الباب الرابع

الشكل التراثى

الفصل الأول : الشكل الشعبى

الفصل الثانى : الشكل التاريخى

الفصل الثالث : الشكل التوثيقى

obeikandl.com

obeikandl.com

الشكل التراثى

تمهيد

مثلما شغل بعض الروائيين باستلهام الشخصية ، والنص واللغة والحدث التراثى ، فقد شغل بعضهم أيضاً باستلهام الشكل التراثى ، خاصة إن « الشكل لفظ يدل على الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضوعها فى العمل ، كل بالنسبة إلى الآخر ، والطريقة التى يؤثر بها كل منها فى الآخر ، فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة ، منها تعاقب الحوادث التى تكون عقدة الرواية »(١) .

وقد استوحى بعض الكتّاب الشكل التراثى ، أو القوالب التراثية ، بغية تأصيل شكل روائى عربى من ناحية ، وليكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية لأن « الأشكال الأدبية تعكس فى حد ذاتها حركة المجتمع ، وتصور مضامينه ، وليس عبثاً فى فترة غلبة المد الأوربى ، أن تكون الأشكال القصصية فى عالمنا هى أشكال أوربية .. وليس عبثاً أيضا أن المجتمع ، وقد بدأ يكتشف هويته ، أخذ فى الوقت نفسه يتحسس ماقى التراث من أشكال ، قد تستطيع أن تنبعث من جديد ، وأن تتصدى لتيارات العصر »(٢) .

وقد مر الشكل الروائى بعدة مراحل بداية من إرهاصات الفن الروائى ، وتخبطه بين الأشكال الأدبية المتعددة – فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين – حتى استقر على ماعرف بالشكل التقليدى فى العشرينيات من هذا القرن ، وفيه يعتمد الكاتب على بداية وعقدة وحل .

وهذا الشكل لم يخل من المؤثرات الأوربية ، لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع المصرى المعيش ، لاختلاف الواقع الأوربى الذى أفرز هذا الشكل عن الواقع المصرى الذى حاكى هذا الشكل ذاته .

وكان لابد من ظهور شكل جديد ، يلائم طبيعة الواقع الحاضر وطبيعة بناء الرواية . لأن العكوف على التراث الماضى بأشكال تقليدية أوربية لايساير طبيعة الواقع ، كما أن التعبير عن الحاضر منقطعاً عن التراث الماضى ، لايساير طبيعة المجتمع ذات الجذور الأصيلة .

(١) جيروم ستولينتز : النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا ، ص ٣٤٠ .

(٢) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٤ .

وبالتالى ظلت الأشكال الروائية تتخبط بين القديم والحديث ، أو بين الأشكال الأوربية التقليدية ، والأشكال الأوربية المستحدثة . وحاول الكتّاب إخضاع مضامينهم العصرية لهذه الأطر الشكلية . ففقدت أعمالهم المواءمة بين الشكل والمضمون ، وهذه الاضطرابات بين الأشكال المختلفة انتهت بالناس إلى الشك فى قيمة كل تلك المولدات المستعارة من أطر الحضارة الغربية المختلفة ، وأكدت ضرورة المواءمة بين الأشكال والوسائل ، وبين المضامين الملحة المرتبطة بألوان المعاناة ، التى يعيشها إنسان عصرنا » (٣) . وكان الشكل التراثى العربى هو أقرب هذه الأشكال للتعبير عن الواقع الحاضر من جهة ، وعن تراثنا الماضى من جهة أخرى .

ومن هنا كان لابد من الوصول إلى شكل عربى أصيل يحوى التراث الماضى ويعبر عن الواقع الحاضر ، ولايركن إلى المؤثرات الأوربية ، أو إلى تقليد أشكال لاتتوافق وطبيعة واقعنا العربى . خاصة « أن مشغولية الأمة الدائمة فى عملية تطورها هى أن تبحث لها عن شكل مناسب تستطيع من خلالها أن تعبر عن ذاتها سواء كان ذلك فى موقفها الفكرى ، أو السياسى ، أو فى قوالبها الفنية » (٤) .

(٢)

وأهم العوامل التى ساعدت على ظهور هذا الشكل التراثى العربى الأصيل هى :

١ - إفلاس الشكل التقليدى فى التعبير عن قضايا الواقع العربى المعيش . لأن هذا الشكل اعتمد على تقليد الأشكال الأوربية ، والفن لايجوز أن يحاكى أو يقلد بل يجب أن يكتشف أشكالات جديدة ، لأن الواقع دائب على التغير والتبدل (٥) كما أن هذا الشكل التقليدى أكثر تعبيراً عن واقع المجتمع الأوربى والكتّاب فى استخدامهم لهذا الشكل إما أن يصبّوا فيه مضامين تراثهم الماضى فحسب مثلما فعل كتّاب الرواية التاريخية ، أو يصبّو فيه مضامين الواقع الحاضر فحسب منفصلا عن تراثهم ، فيجئ واقعهم الحاضر منفصلاً عن تراثهم الماضى . وبالتالى كان بحثهم عن شكل عربى أصيل يحوى الماضى والحاضر معا ضرورة يقتضيها واقعهم المعيش .

---

(٣) د . عز الدين إسماعيل : روح العصر . دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة ، ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٤) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢/٣٧ .

(٥) أنظر : عثمان نويه ، د . راشد البراوى ، محمد على أبو درة : تاريخ البشرية إعداد اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو ، مجلد ١٦ القرن العشرون جـ ٢ . التطور العلمى ثلاثة أجزاء : تطور المجتمعات - صورة الذات وتطلعات الشعوب - التعبير .

٢ – تطلع بعض الكتّاب المعاصرين إلى شكل روائى أصيل يستلهم تراثهم الماضى يعد عاملاً آخر من عوامل استلهامهم للشكل التراثى . لذلك يقول فاروق خورشيد فى مقدمة روايته على الزيبق : « نحن حين نقدم هذه السيرة تقديماً روائياً معاصراً ، إنما نحرص على السمات الأصلية للعمل فى نفس الوقت نستغل فيه ما أتاحته لنا فنون القص الحديثة من إمكانيات لإبراز أبعاد الشخصية ورسم صورتها والغوص إلى أعماقها لتتحرك من صورة رسمها فنان بدائى إلى عمل حى متحرك قدر الإمكان ، ونحن نريد بتقديمها أن نسهم فى إبراز أدبنا الشعبى الروائى العربى .. علهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية ، تربط تعبيرهم الحديث اليوم ، بتراث فنى مجيد قدمه تاريخنا الحافل » (٦) ، ويقول جمال الغيطانى : « منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى » (٧) .

ويتفق معظم الروائيين (٨) المعاصرين على ضرورة توظيف تراثهم الماضى ، فى أعمالهم الإبداعية المعاصرة ، ليخلقوا بذلك تفاعلا بين الماضى والحاضر فيكسب الرواية تجدداً وحيوية واستمراراً .

٣ – إن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، التى طرأت على المجتمع المصرى منذ مرحلة الستينيات ، ومابعدها مروراً بهزيمة سنة ١٩٦٧ ، وانتصار سنة ١٩٧٣ ، ثم انحراف المؤشرات السياسية فى السبعينيات ، وتخبط المجتمع وانتقاله من سياسة إلى أخرى . كل ذلك جعل الأدباء يرفضون هذا التخبط بل يرفضون أيضا سيطرة الأشكال الروائية الأوربية على إنتاجهم الأدبى ، فبدأوا يبحثون عن أشكال وقوالب فنية تساير مقتضيات واقعهم العربى .

ومن ثم بدأ الكتّاب يبحثون عن أشكال روائية تقوم فى أخص خصائصها على النشاط المعرفى بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، لأجل التعبير عن المعايير الحياتية السائدة فى الواقع الحاضر . والكاتب فى هذه الحالة عليه أن « يحول الفوضى إلى نظام فى إطار الشكل ، فالشكل على أية حال نظام بصرف النظر عن محتواه ، ولكن النظام الشكلى يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته . وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير . ولكنه لايفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ، ومتناقضاتها فى حزم من الرموز والأشكال

---

(٦) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزيبق جـ ١ ، ص ١١ – ١٢ .

(٧) جمال الغيطانى : بعض مكونات عالمى الروائى . الآداب فبراير ، مارس ١٩٨٠ .

