحلة في التراث العربي انتشاراً واسعاً، بفضل ما هيأه المجتمع من ميسرات كان لها أثر كبير في قيام الرحالة برحلات كثيرة، شكلت ما يعرف باسم أدب الرحلة<sup>(2)</sup>. وبالإضافة إلى وجود عوامل خارجية ساعدت في انتشار أدب الرحلة في التراث العربي، ثمة عوامل أخرى ترجع إلى قدرة الرحلة، من حيث كونها شكلاً نثرياً، على استيعاب الموضوعات المتعددة، والمختلفة.

- **أنواع الرحلة:** إذا نظرنا إلى الرحلة على أنها انتقال من مكان إلى آخر، فإننا نستطيع أن نقسمها إلى نوعين:

- **رحلة واقعية:** وهي التي تحدث ضمن مكان وزمان معينين، وينتقل فيها الرحالة من مكان جغرافي محدد إلى مكان جغرافي آخر.

- **رحلة خيالية:** وهي التي ينتقل فيها الرحالة إلى أمكنة متخيلة، كالرحالة إلى العالم الآخر في "الكوميديا الإلهية" لدانتي، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري.

- **العلاقة بين الرحلة والرواية:** تلتقي الرواية والرحلة في أمور، وتفترقان في أمور، فكلاهما تعتمدان النثر، وتعرضان لحياة الناس، وتصوران المجتمع والواقع، كما أنهما تشتركان في أهمية الوصف في كل منهما، فإذا كان الوصف جوهر الرحلة، والأساس الذي ينهض عليه بناؤها، فإن كل حكي بحسب جيران جينيت - يتضمن سرداً Narration، ووصفاً Description<sup>(3)</sup>.

يرى الدكتور حسين نصار أن الرواية جنس أدبي له قوانينه التي تميزه عن الرحلة، كالحبكة، والشخصيات المتطورة والمتنامية بتنامي الأحداث، ويرى أيضاً أن الرحلة الواقعية أبعد ما تكون عن الرواية، بمفهومها الحديث، في حين أن الرحلة الخيالية تقترب كثيراً من فن الرواية<sup>(4)</sup>، لذا يجب إخراجها من أدب

(1) المرجع نفسه، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص4، وما بعدها.

(3) بنية النص السردى، د.حميد حمداني، ص78.

(4) أدب الرحلة، ص132.

الرحلات، وإدخالها في فن القصة<sup>(1)</sup>.

إذا كنا نوافق الدكتور نصار على أن الرحلة الواقعية بعيدة عن فن الرواية، لافتقارها إلى ما يميز الرواية من غيرها من الفنون الأخرى، فإننا لا نوافق على أن الرحلة الخيالية ترقى إلى مستوى الرواية، وذلك لأن التخيل Imagination وحده ليس كل ما يميز الرواية، ولو كان كذلك لجاز لنا أن نعد الحكاية رواية.

إن توافر التراث على الرحلة التي تشترك والرواية في بعض الخصائص شكل حافزاً للروائيين، وهم يسعون إلى تأصيل الرواية العربية، إلى توظيف هذا النوع النثري، ومحاورته، والبناء عليه. يذكرنا عنوان رواية "رحلة ابن فطوة"<sup>(2)</sup> برحلة ابن بطوطة<sup>(3)</sup>. ولعل السبب الذي يكمن وراء اختيار نجيب محفوظ لرحلة ابن بطوطة، ليقم علاقة تناصية معها، ويبنى عليها نصاً جديداً، هو الشهرة الواسعة التي حظيت بها رحلة ابن بطوطة في القديم والحديث، ويحمل التشابه بين ابن بطوطة وابن فطوة دلالتين، هما:

1- أن نجيب محفوظ قرأ رحلة ابن بطوطة.

2- أن نجيب محفوظ تعمد كتابة رحلته في ضوء رحلة ابن بطوطة. وتشير الدالتان السابقتان إلى أن محاكاة النص اللاحق للنص السابق تتميز بأنها محاكاة واعية، أي أن الكاتب يختار نصاً بعينه ليقم عليه النص الجديد.

1- نقاط التوافق بين رحلة ابن بطوطة ورحلة ابن فطوة: تتخذ العلاقة بين رواية "رحلة ابن فطوة" و "رحلة ابن بطوطة" أشكالاً متعددة، وتم على مستويات متعددة:

**أ- على مستوى العنوان:** اختار نجيب محفوظ لروايته عنواناً يتناص مع مؤلف بعينه، هو رحلة ابن بطوطة، وإذا انطلقنا من أن نجيب محفوظ لا يكتب "رحلة" وإنما يكتب نوعاً جديداً هو الرواية، خلصنا إلى أنه يكتب رواية على شكل رحلة. فكيف تسبر شكل الرحلة إلى الرواية؟

**ب- على مستوى شكل الرحلة:** تقتضي الرحلة وجود رحالة، يقوم بالانتقال

(1) المرجع نفسه، ص 49.

(2) رحلة ابن فطوة، ط 1، نجيب محفوظ - مكتبة مصر، القاهرة، 1983.

(3) تحفة النظائر في غرائب الأمصار "رحلة ابن بطوطة"، ابن بطوطة - دار صادر، بيروت 1992.

من مكان إلى آخر، ويصف أثناء ذلك مشاهداته، فالرحالة ابن بطوطة زار في رحلته بلداناً متعددة، وشملت جولاته "بلدان المغرب العربي، ومصر، وبلاد الشام "سوريا الكبرى"، وشبه جزيرة العرب، والعراق، وجزءاً من الساحل الشرقي لأفريقيا، وإيران، وتركيا، وحوض الفولغا الأدنى، وتركستان، وأفغانستان، والهند، وجزر الملديف، وساحل كرومانديل وسيلان وجزر الهند الشرقية، وجنوبي الصين، كما شملت أيضاً الأندلس، وأقطار غربي أفريقيا"<sup>(1)</sup>. ووصف ابن بطوطة ما رآته عيناه أثناء تنقله من مكان إلى آخر، فوصف من دمشق -على سبيل المثال- الجامع الأموي، وذكر الأئمة والمعلمين والمدرسين فيه، ثم ذكر قضاة دمشق، وحكايات عن بعض الشيوخ والقضاة والفقهاء، وذكر جبل قاسيون...<sup>(2)</sup> وركز ابن بطوطة اهتمامه على وصف الحياة الاجتماعية والدينية للبلدان التي زارها، فتحدث عن عادات الناس وتقاليدهم، وعباداتهم، ومقدساتهم.

لقد حذا نجيب محفوظ ابن بطوطة في رحلته؛ فبطل الرواية "قنديل بن محمد الغنابي" الشهير بابن فطومة، نسبة إلى أمه، يقوم برحلة يزور خلالها بلداناً كثيراً، هي بلاد المشرق، وبلاد الحيرة، وبلاد الحلبه، وبلاد الأمان، وبلاد الغروب، ويصف أثناء ذلك مشاهداته.

وقد اهتم قنديل -كما فعل ابن بطوطة- بوصف الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية للبلدان التي زارها في رحلته. يتحدث ابن فطومة -على سبيل المثال- عن بلاد المشرق موضحاً أنها بلاد وثنية، يعبد أهلها القمر، وفيها النساء والرجال "عرايا تماماً كما ولدتهم أمهاتهم، والعري عادة مألوفة لا تلفت نظراً، ولا تثير اهتماماً، والأجساد نحاسية اللون، نحيلة لا من رشاقة، ولكن من قلة الغذاء"<sup>(3)</sup>. ثم يتحدث عن عادات الزواج، حيث يقدم الأب ابنته للشاب الذي يعجب بها، فيقضيان فترة تطول أو تقصر، ثم يفترقان، فتستحوذ الفتاة على الطفل الذي ينسب إليها. ثم يتحدث عن النظام السياسي قائلاً: "ودار المشرق عبارة عن عاصمة وأربع مدن لكل مدينة سيد، هو مالكها، يملك المراعي والماشية والرعاة، الناس عبيده، يخضعون لمشيئته نظير الكفاف من الرزق والأمن"<sup>(4)</sup>.

(1) ابن بطوطة ورحلته، د. شاكر خصباك -دار الآداب، بيروت بلا تاريخ، ص 39.

(2) رحلة ابن بطوطة، ص 88، وما بعدها.

(3) رحلة ابن فطومة، ص 27.

(4) المصدر نفسه، ص 31.

ويصف ابن فطومة في رحلته ما شاهده في بلاد المشرق، في ليلة عبادة القمر: "وما إن غابت الشمس في ناحية حتى تهادى البدر صاعداً من الناحية المقابلة عظيماً جليلاً عذباً واعداءً، فهلل الناس حتى ذعرت الطيور في الجو. مضى يصعد مرسلأ ضوءه الذهبي على الأجساد العارية الباسطة أذرعها كأنما لتقبض على الضوء السابح. ومر وقت غير قصير في صمت خاشع حتى استقر القمر في كبد السماء، عند ذلك ند صوت منذر طويل عن بوق في مكان ما فانشق طريق في شمال الدائرة موسعاً لقدام وقور، وازداد الصمت صمتاً، ولبث الرجل فترة جامداً، ثم ترك عصاه تسقط عند قدميه، ورفع رأسه، وذراعيه نحو القمر، فتبعته الآلاف المؤلفة من الأذرع. وصفق بيديه فانطلق بقوة وشمول، فكأن الأرض والسماء، وما بينهما قد شاركت فيه منتشية بسكر الغناء ووجد العاشقين. وانسربت إلى أعماقي نغمة مفعمة بالحرارة، مميزة الوحشية والخشونة، مجللة بدوي وأصداء، فجاش صدري بانفعالات ترتعش باللذة والرغبة، وتصاعدت لذرة الانفجار، ثم أخذت في الهبوط الوئيد، خطوة في أثر خطوة، حتى استتامت للهدوء وغاصت في الصمت. وأنزل الكاهن ذراعيه ونظر فيما أمامه فتبعته الأذرع، إليه الأعين. والتقط بوقار عصاه فقبض عليها بيسراه، وأنشأ يقول: - هاهو الإله يتجلى بجماله وجلاله، يحضر في ميعاده، لا يتخلى عن عباده، فنعم الإله وهنيئاً للعباد. نددت عن البحر المحيط همهمة شكر، فواصل الكاهن حديثه: - إنه يقول لنا في دورته أن الحياة لا تعرف الدوام، وأنها نحو المحاق تسير، ولكنها طيبة للطيب، وبسمة للباسم، فلا تبددوا ثروتها في حماقة. انطلقت من الحناجر زغاريد كالشهب، وصفقت الأيدي على إيقاع راقص. واستمر الكاهن يقول: حذار من الخصام، حذار من الشر، الحقد يفري الكبد، النهم يتخم البطن ويجلب الداء. الطمع هو وبال، امرحوا، والعبوا، وانتصروا على الوسوس بالرضى"<sup>(1)</sup>.

### ج- على مستوى عالم الرحلة:

- الاستعداد للرحلة: لا بد للرحالة -قبل الانطلاق- من الاستعداد للرحلة، وهذا ما فعله ابن فطومة الذي ملأ "حقيبة بالدنانير، وثانية بالملايس، وثالثة باللوازم، ومنها الدفاتر والأقلام والكتب"<sup>(2)</sup>.

- وسائل السفر: استعان ابن فطومة، على الرغم من أنه يصف الحياة في

(1) رحلة ابن فطومة، ص 34 و 35.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

العصر الحديث، بالجمال، وهي وسيلة سفر قديمة، استخدمها الرحالة العرب للانتقال من مكان إلى آخر، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الطريقة التي اعتمدها نجيب محفوظ في تعامله مع النص التراثي، وهي التواصل معه من جهة، عبر استحضار عالمه، والقطيعة معه، عبر جعل النص الجديد يعبر عن الراهن من جهة أخرى.

- استصحاب الدليل: درج الرحالة القدامى على استصحاب دليل، يرشدهم في ترحالهم، وتنقلهم من مكان إلى آخر. وقد جعل نجيب محفوظ بطل روايته ابن فطومة يستعين -أثناء تنقله- بدليل سياحي، من أهالي البلد الذي يحل فيه.

- على مستوى اللغة: استخدم ابن بطوطة في رحلته لغة بسيطة، تميل إلى لغة المحادثة العادية<sup>(1)</sup>. ولكن نجيب محفوظ لم يستخدم لغة رحلة ابن بطوطة، بل عمد إلى استخدام لغة تضرب بجذورها عميقاً في التراث.

- الألفاظ: استخدم نجيب محفوظ في روايته ألفاظاً، هي تسميات لأشياء تنتمي إلى العالم القديم، كالهودج، والمكوس، والوالي، والمشاعل، والسرادق..

- التراكيب: استخدم نجيب محفوظ تراكيب لغوية فصيحة: "أنظر وأسمع وأنا من الدهشة في غاية"<sup>(2)</sup>، "دار الجبل ليست بغاييتي الأخيرة"<sup>(3)</sup>، "ولو بعث عليه الصلاة والسلام أما كان ينكر إسلامكم كله"<sup>(4)</sup>.

- اللغة التصويرية: استخدم نجيب محفوظ اللغة التصويرية في روايته، لأنها تتناسب وفن الوصف، فأكثر من التشبيهات، والاستعارات، وتشخيص الجماد: "امتد الظلام حولنا يتنفس نسائم الربيع و فوقنا ترامقت النجوم الساهرة"<sup>(5)</sup>.

2- نقاط الاختلاف بين رواية "رحلة ابن فطومة" ورحلة ابن بطوطة: نستطيع، بالمقارنة بين رواية "رحلة ابن فطومة"، ورحلة ابن بطوطة، بوصفها نصاً متعلقاً به، أن نرصد نقاط الاختلاف بين النصين على أكثر من مستوى.

أ- على مستوى الهدف: إذا كان هدف ابن بطوطة من رحلته هو أداء

(1) أدب الرحلة عند العرب ط2، د. حسني محمود حسين- دار الأندلس 1983 ص 48.

(2) رحلة ابن فطومة ص 99.

(3) المصدر نفسه ص 100.

(4) المصدر نفسه ص 91.

(5) المصدر نفسه ص 21.

مناسك الحج<sup>(1)</sup>، فإن الدافع إلى قيام ابن فطومة برحلته هو تحصيل المعارف والعلوم، لإنقاذ الوطن من الأمراض التي لحقت به. يقول للشيخ حمادة السبكي: "من أجل ذلك قمت برحلتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لعلني أستطيع أن أقول له كلمة نافعة"<sup>(2)</sup>. ولما كان وطن ابن فطومة متخلفاً، وأهله جاهلين، فإن الرحالة ابن فطومة - وهو يسعى لتخليص وطنه مما هو فيه، بتقديم المعرفة له - إنما يسعى إلى الخلاص الجماعي، وهو، بذلك، يقف على النقيض من ابن بطوطة الذي سعى في رحلته إلى الخلاص الفردي؛ الحج إلى بيت الله.

**ب- على مستوى ترتيب مادة الرحلة:** لم يعتمد ابن بطوطة، وهو يسجل ما شاهده في رحلته، منهجاً واضحاً، فأكثر من العناوين دون ترتيب<sup>(3)</sup>، أما نجيب محفوظ فقد تجاوز ذلك، وهو يكتب رواية على شكل رحلة، فجاءت رحلة ابن فطومة مؤلفة من بداية يمثلها "الوطن"، ونهاية تمثلها "دار الجبل"، وخمس بلاد بينهما، هي: بلاد المشرق، بلاد الحيرة، بلاد الحلبة، بلاد الأمان، بلاد الغروب.

وقد رتب نجيب محفوظ البلدان التي زارها بطل الرواية ابن فطومة ترتيباً يستند إلى تعدد الأنظمة السياسية والاجتماعية والدينية، وبراغي مستوى التطور والتقدم، فالوطن، وهو مسقط رأس الرحالة يمثل دار الإسلام التي تشيع فيها مظاهر التخلف، والانحطاط، والظلم، والاستبداد، ودار المشرق وثنية، وبدائية، كبلدان القارة الإفريقية، ودار الحلبة تمثل البلدان الرأسمالية، ودار الأمان تمثل البلدان الاشتراكية، أما دار الغروب فهي "المطهر" الذي لا بد من عبوره للوصول إلى دار الجبل التي تمثل حلم الإنسان في تجاوز النقص الذي يعتور البلاد الأخرى؛ الواقع والحياة، والوصول إلى "الهدف النهائي، وهو السعادة المطلقة أو الكمال"<sup>(4)</sup>.

