الباب الأول

الشخصية التراثية

الفصل الأول : الشخصية التراثية التسجيلية .

الفصل الثانى : الشخصية التراثية التعبيرية .

obeikandl.com

obeikandl.com

الشخصية التراثية

تمهيد :

(١)

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(٢)

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

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

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

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

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

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

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

* * *

(٣)

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

الشخصية التراثية التسجيلية : وتدور حول ثلاثة أنماط تراثية :

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

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

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

أما الشخصية التراثية : التعبيرية : دارت فى ثلاثة جوانب :

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

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

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

الفصل الأول

الشخصية التراثية التسجيلية

١ – النمط التاريخى

١/١

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

٢/١

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

(١٣) عبد المنعم صبحى .. سابق ، ص ٣٨ .

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

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

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

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

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

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

---

(١٤) عبد المنعم صبحى . سابق ، ص ٢٣ .

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(٢٥) نجيب محفوظ المصدر السابق ، ص ٨٢ .

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

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

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

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

– وهل تأكلها ؟ .

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

– ألا تخشى الخفراء ؟

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

فأمن « طونا » على قول اللص قائلا :

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

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

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

(٢٨) نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٨٤ .

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

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

وحينئذ يكون الوعى الأصلى هو المسيطر عليه فى الرواية .

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

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

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

---

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

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

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

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

(٣٣) نفسه ، ص ١٥٢ .

(٣٤) د . عبد الحميد إبراهيم القصة المصرية وصورة المجتمع ، ص ٧١ .

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

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

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

* * *

٣/١

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

٢ – النمط الشعبى :

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

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

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

وهذا الاستلهام للتراث الشعبى يتمثل فى نمطين أساسيين :

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

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

* * *

(٥١) نفسه ، ص ٤٦ ، ٥١ .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

٣/٢

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

* * *

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

---

* أنظر : باب الشكل التراثى فى هذا الكتاب .

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

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

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

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

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

---

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

(٦٢) نفسه ، ص ١٢٢ .

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

(٧٦) نفسه ، ص ٨٠ – ٨١ .

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

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

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

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

٣ – النمط الأسطورى :

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

---

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

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

* * *

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

(٨٣) نفسه ، ص ١٨٦ .

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

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

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

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

* * *

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

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

---

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

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

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

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

(٨٧) حسن محسب : رغبات ملتهبة ، ص ١١ .

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

الفصل الثانى

الشخصية التراثية التعبيرية

١ - الشخصية التراثية الحقيقة :

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

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

* * *

١/١

فبالنسبة للنمط التراثى التاريخى :

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

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

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

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

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

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

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

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

(٩٦) نشرت هذه الرواية عن دار الكاتب العربى ١٩٦٥ ، وأعتمدنا على طبعة دار الهلال سنة ١٩٧٢ .
(٩٧) د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص ١٣ .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

(١٠٨) ابن إياس : بدائع الزهور ، جـ ٢ ، ص ٤٦٢ .
(١٠٩) سعد مكاوى : المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(١١٠) نفسه ، ص ٥٩ .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

* * *

٢/١

أما بالنسبة للنمط التراثى الصوفى :

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

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

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

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

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

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

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

– قلت لا .

– هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة ؟

– قلت لا .

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

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

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

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

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

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

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

* أنظر : الشخصية التراثية المقنّعة فى هذا الفصل .

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

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

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

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

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

---

(١١٨) جمال الغيطانى : التجليات ، السفر الأول ، ص ٤٥ .

(١١٩) نفسه ، ص ٦٨ – ٦٩ .

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

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

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

---

(١٢٠) نفسه ، ص ٨٣ .

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

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

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

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

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

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

---

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

(١٢٤) نفسه ، ص ١٢٤ .

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

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

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

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

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

* * *

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

---

(١٢٦) جمال الغيطانى : التجليات ، ٢/٩٠ .
(١٢٧) نفسه ، ٣/١٧٨ .

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

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

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

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

---

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

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

– أكل العيش مر ياسيدى .

– شغلتك فى كلمة واحدة .

– مندوب معلومات .

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

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

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

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

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

---

(١٣٠) نفسه ، ص ٤٧ – ٤٨ .

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

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

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

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

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

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

---

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

(١٣٣) سعد مكاوى ، مصدر سابق ، ص ٨٩ .

(١٣٤) نفسه ، ص ١٠٤ – ١٠٦ .

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

(١٣٧) محمد جبريل : إمام آخر الزمان ، ص ١١٢٢ .
(١٣٨) نفسه ، ص ٥٣ – ٥٤ .
(١٣٩) محمد جبريل : إمام آخر الزمان ، ص ١٢٦ – ١٢٧ .

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

* * *

٤ / ١

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

---

(١٤١) نفسه ، ص ٥٥ .

(١٤٢) نفسه ، ص ٥٨ .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

٢ – شخصية ذات أبعاد تراثية :

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

* * *

١/٢

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

(١٦٤) نفسه ، ص ٢٦ .

(١٦٥) نفسه ، ص ٢٧ .

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

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

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

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

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

---

(١٦٧) أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ٤٣ .

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

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

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

* * *

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

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

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

(١٧١) جمال الغيطانى : الزويل ، ص ٢٣ .

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

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

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

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

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

---

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

(١٧٣) جمال الغيطانى : الزويل ، ص ٣١ .

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

٢/٢

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

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

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

(١٨٣) محمد حسين هيكل : زينب ، ص ٢٨٠ .

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

(١٩٠) نفسه ، ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

نطقت مأخوذة وعينها تتوسل الرحمة :

- أأنت هو ؟ ، تمهل ثم ألقى كلامه هينا .

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

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

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

- أحببنا فافتقرنا ، وكرهنا فاغتنينا » (١٩٦) .

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

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

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

---

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

(١٩٦) نفسه ، ص ١٣ .

(١٩٧) نفسه ، ص ١٤ .

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

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

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

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

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

– الجارية .

---

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

(١٩٩) نفسه ، ص ٩٢ .

– أليست هى الأرض ؟

– والله إنها لكذلك .

– وكيف ننسى عطاءها يوم الهول .

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

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

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

٣ – شخصية تراثية مقنعة :

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

---

(٢٠٠) محمد قطب : مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

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

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

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

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

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

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

* * *

(٢٠١) محمد جبريل : الأسوار ، ص ٤٤ .

(٢٠٢) محمد جبريل : الأسوار ، ص ٦٣ .

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

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

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

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

---

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

(٢٠٤) بهاء طاهر : قالت ضحى ، ص ٦٧ .

(٢٠٥) نفسه ، ص ٦٨ .

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

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

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

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

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

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

obeikandl.com