(٨) أنظر : رأى كل من أحمد الشيخ ، إبراهيم اصلان ، إبراهيم عبد المجيد ، سعيد الكفراوى ، عبد الحكيم قاسم ، يوسف القعيد ، الغيطانى ، مجلة الثقافة الجديدة ، عدد نوفمبر ٨٦ ، مارس ١٩٨٧ .

التمثيلية والدلالات ، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضاً أملا فى خلق عالم جديد وإنسان جديد »[٩] .

وكان الشكل التراثى هو أقرب الأشكال التى اهتدى إليها بعض الروائيين ليصبوا فيها مضامين عصرهم الحاضر . وفى الوقت نفسه يعملون على بث الحيوية والتجدد فى تراثهم الماضى ، فيحدثون بذلك تواصلاً بين الماضى والحاضر .

لذلك بدأ الكتّاب فى الآونة الأخيرة يستوحون الأشكال التراثية مادة تعبيرية عن واقعهم الحاضر .

وإذا كانت إرهاصات هذا الشكل بدأت مبكرة منذ أوئل الأربعينيات فى أحلام شهرزاد سنة ١٩٤٢ لطه حسين ، إلا أنها كانت محاولة فردية ارتبطت بالتراث الماضى أكثر من الحاضر ، واعتمدت على الشكل التقليدى من حيث البداية والعقدة والحل ، ولم تتخلص من أسر المباشرة والتصريح . كما أن طغيان الرواية الواقعية فى الخمسينيات أدى إلى انزواء الشكل الشعبى الذى بدأت إرهاصاته فى « أحلام شهرزاد » ثم أخذ الشكل العربى الأصيل فى التبلور والظهور منذ مرحلة الستينيات ومابعدها ، بعد أن أفلس الشكل الذى يعتمد على الماضى وحده ، أو يعتمد على الحاضر وحده وكان ضرورياً أن يظهر الشكل الذى يربط بين الماضى والحاضر فى وحدة متكاملة .

فبدأت تباشير هذا الشكل فى الظهور منذ بدايات روايتى فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ ، وجمال الغيطانى فى « الزينى بركات » سنة ١٩٧٠ ، « التجليات » سنة ١٩٨٧ ، و« رسالة فى الصبابة والوجد » سنة ١٩٨٧ ، ومحمد جبريل فى « إمام آخر الزمان » سنة ١٩٨٥ ، و« من أوراق أبى الطيب المتنبى » سنة ١٩٨٦ ، ونجيب محفوظ فى « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، و« ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد مستجاب فى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ .

(٣)

وأول الأشكال التراثية التى استوحاها الكتّاب فى رواياتهم هو الشكل الشعبى ، الذى يستوحى فيه الكاتب قالب الحكايات والسير الشعبية ، وقد تطور هذا الشكل تطورا فنياً ، بداية من رواية « أحلام شهرزاد » ، ووصل إلى قمة نضجه الفنى فى رواية « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

---

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

ثم ظهر الشكل التاريخى الذى يعتمد على قالب الكتابات التراثية التاريخية وقد استوحاه الكتّاب بقصد فنى ، بغية خلق شكل روائى عربى أصيل يعتمد على الروافد التراثية العربية ، ولايعنى به الشكل الفنى فى الروايات التاريخية ، بل يعنى به الشكل الذى يستوحيه الكاتب من قالب الكتابات والمؤلفات التاريخية ، فيقترب الشكل الفنى فى الرواية من شكل المؤلفات التاريخية ، من ناحية اعتماد الشكل على نظام الحوليات والمقتطفات والنداءات والرسائل والتقارير التاريخية .

ولعل أهم رواية اتضحت فيها ملامح هذا الشكل هى رواية « الزينى بركات » سنة ١٩٧١ ، فقد أصبح الشكل الفنى فيها قريبا من الشكل الذى اعتمد عليه ابن إياس فى حولياته وغيره من مؤرخى المرحلة المملوكية .

* * *

ثم برز فى الآونة الأخيرة شكل روائى آخر يعتمد على الأشكال التراثية وهذا الشكل أطلقنا عليه « الشكل التحقيقى » لأن الكاتب يستخدم فيه نفس الوسائل التى يستخدمها محقق النصوص والمؤلفات التراثية ، فنجد بناء الرواية يقترب من بناء النص المحقق من حيث الاعتماد على تعدد الروايات التى يسردها الراوى ، ومحاولة توثيق النص ومؤلفه ونسبته إلى صاحبه ، والاعتماد على الهوامش والحواشى ، وتصحيح ماسقط من النص الأصلى أو الإشارة إليه ، والشك فى الروايات المروية ، والوصول من خلالها إلى رواية صحيحة .

وكل هذه الوسائل استخدمها الروائى ، وانعكست على بناء روايته ، فأصبح الشكل عنده قريباً من شكل النصوص والمؤلفات المحققة . وقد ظهر ذلك واضحاً فى روايات محمد مستجاب « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد جبريل « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق » سنة ١٩٨٦ ، ومجيد طوبيا « تغريبة بنى حتحوت » سنة ١٩٨٧ .

* * *

obeikandl.com

الفصل الأول

الشكل الشعبى

(١)

على الرغم من ظهور بعض ملامح التراث الشعبى فى الرواية المصرية عند جيل الرواد إلا أن هذه المرحلة لاتعنينا كثيراً . لأن الأسس الفنية فى الرواية كانت تتخبط بين الأشكال المختلفة . « ومن الطبيعى ألا نتوقع الكمال من جيل الرواد . فقد كان شكل القصة عند معظهم مضطرباً بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية ، ومحاولة قص تاريخ حياتها واخضاع القصة لمنافع عملية ، أو لمذاق شعبى يلتمس الغريب والمثير » (١٠) كما أن احتواء هذه الروايات على بعض ملامح السير والحكايات الشعبية لم يكن يعنى به استلهام الشكل الشعبى وتوظيفه فنياً فقد كانت الرواية فى هذه المرحلة غير مستقرة على شكل معين . وكان اقترابها من الشكل "شعبى تجريبا وليس توظيفاً . ومايعنينا هو المرحلة التى ظهرت فيها الإرهاصات الأولى لتوظيف الشكل الشعبى بقصد إبراز دلالات إيحائية ورمزية . وقد بدأت الإرهاصات الأولى لتوظيف هذا الشكل فى رواية طه حسين « أحلام شهرازاد » سنة ١٩٤٢ ، ثم تطور هذا الشكل فى روايات فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ ، ثم تطور بعد ذلك أيضا فى روايات « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، « والحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

وقد اتضح لنا أن الشكل الشعبى فى الرواية عند طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة . لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . لأنها كانت أكثر تعبيراً عن الواقع التراثى منها عن الواقع الحاضر . ثم تطور بعد ذلك فى روايتى « مالك الحزين » ، و « ملحمة الحرافيش » إلا أن هذا الشكل طغت فيه الأبعاد المعاصرة على التراثية . فأصبح استلهامه للشكل التراثى قاصراً على الشكل الخارجى . وانعكاسه على الشخصيات والأحداث والحكايات كان باهتاً ، ثم جاءت رواية « ألف ليلة وليلة » فحقق الكاتب من خلالها موازاة فنية فى الشكل الفنى . أى أنه وازى بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل التراثى بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر .

* * *

(١٠) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢/٧٩ .

إن بناء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، لأن الشكل يبنى على مجموع الأسس الفنية التى تحكم إطار الرواية . فإذا كان بناء الرواية يتشكل من خلال الشخصية والنص والحدث واللغة ، فإن بناء الشكل الفنى يصبح عبارة عن الإطار أو القالب الذى يحوى هذه الأسس ويحكم بناءها .

وإذا كانت هذه الأسس قد تشكلت من التراث الشعبى . فحينئذ يقترب بناء الشكل فى الرواية من بناء الحكايات أو الليالى أو السير الشعبية ، وفى هذه الحالة يصبح الشكل الفنى فى الرواية قريباً من الشكل الشعبى .

وبرغم أن بناء الشكل الفنى لايمكن فصله عن بناء القصة أو الحدث أو اللغة أو النص ، إلا أننا سنحاول التركيز على الإطار أو القالب . الذى يحكم بناء هذه العناصر جميعاً ، والذى منه يتكون الشكل الروائى . ذلك الشكل الذى يضفى على العمل الفنى طابعا كلياً ، واكتمالاً ذاتياً يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ، ويبدو عالما قائما بذاته (١١) .