**ج- على مستوى الفكرة:** تغيب الفكرة عن رحلة ابن بطوطة، فهي مجرد معلومات متناثرة، جمعها ابن بطوطة من مشاهداته، ومما سمع، أما رواية "رحلة ابن فطومة" فمبنية على فكرة رئيسية، هي بحث الإنسان عن الخلاص، وتحقيق

(1) رحلة ابن بطوطة ص 14.

(2) رحلة ابن فطومة ص 91.

(3) أدب الرحلة عند العرب ص 48.

(4) تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، د. إبراهيم السعافين ص 132.

السعادة المطلقة في ظل حياة محدودة، لا تسمح للقيم بأن تتحقق فيها<sup>(1)</sup>. إن محور السرد حول فكرة رئيسة ساهم في تماسك الشكل الروائي، ووحدته، وترابط أجزائه.

#### د- على مستوى المكان:

- **طبيعة المكان:** وصف ابن بطوطة في رحلته ما رآته عيناه، لذا، فإن الأمكنة التي صورها هي أمكنة واقعية، في حين أن رحلة ابن فطومة هي رحلة خيالية، والأمكنة فيها هي أمكنة متخيلة، وهذا ما يتناسب وفن الرواية التي تصور أمكنة واقعية تصويراً خيالياً. وهكذا، فإن الفرق بين المكان في الرحلة والمكان في الرواية يتبدى من حيث إن الأول واقعي، والثاني متخيل، حتى لو كان واقعياً.

إن الأمكنة التي مر بها الرحالة ابن فطومة هي أمكنة متخيلة، تستقي من الأمكنة الواقعية صفاتها وخصائصها العامة، وتصبح رموزاً لها، فدار الأمان - على سبيل المثال - مكان متخيل، لا وجود له إلا داخل النص الروائي، على الرغم من أنها تشير إلى البلدان الاشتراكية.

وقد حاول نجيب محفوظ إيهام القارئ بأن الأمكنة في الرواية هي أمكنة واقعية، فأطلق عليها تسميات، مثل: هضبة، النسر، صحراء الغزلان، الشامة، واحة الزمام، عين الزرقاء... الخ.

- **وصف المكان:** يقرر الدكتور عبد الملك مرتاض، بالاستناد إلى أبحاث الناقد الفرنسي جيرار جينيت، أن الوصف يلزم السرد أكثر من لزوم السرد للوصف، أي أننا نستطيع أن نصف دون أن نسرد، ولكننا لا نستطيع أن نسرد دون أن نصف، ويعلل ذلك بأن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة، في حين أن الحركة لا يمكن أن تتحقق بعزلة عن وجود الأشياء<sup>(2)</sup>.

إذا طبقنا القاعدة النقدية السابقة على نص رحلة ابن بطوطة، وعلى نص رحلة ابن فطومة، فسنجد أن النص الأول يغلب عليه الوصف الخالص، المعزول عن السرد، أما النص الثاني، فيغلب عليه الوصف المسرود، أي الوصف الذي يأتي في سياق السرد. وإذا علمنا أن الوصف هو جوهر الرحلة، لأنها تنهض على المشاهدة البصرية، فإننا نخلص إلى أن نجيب محفوظ لم يكتب رحلة، وإنما كتب

(1) المرجع نفسه ص 133.

(2) ينظر في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض ص 291.

رواية على شكل رحلة، وأخضع تقنيات الرحلة لفن الرواية، بوصفها جنساً أدبياً، يتميز بمرونة الشكل، والانفتاح على الأنواع الأخرى.

لا تخلو رواية "رحلة ابن فطومة" من مشاهد الوصف الخالص، ولكنها قليلة جداً، كقول ابن فطومة عن دار الحيرة: "إنها مدينة كأحدى مدن بلادي. فيها ميادين وحدائق، وشوارع وحواري، وعمائر وبيوت ومدارس ومستشفيات عامة بالخلق، وفي كل موقع شرطي، وملاهي الرقص والغناء متوافرة، وسوقها كبيرة مترامية، متعددة الحوانيت، وبها سلع من الحيرة، ومن جميع البلدان"<sup>(1)</sup>.

يؤدي الوصف الخالص إلى تعطيل السرد، وإبطائه<sup>(2)</sup>، وهذا ما نجده في رحلة ابن بطوطة التي تكاد تخلو من السرد، ولولا حكايات بعض الصالحين والأولياء التي سجلها ابن بطوطة في رحلته لتعطل السرد نهائياً، وتحولت الرحلة إلى مجموعة من اللوحات الوصفية، والمشاهدات البصرية.

ولنقارن بين نصين يشتركان في موضوع واحد، هو وصف العادات والتقاليد، ولكن أحدهما ينتمي إلى فن الرحلة، وثانيهما ينتمي إلى فن الرواية. يقول ابن بطوطة في وصف عادات "سندايور": "ونساؤها لا يغطين رؤوسهن، ولا سلطانتهم تغطي رأسها، ويمشطن شعورهن، ويجمعنها إلى جهة واحدة، ولا يلبس أكثرهن إلا فوطة واحدة تسترها من السرّة إلى أسفل، وسائر أجسادهن مكشوفة، وكذلك يمشين في الأسواق وغيرها"<sup>(3)</sup>.

ويقول ابن فطومة: "ودار الزمان فجاءت ليلة البدر وهرع العباد إلى ساحة العبادة. ذهبنا إلى الساحة زوجين حتى انحسرتنا في الزحام. هناك قالت لي بجدية: - هذه ليلة الإله ينفصل فيها القرين عن قرينه. وفرت من بين يدي فذابت في الجموع. لبثت وحيداً مضطرباً غاضباً مسلوب الإرادة والسرور. وتتابع الطقوس وأنا أتساءل عما تفعله مع آخر غريب. ولما جاءت ساعة العناق تعرّضت لي امرأة في الأربعين على شيء من الجمال وفتحت لي ذراعها، رأيت فيما يقع لي ما يقع مع عروسة في مكان ما"<sup>(4)</sup>.

(1) رحلة ابن فطومة ص 61.

(2) ينظر بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، د. حميد حمداني ص 79.

(3) رحلة ابن بطوطة ص 577.

(4) رحلة ابن فطومة ص 51.

من الواضح أن ابن بطوطة يصف عادات نساء جزيرة سنديور وصفا خالصاً، جامداً، في حين أن نجيب محفوظ يسرد إحدى عادات دار المشرق، وهي الإباحية في ليلة البدر. ومما يدل على ذلك أن النص الأول يخلو من الحركة، على الرغم من وجود أفعال مضارعة: لا يغطين، تغطي، يمشطن، يجمعنها.. يمشين. ولكنهما أفعال معزولة عن الحركة. أما النص الثاني فيعج بالحركة والتدفق، لوجود مجموعة من الأفعال التي ولدت الحركة.

### - ملاحظات ونتائج:

- 1- ظهر فن الخبر في الرواية العربية المعاصرة من خلال خصائصه المميزة، كظاهرة الإسناد، وتعدد الروايات، والحكاية، والإيجاز والتكثيف والتلميح، والأسلوب، وبدأت الرواية العربية المعاصرة شبيهة بإسلوب الكتابة في القرن الرابع الهجري، من حيث الاشتغال على أنواع متعددة: شعر، نادرة، حديث، مجالس السمر...، وذلك بهدف تحطيم الشكل التقليدي للرواية العربية، وتحديثها انطلاقاً من التراث.
- 2- وظفت بعض الروايات البنية السردية للمقامة وأسلوبها، فظهر السجع والبديع والاستشهاد بالشعر، والألفاظ الغريبة.
- 3- أفاد بعض الروائيين من شخصية بطل المقامة، فصور شخصية بطل الرواية في ضوءها، وكان دافعهم إلى ذلك تشابه الظروف التي أنتجت بطل المقامة مع ظروف الحاضر المعيش.
- 4- وظف بعض الروائيين كتب الجغرافيا على مستوى البنية الفنية، وعلى مستوى التفاصيل وعلى مستوى الأسلوب.
- 5- وظف بعض الروائيين البنية العامة لكتب الرحلات، ولاحظنا ميل بعض الروائيين إلى توظيف بعض خصائص كتب الرحلات في التراث العربي، ورفض بعضها الآخر.



## الفصل السادس

### توظيف تراث البيئة المحلية

- 1-الدوافع إلى توظيف تراث البيئة المحلية
- 2-تراث البيئة المحلية في روايات إبراهيم الكوني
- 3-توظيف تراث البيئة المحلية في رواية "الجازية والدرويش"
- 4-توظيف المكان التراثي
- خاتمة ونتائج عامة
- تعريف ببعض الروائيين
- قائمة المصطلحات

## الدوافع إلى توظيف تراث البيئة المحلية:

يستطيع الباحث أن يكتشف أن تأصيل الرواية العربية اتخذ مسارين: أولهما سعى إلى توظيف تراث البيئة المحلية، وثانيهما توجه إلى توظيف التراث السردي، والجدير بالذكر هنا أن توظيف البيئة المحلية سبق زمنياً توظيف التراث السردي، فبكر الأول في الظهور، وتأخر الثاني إلى السبعينات من القرن العشرين، ولا يعتد هنا برواية محمود المسعدي "حدث أبو هريرة قال" التي كتب مؤلفها بعض أجزاءها في عام 1944، لأنها ظاهرة فردية، ومغامرة تجريبية، وغريبة بين النتاج الروائي في الفترة التي ظهرت فيها.

لقد اتجهت الرواية العربية بعد الفترة الرومانسية إلى تصوير الواقع، فظهرت بوادر الرواية الواقعية على أيدي أعلام بارزين من أمثال نجيب محفوظ في روايته "القاهرة الجديدة" و "خان الخليلي"، وحنا مينة في روايته "المصابيح الزرق". وقد التصقت هذه الروايات بالمجتمع وقضاياها، وعبرت عن همومه وتاريخ أناسه، وبدأ أن الروائيين بدؤوا يتخصصون بتصوير البيئة التي يعيشون فيها، فعرف نجيب محفوظ بتصويره للحارة المصرية، ووجد حنا مينة في البيئة البحرية مادة خصبة، أقام عليها معمار أكثر من رواية، كرواية "الشرع والعاصفة"، و "حكاية بحار" وغيرهما. ولم يقتصر توظيف البيئة المحلية على نجيب محفوظ وحنا مينة، بل امتد حتى شكل ظاهرة ملفتة للانتباه في تاريخ تطور الرواية العربية، فظهر روائيون كثر التصقوا ببيئاتهم المحلية، واستخدموا محتوياتها، ونذكر هنا -على سبيل المثال لا الحصر- الطيب صالح في روايته "عرس الزين"<sup>(1)</sup> التي تحمل خصوصية البيئة المحلية السودانية، فكل سطر فيها يفوح برائحة القرية السودانية، بعاداتها وتقاليدها، ومعتقداتها، وقد نقلنا الروائي من لوحة إلى لوحة أخرى، فثمة

(1) عرس الزين ط1، الطيب صالح- دار العودة، بيروت، 1969.

لوحة العرس، وثمة لوحة الولي.. إن رواية عرس الزين -كما يرى أحد النقاد- رحلة "داخل الذات الإفريقية، وهي رحلة معاكسة للرحلة الخارجية في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"<sup>(1)</sup>، وكأن الطيب صالح أجاب من خلال روايته أو رحلتيه: الخارجية، والداخلية، عن السؤال الذي يتعلق بالموقف من الصدام بين حضارة أصيلة ومحلية، وأخرى عالمية وغريبة<sup>(2)</sup>.

لقد تتابعت الروايات العربية ذات الحمولة المحلية، بعد روايات الطيب صالح، ونذكر هنا رواية هاني الراهب "الوباء" ورواية حنا مينة "بقايا صور"، ورواية حنان الشيخ "مسك الغزال"، ورواية فاضل الربيعي "عشاء المأتم"، ورواية يوسف أحمد المحمود "مفترق المطر". وسنعرض لروايات إبراهيم الكوني، لاهتمامه الشديد بالتراث المحلي لقبائل الصحراء الليبية الكبرى في جميع رواياته، مما شكل ظاهرة لافتة للنظر، ورواية عبد الحميد بن هدوقة "الجازية والدرويش" لأن كاتبها لم يهتم بتسجيل عادات المجتمع الريفي الجزائري، وتقاليد ومعتقداته فحسب، بل رصد أيضاً الصراع بين القديم والجديد. ولكن قبل ذلك لا بد أن نقف على الدوافع والمؤثرات التي كانت وراء توجه الرواية العربية إلى توظيف تراث البيئة المحلية.

**أ- الدوافع الخارجية:** لا بد -حين نتحدث عن ظاهرة توظيف تراث البيئة المحلية في الرواية العربية- من أن نأخذ بعين الاعتبار تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية التي اهتمت بالمكان، فصورت بيئات كانت مجهولة، وغاصت في أعماق التاريخ، حتى وصلت إلى الأساطير والحضارات القديمة، كحضارة "المايا" التي تحدث عنها الروائي ميكيل آنخل أستورياس في روايته "أناس من ذرة"<sup>(3)</sup>، ولا ينبغي لنا -ونحن نتحدث عن الرواية الأمريكية اللاتينية - أن ننسى الروائي الكولمبي غابرييل غارسيا ماركيز الذي تبدو رواياته، ولا سيما "مئة عام من العزلة" شديدة الارتباط بالبيئة المحلية، بسبب عودتها إلى حكايات الأجداد وأساطير الأسلاف، والإفادة منها في تشييد عوالمها.

ويحلو لبعض النقاد الحديث عن تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية، ولا سيما

(1) موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح - دار الهلال، بلا تاريخ.

(2) ينظر زوربا السوداني أو البحث عن الذات الإفريقية، جلال العشري، ضمن الطيب صالح عبقرى الرواية العربية ط1 - دار العودة، بيروت 1976 ص 178.

(3) نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية، غوردون برذرستون، تر: د. سميرة بريك - وزارة الثقافة، دمشق 1984 ص 60 وما بعدها.

روايات ماركيز في الرواية العربية، وتوجيهها وجهة البيئة المحلية، والعودة إلى التراث الموغل في القدم، ولكننا لا نريد أن نغلو كثيراً في تقدير حجم تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية في الرواية العربية، كما لا نريد أيضاً أن يدفعا التشابه بين الروايتين إلى درجة اعتبار الرواية العربية صدى للرواية الأمريكية اللاتينية، كما فعل الدكتور الرشيد بوشعير<sup>(1)</sup> الذي درس أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية من خلال مقارنة بين رواية "مئة عام من العزلة" ورواية "ألف عام وعام من الحنين" لرشيد بوجدر، ورواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، ورواية "آخر الملائكة" لفاضل العزاوي، ورواية "السحرة" لإبراهيم الكوني.

ولا نشك في أن الروائيين السابقين قرؤوا رواية "مئة عام من العزلة"، أو غيرها من الروايات المترجمة، ولكن مجرد القراءة لا يعني التأثير، فنجيب محفوظ -على سبيل المثال- قرأ روايات ماركيز، ولكنه قرأ أيضاً حكايات ألف ليلة وليلة، وإذا كان ماركيز أثر حقيقة في نجيب محفوظ، فتأثيره لا يتعدى التحريض على تناول المحلي والغوص في الأساطير والحكايات القديمة، وإذا سلمنا جدلاً أن الروايات التي صدرت بعد ترجمة الرواية الأمريكية اللاتينية إلى اللغة العربية، تأثرت بشكل من الأشكال، في توجيهها إلى البيئة المحلية، بروايات ماركيز أو غيره، فإن هذا الحكم لا ينطبق على الروايات التي صدرت قبل ظهور الرواية الأمريكية اللاتينية، كروايات الطيب صالح التي وظفت البيئة المحلية قبل ترجمة رواية أمريكا اللاتينية.

**ب- الدوافع الذاتية:** ثمة دوافع كثيرة وراء توظيف البيئة المحلية في الرواية العربية، منها:

1- يمكن أن يكون الإخلاص سبباً عاماً يدفع الروائي إلى تناول بيئته المحلية.

2- رغبة كاتب السيرة الذاتية في إطلاع الآخرين على البيئة التي ربي فيها.

3- الحنين والشوق إلى البيئة المحلية في حالة كون الروائي مبعداً عنها أو بعيداً.

4- البيئة المحلية خامة حكاية.