* * *

ومن هنا تبلور هذا الشكل فى ثلاث مستويات :

المستوى الأول : تناول الإرهاصات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ لطه حسين . حتى روايتى « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٢ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ لفاروق خورشيد . فجاءت الروايات فى هذا المستوى أقرب إلى صياغة الليالى والسير الشعبية فى شكل روائى .

المستوى الثانى : تناول المرحلة التالية لتطور الشكل الشعبى ، واتضح هذا المستوى فى روايتى « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، لنجيب محفوظ ، و« مالك الحزين » سنة ١٩٨٣ لإبراهيم أصلان ، إلا أن رواية « مالك الحزين » تقدمت خطوة فنية فى تحقيق شكل الليالى العربية ، من حيث تداخل الحكايات والأحداث ، وبرغم أن « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليالى العربية ، ومالك الحزين اعتمدت على استلهام الشكل الداخلى والخارجى معاً . إلا أن هاتين الروايتين طغت فيهما الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية .

---

(١١) أنظر : جيروم ستولنيتز : مرجع سابق ، ص ٢٣٩ .

المستوى الثالث : تحققت فيه الموازاة الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة فى الشكل الشعبى ، خاصة فى رواية « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ لنجيب محفوظ ، فقد استوحى الكاتب الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ومزجه مزجاً فنياً فى بناء الرواية وأحداثها . حيث اعتمد على تداخل بعض الحكايات بالقدر الذى يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها . كما أعتمد أيضا على أنماط الحكاية الشعبية فى الليالى ، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر . وفى كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريبا من الشكل الشعبى من ناحية ومعبراً عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية .

(٢)

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تحقق فى روايتى « أحلام شهرزاد » لطه حسين ، و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . الأولى اعتمدت على الشكل الشعبى لليالى العربية ، والثانية اعتمدت على الشكل الشعبى للسيرة الشعبية .

* * *

١/٢

ويمكن القول إن حكايات الليالى تعد من أهم الأشكال الشعبية التى استوحاها العديد من الكتّاب فى رواياتهم ، وأول مايلفت الانتباه فى كتاب الليالى العربية أنه قسم إلى ليال ، وقصد به استيفاء غرض فى المقدمة ، وهو صرف الملك شهريار عن شروره عن طريق شغل خياله ، وتفكيره بالحكايات المتصلة . إذ أن الملكة « شهرزاد » حدثت الملك « شهريار » ألف ليلة وليلة بأحاديث متصلة ، وفى كل ليلة تقف عند موقف مشوق تستكمله فى الليلة التالية ، وهكذا حتى انتهت الليالى جميعها .

ومن هنا يمكن القول : إن الشكل الفنى الذى يحكم إطار الليالى العربية يقسم الليالى العربية إلى ليال متتابعة تتابعاً زمنياً ، بداية من الليلة الأولى وحتى الليلة الأخيرة . وقد استوحى طه حسين هذا الشكل فى روايته « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، فقسمها إلى ليال تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف ، وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . واعتمد على الزمن التاريخى . وطه حسين لم يلتزم بحكايات الليالى العربية كما هى . بل نسج حكايات خيالية على شاكلة الليالى العربية .

وإذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية قصت على شهريار حكاياتها فى أوقات اليقظة ، فإنها فى أحلام شهرزاد قصت عليه هذه الحكايات فى أوقات النوم .

واقترب الشكل الفنى فى الرواية من شكل الليالى العربية ، وأصبح التحوير الذى لجأ إليه طه حسين تحويراً شكلياً . وقد جاء هذا التحوير أيضا فى عدم التزامه بذكر حكايات الليالى العربية . فتبدأ أحلام شهرزاد بالليلة التاسعة بعد الألف ، وقد أصبح الملك حزيناً تنتابه الحسرة على العهد الذى انقضى ، يقول : « عاد شهريار إلى نفسه ، وارتسمت على ثغره ابتسامة سريعة ، لم تلبث أن مرت كأنها البرق ، وثارت فى نفسه عاطفة ضئيلة ، ولكنها حادة . وفيها شئ من حسرة ، وفيها شئ من يأس ، وفيها شئ من حزن على عهد قد انقضى وليس إلى رجوعه من سبيل » (١٢) .

إن الليلة الأولى فى الليالى العربية تبدأ بقتل الملك للجوارى والعبيد والزوجات ، حتى لم يبق فى المدينة بنت فى سن الزواج . « وصار الملك شهريار كلما تزوج بنتاً بكراً يدخل بها ويقتلها فى ليلتها ، لم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضج الناس وهربوا ببناتهم ، ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج .. وكان للوزير بنتان نواتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال . الكبيرة اسمها شهرزاد ، والصغيرة اسمها دنيا زاد .. وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين .. فقالت له : بالله ياأبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء : لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن من بين يديه » (١٣) .

على حين أن رواية طه حسين تبدأ بالليلة التاسعة بعد الألف ، أى بعد أن انتهت الملكة شهرزاد من كل حكاياتها مع الملك شهريار ، وصارت تقص عليه حكاياتها التى تجعله يرق للرعية ويفيق لرشده ويدرك حقيقة الواقع الذى يعيش فيه ، فتبدأ بحكاية ملك الجن الذى كانت له فتاة حسناء وأراد أن يزوجها ، لكنها رفضت ، وبينما تتداعى هذه الحكايات على الملكة أثناء نومها ، والملك بجوارها يسمع حكايتها حتى أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

وتتوالى هذه الحكايات حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف وفيها بدأت الحرب وظل الرعد والبرق يعصف بالمدينة ثم أجبرت الفتاة الحسناء ، ابنة ملك الجن الملوك الطغاة على الاعتراف بظلمهم لرعيتهم أمام شعوبهم ليكون الشعب حر التصرف .

لذلك إذا كانت حكايات الليالى العربية جاءت بقصد صرف الملك شهريار عن شروره ،

---

(١٢) طه حسين : أحلام شهرزاد ، ص ١٢ .

(١٣) أنظر : الليالى العربية ، حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه الزمان . ١٣/١ – ١٤ .

فإن الحكايات فى « أحلام شهرزاد » ساقها الراوى أيضا بغية صرف الملك عن شروره ، ونزوله من برجه العاجى إلى الواقع المعيش ليعرف آمال وآلام شعبه « فقد بدلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش إلى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية وصافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل . وعلمته أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا . بعد أن كان يعيش بحواسه ، وغرائزه ، وهواه ، فقربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح إليها نفس الإنسان ، تلك هى صورة شهرزاد كما تخيلها طه حسين » (١٤) .

كما أن نمط الحكاية الشعبية فى الليالى العربية وليالى طه حسين يعتمد على الخيالات والخوارق مثل الجن والعفاريت ، وتشكل هذه الأنماط ركناً أساسياً فى بناء الرواية . فنجد الرواية منذ الليلة التاسعة بعد الألف وحتى نهايتها عند الليلة الرابعة عشرة بعد الألف تعتمد على حكايات الجن والعفاريت ويصبح للفتاة الحسناء ابنة ملك الجن قوة سحرية تستطيع أن تسخر بها الجن والعفاريت والكائنات الظواهر الطبيعية كالبرق والرعد ، بل يصبح النمط واحداً على مستوى التعبيرات الثابتة فى الحكايات ، فتبدأ الحكاية فى الليالى العربية بقوله : « بلغنى أيها الملك السعيد » (١٥) وفى أحلام شهرزاد تبدأ بهذه التعبيرات أيضا ، فتقول شهرزاد لشهريار « بلغنى أيها الملك السعيد أن طهمان ابن زهمان ملك الجن فى حضر موت كانت له فتاة حسناء » (١٦) ، وتنتهى الحكاية أيضا فى الليالى العربية ، وفى ليالى أحلام شهرزاد بقوله : « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (١٧) ، ومن هنا يصبح نمط الحكاية الشعبية واحداً فى الليالى العربية ونهايتها ، أو على مستوى الفكرة والدلالة ، أو على مستوى التتابع الزمنى .

ولما كانت الحكاية الشعبية تمثل الهيكل أو البناء الكلى الذى تدور حوله الليالى العربية ، وليالى شهرزاد عند طه حسين ، فإن الشكل الفنى فى رواية طه حسين يصبح متشابهاً مع بناء الشكل فى الليالى العربية .