(1) أثر غابرييل ماركيز في الرواية العربية، د. الرشيد بوشعير، دار الأهالي، دمشق ط 1981.

- 5- رغبة الكاتب في فضح بيئته الغارقة في التخلف<sup>(1)</sup>.
- 6- يبقى الدافع الأهم إلى توظيف البيئة المحلية هو طرح الهوية الخاصة في سبيل قطع الصلة بالرواية العربية، والتأسيس لرواية ذات صبغة عربية شكلاً ومحتوى<sup>(2)</sup>.

## 2- تراث البيئة المحلية في روايات إبراهيم الكوني:

تحتل الصحراء حيزاً كبيراً في الرواية العربية<sup>(3)</sup>، والدافع إلى ذلك هو توجه الرواية العربية في العقدين الأخيرين إلى الاهتمام بالمحلية، بوصفها تحقق لها التخلص من هيمنة الرواية الغربية من جهة، وتؤسس لرواية عربية، تساهم -إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى- في معالجة الواقع، ورصد المتغيرات والمستجدات فيه. ومن الروائيين الذين تخصصوا بتصوير الصحراء الروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي بدأ من خلال رواياته، بوصفه ابناً للصحراء، عالماً واسع الإطلاع على بيئة يكتنفها الغموض، وما تزال مجهولة لعدد كبير من الناس.

لقد رصد الكوني في رواياته وقصصه المعالم الجغرافية، والحياة الاجتماعية، والروحية في الصحراء الليبية الكبرى، وتتميز رواياته عن غيرها من الروايات التي تناولت الصحراء باهتمامها بالعودة إلى الماضي السحيق للصحراء، والكشف عن أساطيرها ورموزها، ورمالها التي سطر عليها الأسلاف تعاويذهم، ورقاهم، وتمايمهم السحرية. لقد استمد الكوني مكونات عوالمه الروائية من البيئة المحلية، وهذه المكونات هي: الصوفية، وعادات القبائل وتقاليدهم، وأساطيرهم، ومعتقداتهم الدينية.

**أ- الصوفية:** تشكل الصوفية أحد أهم مكونات العالم الروائي لدى إبراهيم الكوني، وهي مظهر واقعي يشيع انتشاره في الصحراء، بوصفها المكان المناسب لظهور الصوفية، فهي بامتدادها وبدائية الحياة فيها، وبعدها عن الحياة الصاخبة، ومراكز التجمعات البشرية، تشكل مكاناً خصباً لنمو هذا النمط من النشاط الروحي الذي تمارسه مجموعة من الناس، تقطع صلتها بملذات الحياة الدنيا، وتعود إلى البدائية، من أجل الوصول إلى الاتحاد بالمطلق.

(1) قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، د. صلاح صالح رسالة دكتوراه ص 34، 35.

(2) المرجع نفسه ص 56.

(3) للاطلاع على الروايات التي تناولت الصحراء ترجى العودة إلى الرواية العربية والصحراء، د. صلاح صالح-وزارة الثقافة، دمشق 1996.

يشير الراوي في رواية "التبر" إلى مشهد مألوف في الصحراء، وهو حفلات السمر الليلية التي يقيمها "الدراويش من أتباع الطرائق الصوفية الذين يطوفون على النجوع، ويهيمنون في البرية، ويضربون الدفوف، ويجذبون طوال الليل"<sup>(1)</sup>. ثمة طريقتان لتوظيف الصوفية في روايات إبراهيم الكوني، أولاهما: التوظيف الخارجي، وهو ذو صبغة تعليمية، ويقوم الكاتب في هذه الطريقة بتوظيف تراث البيئة المحلية لإعلام القارئ، وإطلاعه على ما يفترض أنه مجهول بالنسبة إليه، ويتخذ الكاتب في التوظيف الخارجي للصوفية دور المؤرخ، فيسرد دون تدخل أو تغيير.

لقد أوكل إبراهيم الكوني في رواية "التبر" إلى الراوي المحايد مهمة تقديم معلومات للقارئ عن الصوفية المنتشرة في الصحراء الليبية الكبرى، وقام الكاتب بشرح ما يتعلق بالطرائق الصوفية، كالطريقة القادرية، والطريقة التيجانية في هامش الصفحات، وألمح إلى الصراع الذي دار بين أتباع الطريقتين، بسبب اتهام الطريقة القادرية لأتباع الطريقة التيجانية بالبدع، لإقدامهم، وهم في قمة الوجد، على طعن صدورهم بالسكاكين، والأدوات الحادة<sup>(2)</sup>.

واستغل الكاتب، في رواية "نزيف الحجر" لقاء "جون باركر"، وهو ضابط إيطالي يهتم بفلسفات الشرق، بأحد شيوخ الطريقة القادرية، ليوضح للقارئ الفرق بين المسيحية والإسلام في مسألة "الحلول"، فقد حصرت المسيحية الله في إنسان واحد، حين ادّعت أن الله حل في المسيح، في حين ترى القادرية أن الله موجود في كل الناس وفي كل الموجودات<sup>(3)</sup>.

أما الطريقة الثانية التي اتبعها الكاتب لتوظيف الصوفية في رواياته، فهي التوظيف العضوي، حيث يذوب النص الموظف في الرواية، ويشكل خلفية لأحداثها، ورؤاها وأفكارها، ومواقف شخوصها. وقد استخدم الكاتب هذا الشكل من توظيف التراث في روايته "نزيف الحجر" التي بناها على مفهوم الخطيئة من وجهة نظر الصوفية التي ترى أن الإنسان يأتّم إذا تعلق قلبه بعلائق الحياة الدنيا: المرأة، الأب، القبيلة، المال. لقد شكلت هذه الرؤية الفكرية التي تركز إلى الصوفية نسيج العمل الروائي كله. إن "أوخيد" بطل الرواية، ومهره الأبلق ارتكبا الخطيئة لأبهما اقتربا من الأنثى، وتعلقا بالمادي/الزائل، وتركوا المثالي/الخالد،

(1) التبر ص 21.

(2) المصدر نفسه ص 55.

(3) نزيف الحجر ص 128.

فوقب الأبلق بالجرب، ولحقت بأوخيد لعنة الأب، وطرد من القبيلة، وحنث بوعده للآلهة، بسبب تعلقه بالمرأة، وتأثير جاذبيتها فيه، ثم جره تعلقه بها إلى طلب المال الذي أدى إلى فقدانه الأبلق والزوجة.

وتبدت الأسس الفكرية التي تقوم عليها الصوفية من خلال أقوال "الشيخ موسى" الذي صدر في أقواله عن المعتقدات الصوفية الموروثة، كالنظر إلى الجسد على أنه سجن الروح: "البدن كله خطيئة. يلزم نزع السبب من أصله"<sup>(1)</sup>، واستعذاب الألم الذي يقرب الإنسان من الله الذي -كما يقول الشيخ موسى- "لا يحب إلا المعذبين المبتلين من العباد"<sup>(2)</sup>.

إن رفض الصوفية التي وظفتها الرواية للمادي يفسر موقفها المعادي للمرأة التي بدت، من وجهة نظر الصوفية، مصدر غواية للرجل، وسبباً في شقائه وعذابه. وقد استندت الصوفية في موقفها من المرأة إلى رؤية دينية تحمل المرأة مسؤولية فقدان الفردوس، يقول الشيخ موسى: "الأنثى أكبر مصيدة للرجل، سيدنا آدم أغوته امرأته، فلعنه الله وطرده من الجنة، ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم، ونسرح في الفردوس"<sup>(3)</sup>.

إن الصوفية تبدو المرجعية الفكرية التي تستند إليها الرواية في نقدها لتعلق الإنسان بالمادي الذي شوه، من وجهة نظر الرواية، الطبيعة الإنسانية، وسبب للإنسان العذاب والشقاء. إن ما لقيه "أوخيد" ومهره الأبلق من مرض وشقاء مرده إلى ما ارتكبه من خطيئة، بإقدامهما على الاتصال بالأنثى. وحين أدرك أوخيد الخطيئة التي وقع فيها كفر عنها بخصي الأبلق، ثم استسلم للموت الذي أنار روحه المظلمة: "انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ، ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي"<sup>(4)</sup>.

لقد طرحت الرواية الصوفية، بأيديولوجيتها الداعية إلى الانعتاق من أسر المادة والفناء في الذات الإلهية بدلاً لما أصاب الطبيعة الإنسانية من تشويه بسبب ارتباطها بالعرضي والزائل. فما هو ذا أوخيد -وهو يحاول شفاء الأبلق مما أصابه من مرض عضال، بسبب اتصاله بالأنثى- يعلم مهره الرقص الذي سيعوضه عنها، ويجعله يطير في الهواء، ويعبر السماوات، ويشق الفضاء، ويرى

(1) التبر ص 56.

(2) المصدر نفسه ص 120.

(3) المصدر نفسه ص 22.

(4) التبر ص 160.

الله<sup>(1)</sup>. لقد أثم أوخيد ومهره لأنهما رهنا قلوبهما لمذات الحياة الدنيا، أما الشيخ موسى فنجا لأنه "لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام أو الإبل"<sup>(2)</sup>.

**ب- العادات والتقاليد والمعتقدات:** لا تصور روايات إبراهيم الكوني البيئة الصحراوية، بوصفها مكاناً جغرافياً فحسب، بل تعنى بالحياة الاجتماعية والروحية للناس، فتعرض لعاداتهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدسة. إن كل شيء في حياة القبيلة مقدس، بدءاً من اللباس، وانتهاء بطقوس الزواج. وقد عرض إبراهيم الكوني في رواياته لهذه العادات والمعتقدات والتقاليد، بدافع تعريف القارئ بما يجمله من حياة القبائل في الصحراء الليبية الكبرى، مركزاً اهتمامه على قبيلة "الطوارق" التي ينتمي إليها بالولادة.

تنقل رواية "التبر" ما يجري في الصحراء من تدريب الإبل على الرقص، حيث تجتمع القبيلة في ساحة لتشاهد الاستعراض الذي يقوم به فرسان القبيلة. وتجري العادة أن ينطلق فارسان من الجهة الغربية أولاً، ثم ينطلق فارسان آخران من الجهة الشرقية<sup>(3)</sup>.

ويعرض إبراهيم الكوني في رواية "الوقائع المفقودة من سيرة المجوس"<sup>(4)</sup> للوحة العرس التي استمدها من تقاليد قبيلة "الطوارق". ولهذا التقليد جذوره التي تعود إلى الماضي السحيق في القدم، حيث يختلط الدين بالسحر. وشعائر العرس مقدسة لا يجوز الإخلال بها، كاحتجاب العريس عن رؤية خال العروس وأمها، وليلة التسليم "الدخلة"، وضرورة وجود رقيب على الاحتجاب... ويؤمن أفراد القبيلة إيماناً راسخاً بأن الإخلال بهذه الطقوس المقدسة والمتوارثة عن الأسلاف يعرض البيت الزوجي إلى غضب الجن والقوى الخفية<sup>(5)</sup>.

إن الغموض الذي يكتنف عالماً فسيحاً ومجهولاً كعالم الصحراء لا بد أن يطلق العنان لمخيلة الإنسان، فتتراءى له الأشياء على صورتها الحقيقية. ولعل هذا أن يكون تفسيراً لظهور الحكايات التي تدور حول القوى الخفية التي يقوى الاعتقاد بها في المجتمعات البدائية. وقد عجت روايات إبراهيم الكوني بالخارق، مما يدل على مدى تغلغل هذه المعتقدات في وعي أبناء الصحراء، فالقوى الخارقة

(1) المصدر نفسه ص 58.

(2) المصدر نفسه ص 157.

(3) المصدر نفسه ص 9، 10.

(4) الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ط 1، إبراهيم الكوني - دار التنوير، بيروت 1992.

(5) التبر ص 12.

موجودة في كل مكان من الصحراء، ولها قدرات خارقة ليست للبشر. ويجب على الإنسان -كي يأمن إيذاءها- أن يتحصن بالتعاونيد والرقى، والحجب.

إن الإنسان الذي يعيش في مجتمع بدائي يغيب عنه العلم والمعرفة، لا بد أن يفسر ظواهر الطبيعة تفسيراً خرافياً، ولا بد أيضاً أن يسند إلى القوى الخارقة مهمة القيام بأفعال كثيرة. وقد ألمحت رواية "التبر" إلى ما رسخ في المخيلة الشعبية لأهل الصحراء من تمتع القوى الخفية بقدرات خارقة، فإذا ما هاجت الإبل -على سبيل المثال- فإن المخيلة الشعبية تفسر ذلك بأن الجن قد ركبها<sup>(1)</sup>.

ويظهر من خلال شعائر الزواج التي عرضت لها رواية "الوقائع المفقودة من سيرة المجوس" المكانة الكبيرة للخارق في حياة أهل الصحراء، ومدى تغلغل هذه المعتقدات في وعي الإنسان القبلي الذي آمن بأن القوى الخارقة حقيقة لا مرء فيها. لقد اتهم "أكا" بالتواطؤ مع الجن، ومعاشرتهم، فما كان منه إلا أن أكد التهمة، واعترف بانتمائيه إلى "أهل الخفاء"، وكشف لأبناء القبيلة أن انتمائه إلى الجن بصلة القرابة ليس أمراً غريباً، فأكثرهم - كما يقول أكا- يعاشر الجنيات دون أن يعلم<sup>(2)</sup> وهكذا، قدم إبراهيم الكوني في رواياته الخارق من خلال تشكله في وعي الجماعة، ووظيفه في سياق التوتر الذي يعيشه أهل الصحراء بين الواقع والمثال، وبين الماضي الذي تمثله تعاليم الأسلاف، والحاضر الذي يعيشه الأتباع، وبين المقدس /المثال، والدنيوي/ الواقع، وبين الجسد/ المادة، وصفاء القلب/ الروح.

لما كانت روايات الكوني تنهض على رؤية تدين عالم الإنسان، لأنه تخلى عن الروح، وتعلق بالجسد، وترك المقدس، واعتدى عليه، فإن الخارق تبدى في الروايات على صورة مفارقة للصورة التي تبدى عليها الإنسان الذي ملأ قلبه حب الدنيا والزائل والعرضي، وتخلى عن المثال والجوهر والخالد والأزلي.

لقد بدا الجن أفضل من الإنس، فهو لا يؤذي إلا إذا اعتدي عليه، ويحسن لمن أحسن إليه. تقول العجائز -وهن مصدر الحكمة بالنسبة لأبناء الصحراء- إن "الجن ليس كالإنسان، لا خبث ولا حيل. الاختلاف في النبل. الجن أنبل من الإنس في المبارزة. إذا أسأت له أساء إليك. وإذا أحسنت له أحسن إليك. الجن لا يعرف الخيانة. الجن يلتزم بقوانين اللعبة"<sup>(3)</sup>. إن الصورة الإيجابية التي بدت عليها

(1) التبر ص 12.

(2) الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ص 15.

(3) التبر ص 34.

القوى الخفية في مقابل الصورة السلبية لعالم الإنسان جعلت الكوني يطرح الخارق بديلاً لما هو سائد، وتعويضاً عن الواقع، وعلاقة الإنسان بالإنسان، وهذا ما كشف عنه الكاتب من خلال شخصية (أكا) الذي أوضح لأبناء القبيلة أن الدافع الرئيس وراء إيمانهم بالجن هو هربهم من أذى الإنسان، واستبدالهم عالم الجن بعالم الإنس<sup>(1)</sup>. لقد وظف الكاتب الخارق -كما وظف الصوفية- لنقد الواقع المعيش الذي تخلى فيه الإنسان عن قيم الخير، وتعلق بقيم الشر. ولعل شخصية "الدرويش" تكون خير شخصية عبّر من خلالها الكاتب عن الرؤية العامة في روايته: "ويلكم أهل الأرض، ويلكم مخلوقات الشر، ويل للإنسان الذي لا يعرف لشراسته الحد، أكلتم لحم الحيوان. أكلتم لحم أخيكم الإنسان، وامتدت أيديكم إلى لحم آلهة السماوات، فما أتعسكم. ما أشفاكم. ما أبشعكم"<sup>(2)</sup>.

**ج- توظيف الأساطير:** أدى اهتمام إبراهيم الكوني بالمعتقدات الشعبية لأهل الصحراء إلى توظيف الأساطير، بوصفها تحتل مكانة بارزة في الماضي السحيق لمجتمع الصحراء من جهة، ولتأثيرها بعمق في وعي الناس من جهة أخرى. ولعل الدافع إلى توظيف الأساطير في روايات إبراهيم الكوني هو اهتمام الكاتب بتصوير المجتمع الصحراوي بنظامه القبلي الذي يشبه النظام البدائي، بوصفه تربة خصبة لنمو الأساطير.

ويلاحظ الباحث وجود مستويين لتوظيف الأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، أولهما رصد الأسطورة من خلال تشكلها من جديد في وعي الجماعة، وذلك من خلال الكشف عن مدى تأثيرها في الحاضر الذي يبدو مشدوداً، وبقوة إلى الماضي السحيق الذي ينظر إليه أهل الصحراء نظرة تقديس.

تشير رواية "التبر" إلى ما للآلهة "تانث"، وهي ربة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين من مكانة مرموقة بين أبناء القبائل، فرمزها -وهو مثلث على شكل هرم -مختوم "بالنار على سواعد الرجال وتحت سرّة النساء، وعلى مقبض السيف، وفي وشم التمام، وفي مقدمة السروج والجرايات وزينة اللباس"<sup>(3)</sup>. إن الآلهة تانث ليست مجرد صنم، بل لها تأثير كبير في حياة أبناء القبيلة الذين يقدمون لها النذور والقربان، ويتباركون بها، ويتوسلون إليها كي تشفي مرضاهم. أن "أوخيد" بطل رواية "التبر" لم يتردد لحظة واحدة في أخذ مهره الأبلق إلى الإلهة

(1) الوقائع المفقودة من سيرة المحوس ص 15.

(2) الوقائع المفقودة من سيرة المحوس ص 166.

(3) التبر ص 77.

تانت، حيث قضى هناك ليلة كاملة، يتوسل إلى الآلهة أن تشفي مهره مما لحق به من مرض: "يا ولي الصحراء إله الأولين أنذر لك جماً سميناً، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث، واحمه من جنون آسيار أنت السميع. أنت العليم. ثم عفر جسم (المهري) المتآكل بتراب الضريح، وتوسده ونام حتى توهجت الصحراء ببهاء الفجر"<sup>(1)</sup>.

يتبنى الكوني في مجمل رواياته رؤية تمجد الطبيعة الصحراوية، والحياة البدائية، وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة، وتعري الأساس الذي بنيت عليه، وهو حب المال، وتدمير الطبيعة، وتظهر هذه الرؤية بشكل واضح في روايته "نزيف الحجر" التي أدان من خلالها الحضارة المعاصرة لاعتدائها على الإنسان والحيوان. وقد عبر الكاتب عن فكرته فنياً من خلال توظيفه لقصة قابيل وهابيل، وتوظيفه إياها توظيفاً عضوياً، أدى إلى تماهي النص الديني بأحداث الرواية. والجدير بالذكر هنا أن الكوني لم يوظف قصة قابيل وهابيل كما وردت في التوراة، بل وظف العمق الشعبي للقصة الدينية التي أصبحت في إحدى رواياته على الشكل التالي: رفض القاتل الأول على الأرض "أن يرضع حليب الأم عند الميلاد. خاف الأبوان آدم وحواء على الطفل. يظهر لهما الشيطان في مسرح عابر سبيل لينصحهما بدهن شفتي الطفل الوليد بدم معزة سوداء، أي بدم الحيوان الذي يجسد العداء للأصل البشري. أخذ الأبوان بالنصيحة، فوضع الطفل الثدي، وكبر قوي الجسم، صحيح البنية، ولكنه ترعرع شريراً أيضاً، فانتهى به المطاف لقتل أخيه"<sup>(2)</sup>.

وعرضت رواية "التبر" لمجموعة من الأساطير من خلال حضورها الفاعل في حياة الناس، وتأثيرها في وعي الجماعة، فقد انتقم الرجال من "أوخيد" كما انتقامت الآلهة "تانس" من ضررتها "وذلك بأن أمرت العبيد بأن يمزقوا الضرة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان في طريقتين متعاكستين"<sup>(3)</sup>.

أما المستوى الثاني في توظيف الأسطورة فهو التوظيف العضوي، حيث يقوم النص الروائي على الأسطورة، وتتماهى أحداث الأسطورة بأحداث الرواية. ولا بد من وجود دواع تسوغ استدعاء النص التراثي، وتشكل السبب في استدعائه. إن الدواعي التي كانت وراء توظيف أسطورة "قابيل وهابيل" وتوظيفها في رواية "نزيف

(1) المصدر نفسه ص 30.

(2) من تعليق للباحث ديمتري ميكوسكي حول رواية نزيف الحجر المنشور في آخر الرواية ص 153.

(3) التبر ص 159.

الحجر" تتحدد في مجملها بالتشابه بين ما يحدث في الحاضر، وما حدث في الماضي. وقد أدى هذا التشابه إلى تداخل العالمين الأسطوري والواقعي، وتوحيدهما في عالم واحد امحت فيه الفواصل بين الأسطورة والواقع. إن طريقة الرواية في تصوير شخصية "قابيل بن آدم" تقوم على الإفادة من الصفة الرئيسية في شخصية قابيل الأسطورية، وهي ارتكابه جريمة قتل الأخ، وإضافة أبعاد أخرى لا بد منها لتصوير الشخصية "الواقعية" التي تميز الرواية عن الأسطورة. فإذا كانت الأسطورة الشعبية قد سكتت عن ذكر الأب والأم، فإن الرواية جعلت لقابيل أباً وأماً يموتان بعد ولادته، فتقوم خالته بتربيته وإرضاعه من دم غزالة، ثم تموت الخالة فيتبناه رب القافلة الذي حلت به المصائب والنكبات بعد تبنيه للطفل قابيل. وحين رأى رب القافلة "قابيل" يأكل اللحم النيئ من الطبق وأسنانه تقطر دماً، ذهب به إلى السحرة والعرافين الذين تنبؤوا بأن قابيل سيأكل لحم الإنسان حين يكبر. وانتهى الأمر برب القافلة "آدم" إلى الموت على يد قبائل "يم يم" التي أكلت لحمه نيئاً<sup>(1)</sup>.

إن الكوني في رواية "نزيف الحجر" يقوم بإسقاط الماضي على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، والواقع في ضوء الأسطورة، فقابيل/ الأسطورة يحل في أحفاده، ويتمثل في ذات كل إنسان يقتل أخاه في الإنسانية، وما حدث في الماضي البعيد يحدث الآن، وحادثة قتل قابيل لأخيه تتكرر الآن في ظل حضارة حديثة امتهن أفرادها القتل وسفك الدماء، فقابيل الذي اعتاد على شرب الدم يلتقي بجون باركر، الضابط الأمريكي الذي يزوده بسلاح حديث يمارس به الصيد/ هوايته المفضلة. ويرتكب قابيل جرائم فظيعة بحق الحيوانات البريئة من أجل أن يشبع نهمه الشديد إلى سفك الدم وأكل اللحم النيئ، ثم يقدم على قتل "أسوف" رمز البراءة، ومصالحة الإنسان مع الطبيعة، فهو "أي أسوف" لا يأكل اللحم، ولا يجاور الإنس، ولا يعرف المال، ولا يعاشر الأنثى، ولا يحمل السلاح، وهكذا، وظف الكوني التراث الشعبي في رواياته توظيفاً واقعياً، فأدان من خلاله الحاضر الذي تمثله حضارة حديثة شوهدت الروح وحطمت الطبيعة، وجعلت الإنسان عدواً لأخيه الإنسان، ودعا بالمقابل إلى العودة إلى البدائية، وإلى حياة الصحراء الأولى.

**ج- الحكايات الشعبية:** وظف إبراهيم الكوني في روايته "نزيف الحجر" ما شاع بين الناس في البيئة الصحراوية من حكايات عن الحيوانات، أي ما يعرف

(1) نزيف الحجر ص 93 وما بعدها.

باسم حكاية الحيوان Animal tale ، كحكاية "الودان" التي تحكي عن قداسة هذا الحيوان، وحكاية الغزالة التي أوردها الكاتب تحت عنوان "العهد"، وكأنها قصة قصيرة داخل الرواية. وقد وظف الكاتب هذه الحكاية الشعبية التي وردت على ألسنة الحيوانات، والتي استقاها من البيئة الصحراوية، ليدل على غدر الإنسان ونقضه للمواثيق والعهود، ومحاولته تدمير الطبيعة، بدافع الطمع، وحبه لسفك الدم<sup>(1)</sup>.

### 3- توظيف تراث البيئة المحلية في رواية "الجازية والدرأويش":

تكمن أهمية رواية "الجازية والدرأويش"<sup>(2)</sup> في أن كاتبها الجزائري عبد الحميد بن هدوقة لم يعرض تراث البيئة المحلية كما فعل الطيب صالح، ولم يكتف بإظهار تأثير تراث البيئة المحلية في الناس فحسب، بل عمد إلى وضع التراث المحلي أمام امتحان قاس، من خلال تصوير الريف الجزائري بعد الاستقلال، وما تعرض له من ثورة استهدفت تحديث المجتمع الجزائري. ولما كان الأدب لا يصور الواقع كله، بل يختار منه ما يساعده في تحقيق غايته، فقد اختار الروائي قرية "الدشرة" لتمثل الريف الجزائري، وجعلها المكان الذي تدور فيه وعليه الأحداث. ليست الدشرة مكاناً جغرافياً فحسب، بل هو ماضي الجزائر، وهذا الماضي ليس مجرد زمن مضى، بل هو العادات والتقاليد والمعتقدات التي انتقلت إلى سكان الدشرة جيلاً بعد جيل. فما هو هذا التراث؟ إنه الجامع والأولياء السبعة والزرده. بني الجامع في الجهة الشمالية من الدشرة، وله صحن بسبع أقواس، ومدفون فيه سبعة أولياء، كلما مات سبعة جاء بعدهم سبعة: "سبعة يغباو وسبعة ينباو"<sup>(3)</sup>. ولنلاحظ هنا العدد سبعة، وما له من مدلول ديني. أما الزردة فهي مناسبة اجتماعية ودينية أيضاً. فحين "تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة، رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير. فيها تزول الحواجز، ويرتفع الحجاب، وغالباً ما تكون مناسبة للتعارف بين فتيان القرية وفتياتها المحجبات"<sup>(4)</sup>، ويتجلى المظهر الديني للزرده بجملة من المقدمات التي

(1) نزيف الحجر ص 109 وما بعدها.

(2) الجازية والدرأويش ط1، عبد الحميد بن هدوقة- دار الآداب، بيروت 1983.

(3) المصدر نفسه ص 53.

(4) المصدر نفسه ص 65.

يجب أن تراعى حين تقام الزردة، كدخول العجائز إلى "دار الأحياس"، وخروجهن من هناك، وبأيدهن مكانس لتنظيف ساحة الجامع والجهات المحيطة بها، ثم رش المكان المعد لإعداد الطعام والأكل والجلوس بالماء ثم الإتيان بعد ذلك بالحطب من شجر البلوط والعرعر، وبأكياس الدقيق. تأتي بعد ذلك الفرقة الفلكلورية، يتبعها الدراويش، ثم يؤتى بالثيران والأكباش والعجول، وتدخل إلى المكان المعد لها ريثما يحين موعد ذبحها، وبعد ذلك تطوف العجول والثيران حول الزردة سبع مرات، ثم تذبح، وبعد ذلك تعزف الفرقة الفلكلورية الألحان الراقصة السريعة، فيدخل الدراويش الساحة ويرقصون، وهم يأكلون أحشاء الأكباش والثيران نيئة، ثم تحمي المناجل حتى تصير حمراء، ويقوم الدراويش بلعقها، وهم يرقصون بجنون<sup>(1)</sup>.

يحظى تراث الدشرة باحترام جل السكان الذين ينسبون المعجزات والكرامات إلى الأولياء السبعة، ويعتقدون أن لهذه المقدسات قدرات خارقة، فهي تحمي المؤمن بها، والقائم على خدمتها، وتنزل العقاب الشديد بكل من تسول له نفسه الإساءة لها. وهكذا، آمن سكان الدشرة "أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة تولد العواقم، وتزوج العوانس، وأن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها"<sup>(2)</sup>. وحين تجرأ "الطالب الأحمر" على مراقبة "الجازية" في الزردة التي أقامها السكان احتفالاً بقدوم الطلاب إلى الدشرة، رافق ذلك برق ورعد وأمطار غزيرة، وبرد لم تشهد مثله الدشرة منذ زمن بعيد، ففضى البرد على محصول الفلاحين، وجرف السيل بيوتهم، وحمل الفلاحون الطالب الأحمر سبب ما حدث لهم، وفسروا ذلك بأنه "أهان الأولياء والدراويش والسكان الذين أكرموه وأووه"<sup>(3)</sup>.

ولكن تراث الدشرة الذي حظي بالقداسة من جل السكان يتعرض لامتحان قاس بقدوم الثورة، ودخول الأفكار الجديدة إلى جزائر ما بعد الاستقلال. وقد صور ابن هدوقة هذا الوضع الجديد، وعبر فنياً عن الصراع الذي دار بين فئة مشدودة إلى الماضي، وأخرى تتطلع إلى المستقبل، بين فئة تتمسك بالقديم، وتريد المحافظة عليه، وفئة أخرى ترفض القديم، وتعتبره خرافة. لقد بنى ابن هدوقة روايته على ثنائية ضدية، طرفاها:

**أ- المتمسكون بالتراث:** ويمثلهم الجيل القديم، جيل الآباء الذين أظهروا

(1) الجازية والدراويش ص 179 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه ص 65.

(3) المصدر نفسه ص 85.

تمسكهم بالدفرة، منطلقين من أن "الإنسان كالشجرة، تربطها بالأرض جذور، وإذا اجتثت من جذورها ماتت"<sup>(1)</sup>، لذا رفض هؤلاء المشروع الجديد الرامي إلى بناء دفرة جديدة، وتهجير السكان إليها. يقول الأخضر بن الجبالي: "الدفرة هي جنتنا، وهي سجننا! لا يستطيع أحد أن يخرجنا منها"<sup>(2)</sup>.

**ب- الراضون للتراث:** ويمثلهم جيل الأبناء، والطلاب الذين جاؤوا من المدينة لزيارة الدفرة، وإعداد دراسة ميدانية، من أجل إقامة المشروع التحديثي، ونقل سكان الدفرة من حياة الماضي إلى الحاضر والمستقبل. لقد رفضت "حبيلة" أن تكون حياتها نسخة طبق الأصل عن حياة أبيها وأمها، وتحذت القيم والعادات والنقايد التي يقدسها الجيل القديم في الدفرة، وراحت تتطلع إلى المستقبل، وضرورة بناء قرية جديدة، تقول لأخيها: "سمعت ما قال لك أبي لا تهتم كثيراً بحديثه، هو يريد منا أن تعيد أنت حياتك، وأعيد أنا حياة أمي! أنا أحيا حياتي ولو كانت سوداء"<sup>(3)</sup>.

لقد بدا التيار المحافظ على القديم في عالم الرواية موحداً، لأنه تيار مرهون للماضي، أما التيار الراض فبدا متعدد، لأن المشروع التحديثي الذي يروم إنجازَه يتعلق بالمستقبل والجديد الذي يأخذ أشكالاً متعددة. وقد عرض الكاتب لهذه الأشكال والاتجاهات والرؤى من خلال الشخصيات التي بدت متنوعة بدقة متناهية، ومجرد أفكار أكثر منها شخصيات تنبض بالحياة، وهذا ما عبر عنه الطالب الأحمر حين قال: "الدفرة لا تستطيع أن تفعل شيئاً ضدي. أنا فكرة"<sup>(4)</sup>.

ويمكن أن نلاحظ الاتجاهات التحديثية التالية:

**- الشامبيط:** وتمثلهم فئة الإقطاعيين، وهي الفئة الساعية إلى المحافظة على امتيازاتها السابقة، زمن الاحتلال، وبسط نفوذها من جديد، ونقل رؤاها وأفكارها إلى الحاضر، وبناء الحاضر على شاكلة الماضي، وتغيير الشكل والمحافظة على الجوهر. لقد تطلع الشامبيط إلى بناء قرية جديدة، بدلاً من الدفرة، ولكن مع المحافظة على قيم الدفرة وعاداتها ومعتقداتها. لذا، حين صمم على أن يزوج ابنه الذي يدرس في الولايات المتحدة الأمريكية من الجازية/ الجزائر اشترط أن تقام من أجل ذلك زردة يحضرها هو وابنه والجازية، أي أن الشامبيط

(1) الجازية والدرائش ص 144.