ومن هنا يصبح استعادة الشكل التراثى لليالى العربية مقصوداً فنياً ، ليكشف الكاتب من خلاله عن ثراء تراثنا الشعبى ، ومقدرته على نسج روايات فنية فى أدبنا العربى ، فأخذ يستوحى الشكل الشعبى لليالى العربية للحد الذى جعل بناء الرواية متوافقاً وبناء الليالى العربية

---

(١٤) د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة فى نقد طه حسين ، ص ٩٦ .

(١٥) أنظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية التاجر مع العفريت ١/٢٠ .

(١٦) طه حسين : المصدر السابق ، ص ١٦ .

(١٧) أنظر : ألف ليلة وليلة ١/٢٤ ، طه حسين : المصدر السابق ، ص ٢٠ .

وأصبح الشكل الفنى فى الرواية قريباً من تسجيل الشكل الشعبى .

* * *

٢/٢

وقد تأكد تسجيل الشكل الشعبى فى الرواية بصورة واضحة فى روايات فاروق خورشيد ، فكتب معظم رواياته فى مرحلة الستينيات ، ويعتمد فيها على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية ، خاصة فى روايتيه « سيف بن ذى يزن » ، « على الزيبق » ليؤكد من خلال هذا الشكل أيضا مقدرة تراثنا الشعبى على إثراء الفن الروائى فيقول فى تقديمه لرواية على الزيبق : « نريد بتقديمها أن نسهم فى إبراز وجه أدبنا الشعبى الروائى العربى من ناحية ، وفى تقديم هذه الأعمال إلى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى علّهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرهم الحديث اليوم بتراث فنى مجيد » (١٨) .

ومن ثم كان فاروق خورشيد حريصاً على نسج السيرة الشعبية لعلى الزيبق فى شكل روائى .

فإذا كان الشكل الشعبى للسيرة الشعبية يرتبط بمراحل تطور البطل الرئيسى للسيرة ، سواء كان « سيف بن ذى يزن » ، أو « على الزيبق » ، أو « الظاهر بيبرس » ، أو « عنترة بن شداد » حيث « تبدأ السيرة الشعبية عادة بمراحل التكوين ، وهى مرحلة تشمل ماقبل ولادة البطل ، ثم ولادة البطل نفسه ، ثم قضية البطل الخاصة ، التى يعيشها فى إطار مجتمعه الخاص ، وتنتهى بانتصاره فى قضيته الفردية » (١٩) ، فإن الشكل الفنى فى روايته « على الزيبق » قد سار على هذا النهج ، فنجد الرواية تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعلى الزيبق ، ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة منذ صباه ، فقد حير الناس بأفعاله فى السوق والشارع ، عندما كان يضربهم وتنزل عليهم كأنها الصواعق ، حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة ، فكسرت زجاجه .

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى والسيرة الشعبية فى آن واحد . فالشكل الفنى فى السيرة الشعبية يعنى بمرحلة ولادة البطل . تلك الولادة التى تحيطها المخاوف والمحاذير ، فنجد « على الزيبق » يولد بعد أن يموت أبوه ، وتخفيه

(١٨) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزيبق ١/١١ – ١٢ .

(١٩) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ، ص ٦٢ .

أمه خوفاً عليه من صلاح الكلبى مقدم الدرك الذى يبحث عنه ليقتله قبل أن يكبر ويطالب بثأر أبيه حسن رأس الغول .

لذلك فإن « ولادة البطل فى السيرة ليست مجرد حادثة عادية ، بل لابد أن يحاط بهالة درامية تعطى أثرها فى إبراز أهمية المولود . وأهمية دوره فيما يستقبل من أحداث » (٢٠) .

وكذلك فى الرواية يعتمد الشكل اعتماداً كلياً على تتابع المراحل التى يمر بها البطل ، وعلى الأفعال الخارقة له ، فيجعل على الزيبق منذ صباه يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية . يقول على الزيبق : « أتعرف ياسالم إننى أحلم دائما ، بأننى أركب جواداً ، وأمسك رمحا سيفا لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ولآخذ من الأغنياء المتبطلين لأعطى الفقراء الكادحين » (٢١) .

إن الكاتب حريص على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية مثلما استلهم طه حسين شكل الحكايات فى الليالى العربية . لذلك يلاحظ التوافق بين قالب السيرة الشعبية ، وبين بناء الرواية ، سواء على مستوى الشخصية أو الحدث أو القالب التراثى ، وإذا كان الشكل « الشعبى للسيرة الشعبية يعتمد على اللغة النثرية السهلة المسجوعة التى تقترب من لغة التخاطب عند أهل المدينة ، وعلى استعمال الشعر للاستدلال والاستشهاد » (٢٢) ، فإن الشكل الفنى فى الرواية أيضا قد احتوى هذه الأشعار الشعبية التى تعتمد على السجع فى مجملها ليصور من خلالها موقف الراوى من الأحداث السياسية والاجتماعية .

لذلك عندما يستمر الصراع بين مقدم الدرك ، وبين على الزيبق ، يدبر على الزيبق عدة مؤمرات للكلبى حتى سخر الناس من الكلبى وأنشد الأطفال شعراً شعبياً يسخرون فيه منه . يقول الراوى : « كان الصبية يصيحون فى وقع منغم :

– وصلاح ساب دقنه . وترد مجموعة أخرى من الصبية على نفس النغم :

– ياأولاد ياأولاد .

– شوفوا قلة عقلة .

– ياأولاد ياأولاد .

– ياأولاد حارتنا .

---

(٢٠) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ، ٦٧ .

(٢١) فاروق خورشيد : رواية على الزيبق ١/٢٠ .

(٢٢) أنظر : فاروق خورشيد : المرجع السابق ، ص ٢٥٤ .

- بطة بطة .
- وبقن صلاح .
- أكلتها القطة » (٢٣) .

ويصبح التوافق بين بناء السيرة الشعبية وبناء الرواية على مستوى اللغة البسيطة السلسة التى تختلط بالعاميات المحلية والروافد الشعبية ، وعلى مستوى الأشعار الشعبية التى تبلور موقف الجماعة من المعايير السائدة فى المجتمع .

كما أن الأسس التى يبنى عليها الشكل الشعبى فى السيرة الشعبية « يتمثل فى ربط البطل بالناس ، إما للقضية التى يمثلها ، وإما لإيضاح الرمز الذى يعنيه ويتمثل فى دقة رسم الشخصيات الجانبية ، ثم يتمثل فى الحركة الدائمة وإطار المغامرات التى تعتمد على السمات الخلقية والجسدية ، كما يتمثل أيضا فى الربط بين أجزاء الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل » (٢٤) .

ولعل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبى ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة ، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعية التى لم تضف جديداً لبناء الرواية خاصة المغامرات البطولية الخارقة للعادة ، التى يقوم بها على الزيبق ، وتكرار مثل هذه المواقف والأحداث تجعلنا ندرك على الفور أن الكاتب سيبحث لبطله عن مخرج ، من هذا الموقف أو الحدث ، وإلى جانب هذه الأحداث المكررة فقد أتى بشخصيات ثانوية مثل شخصية زينب ابنة دليلة ، وليس لها دور فى الرواية اللهم إلا أنها تتعاطف مع على الزيبق مثل معظم الناس الذين تسعدهم مغامرات على الزيبق ، ويكرهون مقدم الدرك لبطشه بهم . ولعل الكاتب أتى بهذه الشخصية ليضيف للرواية عنصر التشويق لتقترب من بناء السيرة الشعبية .

لكن مثل هذه الأحداث والمواقف المكررة أدت إلى اهتراء الشكل الفنى ، فجعل الرواية مليئة بالفصول المتتابعة التى تسرد مواقف وأحداث مكررة ومتشابهة دون أن تطرح أبعاداً جديدة .

وبرغم أن هذه الرواية كتبت فى الستينيات ، أى بعد رواية « أحلام شهرزاد » بما يزيد عن ربع قرن ، إلا أنها لم تتقدم كثيراً على مستوى الشكل الفنى . فله حسين استوحى شكل الليالى العربية فى روايته ، وحملها مضامين عصرية ، لكن حرصه على الجوالشعبى لليالى

(٢٣) فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص ١٠٢ .
(٢٤) فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ٢٥٣ .