(2) المصدر نفسه ص 106.

(3) المصدر نفسه ص 133.

(4) المصدر نفسه ص 120.

يريد التحديث دون هدم الماضي والقديم والتراثي، يريد التحديث الذي يمس السطح دون الجذور.

- **الطيب بن الأخضر الجبائلي:** هو من جيل الأبناء، ولكنه ما زال مشدوداً إلى أبيه، أي ما زال مشدوداً إلى الماضي. إنه مثال للإنسان الذي لما يحسم انتماءه، لذا يوافق على خطبة الجازية تحقيقاً لرغبة أبيه، لا لقناعته بذلك. إن الطيب بن الأخضر الجبائلي نموذج للإنسان الممزق فكرياً ونفسياً بين اتجاهين متضادين: الماضي والحاضر، القديم والجديد. يقول عن نفسه: "لم أكن مؤمناً بشيء، تلك كانت مصيبتني! لم أكن من أهل الماضي ولا من أهل المستقبل. كنت الصفر الذي تلتقي فيه الأزمنة"<sup>(1)</sup>.

- **الطالب الأحمر:** يمثل الجيل الجديد المتسلح بالعلم والمعرفة، فهو مهندس أرسلته الدولة، مع زملاء له، إلى الدشرة، لإعداد دراسة عن القرية الجديدة. سمي بالأحمر لا لأن جسده يتصف بالحمرة فحسب، بل لأن أفكاره "حمراء" أيضاً، فهو يؤمن بالثورة، وبالتغيير، ولذا انتقد عادات القرية وتقاليدها ودعا إلى الثورة ضدها. وتميز الطالب الأحمر باندفاعه وحماسه وجرأته، فشارك في الزردة التي أعدها سكان الدشرة للطلاب، وراقص الجازية، ولحق المنجل الأحمر كال دراويش. إنه مثال الثوري المتهور والمغامر الذي يريد تغيير كل شيء في وقت قصير، لذا أخفق في تحقيق حلمه. إنه -كما يصفه الطيب بن الأخضر- "يفكر في الحلم أكثر من التفكير في الطريق إليه"<sup>(2)</sup>.

- **عايد بن السايح بو المحاين:** لقد أخفق كل من الطالب الأحمر، والطيب بن الأخضر، والشامبيط في إتمام مشروعاتهم، وتحقيق آمالهم في الزواج من الجازية، فالأول وجد مقتولاً، والثاني اتهم بقتله، وأودع السجن، والثالث سقط من على دابته، وهو في طريقه إلى الدشرة لحضور الزردة. أما "عايد بن السايح بو المحايد" الذي يمثل العائدين من المهجر إلى أرض الوطن، فقد نجا وحده من الإخفاق، بعد إدراكه أن الجازية ليست إلا حلماً، واختار الواقع بدلاً من الحلم: "الحجازية حلم، والأحلام لا تتحقق لكل الناس! وأنا يا عم، عاهدت أبي أن أعود. وقد عدت. وعاهدت أبي أن لا أزرع بذوري في الريح، ولكن في هذه التربة الطيبة. وفي أول يوم وصلت إلى هذه الدشرة شاءت الأقدار أن لا أتلقى

(1) الجازية والدراويش ص 123.

(2) المصدر نفسه ص 115.

بالجازية، ولكن بحجيلة.. فهل تقبلني يا عم، قريناً لها؟<sup>(1)</sup> لقد أراد ابن هذوقة أن يقول من خلال شخصية "عايد": إن التغيير آتٍ، لا محالة، ولكن يجب ألا نطم بالتغيير، وإنما يجب أن نقوم به.

#### 4- توظيف المكان التراثي في رواية "باب الجمر":

لا بد للباحث، وهو يتحدث عن المكان في الرواية، أن يأخذ بعين الاعتبار ما يتعلق بهذا المصطلح، من أمرين أصبغا ملازمين له، وهما: غموضه، وأهميته في العمل الروائي. وقد تفاوت النقاد والباحثون فيما بينهم في فهمهم للمكان، فبعضهم نظر إليه على أنه المكان الجغرافي، وبعضهم نظر إليه على أنه فضاء الصفحة، وبعضهم نظر إليه من زاوية المدلول الثقافي، وبعضهم نظر إليه من زاوية المنظور البلاغي، بالإضافة إلى خلط النقاد بين المكان والفضاء<sup>(2)</sup>

وقد حاول الدكتور عبد الملك مرتاض ضبط مصطلح المكان، فاقترح مصطلح "الحيز"، بوصفه مقابلاً لكلمة Space، بديلاً للمصطلحين الآخرين، وهما الفضاء والمكان، وميز بين الفضاء والحيز، من حيث إن الفضاء يدل على الخواء والفراغ، وبين الحيز والمكان من حيث إن المكان يدل على الجغرافي والمحدود فقط، في حين أن الحيز أوسع من الفضاء لاشتماله على الوزن والنقل والحجم والشكل، كما أنه أشمل من المكان لدخول غير المحدد والخيالي في مدلوله<sup>(3)</sup>.

لا ننفي صحة ما ذهب إليه الدكتور مرتاض، ولكننا لن نأخذ بمصطلح "الحيز"، لأن طبيعة المكان الذي نحن بصدد دراسته تفرض علينا استبعاد المكان غير المحدد والخيالي، فالمكان التراثي هو مكان محدد، وله تاريخ.

تتأتى أهمية المكان في الرواية من كونه العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه لتداخله مع المكونات الروائية الأخرى، كالشخصيات، والأحداث، والزمن التي يتحدد وجودها بوجود المكان. ويكتسب المكان التراثي مشروعية وجوده في الرواية من أنه "لا يوجد مكان خاص بالرواية، فكل الأماكن صالحة لأن تكون مكاناً

(1) الجازية والدرابيش ص 196-197.

(2) بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني ص 53 وما بعدها

(3) نظرية الرواية ص 141 وما بعدها.

نصياً، أي مكاناً خاضعاً لطبيعة الفن الروائي" (1).

إن ما ينطبق على المكان الروائي بشكل عام ينطبق على المكان التراثي، فثمة ثلاثة أدوار يمكن للمكان التراثي أن يقوم بها، فإما أن يكون مجرد إطار تزييني للأحداث فقط، وإما أن يمهد للأحداث، وإما أن يساهم في إنتاج المعنى داخل عالم الرواية، ونجد الدور التزييني والدور التمهيدي في الرواية التقليدية، حيث ضعف البناء الفني، وحيث الاهتمام بالحدث على حساب المكونات الروائية الأخرى، وإخضاع كل ما في الرواية للحدث الذي يؤطره المكان التراثي، ويمهد له، ويشبع هذا النمط من المكان التراثي في الرواية التقليدية، ولا سيما الرواية ذات الحمولات التاريخية التي استخدمت المكان التراثي مسرحاً للأحداث، فأدارت الأحداث في أماكن تراثية شكلت الإطار المكاني لها، أما الدور الثالث، وهو مساهمة المكان التراثي في إنتاج المعنى داخل عالم الرواية، فنجد في الرواية المعاصرة، حيث التماسك الفني الناتج من تضافر المكونات الروائية وتعاضدها. إن المكان في الرواية المعاصرة لم يعد مجرد إطار تزييني للأحداث، أو تمهيداً لها، بل هو عنصر أساسي، يتداخل مع العناصر الأخرى، ويشارك في إنتاج المعنى. وعلى هذا الأساس طرح الروائيون المكان التراثي في عالم الرواية، فأصبح المكان التراثي قضية أساسية، يطرح من خلالها الروائي جملة من الأسئلة، والمشكلات التي تتعلق براهن الإنسان، والحاضر المعيش.

لم يكتف الروائيون بتصوير المكان القديم ذي البعد التاريخي، كالحمامات والقلاع والبيوت القديمة، بل صوروا أيضاً المكان التراثي المصنوع، إذا صح التعبير، أي الأثاث القديم الموجود في المكان الجديد.

**أ- سرد تاريخ المكان القديم:** إذا لم يكن للمكان القديم تاريخ رسمي مكتوب فإن المعلومات المتوافرة عنه ستعوزها الدقة، وستكون ناقصة، وسيكتنف الغموض تاريخ المكان القديم. إن المعلومات التي يقدمها الراوي عن "حمام القمر"، في رواية "باب الجمر" لوليد إخلصي قليلة جداً، وتنقصها الدقة، فهي مستقاة من أقوال الناس، ورواياتهم (2). ويكتنف الغموض تاريخ المزارات، وأضرحة الأولياء. وهذا ما أشار إليه خيرى الذهبي في روايته "التحولات، فياض"، فقد حاول "روجيه لوبلان" العثور على ضريح أو أي أثر يشير إلى الأسرة التي حكمت قلعة شيزر، تدفعه إلى ذلك رغبته في معرفة تاريخ ذلك الرجل الذي أصاب جده الصليبي

(1) بنية النص السردى ص 72.

(2) باب الجمر ص 264.

بسهم في صلبه، وأعادته إثر ذلك إلى فرنسا. ويهتدي روجيه لوبلان إلى المختار الذي يدلّه على قبر يقال إنه ضريح "سيدي منقذ"، ويذهب روجيه لوبلان إلى القبر، فيجد قبة صغيرة خضراء زرعت أمام بابها شجرة سنديان، علقت عليها الخرق الزرقاء والحمراء المهترئة<sup>(1)</sup>. وهكذا، فقد أخفق روجيه لوبلان في العثور على أية معلومات تاريخية عن عميد الأسرة التي حكمت قلعة شيزر أيام الحملات الصليبية على المشرق العربي، وعلل ذلك بولع الشرق بتحويل كل شيء إلى دين وأضرحة ومزارات<sup>(2)</sup>.

إذا كان الروائيون سكتوا عن سرد تاريخ بعض الأماكن القديمة لعدم توافر معلومات تاريخية عنها، فقد سردوا تاريخ بعض الأماكن ذات التاريخ الرسمي، كقلعة حلب التي تحدثت إحدى شخصيات رواية "زهرة الصندل"<sup>(3)</sup> لوليد إخلاصي عن سراديبها: "كنا نسمع عن تلك السراديب التي تربط القلعة بالأحياء القديمة، وبالمنافذ التي تؤدي إلى خارج المدينة. وكان أهل القلعة وجندها في قديم الزمان، يستخدمون تلك السراديب للتموين في أيام الحصار وللاتصال بالأعوان إذا ما ضاق الخناق عليهم والهرب وقت الشدة"<sup>(4)</sup>.

**ب- صفات المكان القديم:** يوصف المكان القديم بأنه مهجور، طالته يد البلى، وعاث فيه الدهر فساداً، فتأكلت أجزاؤه، وغطت سطحه الأتربة، ونسجت فيه العناكب بيوتها، ولكنه -على الرغم من ذلك- ما زال يحتفظ بجماله، وبقدرته على إدهاش الناظرين، هكذا، بدا "حمام القمر" في رواية "باب الجمر"، فقد غطت الأتربة زجاج فتحات القمرية واحدة واحدة، ففقدت ألوانها الحقيقية الزاهية، ونسجت العناكب شبكات خيوطها التي سقطت فيها آلاف الحشرات، وتهدم جزء من القيشاني. وما إن أعلنت الأسر المتنفذة عن إقامة حفل زفاف أحد أبنائها في ساحة الحمام حتى هرعت ورش الإصلاح، فأزلت الأتربة عن زجاج القمريات، فعادت إليها ألوانها الزاهية، ورممت أجزاء القيشاني، "وقامت الآلات المعاصرة بتلميع البلاط في قاعات الاستقبال والوسطاني وحجرات الاغتسال أيضاً، فظهرت بهجة الحجارة المربعة تحيط بقطع المرمر الكبيرة"<sup>(5)</sup>.

(1) التحولات، فياض ص 55 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه ص 59.

(3) زهرة الصندل ط1، ولید إخلاصي - مكتبة الكرمل، دمشق بلا تاريخ.

(4) زهرة الصندل ص 135.

(5) باب الجمر ص 264.

ولم تكن حال "القيصرية" بأحسن من حال "حمام القمر"، فقد هجرها الناس بعد انتشار النول الآلي، فغطت أرضها "أوراق الأشجار الجافة، وبقايا الخيوط التي تحولت إلى كتل صلبة عشعشت فيها السحالي والفئران"<sup>(1)</sup>، ولكن ذلك لم يؤثر في جمالها ورونقها وبهائها، فما إن تدخلت أسرة "آل النساج" في المكان القديم، حتى عاد إليه بهاؤه وجماله، "واستطاعت بهية بدؤها أن تعيد للبلاط رونقه، فظهرت الألوان الجميلة بالرغم من تآكل أجزاء كثيرة من الأرضية"<sup>(2)</sup>. وهكذا، تبدى المكان القديم، وقد هجره الناس، وامتدت إليه يد الدهر بالخراب، فتأكلت أجزأؤه، وعلاها الغبار، ولكنه -على الرغم من ذلك- ما زال جميلاً، وقادراً على الصمود بوجه عوادي الزمن، فيكفي أن تمتد إليه يد العناية حتى يعود إليه جماله وبهاؤه.

إذا كان المكان التراثي يبدو مهجوراً دائماً، يكسوه الغبار، وتنسج فيه العناكب بيوتها، فإن اختراق الشخوص له، هو من قبيل بث الحياة فيه من جديد. إن وليد إخلاصي في روايته "باب الجمر" يعيد الحياة إلى المكان القديم، المهجور بجعله شخوص روايته يخترقونه، ويتخذونه مسكناً لهم، فقد اتخذت أسرة "أحمد النساج" "القيصرية" مسكناً لها، بعد أن هجرها مالكاها "الحدرون". ومن الواضح أن الشخصيات التي تسكن المكان القديم هي شخصيات محبة للخير، وطيبة كأسرة أحمد النساج، وأن الشخصيات التي تهجر المكان القديم، وتتعالى عليه، وتستبدل المكان الجديد به هي شخصيات شريرة "شريف الحدرون".

### ج- علاقة الشخصيات بالمكان التراثي: ثمة علاقتان للشخصيات بالمكان

#### التراثي، هما:

- **علاقة نفعية:** تنظر الشخصيات المستغلة والمتسلطة إلى المكان القديم من زاوية ما يساويه من مال، فـ "ديبو الشختورة" -على سبيل المثال- يريد أن يمتلك المكان القديم، ليفاخر به الأسرة المتنفذة، وليثبت للجميع أنه رجل مهم. وقد عبر "محبة الجمر" عن العلاقة النفعية لأبناء الأسر المتنفذة بالمكان القديم: "لا أعلم لم يهتم هؤلاء الناس بالأشياء القديمة الجميلة، وهم لا يفهمون إلا بما تساويه من مال"<sup>(3)</sup>.

- **علاقة حميمية:** إذا كانت قيمة المكان القديم، بالنسبة إلى الشخصيات

(1) المصدر نفسه ص 217.

(2) المصدر نفسه ص 217.

(3) باب الجمر ص 262.

المتسلطة، تتحدد بالمال الذي سيديره عليها، فإن قيمته، بالنسبة إلى الشخصيات الخيرة والطيبة، تتحدد

أ- بالأصالة: فالمكان القديم يختزن في داخله التاريخ، وينبض بحياة الأولين والأجداد، لقد رفض "أحمد النساج" طلب "ديبو الشختورة" شراء الحجر الأزرق المعلق على باب داره القديمة التي ورثها عن أجداده، لأن ذلك الحجر يذكره بأبيه وأجداده، ويطلب له الخير، ويبعد عن الدار القديمة الحسد<sup>(1)</sup>. إن "أحمد النساج" لا ينظر إلى المكان القديم على أنه مجرد مكان جغرافي، بل ينظر إليه على أنه كائن ينبض بالحياة، ويختزن في داخله ما مضى من الأيام. وهكذا، فإن مفهوم الأصل، بالنسبة إلى أحمد النساج، هو قدرة المكان على التذكير بما مضى، واختزان التاريخ في داخله.