العربية ، جعل أفكار الراوى مقيدة إما بأفكار شخصيات الليالى ، أو بأفكار الكاتب ذاته ، دون أن يطلق حرية التعبير لهذه الشخصية وكذلك فاروق خورشيد استوحى شكل السير الشعبية . وحرصه على السياق الشعبى للسيرة جعل بناء الرواية متوافقاً وبناء السيرة الشعبية على مستوى التتابع التقليدى للنص وعلى مستوى الشخصيات والأحداث والقوالب التراثية . فجاءت الأفكار المطروحة فى الرواية أيضا مقيدة . إما بأفكار شخصيات السيرة الشعبية ، أو بأفكار الكاتب ذاته .

أى أن الكاتب عندما استوحى الشكل الشعبى ، جعل الأفكار والشخصيات والأحداث أسيرة لمقتضيات هذا الشكل الشعبى كما هو ، دون أن يجعل استيحاءه للشكل الشعبى خاضعا لمقتضيات الفن الروائى ، ومقتضيات الواقع الحاضر ، بل إنه يخضع مقتضيات الفن الروائى والواقع الحاضر للشكل الشعبى ، ليثبت من خلاله مقدرة هذا الشكل على إثراء الفن الروائى .

وقد يرجع ذلك إلى أن طبيعة الواقع الحاضر لم تكن مهيأة لتقبل مثل هذه الأشكال الفنية التى تعتمد أنماطها على سياق السير الشعبية أو الليالى العربية ، أكثر من اعتمادها على استلهام الأحداث المعاصرة مثل شهرزاد أو على الزيبق ، فعندما يأتى الكاتب ويستوحى هذه الشخصيات الخارقة للعادة ويبنى شكله الفنى على تطور هذه الشخصية الخارقة ، تصبح رؤيته للواقع رؤية حالمة ، وهذه الرؤية الحالمة تنعكس على الشكل الروائى فتجعله مهترئا خاصة عندما يسرف الكاتب فى تعميق هذه الرؤية .

لذلك نجد أن الكاتب ينهى الصراع القائم فى الرواية عندما يصل « على الزيبق » إلى رتبة مقدم الدرك ، وكأن الصراعات التى خاضها على الزيبق لا لشئ إلا لأجل تحقيق هذه المكانة . بينما الصراع مازال قائماً فى الواقع الحاضر ، وفى مرحلة كتابة الرواية ، ولاينتهى بمغامرات الأفراد .

لذلك جاء الشكل الفنى فى الرواية معتمداً على استيحاء الشكل الشعبى بشتى أنماطه التراثية دون أن يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . فلحدث ذلك هوة فى بنى الرواية ، حتى أننا نجد بعض التعبيرات الإيحائية تعبر عن أفكار الكاتب لا أفكار شخصية الرواية ، فيقول سالم لعلى : لايختفى الفقر ياعلى . وهناك أغنياء يموتون ، من التخمة ، وفقراء يموتون من الجوع ، فرزق الفقراء الذين يعملون يأكله الأغنياء الذين لايعملون (٢٥) ، ويقول على الزيبق فى موضع آخر : « عندما تعود إلى الحجرة التى فى البستان ، ستجد باقى مال صلاح الكلبى خذه ووزعه

(٢٥) فاروق خورشيد : المصدر السابق ١/٢٠ .

على العائلات المحتاجة . التى افقرها هذا الباغى بظلمه وتجبره وأجمع الملابس والسلاح مما نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » [٢٦] ، وتقول فاطمة أم على الزيبق : « كان لابد أن أبكى أخى ياعلى .. وقد بكيته .. وجمعت منهم دراهم سأوزعها على الفقراء رحمة على روحه [٢٧] ، ويقول الراوى على لسان على الزيبق : « ماكنت أظلم ياأمى .. كنت أقتص من الظالمين وأعطى المحتاجين » [٢٨] .

وهكذا فى معظم نسيج الرواية تتكرر مثل هذه الألفاظ والتعبيرات ، التى تحوم حول معنى واحد هو منح العطاء للفقراء والمحتاجين من أموال الأغنياء ، الظالمين وعدم تعدد المعانى أو الأفكار فى الرواية ، يجعل الفكرة التى يبغى الكاتب توصيلها فكرة محددة يستنطق بها شخصياته ، دون أن يترك لها حرية التعبير عن أفكار ومعان متعددة .

وقد أثر ذلك على الشكل الفنى ، فجعله لايعتمد على الموازاة الفنية ، التى تلائم بين الشكل التراثى ومقتضيات الواقع الحاضر . فجاءت الأبعاد المعاصرة مفتعلة فى بناء الرواية ، وأصبح الشكل مجرد حلية يصب فيها الكاتب تجربته الإبداعية .

لذلك ينبغى أن يحدث مايسمى بالموازاة الفنية فى استلهام الشكل التراثى أى أن يستوحى الكاتب هذا الشكل التراثى لضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويصب فيه مضامين معاصرة دون افتعال فنى . ودون أن تطغى الأبعاد التراثية على المعاصرة ، أو العكس أيضا . أى يمزج الكاتب بين البعدين مزجاً فنياً ، يصعب فيهما فصل أحدهما عن الآخر ، فلا يطغى بعد على بعد آخر .

* * *

(٣)

أما المستوى الثانى : فقد تحقق فى روايتى « الحرافيش » ١٩٧٧ ، « مالك الحزين » ١٩٨٣ ، وفيهما تقدم الشكل الفنى تقدماً ملحوظاً على مستوى استلهام الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ، وتوظيفه توظيفاً فنياً معاصراً . فإذا كانت « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليالى العربية ، فإن « مالك الحزين » خطت خطوة أخرى

(٢٦) فاروق خورشيد : المصدر السابق ١/٨٠ – ٨١ .
(٢٧) نفسه ، ٢/١٠٧ .
(٢٨) نفسه ، ٢/٤١ .

وحققت الشكل الداخلى لليالى من خلال الاعتماد على تداخل الحكايات والأحداث . إلا أن هاتين الروايتين تتفقان فى طغيان الملامح المعاصرة فيهما على الأبعاد التراثية .

١/٢

ففى رواية « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ لنجيب محفوظ ، اعتمد الكاتب على الشكل الخارجى لليالى العربية . فإذا كانت ألف ليلة وليلة قسمت إلى حكايات . كل حكاية تدور حول موضوع ما ، وتتسلسل واحدة بعد الأخرى ، فتؤدى كل حكاية إلى نهاية الحكاية التالية لها . فتبدأ مثلاً بحكاية « شهريار » وأخيه الملك شاه الزمان ، وقبل نهاية هذه الحكاية يقول الوزير لابنته « شهرزاد » : « أخشى عليك أن يحصل لك ماحصل للحمار والثور مع صاحب الزرع ، فقال له : ومالذى جرى لهما ياأبت ؟ » (٢٩) .

وتكون الأجابة أن يبدأ المؤلف فى سرد الحكاية التالية ، وهى حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع ، وهكذا قبل أن تنتهى الحكاية تومئ إلى الحكاية التالية لها .

واتبع نجيب محفوظ هذا التكنيك فى بناء الشكل الفنى فى « ملحمة الحرافيش » فقسم الشكل الروائى إلى مجموعة من الحكايات المتتابعة تتابعاً منطقياً ، والمتسلسلة تسلسلا زمنياً ، يربط بينها تتابع الأحداث وتتابع الزمن وهذه الحكايات على التوالى هى : « حكاية عاشور الناجى – حكاية شمس الدين – حكاية الحب والقطبان – حكاية المطارد – قره عينى – شهد الملكة – جلال صاحب الجلالة – الأشباح – سارق النغمة – التوت والنبوت » .

وهذه الحكايات تتتبع جذور عائلة الناجى منذ بدايتها ، أى منذ أن وجده الشيخ عثرة عفران طفلاً لقيطاً ملقى فى الشارع حتى أصبح فتوة الحارة وظلت سلالته تتتابع زمنياً وتسير على نهجه حيناً وتبتعد عنه حيناً آخر ، حتى ظهر عاشور الأخير فى نهاية الرواية يحقق العدل بين الناس .