ب- بالألفة، فيذهب غاستون باشلار G. Bashlar إلى أن المكان القديم هو المكان الأليف، ويعلل سبب انجذابنا إليه بما يبعثه فينا من مشاعر الحماية والطمأنينة والأمان<sup>(2)</sup>. ونجد صدى مقولة باشلار السابقة في بعض الروايات العربية المعاصرة، ولا سيما روايات وليد إخلاصي، والطبيب صالح، ففي رواية "باب الجمر" نجد أن الأمكنة القديمة تعج بالألفة والطمأنينة، فأسرة "أحمد النساج" تعيش في دار قديمة ورثتها عن أجدادها، وهذه الدار تبعث في نفوس أبناء الأسرة الألفة، فتراهم متحابين متآلفين، لا يعكر صفوهم وعيشهم الهانيء- رغم الفقر- ما يعكر حياة الطبقة المتسلطة والمتنفذة التي تسكن القصور. إن وليد إخلاصي يعزف على ثنائية ضدية، طرفاها: البيت والقصر، البساطة والتعقيد، الأمان والخوف، ويكرر مقولة بودلير: "في القصر لا مكان للألفة"<sup>(3)</sup>.

ووقف الطبيب صالح إبداعه الروائي على التعبير عن الصراع الذي شهده المجتمع العربي منذ بدايات القرن العشرين بين الحضارة الغربية والحضارة الشرقية بالنسبة إلى آسيا، والحضارة الجنوبية بالنسبة إلى أفريقيا. ولما كان المغلوب لا يملك سوى حق الدفاع عن نفسه، فقد انحصرت المواجهة بين الحضارتين في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بالإصرار على التمسك بالأرض، والعودة إلى الجذور، والتمسك بالعادات والتقاليد والأعراف الموروثة عن الأجداد. ولعل صرخة

(1) المصدر نفسه ص 33.

(2) جماليات المكان ط2، غاستون باشلار تر: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1984 ص 31 و 65.

(3) المرجع نفسه ص 54.

النجدة التي أطلقها "مصطفى سعيد" في نهاية الرواية استغاثة مثقف مأزوم وممزق بين حضارتين وثقافتين.

لقد عبت روايات الطيب صالح، ونخص بالذكر هنا، روايتي "عرس الزين" و "موسم الهجرة إلى الشمال" برائحة القرية السودانية التي لم يكن حضورها في الروايتين مجرد حضور جغرافي، بل كان حضورها قوياً وأساسياً، وطرفاً في الصراع الذي نهض عليه المعمار الفني الروائي. وتبدو لوحة "بيت الجد"<sup>(1)</sup> إحدى اللوحات التي عبر من خلالها أبطال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" عن حنينهم إلى الماضي، وتمسكهم بالموروث. ولا بد لنا هنا من الاستعانة بجماليات المكان -كما حددها باشلار- لتوضيح هذه اللوحة.

يركز باشلار اهتمامه على توضيح جماليات البيت القديم فقط، ويرى أنه بيت مملوء بالألفة والمحبة، ويرى أيضاً أن الحنين إلى البيت القديم/ بيت الطفولة هو من قبيل الحنين إلى تلك اللحظات السعيدة في حياتنا. فالبيت القديم -كما يراه باشلار- يتشبث بساكنه، "يصبح الرحم للجسد بجدرانه التي تتقارب"<sup>(2)</sup>. وبالاستناد إلى مقولة باشلار السابقة نستطيع أن نفسر إصرار الراوي على وصف بيت الجد بالحنين العارم إلى الموروث، والتمسك بالقديم لمواجهة الجديد الذي تمثله الحضارة الغربية. وهكذا، يصبح المكان التراثي الموثل والملمجاً للذات، وهي تواجه الحضارة الغربية.

إن ارتداد الطيب صالح إلى القديم ليس مجرد ارتداد عفوي وعاطفي إلى الماضي، وليس مجرد حنين رومانسي إلى فترة مضت، وإنما هو "خطة متكاملة تهدف إلى وضع الأرجل في المنطقة المغيبة أو التي تكاد تغيب من تراث قرية نائية عند أحد منحنيات النيل، فالوقوفات العديدة التي يقفها الكاتب إزاء هذا البيت والوصف المتكرر له يضعان بين أيدينا حجة لا تقبل الشك حول ما يمكن اعتباره رمزاً لحقبة من الحياة عاشتها القرى الواقعة على ضفاف النهر، وهي الحقبة التي يكاد يلفها دثار النسيان. ويلح الكاتب على استرجاعها وإدخالها من جديد في منطقة الذاكرة"<sup>(3)</sup>.

أما وليد إخلاصي فقارب ثنائية الحضارة الغربية، الحضارة المحلية من زاوية أخرى، فلم يتناول الجانب الأخلاقي في الحضارة الغربية كما فعل الطيب صالح، بل تناول الجانب التكنولوجي، فعرض لثنائية تجمع بين القديم والجديد، فالمكان

(1) موسم الهجرة إلى الشمال ص 61 و 62.

(2) جماليات المكان ص 67.

الروائي عنده يمتد على مساحة واسعة تجمع بين القديم الذي بدأ ينحسر والجديد الذي راح يزحف تدعمه الآلات المعاصرة التي لا تعرف شفراتها الفولاذية الحادة الرحمة: "وكان الزقاق هو كل ما بقي من اتصال مع الشارع العريض الذي شقته البلدية وسط الأبنية القديمة التي سرقت حجارتها المنقوشة، أو تحطمت تحت وطأة البلدوزرات الجبارة التي عملت ليل نهار لتحديث المنطقة، فاخترت اللحظات المتحجرة من التاريخ، وانتصبت أبنية ضيقة باتجاه السماء، وازدحم الشارع باتجاهيه بالسيارات والشاحنات الصغيرة التي ترسل ضجيجاً متقطعاً في الليل والنهار"<sup>(1)</sup>.

يؤرخ وليد إخلاصي في المقبوس السابق لانهييار القديم، ونهوض الجديد، فثمة حضارة حديثة تنهض على أنقاض حضارة قديمة، وثمة مكان قديم يكاد يندثر، وتكاد معالمه تزول، تحت وطأة الآلات المعاصرة. إنها معركة يواجه فيها القديم مصيره أمام عدو لا يرحم، هو المجتمع الاستهلاكي المبني على التافه والمزيف والنفعي والعبثي. ويبدو أن الإنسان هو الخاسر الوحيد في هذه المعركة، فانتصار الجديد والاستهلاكي والعبثي والنفعي إنما هو "استلابنا أمام التقنية الغربية، أو أمام أنفسنا، إنه فقد لطفولتنا، لبراءتنا، لأصالتنا التي تذوب رويداً رويداً أمام مد الزيف وسلطة الأقنعة"<sup>(2)</sup>. ولا بد لنا هنا أن نتساءل عن موقف الكاتب تجاه ما يحدث، وإلى أي طرف ينتصر؟ أين تنصر للقديم أم للحديث؟ ينحاز وليد إخلاصي، بشكل صريح للقديم، ويدعو للعودة إليه، والتمسك به، ويهاجم بالمقابل المكان الجديد، ويظهر قبحة ومساوئه وعيوبه، وتأثيره السلبي في حياة الناس. إن القديم في أدب إخلاصي هو الجميل دائماً، رغم تأكله، أما الجديد فهو القبيح دائماً، رغم جدته وحداثته.

ولما كان القديم ينتمي إلى لحظة تاريخية مضت، في حين أن المكان الجديد ينتمي إلى الحاضر، فإن الصراع بين المكان القديم والمكان الجديد يصبح صراعاً بين الماضي والحاضر، بين الماضي الذي يمثل الأصالة والجمال والألفة والمحبة.. والحاضر الذي يمثل الزائف والتافه والاستهلاكي والنفعي..

إن ثنائية الماضي/ الحاضر لا تأتي عرضاً في روايات وليد إخلاصي، بل تشكل الأساس الذي ينهض عليه عالم الرواية، فثمة دائماً الماضي والحاضر، والشخصيات الخيرة والشخصيات الشريرة، المستغل والمستغل، والغني والفقير،

(1) زهرة الصندل ص 112.

(2) المكان في قصص وليد إخلاصي، لؤي خليل - عالم الفكر، الكويت العدد 4، 1997 ص 255.

والأصيل والزائف...

إن وليد إخلاصي يرصد عالماً تنهار فيه قيم الخير والجمال والحق أمام قوى الشر والقبح والظلم، ويدرك أن الوقت لما يحن لانتصار قوى الخير، لذا يكون مصير أبطال رواياته الموت، "محنة الجمر" في رواية "باب الجمر" و "أكثم الحلبي" في رواية "بيت الخلد"<sup>(1)</sup> و "أحمد" في رواية "أحزان الرماد"<sup>(2)</sup>، وهؤلاء الأبطال يعجزون عن مواجهة الواقع، فيرتدون إلى الماضي، وفي قلوبهم حنين رومانسي إلى معانقة لحظاته التي فرت من بين أيديهم على حين غفلة. تقول إحدى الشخصيات في رواية "زهرة الصندل": "ليتها تعود تلك الأيام الخوالي، ليت الطفولة تعود وتتمدد متقاربين تحت لحاف السماء"<sup>(3)</sup>.

### ملاحظات ونتائج:

- 1- يشكل توظيف تراث البيئة المحلية الاتجاه الثاني في توظيف التراث إلى جانب توظيف التراث السردي.
- 2- سبق توظيف تراث البيئة المحلية توظيف التراث السردي.
- 3- تلقت عملية توظيف تراث البيئة المحلية مع عملية توظيف التراث السردي في أن كليهما سعيتا إلى تأصيل الرواية العربية، ويكمن الفرق بينهما في أن الاتجاه الأول سعى إلى تأصيل الرواية العربية عن طريق الشكل، في حين سعى الاتجاه الثاني إلى تأصيل الرواية العربية عن طريق المحكي، أي جعل البيئة المحلية المحكي الروائي.
- 4- وظف بعض الروائيين في رواياتهم تراث البيئة المحلية، كالصوفية والمعتقدات والتقاليد والأساطير وحكايات الحيوانات.
- 5- عبر بعض الروائيين عن الامتحان الصعب الذي تعرض له تراث البيئة المحلية بعد دخول الأفكار الجديدة إلى المجتمع.
- 6- تبين لنا، من خلال دراستنا لتوظيف المكان التراثي في الرواية العربية المعاصرة، أن المعلومات المقدمة عن المكان القديم قليلة وغير دقيقة وغامضة كما تبين لنا أن المكان القديم يوصف بأنه مكان مهجور

(1) بيت الخلد، وليد إخلاصي - اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982.

(2) أحزان الرماد ط1، وليد إخلاصي - دار أبجد، بيروت 1975.

(3) زهرة الصندل ص 133.

وجميل وآسر في الوقت نفسه. وتبين لنا وجود علاقتين للشخصيات  
بالمكان القديم، وهما علاقة نفعية تملكية تجارية، وعلاقة حميمية تكشف  
عن أصالة المكان القديم وألفته، كما تبين لنا أن الرواية العربية المعاصرة  
عبرت عن الصراع بين القديم والجديد، ووضحت أن الحضارة المعاصرة  
التي حولت كل شيء إلى سلعة دمرت المكان القديم.



## خاتمة ونتائج عامة

1- توجه بعض الروائيين في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى توظيف التراث، بهدف تأصيل الرواية العربية في الموروث السردى، وتخليصها من أسر الرواية الغربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد في ضوء المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي من جهة أخرى. وهكذا، اتجه الروائيون في توظيفهم للتراث اتجاهاً، أولهما وظف التراث السردى، كالحكايات الشعبية، والسير الشعبية، وفن الخبر، وفن المقامة، وفن كتابة الرسائل... وثانيهما عبر عن الموقف من التراث من خلال إسقاط أحداث التاريخ على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي.

2- ثمة فرق بين تأثير التراث وتوظيفه. وقد حصرنا الأول في البداية الأولى للرواية العربية، حيث توجه الكتاب والمفكرون من رجالات عصر النهضة إلى إعادة الأشكال التراثية و إحيائها، وكان هذا التوجه في إطار ما عرف عن عصر النهضة من التوجه إلى التراث وإحيائه "المدرسة الإحيائية"، أما الروائيون الجدد فقد تجاوزوا إحياء التراث إلى توظيفه توظيفاً واعياً، وإعادة تشكيله من جديد، ويدل على هذا التوظيف الواعي التغييرات التي أجراها الروائيون على الشكل التراثي، أسلوباً وخطاباً ومادةً، بهدف التخلص من هيمنة النص التراثي، وإنتاج دلالة جديدة تتولد عن شكل جديد هو الرواية، بالإضافة إلى إنتاج التراث من جديد، عبر إسقاطه على الحاضر، وقراءته في ضوء الراهن، وقراءة الراهن في ضوءه.

3- لم تكن للروائيين طريقة واحدة في توظيف التراث السردى، بل كانت لهم أكثر من طريقة، فبعضهم وظف نصاً تراثياً محدداً، وأقام عليه معمار روايته، مستفيداً من بنيته العامة وأسلوبه وبنيته السردية، وبعضهم وظف الشكل الخارجى للتراث، وجعله إطاراً عاماً لروايته، وبعضهم وظف أنواعاً تراثية

متعددة، وضمنها في رواية واحدة.

4- سعى بعض الروائيين إلى تأصيل الرواية العربية عن طرائق توظيف تراث البيئة المحلية، ودل توظيفهم لتراث البيئة المحلية على عدم تعاليهم عليه، وعلى إحساسهم بأهمية حضوره الكبير والفاعل في حياة الناس.

5- عبر الروائيون من خلال توظيف التراث عن الواقع المعيش، فأكدوا استمرار الماضي في الحاضر، وأسقطوا ما حدث أو ما سيحدث على ما يحدث، واتخذوا بعض الشخصيات التراثية رموزاً لشخصية الإنسان العربي في الواقع الذي رصدوه في رواياتهم.

6- ترك توظيف الروائيين للتراث تأثيراً في الرواية العربية المعاصرة مس مكوناتها، على مستوى الحدث والحبكة والشخصية، كما مس الشكل الفني للرواية، الذي بدا مختلفاً عن الشكل الفني للرواية التقليدية، ومختلفاً عن المتعارف عليه في جنس الرواية، فكثرت المقاطع والأقسام، وتحولت الرواية إلى مجموعة من القصص القصيرة. وأدى خروج تيار توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة على الشكل التقليدي للرواية العربية إلى غياب كلمة "رواية" عن غلاف بعض الروايات.

7- اتسمت المحاولات التي بذلها الروائيون في توظيف التراث بالتجريب، وذلك بسبب عدم وجود شكل محدد للرواية التي عرفت بتأبيها على الانضواء تحت شكل معين، وبمرونة فائقة في شكلها، تأنت لها من قدرتها على الانفتاح على الأنواع الأخرى.



## تعريف ببعض الروائيين<sup>(1)</sup>

- **سالم بن حميش**: ولد في الجزائر، من مؤلفاته الروائية مجنون الحكم 1990، محن الفتى زين شامة 1992، سمسرة السراب 1996، العلامة 1997.

- **عبد الحميد بن هدوقة**: ولد في المنصورة "سطيف - الجزائر" عام 1925. شاعر ومترجم وقاص وروائي. تلقى تعليمه في معهد الكتاني بالجزائر، وجامع الزيتونة بتونس، وفي معهد الفنون الدرامية. كما درس الإخراج الإذاعي والمسرحي. نال دبلوماً في تحويل المواد البلاستيكية، وعمل مديراً للبرامج الفنية في إذاعة الجزائر وتلفازها، ثم مستشاراً ثقافياً فيها، ومديراً مسؤولاً عن المؤسسة الوطنية للكتاب، ورئيساً للمجلس الوطني الجزائري، وأميناً عاماً مساعداً لاتحاد الكتاب. مؤلفاته الروائية: ربح الجنوب 1971، نهاية الأمس 1975، بان الصبح 1980، الجازية والدرلويش 1983.

- **رشاد أبو شاور**: ولد في قرية "نكرين" التابعة لقضاء الجليل "فلسطين" عام 1942. كاتب وقاص وروائي. تلقى تعليمه في أريحا، ثم هاجر مع أسرته عام 1957 إلى سورية، وبقي فيها حتى عام 1963. عمل في المقاومة، وتحمل مسؤوليات فيها، وعمل نائباً لرئيس تحرير مجلة "الكاتب الفلسطيني" التي يصدرها اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في بيروت. مؤلفاته الروائية: أيام الحب والموت 1973، البكاء على صدر الحبيب 1974، العشاق 1978، الرب لم يسترح في اليوم السابع 1986.

- **وليد إخلاصي**: ولد في الاسكندرية "سورية" عام 1935. درس الابتدائية في حلب "مدرسة الحمدانية"، ودرس الثانوية في حلب "التجهيز الأولى"، وحصل على بكالوريوس علوم زراعية عام 1958، من كلية الزراعة، جامعة الاسكندرية، وحصل على دبلوم الدراسات العليا عام 1960. عمل في وزارة الاقتصاد، وفي جامعة حلب، والمؤسسة العامة لحلج القطن وتسويقه. تقاعد من العمل الوظيفي عام 1999. يعمل عضواً في مجلس الشعب في القطر العربي السوري. رئيس فرع نقابة المهندسين الزراعيين بحلب سابقاً. رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب في سورية سابقاً، ساهم في تأسيس مسرح الشعب بحلب. فاز بجوائز عديدة، منها الجائزة التقديرية لاتحاد الكتاب العرب 1989، وجائزة تيمور للقصة العربية 1995، وجائزة السلطان

(1) أفدنا في التعريف ببعض الروائيين من "معجم الروائيين العرب" ط1 - د. سمر روجي الفيصل - دار جروس بروس، طرابلس لبنان 1995، وتم ترتيب أسماء الروائيين بحسب النسبة.

عويس 1997، وجائزة الباسل عن محافظة حلب 1998. مؤلفاته الروائية: شتاء البحر اليابس 1965، أحضان السيدة الجميلة 1969، أحزان الرماد 1975، الحنظل الأليف 1980، زهرة الصندل 1981، بيت الخلد 1982، باب الجمر 1985، دار المتعة 1991، ملحمة القتل الصغرى 1993.

- **واسيني الأعرج**: ولد في الجزائر، باحث وقاص وروائي. تلقى تعليمه في الجزائر، ونال الدكتوراه من جامعة دمشق. عمل مدرساً جامعياً، مؤلفاته الروائية: وقع الأحذية الخشنة 1981 وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر 1981، مصرع أحلام مريم الوديعة 1982، نوار اللوز 1983، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1985، أسماك البر المتوحش 1986، ضمير الغائب 1990، رمل الماية، فاجعة الليل السابعة بعد الألف 1993.

- **حليم بركات**: ولد في الكفرون "سورية" عام 1936، تلقى تعليمه في سورية ولبنان، وعمل مدرساً وأستاذاً لعلم الاجتماع في بيروت والولايات المتحدة الأمريكية. عضو في جمعية القصة والرواية. مؤلفاته الروائية: القمم الخضراء 1956، ستة أيام 1961، عودة الطائر إلى البحر 1969، الرحيل بين القوس والوتر 1979، إنانه والبحر 1993.

- **صلاح الدين بوجاه**: من مواليد 1956 بالقيروان "تونس"، له محاولات قصصية منذ عهد الطفولة روائي، وأستاذ جامعي. مؤلفاته الروائية: مدونة الاعترافات والأسرار 1985، التاج والخنجر والجسد 1992، النحاس 1996 راضية والسرك 1998.

- **أميل حبيبي**: ولد في حيفا "فلسطين" عام 1919 مسرحي وقاص وروائي، تلقى علومه في فلسطين. من مؤسسي الحزب الشيوعي الإسرائيلي. عضو الكنيست الإسرائيلي ثلاث دورات عن حزبه. رئيس تحرير جريدة "الاتحاد" مؤلفاته الروائية: سداسية الأيام الستة 1969، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل 1974، أخطية 1985، سرايا بنت الغول 1991.

- **فرج الحوار**: ولد في عام 1954 بحمام سوسة "تونس". حصل على الإجازة في اللغة والآداب الفرنسية بعمل أستاذاً للغة الفرنسية. مؤلفاته الروائية: النفير والقيامة 1985 الموت والبحر والجرذ 1985، المؤامرة 1992، التبيان في وقائع الغربة والأشجان 1996.

- **خيرى الذهبي**: ولد في دمشق "سورية" عام 1946، تلقى تعليمه في دمشق، وتخرج من القاهرة حاملاً الإجازة في اللغة العربية عام 1968، عمل في التدريس في سورية والجزائر. مؤلفاته الروائية: ملكوت البسطاء 1976، طائر الأيام العجيبة 1977، ليال عربية 1980، المدينة الأخرى 1985، التحولات/ حسيبة 1987، التحولات/ فياض 1990.

- **هانى الراهب**: ولد في مدينة اللاذقية "سورية" عام 1939، درس الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق، ثم في بريطانية، وحصل على الدكتوراه في هذا الاختصاص له مقالات ودراسات وترجمات مبنوثة في عدد من الصحف والدوريات العربية، توفي عام 1999. مؤلفاته الروائية: المهزومون 1961، شرخ في تاريخ طويل 1970، ألف ليلة وليلتان 1977، الوباء 1982، بلد واحد هو العالم 1985، التلال 1988، خضراء كالمستقعات 1992.

- **مؤنس الرزاز**: أردني المولد. قاص وروائي. مؤلفاته الروائية: أحياء في البحر الميت 1982، متاهة الأعراب في ناطحات السحاب 1986، اعترافات كاتم صوت 1986، جمعة

- القفاي 1990، الذاكرة المستباحة، سلطان النوم وزرقاء اليمامة 1997.
- **فوزية رشيد:** ولدت في المحرق "البحرين" سنة 1954. صحفية وقاصة وروائية عملت في مكتب الأمم المتحدة التابع لوزارة الإسكان في دبي. مؤلفاتها الروائية: الحصار 1983، تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربية 1990.
- **غادة السمان:** ولدت في دمشق عام 1942. تلقت علومها في دمشق، وتخرجت من جامعتها حاملة الإجازة في اللغة الإنكليزية، ثم حصلت على الماجستير من الجامعة الأمريكية في بيروت. عملت محاضرة في كلية الآداب بجامعة دمشق، وصحفية ومعدة برامج في الإذاعة، أسست داراً للنشر خاصة بكتبها. مؤلفاتها الروائية: بيروت 75 "1975"، كوابيس بيروت 1976، زمن الحب الآخر 1978، القبيلة تستجوب القتيلة 1981، ليلة المليار 1986.
- **الطيب صالح:** ولد في مركز مروحي "المديرية الشمالية- السودان" عام 1929. تلقى تعليمه في وادي سيدنا، وفي كلية العلوم في الخرطوم. عمل مدرساً، كما عمل في الإذاعة البريطانية في لندن. نال شهادة في الشؤون الدولية من إنكلترا، وعمل وكيلاً لوزارة الإعلام القطرية. مؤلفاته الروائية: عرس الزين 1962، موسم الهجرة إلى الشمال 1965، بندر شاه 1971، مريود، دومة ود حامد.
- **مجيد طوبيا:** ولد في مصر. قاص وروائي. مؤلفاته الروائية: دوائر عدم الإمكان 1972، أبناء الصمت 1974، الهؤلاء 1976، غرفة المصادفة الأرضية 1978، حنان 1981، ريم تصبغ شعرها 1983، تغريبة بني تحوت إلى بلاد الجنوب 1992.
- **هاشم غرابية:** ولد في حوارة "إربد- الأردن" عام 1953. قاص وروائي. تلقى تعليمه في إربد وبغداد حيث درس المختبرات الطبية، وعمل في هذا الحقل. مؤلفاته الروائية: رؤيا 1981، بيت الأسرار 1982، المقامة الرملية 1998.
- **جمال الغيطاني:** ولد في الصعيد "مصر" عام 1945. قاص وروائي. تلقى تعليمه في القاهرة، ونال دبلوم المدارس الثانوية الفنية. عمل في الصحافة. مؤلفاته الروائية: الزيني بركات 1974، الزويل 1974، وقائع حارة الزعفراني 1977، الرفاعي 1977، خطط الغيطاني 1981، التجليات 1، ج 2، ج 3 1983-1986، رسالة في الصبابة والوجد 1987، رسالة البصائر في المصائر 1989، هاتف المغيب 1992.
- **إبراهيم الكوني:** ولد في ليبيا. باحث وقاص وروائي. مؤلفاته الروائية: الخسوف 1989 ج 1 البئر، ج 2 الواحة، ج 3 أخبار الطوفان الثاني، ج 4 نداء الوقواق، نزييف الحجر 1990، التبر 1990 المجوس جزان 1991، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس 1992، السحرة ج 1 1994، ج 2 1995، خريف الدرويش 1996، فتنة الزؤان 1996، بر الخيتعور 1997، واو الصغرى 1997، عشب الليل 1997، الدمية 1998، الفزاعة 1998.
- **نجيب محفوظ:** ولد سنة 1912 في حي الجمالية بجوار الحسين "مصر"، إجازة في الفلسفة، بدأ حياته بكتابة المقالة الفلسفية والمقالة الأدبية، ثم انتقل إلى كتابة الرواية والقصة، يعد من الروائيين الذين أسسوا للرواية الفنية. له أكثر من أربعين رواية. وأكثر من خمس عشرة مجموعة قصصية. حاز جائزة نوبل للآداب لعام 1988. مؤلفاته الروائية: القاهرة الجديدة

1945، خان الخليلي 1946، زقاق المدق 1947، الثلاثية "بين القصرين" 1956، قصر الشوق 1957، السكرية 1957، الطريق 1964، الكرنك 1974، حكايات حارتنا 1975، ملحمة الحرافيش 1977، أفراح القبة 1980، ليالي ألف ليلة 1982، رحلة ابن بطوطة 1983، حديث الصباح والمساء 1987، صباح الورد 1989.

- **محمود المسعدي**: ولد في تازرکه "تونس" سنة 1911، من خريجي المدرسة الصادقية وجامعة السوربون مبرز في اللغة والآداب العربية، عمل مدرساً في تونس، وفي معهد الدراسات الإسلامية في جامعة باريس. تقلد مسؤوليات عديدة في الميدانين الوطني والنقابي. وشغل منصب وزير الثقافة بتونس، ورئيساً للبرلمان التونسي، ورئيس تحرير مجلة "المباحث" مؤلفاته الروائية: السد 1955، حدث أبو هريرة قال 1973، مولد النسيان 1987.

- **حنا مينة**: ولد في مدينة اللاذقية عام 1924، وهو الولد الوحيد بين أخواته. سجلته أمه في السابعة في مدرسة أرثوذكسية. عمل في الميناء والصيدليات وصانع حلاق وبائع خضار، واشتغل في المقهى وملعب التنس، وفي أحد الحقول، وباع الجرائد. غادر اللاذقية متوجهاً إلى بيروت، ثم عاد إلى دمشق محرراً في جريدة الإنشاء. غادر سورية بين 1959-1967 إلى الصين، ثم إلى المجر، ثم عاد إلى الوطن بعد نكسة حزيران.

يعمل حالياً في وزارة الثقافة. مؤلفاته الروائية: المصابيح الزرق 1954، الشراع والعاصفة 1966، الثلج يأتي من النافذة 1969، الشمس في يوم غائم 1973، الباطر 1975، بقايا صور 1975، المستنقع 1977، المرصد 1980، حكاية بحار 1981، الدقل 1982، المرفأ البعيد 1983، الربيع والخريف 1984، مأساة ديمتريو 1985، حمامة زرقاء في السحب 1988، ونهاية رجل شجاع 1989، الولاعة 1990، فوق الجبل وتحت الثلج 1991، الرحيل عند الغروب 1992، النجوم تحاكم القمر 1993.

- **الطاهر وطار**: ولد في الجزائر عام 1936، مسرحي وقاص وروائي، تلقى علومه في مدارس جمعية العلماء المسلمين، وفي جامع الزيتونة في تونس ولم يستمر فيها. عمل في تونس ثم شارك في الثورة الجزائرية بعد انتسابه إلى جبهة التحرير الوطني عام 1956، عمل بعد الاستقلال مشرفاً على الملحق الثقافي لجريدة "الشعب"، ورئيساً لتحرير صحيفة "الجماهير" مؤلفاته الروائية: اللاز 1974، الزلزال 1974، عرس بغل 1978، العشق والموت في الزمن الحراشي 1980، الحوات والقصر 1980، تجربة في العشق 1989، الشمعة والدهاليز 1996.



TERMS	
Absent text:	النص الغائب
Animal Tale:	حكاية الحيوان
Classical Structure:	البنية التقليدية
Classicism:	الإحيائية
Contemporary:	المعاصرة
Context:	السياق
Description:	الوصف
Digression:	الاستطراد
Fabulour – Narrative:	الحكاية الخرافية
Fantastic Space:	المكان العجائبي
Fantastical:	العجائبي
Folklore:	الفلكلور
Folktale:	الحكاية الشعبية
Focalization:	التبئير
Frame – tale:	الحكاية الإطارية
Functions:	الوظائف
Historical Novel:	الرواية التاريخية
Hyper textuality:	التعالق النصي
Heritage:	التراث
Idealism:	المثالية
Imagination:	التخيل
Inclusion:	التضمين
Inter Text:	التناص
Interpretation:	التأويل
Modernism:	الحداثة
Metatext:	الميتانص
Maifait:	الإساءة
Narration:	السرد
Novel:	الرواية
Originality:	الأصالة
Omniscient:	الراوي العالم بكل شيء
Popular Literature:	الأدب الشعبي
Paratext:	المناص

<b>TERMS</b>	
<b>Parowdia:</b>	الساخرة
<b>Point of view:</b>	زاوية الرؤية
<b>Previous Text:</b>	النص السابق
<b>Plot:</b>	الحبكة
<b>Quotation:</b>	الاستشهاد
<b>Romans:</b>	الرومانس
<b>Subsequent Text:</b>	النص اللاحق
<b>Travel Literature:</b>	أدب الرحلة



## المصادر والمراجع

القرآن الكريم  
الكتاب المقدس

### أولاً: المصادر

#### أ- الروايات

- إبراهيم، حافظ: 1959 ليالي سطيح- سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، مصر، العدد 100 حزيران.
- ابن حميش، سالم: 1990 مجنون الحكم ط1 -رياض الريس للنشر.
- ابن هذوقة، عبد الحميد: 1983 الجازية والدرويش ط1- دار الآداب، بيروت.
- أبو شاور، رشاد: 1986 الرب لم يسترح في اليوم السابع ط1- دار الحوار، اللاذقية.
- إخلاصي، وليد: 1975 أحزان الرماد ط1 -دار أبجد، بيروت.
- بلا تاريخ زهرة الصندل ط1- مكتبة الكرمل، دمشق.
- 1984 باب الجمر ط1 -اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الأرنؤوط، معروف: 1929 سيد قريش ط1 - دار الفتى العربي، دمشق.
- الأعرج، واسيني: 1993 رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط1- دار كنعان، دمشق.
- أنطون، فرح، 1979 الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ط1، ضمن المؤلفات الروائية، بلا دار نشر، بيروت.
- بركات، حليم: 1969 عودة الطائر إلى البحر ط1- دار النهار، بيروت.
- بوجاه، صلاح الدين: 1985 مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجيه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي ط1- دار سراس، تونس.
- حبيبي، أميل: 1984 الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ط3- دار الجليل، م. ت. ف.

- حسين، طه بالاشتراك مع الحكيم، توفيق: بلا تاريخ القصر المسحور ط1- دار الهلال، مصر.
- الحوار، فرج: 1985 النفير والقيامة ط1- دار سراس، تونس.
- الذهبي، خيرى: 1990 التحولات، فياض ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الراهب، هاني: 1978 ألف ليلة وليلتان ط1- دار الآداب، بيروت.
- الرزاز، مؤنس: 1977 سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ألف رواية ورواية في حكاية ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- رشيد، فوزية: 1993 تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة ط1- دار سينا، مصر.
- زيدان، جرجي، بلا تاريخ غادة كربلاء ط1- دار مكتبة الحياة، بيروت.
- بلا تاريخ الحجاج بن يوسف ط1- المكتبة الأدبية، بيروت.
- السمان، غادة: 1991 ليلة المليار ط2- منشورات غادة السمان.
- صالح، الطيب: 1969 عرس الزين ط1- دار العودة، بيروت.
- بلا تاريخ موسم الهجرة إلى الشمال- دار الهلال.
- طوبيا، مجيد: 1992 تغريبة بني تحوت إلى بلاد الجنوب ط1- دار سعاد الصباح، الكويت.
- غرابية، هاشم: 1998 المقامة الرملية ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الغيطاني، جمال: 1974 الزيني بركات ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- 1981 خطط الغيطاني ط1- دار الميسرة، بيروت.
- 1991 رسالة البصائر في المصائر ط2- مكتبة مدبولي، مصر.
- الكوني، إبراهيم 1992 التبر ط3- دار التنوير، بيروت.
- 1992 نزيه الحجر ط3- دار التنوير، بيروت.
- 1992 الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ط3- دار التنوير، بيروت، -
- محفوظ، نجيب: بلا تاريخ ليالي ألف ليلة ط1- مكتبة مصر، القاهرة
- بلا تاريخ ملحمة الحرافيش ط1- مكتبة مصر، القاهرة.
- بلا تاريخ رحلة ابن فطومة ط1- مكتبة مصر، القاهرة.
- المسعدي، محمود: 1989 حدث أبو هريرة قال ط3- دار الجنوب، تونس.
- المناصرة، حسين: 1997 بوابة خربة بني دار ط1- دار الحوار، اللاذقية.
- المويلحي، محمد: 1964 حديث عيسى بن هشام ج1، ج2- سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، العددان 97 و 98 نيسان وأيار.
- مينة، حنا: 1984 الربيع والخريف ط1- دار الآداب، بيروت.