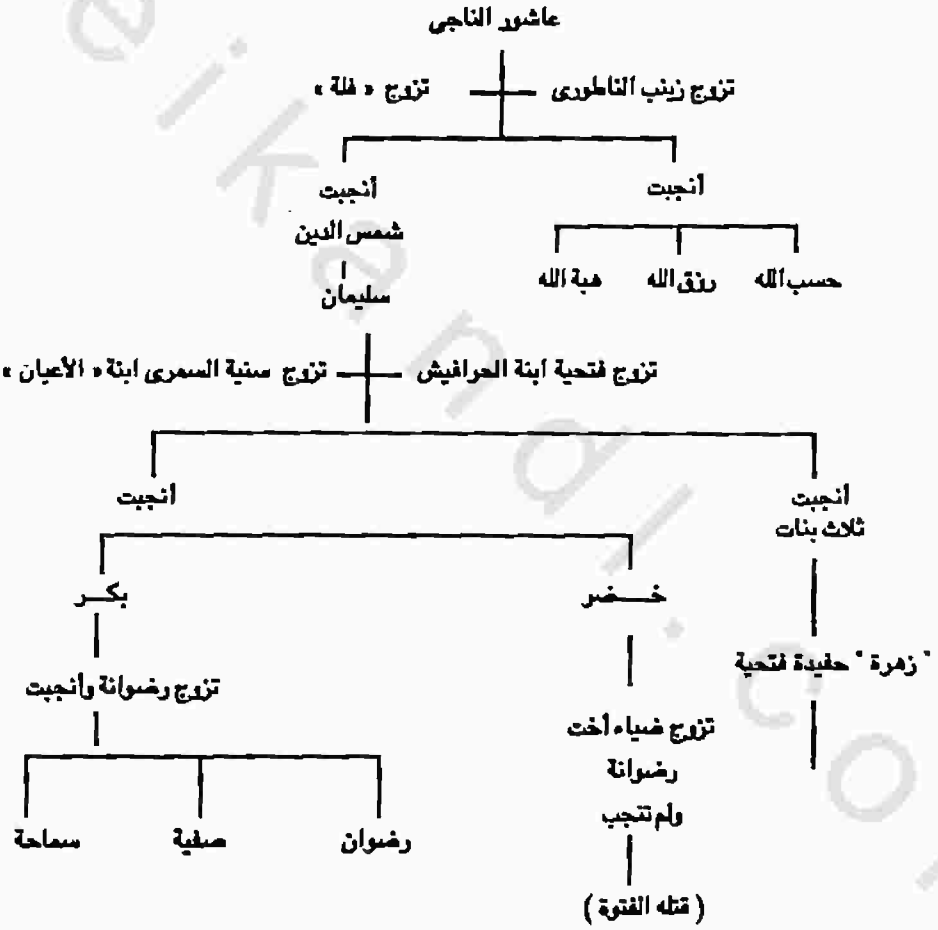
وبذلك يصبح الزمن فى الشكل الروائى زمناً دائرياً يبدأ بشخصية عاشور رمز العدالة والحرية وينتهى بشخصية عاشور الجديد الذى يحقق العدل ويرفع الظلم عن أهل الحارة . وهو نفس الزمن الدائرى فى الليالى العربية فقد بدأت الحكاية الأولى بمحاولة شهرزاد صرف الملك عن شروره ثم تتتابع الحكايات ، حتى جاءت الحكاية الأخيرة وقد حققت الملكة ماتصبو إليه ، وهو صرف الملك عن شروره ، وقتله للجوارى والعبيد والزوجات ، وفى « ملحمة الحرافيش » تبدأ

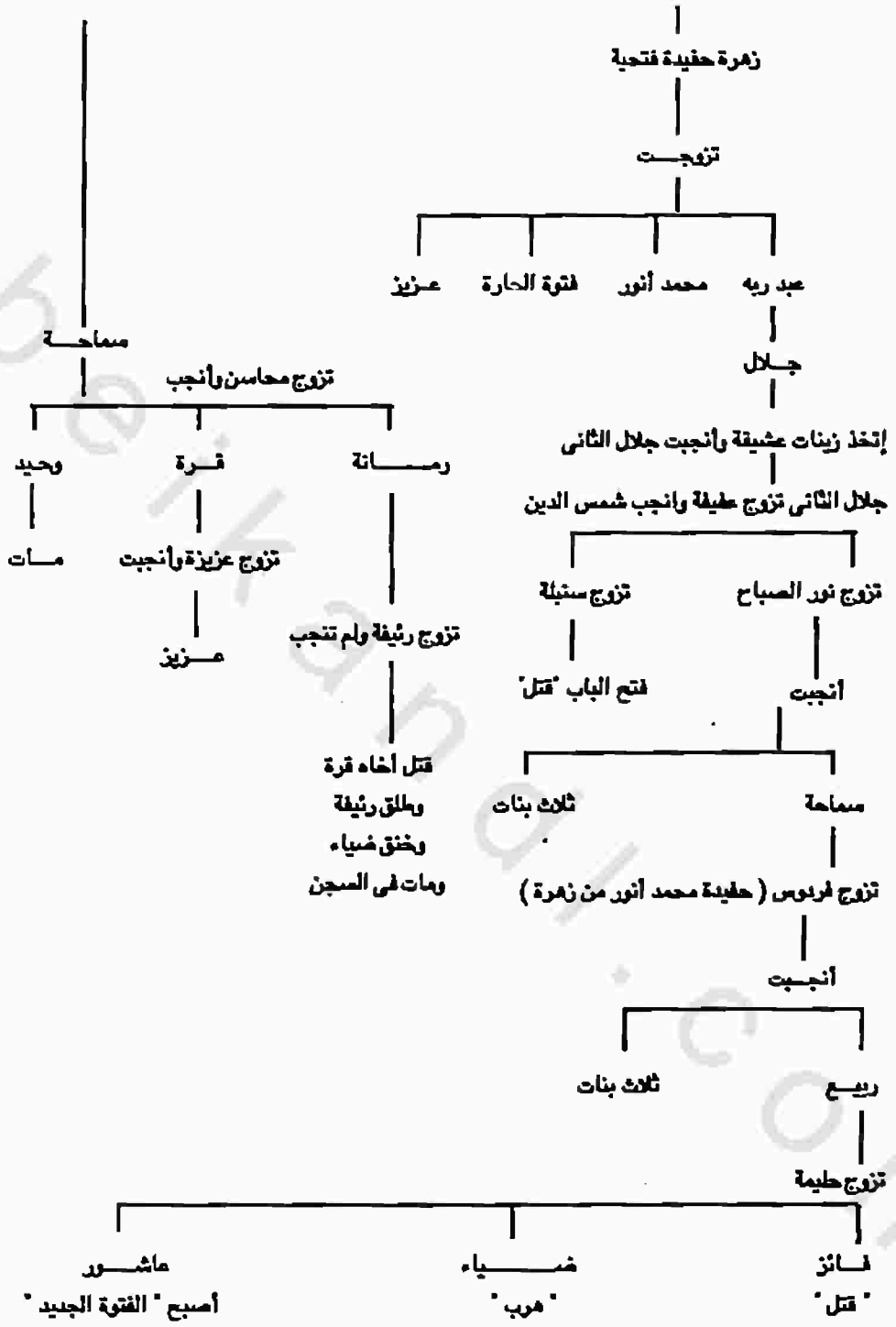
---

(٢٩) ألف ليلة وليلة ١/١٤ .

بتحقيق العدل الذى يطمح إليه عاشور الناجى وتنتهى بعاشور الجديد ، الذى حقق العدل ورفع الظلم عن أهل الحارة ومابين هذين الزمنين تتابعت أجيال عديدة وسرد الكاتب مشاهد ، وحكايات لاحصر لها اقتربت من حد الحكايات الأسطورية . بل وصلت الشخصية عنده إلى حد الشخصية الخرافية التى تقترب من شخصيات الليالى العربية .

ولعل الشكل التالى يوضح مدى التتابع الزمنى الذى حرص عليه الكاتب فى بناء حكاياته . كما يوضح تلاقى نقطتى البداية والنهاية كما فى الليالى العربية .




زهرة حفيدة فتحية
تزوجت
عبد ربه
محمد أنور
فتوة الحارة
عزيز
جلال
إتخذ زينات عشيقة وأنجبت جلال الثانى
جلال الثانى تزوج طيفة وانجب شمس الدين
تزوج نور الصباح
تزوج سنبلة
أنجبت
فتح الباب "قتل"
سماحة
ثلاث بنات
تزوج فردوس (حفيدة محمد أنور من زهرة)
أنجبت
ربيع
ثلاث بنات
تزوج طيمة
فائز
" قتل "
ضياء
" هرب "
عاشور
أصبح " الفتوة الجديد "
سماحة
تزوج محاسن وأنجب
رمانة
قرة
وحيد
مات
تزوج عزيزة وأنجبت
عزيز
تزوج رئيفة ولم تنجب
قتل أخاه قرة
وطلق رئيفة
وخنق ضياء
ومات فى السجن

ومن خلال هذا الشكل يتضح لنامستوى استلهام الكاتبللشكل الشعبى لليالى العربية من حيث اعتماده على مجموعة الحكايات الشعبية ، التى سردها الكاتب فى الرواية ، وحبكها حبكة فنية جيدة ، لاعتماده على الحبكة الفنية فى الليالى العربية ، إلا أن حكايات الليالى اعتمدت فى معظمها على الشخصيات والحوادث الأسطورية الخارقة للعادة ، بينما اعتمدت حكايات « ملحمة الحرافيش » على الشخصيات والأحداث الواقعية التى استمدها الكاتب من صميم الواقع الحاضر .

وقد حاول الكاتب فى بعض مواقف وأحداث الرواية أن يضفى على هذه الشخصيات بعداً أسطورياً . إلا أن هذا البعد الأسطورى الذى اقترب بشخصيات « الحرافيش » من شخصيات الليالى . لم يفتعله نجيب محفوظ ، بل جعل هذا البعد الأسطورى يأتى نتيجة التتابع الزمنى ، والمراحل المتباعدة ، وهذا التباعد الزمنى جاء محصلة طبيعية للشكل الفنى الذى احتوى العديد من الحكايات التى مثلت مراحل زمنية متباعدة ، بل إن هذا التباعد أيضا جعل أهل الحارة يضفون على بعض الشخصيات أبعاداً أسطورية . فمع افتقاد القيم الإنسانية الخيرة وإحلال القيم الفاسدة ، جعل تطلعهم إلى عاشور الناجى « الجد القديم » بمثابة الشخصية الأسطورية التى ترمز إلى قيم الخير والعدل والحرية المفتقدة فى الواقع الحاضر . تماما مثلما تتطلع الشعوب المقهورة إلى حاكم عادل . لكن هذا التطلع يصبح ضرباً من الوهم لاحقيقة له فى الواقع المعيش . ومن ثم يصبح تطلعهم إلى الأئمة العادلين فى سالف العصر والأوان قيمة رمزية بعيدة المنال .

فيبدأ الشكل الروائى بحكاية عاشور الناجى ، ويتضح أن عاشور الناجى ضحية لمعتقدات وأعراف اجتماعية جعلت أمه تلقيه فى الشارع لكونه جاء بطريقة غير مشروعة فى المجتمع . وتخلق الأحداث منه رجلاً عادلاً . يحاول انتشال شباب الحارة من الضياع لأجل ذلك يتزوج امرأة أخرى – غير زوجته الأولى « زينب الناطورى » – هى « فلة » الضائعة فى بوظة درويش .

ويصبح زواجه لها لا رغبة فى السقوط أو الجنس ، لكن رغبة فى انتشال الواقع من السقوط ، ورفع الظلم عن إنسانة ألقاها المجتمع على حافة الهاوية فأوشكت أن تضيع مثلما كان هو سيضيع من قبل . وفى مجتمع يموج بالرذيلة كان بدهيا أن تسود فيه الأمراض والوباء الذى يهدد هذا المجتمع بالفناء .

ثم يقترب نجيب محفوظ بشخصياته من شخصيات الليالى العربية فيضفى أبعاداً أسطورية على الشخصيات والأحداث والأماكن ، وهذا بدوره ينعكس على شكل الرواية فيجعله قريبا من شكل الحكايات الشعبية فى الليالى . إلا أن البعد الأسطورى فى الليالى العربية يأتى مباشراً وصريحا ، لكنه فى حكايات نجيب محفوظ يأتى عن طريق الإيحاء والتلميح .

لذلك عندما يحل الوباء بالحارة ، ويموت جميع سكانها ، يتجه إلى « ساحة التكية » ، تلك الساحة المقدسة ، فكل من يخترقها تحل فيه روح مقدسة تبصره بمعالم الطريق ، يقول : « دفعه القلق إلى الساحة فى جوف الليل .. فى ظلمة داجية تهادت الأناشيد من التكية فى صرحها الأبدى . لانغمة رثاء واحدة تنداح بينها .. دنا عاشور إلى شبح البوابة ، إلى هامتها المقدسة ، بإصرار حتى دار رأسه . تضخمت البوابة وتعملقت حتى غابت هامتها فى السحب ، ماهذا ياربى ؟ إنها تتمخض عن حركة بطيئة دون أن تبرح مكانها تتموج وقد تنقض فى أية لحظة ، وشم رائحة غريبة من نفحة ترابية ، إنها تتلقى من النجوم أوامر صارمة .. نام ساعتين رأى فى وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان . هرع نحوه مجنوباً بالأشواق ، كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين ، هكذا اخترق الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل ، وناداه من أعماقه ولكن الصوت فى حلقة انكتم » (٣٠) .

أن نجيب محفوظ إلى جانب استلهامه للشكل الشعبى لليالى ، يحاول فى سرده للأحداث داخل الحكاية أن يصور الواقع الحاضر تصويراً يقترب من الأساطير ، وكأن الواقع أصبح أسطورة نتيجة انقلاب المعايير السائدة فى المجتمع ، فيضفى هذه الملامح الأسطورية على بناء المكان والشخصية داخل الحكاية الواحدة فتصبح التكية مكانا مقدساً يحدث رعشة تطهير فى جسد وعقل وقلب من يقترب منه . يحدث ذلك لسماحة ، ووحيد ، وجلال ، فتح الباب ، وأخيرا عاشور الجديد .

وعندما تلطخت الحارة وحل فيها الفساد لوجود « بوظة » درويش كان حتماً أن يتطهر هذا الواقع ويرحل عاشور الناجى ومعه ابنه شمس الدين وزوجته « فلة » إلى الخلاء والجبال حيث الأرض البكر التى لم تدنسها رذائل البشر ، عندما رفض أبناؤه الذهاب معه للتطهير والنجاة هلكوا ، مثلما هلك ابن نوح لرفضه الانصياع لأبيه .

وفى بناء الحكاية يصبح لعاشور قوة تفوق قوى البشر العاديين . إذ يدرك مالا يدركه الآخرون ، ويصبح شخصية خارقة للعادة بفكرة ووعيه وبصيرته . حتى أن شخوص الحارة الذين

(٣٠) نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٣ – ٥٥ .

أتوا بعده كانوا يتوسلون بروحه الطاهرة ، ويطلبون منه المدد والعون ، وعندما ضاقت بوحيد سبل العيش اتجه إلى ساحة التكية رأى شيخه الأكبر عاشور بعده بالدهان السحرى ، وحينئذ قوى ساعده وانقض على « لفسخانى » فتوة الحارة وطرحه أرضاً وأصبح هو فتوة الحارة .

* * *

ويصبح لعالم الجن دور بارز فى حياة الإنسان فى حكايات « الليالى » ، وفى حكايات « الحرافيش » فقد ملئت الليالى بذكر الجن والعفاريت سواء كانت الجن مؤمنة أو شريرة [٣١] ، وعند نجيب محفوظ فى الحكايتين السابعة والثامنة ، نجد جلال ابن عبد ربه الفران يصبح فتوة للحارة ويبغى أن يواخى الجن ويلتحم بالخلود ، فيذهب إلى ساحر يقيم فى بدروم ويشترط عليه الساحر شروطاً ويقول له الساحر : « تشيد مئذنة عشرة طوابق ، عش عاماً كاملا فى جناحك لاترى أحداً ولايراك إلا خادمك .. فى اليوم الأخير يتم الإلتحام بينك وبين الجنى ثم لاتذوق الموت أبداً » [٣٢] .

فيقترب بناء الحكاية من الشكل الشعبى من حيث التحام الأنس بالجن ويصبح مطمح الفتوة الخلود الذاتى له ، لاخلود الحارة ، وهذه الأفعال تأتى لتعبر عن غياب الوعى الفكرى لدى الفتوة الذى يعتمد على السحر والتنجيم للكشف عن أمانيه المستقبلية ومثل هذا البناء قد اعتمدت عليه معظم حكايات الليالى العربية .