- وطار، الطاهر: 1983 عرس بغل ط2- دار ابن رشد، بيروت.
- ب- كتب التراث:
- ابن الأثير: بلا تاريخ الكامل في التاريخ - دار صادر، بيروت.
- ابن إياس: 1960 بدائع الزهور في وقائع الدهور ط2، ج4 تح: محمد مصطفى، القاهرة.
- ابن بطوطة: 1992 تحفة النظر في غرائب الأمصار "رحلة ابن بطوطة" - دار صادر، بيروت.
- ابن حنبل: 1995 المسند ط1، تح: حمزة أحمد الزين - دار الحديث، القاهرة.
- ابن كثير: 1977 البداية والنهاية ط2- مكتبة المعارف، بيروت.
- 1988 النهاية في الفتن والملاحم ط1، تح: محمد أحمد عبد العزيز - دار الجليل، بيروت.
- الأصفهاني، أبو فرج: 1985 الأغاني ط5، تح: لجنة من الأدباء، مج7- دار الثقافة، بيروت
- الجاحظ، عمر بن بحر: 1933 رسائل الجاحظ ط1، تح: حسن سندوبي - المكتبة التجارية الكبرى، مصر.
- الشهرزوري، محمد بن عبد الرسول: 1995 الإشاعة لأشراط الساعة ط2، تح: موفق فوزي الجبر - دار الهجرة، بيروت، دار النмир، دمشق.
- مجهول: 1252 هـ ألف ليلة وليلة ط1، تح: محمد قطة العدوي - دار صادر، بيروت
- المقرئزي، أحمد بن علي: 1270 هـ المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ط1- دار التحرير، القاهرة.
- الميداني، أبو الفضل: بلا تاريخ مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد - دار النصر، دمشق.
- الهمذاني، بديع الزمان: 1988 مقامات بديع الزمان الهمذاني ط1، شرح محمد عبده- مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة.

## ثانياً: المراجع

- أ- المراجع العربية:
- إبراهيم، د. عبد الله: 1992 - السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- إبراهيم د. نبيلة: بلا تاريخ فن القص في النظرية والتطبيق ط1- دار قباء مصر.
- أبو حمدان: سمير: 1990 النص المرصود، دراسات في الرواية ط1- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- أبو هيف، د. عبد الله: 1994 القصة العربية الحديثة والغرب ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- إخلاصي، رجاء نور الدين: 1999 وليد إخلاصي في كتابات الآخرين ط1- دار ماجدة، دمشق.
- أدونيس: بلا تاريخ الثابت والمتحول ج3- دار الساقى، بيروت.
- الباردي، د. محمد: 1993 -الرواية العربية والحداثة ج1، ط1- دار الحوار، اللاذقية.
- بحرأوي، حسن: 1990 بنية الشكل الروائي ط1- المركز الثقافي، بيروت.
- بدر، د. عبد المحسن طه: 1963 تطور الرواية العربية الحديثة في مصر "1870-1938" ط1- دار المعارف، مصر.
- بيسيسو، د. عبد الرحمن: 1983 استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ط1- مؤسسة سنابل للنشر، بيروت.
- بوشعير: د. الرشيد: 1998 أثر غابرييل ماركيز في الرواية العربية ط1- دار الأهالي، دمشق.
- الجابري، د. محمد عابد: 1991 التراث والحداثة ط1- مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- جدعان، د. فهمي: 1985 نظرية التراث ط1- دار الشروق، عمان.
- حسين، د. حسني محمود: 1983 أدب الرحلة عند العرب ط2- دار الأندلس، بيروت.
- حماد، حسن محمد: 1997 تداخل النصوص في الرواية العربية ط1- الهيئة المصرية العامة، القاهرة.
- حنفي، د. حسن: 1981 التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ط1- دار التنوير، بيروت.
- خصباك، د. شاكر: بلا تاريخ ابن بطوطة ورحلته -دار الآداب، بيروت.
- الخطيب، د. حسام: 1983 روايات تحت المجهر ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الخطيب، محمد كامل، 1976 المغامرة المعقدة ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- 1990 نظرية الرواية ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- 1990 تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم ط1- وزارة الثقافة، دمشق.
- خورشيد، فاروق، 1979 في الرواية العربية، عصر التجميع ط3- دار العودة، بيروت.
- خياط، نهاد: 1994 دراسة في التجربة الصوفية ط1- دار المعرفة، دمشق.
- دقاق، د. عمر: بلا تاريخ ملامح النثر العباسي - دار الشرق العربي، بيروت.
- الزريبي، مفيدة: 1994 مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ط1- دار الأهالي، دمشق.
- سركيس، إحسان: 1979 الثنائية في ألف ليلة وليلة ط1- دار الطليعة، بيروت.
- السعافين، د. إبراهيم: 1978 تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد لاشام "1870-1967" ط2- دار المناهل، بيروت
- 1996 تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية ط1- دار الشروق، عمان.

- سليمان، موسى: 1960 الأدب القصصي عند العرب ط3 - دار الكاتب اللبناني، بيروت.
- سلام، رفعت: 1990 بحثاً عن التراث العربي ط1 - الهيئة المصرية العامة، مصر.
- الشاذلي، د. عبد السلام محمد: 1985 شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ط1 - دار الحدائق، بيروت.
- الصباغ، د.إيلي: 1988-1989 دراسة في منهجية البحث التاريخي ط1 - مطبوعات جامعة دمشق.
- صالح، د. صلاح: 1996 الرواية العربية والصحراء ط1 - وزارة الثقافة، دمشق.
- ضيف، د. شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي ط6 - دار المعارف، مصر.
- طرشونة، محمود: 1985 الأدب المريد في مؤلفات المسعدي ط3 - بلا دار النشر.
- طنوس، د. وهيب: 1980-1981 في النثر العباسي ط2 - جامعة حلب.
- العروي، د. عبد الله: 1992 مفهوم التاريخ ط1 - المركز الثقافي العربي، بيروت.
- عصفور، د. جابر: 1994 قراءة الموروث النقدي ط1 - دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة.
- علوش، د. سعيد: بلا تاريخ عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي ط1 - مركز الإنماء القومي، بيروت.
- فضل، د. صلاح: 1985 نظرية البنائية في النقد الأدبي ط3 - دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- قاسم، عبد الحكيم عبد الغني: 1989 المذاهب الصوفية ومدارسها ط1 - مكتبة مدبولي، القاهرة.
- القيسي، فايز عبد النبي فلاح: 1989 أدب الرسائل في الأندلس ط1 - دار البشير، عمان.
- لحداني، د. حميد: 1991 بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ط1 - المركز الثقافي العربي - بيروت.
- مجموعة من المؤلفين: 1980 دراسات في الإسلام ط1 - دار الفارابي، بيروت.
- 1986 دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس ط1 - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- 1987 التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ط2 - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- 1998 الرواية العربية، واقع وآفاق ط1 - دار ابن رشد، بيروت.
- 1998 دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- محمدي، أحمد سعيد: 1976 الطيب صالح عبقرى الرواية العربية ط1 - دار العودة، بيروت.
- مرتاض، د. عبد الملك: 1988 فن المقامات في الأدب العربي ط1 - الدار التونسية، الجزائر.
- 1996 مقامات السيوطي ط1 - اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- المرعي، د. فؤاد: 1981-1982 - نظرية الأدب ط1 - منشورات جامعة حلب.

- الموسوي، د. محسن جاسم: 1986- ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي ط2- مركز الإنماء العربي، بيروت.
- 1993 -ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث ط1 -دار الآداب، بيروت.
- 1997- سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- النساج، د. سيد حامد: 1980- بانوراما الرواية العربية الحديثة ط1- دار المعارف، القاهرة.
- نصار، د. حسين: 1991- أدب الرحلة ط1- الشركة المصرية العامة، مصر.
- النصير، ياسين: 1995- المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- هلال، د. محمد غنيمي، د. ت -الأدب المقارن ط5- دار العودة، بيروت.
- ياغي، د. عبد الرحمن: د. ت -في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- اليافي، د. نعيم: 1993- أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة ط1- اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- يقطين، سعيد: 1989- انفتاح النص الروائي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- 1992 - الرواية والتراث السرد ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- 1989- تحليل الخطاب الروائي ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- 1997- قال الراوي، البنات الحكائية في السيرة الشعبية ط1- المركز الثقافي العربي، بيروت.
- ب- المراجع المترجمة:**
- باختين، ميخائيل: 1988- الكلمة في الرواية ط1، تر: يوسف حلاق- وزارة الثقافة، دمشق.
- 1990- أشكال المكان والزمان في الرواية ط1، تر: يوسف حلاق- وزارة الثقافة، دمشق.
- بارت، رولان: 1993- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ط1، تر: د. منذر عياشي- دار الإنماء الحضاري، حلب.
- برذرستون: غوريون: 1984- نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية ط1، تر: د. سميرة بريك- وزارة الثقافة، دمشق.
- غاستون، باشلار: 1984- جماليات المكان ط2، تر: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- بروب، فلاديمير: 1996- مورفولوجيا القصة ط2، تر: د. عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو- دار الشراع، دمشق.
- بوث، وين سي: 1992- أنماط السرد، تر: محمود منقذ الهاشمي- مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد 70.

- بوتور، ميشيل: 1982 - بحوث في الرواية الجديدة ط2، تر: فريد أنطونيوس - دار عويدات، بيروت.
- زيرافا: ميشيل: 1985 - الأسطورة والرواية ط1، تر: صبحي حديدي - دار الحوار، اللاذقية.
- كريستيفا، جوليا: 1997 - علم النص ط2، تر: فريد زاهي - دار توبقال، الدار البيضاء مجموعة من الباحثين: 1985 - الأدب والأنواع الأدبية ط1، تر: د. طاهر نجار - دار طلاس، دمشق.
- 1986 - بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي ط1، تر: محمد طيار - دار رادوغا، موسكو.
- مومسن، كاترينا: 1980 - غوته وألف ليلة وليلة ط1، تر: أحمد الحمو - وزارة التعليم العالي، دمشق.
- هو، غراهام: 1973 - مقالة في النقد ط1، تر: محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية، دمشق.
- واط، إيان: 1991 - نشوء الرواية ط1، تر: عبد الكريم محفوظ - وزارة الثقافة، دمشق.
- ج- الرسائل الجامعية:**
- أبو هيف، عبد الله، 1999 - الاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في الوطن العربي، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق.
- صالح، صلاح: 1998 - قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة - أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق.
- د- المعاجم:**
- ابن منظور: لسان العرب
- الحنفي، د. عبد المنعم: 1987 - معجم المصطلحات الصوفية ط2 - دار المسيرة، بيروت.
- الفيصل، د. سمر روجي: 1995 - معجم الروائيين العرب ط1 - دار جروس برس، لبنان.
- هـ- المجلات والدوريات:**
- ابن جمعة، د. بوشوشة: 1996 - الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث - مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 29.
- خليل، لؤي: 1997 - المكان في قصص وليد إخلاصي - مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4.
- الربيعي، تركي: 1988 - محاولة في البحث عن معادل حضاري، بعض الملاحظات المنهجية حول إعادة كتابة تاريخنا القومي - مجلة الوحدة، الرباط، العدد 42.

- عبد الحق، منصف: 1989- اللغة وإشكالية التأويل عند محيي الدين بن عربي - مجلة الوحدة الرباط، العدد 60.
- عثمان، د. محمد عبد الستار: 1988 -المدينة الإسلامية- عالم المعرفة، الكويت العدد 128.
- العظمة، د. نذير: 1996- فنوننا النثرية بين الثبات والتحول- مجلة بناء الأجيال- دمشق، العدد 17.
- مرتاض، د. عبد الملك: 1998- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، الكويت العدد 240.
- المرعي، د. فؤاد: 1991-مدارات التاريخ في الرواية السورية- مجلة البيان، الكويت، العدد 351.
- النجار، د. محمد رجب: 1981- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي- عالم المعرفة، الكويت العدد 45.
- 1993- مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية نظرياً وتطبيقياً، مجلة قضايا وشهادات، قبرص، العدد 6.



## المحتوى

الإهداء	3
المقدمة	4
1- بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة: .....	8
أ- البواعث الواقعية: .....	8
ب- البواعث الفنية: .....	9
ج- الحركة الثقافية: .....	9
2- دواعي البحث: .....	10
مدخل إلى البحث	16
مدخل إلى البحث	17
1- تعريف بالتراث: .....	17
2- مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر: .....	19
3- تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي: .....	22
ملاحظات ونتائج: .....	36
الفصل الأول توظيف الحكاية الشعبية	38
1- توظيف ألف ليلة وليلة: .....	39
2- توظيف الشخصية الحكائية: .....	67
3- الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع: .....	74
ملاحظات ونتائج: .....	79
الفصل الثاني توظيف السيرة الشعبية	81
1- مقارنة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ: .....	83
2- توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش": .....	84
3- قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية "ألف ليلة وليلتان": .....	91
4- توظيف البنية السردية في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب": .....	92
5- توظيف لغة السيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب": .....	94

95..... ملاحظات ونتائج:

### 97..... الفصل الثالث توظيف التاريخ

- 1- إدخال النص التاريخي في الرواية: ..... 102
  - 2- تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي: ..... 106
  3. توظيف أحداث التاريخ: ..... 108
  4. أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية: ..... 112
  5. أشكال تقديم الشخصية التاريخية: ..... 113
  6. تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية: ..... 116
  7. نماذج الشخصية التاريخية: ..... 117
  8. إعادة كتابة التاريخ في رواية: "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف": ..... 119
  10. توظيف فلسفة التاريخ: ..... 121
  11. توظيف المادة التاريخية في رواية "مجنون الحكم": ..... 128
  12. توظيف شكل الكتابة التاريخية: ..... 130
- 132..... ملاحظات ونتائج:

### 135..... الفصل الرابع توظيف النص الديني

1. أشكال توظيف النص الديني: ..... 136
  2. توظيف البنية الفنية للنص الديني ..... 145
  3. توظيف القصة الدينية: ..... 151
  - 4- توظيف الفكر الديني ..... 157
- 169..... ملاحظات ونتائج:

### 171..... الفصل الخامس توظيف التراث الأدبي

- 1- توظيف فن الخير: ..... 172
  - 2- توظيف المقامة: ..... 178
  - 3- توظيف فن الترسل: ..... 185
  - 4- توظيف كتب الجغرافيا في رواية "خطط الغيطاني": ..... 194
  - 5- توظيف أدب الرحلة TRAVEL LITERATURE: ..... 200
- 209..... ملاحظات ونتائج:

### 210..... الفصل السادس توظيف تراث البيئة المحلية

- الدوافع إلى توظيف تراث البيئة المحلية: ..... 211
- 2- تراث البيئة المحلية في روايات إبراهيم الكوني: ..... 214
- 3- توظيف تراث البيئة المحلية في رواية "الجازية والدرأيش": ..... 222
- 4- توظيف المكان التراثي في رواية "باب الجمر": ..... 226

233.....	ملاحظات ونتائج:
<b>235</b> .....	<b>خاتمة ونتائج عامة</b>
237.....	تعريف ببعض الروائيين
243.....	المصادر والمراجع
243.....	أولاً: المصادر
245.....	ثانياً: المراجع
251.....	المحتوى