وإذا كانت الصورة التى تحكم حكايات الليالى العربية صورة دائرية ، أى أن البداية والنهاية تدور حول صورة واحدة ، فتصبح البداية هى النهاية والعكس أيضا ، فبدأت الليالى العربية بصورة شهرزاد ، وهى تحاول صرف الملك عن شروره وانتهت عند نفس الصورة ، وقد انصرف الملك عن هذا الفعل . أى أن الشكل الشعبى فى الليالى بدأ بصورة شهرزاد وهى تطمح للخلاص وانتهت بشهرزاد وقد حققت الخلاص . فإن ملحمة الحرافيش أيضا قد دار بناؤها حول نفس الصورة الدائرية أيضا فبدأت الحكاية الأولى بالمعلم « عاشور الناجى » وهو يطمح لتحقيق العدل والحق والحرية وانتهت بالحكاية العاشرة وقد تحقق العدل والخير فى عهد « عاشور الجديد » .

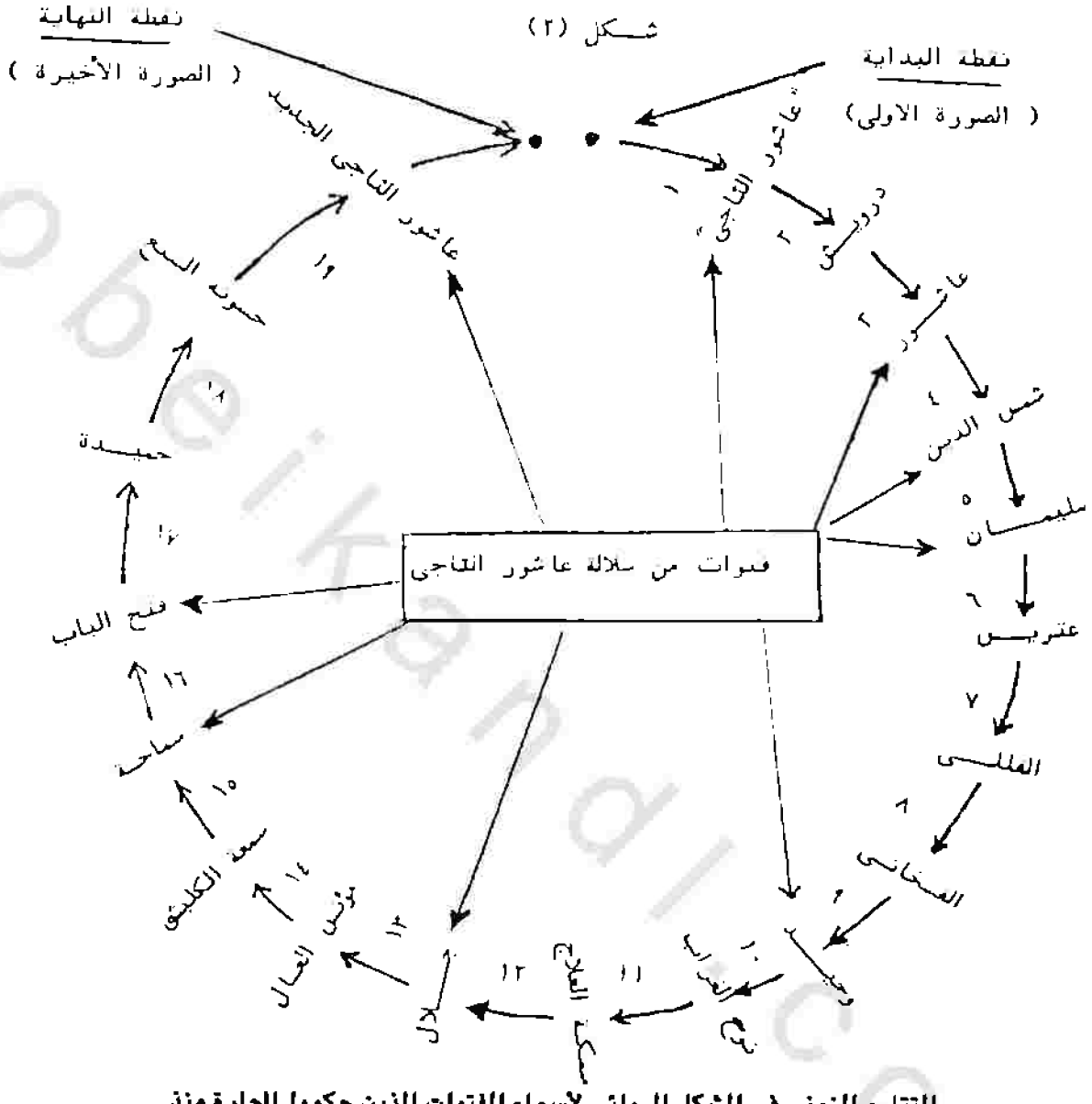
وتتضح دائرية الصورة من خلال الشكل السابق والشكل التالى أيضا .

---

(٣١) أنظر : د . سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٣٩ – ١٤٠ .

(٣٢) نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص ٤٢٧ .

شـــكل (٢)



التتابع الزمنى فى الشكل الروائى لأسماء الفتوات الذين حكموا الحارة منذ الحكاية الأولى وحتى الحكاية الأخيرة :

- فتوات من سلالة عاشور الناجى : أرقام : ١ - ٣ - ٤ - ٥ - ٩ - ١٢ - ١٥ - ١٦ - ١٩ .
- فتوات من سلالات أخرى أرقام : ٢ - ٦ - ٧ - ٨ - ١٠ - ١١ - ١٣ - ١٤ - ١٧ - ١٨ .
- فتوات عادلون أرقام : ١ - ٣ - ٤ - ١٩ - ١٦ - ١٥ .
- فتوات ظالمون أرقام : ٢ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٧ - ١٨ .

ومن خلال هذا الشكل تتضح دائرية الصورة وتتلاقى نقطتى البداية والنهاية معاً ، ويتضح من خلال هذا التتابع الزمنى - الذى يتناسب طردياً مع شكل الحكايات فى الرواية - تعدد الفتوات الظالمين الذين حكموا الحارة ، ولم يبق من عاشور الناجى غير اسمه .

أما أفعاله فقد أصبحت أسطورة صعبة المنال يرويها أحفاده ، حتى أن عاشور الجديد الذى حقق العدل فى نهاية الحكاية الأخيرة ، يصبح حلماً يتطلع إليه أهل الحارة لكنه لم يتحقق بعد .

بل يتضح من خلال الشكلين السابقين ١ ، ٢ التقارب الشديد فى رسم ملامح شخصيتى عاشور الأول فى الحكاية الأولى ، وعاشور الأخير فى الحكاية الأخيرة ، ومنهما يتكون الشكل الدائرى الشبيه بأشكال الليالى العربية . وهذا التقارب يتضح من تشابه الأحداث التى مر بها كل من « عاشور الأول » ، والأخير . فقد كان كلاهما لقيطاً لا أب له ، وتنسب أصوله إلى أمه فالأول ألقته أمه ضائعاً فى الشارع ، والثانى تنسب أصوله إلى « جلال » بن زينات ، الذى أنجبته أمه سفاحاً من « جلال » صاحب المئذنه ، وكأن العدل لايتحقق إلا من أبناء الحرافيش الحقيقيين الذين قتلهم الضياع فى دروب الحارة وحواريها ، بينما الفتوات الذين يمتد نسبهم إلى الأثرياء ، والأعيان ، لايحققون شيئاً للحارة . بل يسلبون أموال العوام ويهتكون عرضهم مثلما استولوا على « زهرة » رمز المحبوبة الضائعة .

كما أعتمد الشكل الشعبى أيضا فى الرواية على استلهام الأشعار الفارسية [٣٣] مثلما اعتمدت حكايات الليالى على كم هائل من الأشعار . وهذه الملامح بدورها تقرب شكل الرواية من شكل الحكايات الشعبية .

* * *

وعلى الرغم من استلهام نجيب محفوظ للشكل الشعبى الذى تمثل فى بناء الحكايات الشعبية وتتابعها الزمنى كما فى الليالى العربية ، وصب فيها مضامين عصرية ترتبط بالواقع وتعبر عنه . إلاأنه فى استلهامه للشكل الشعبى اهتم بالإطار الخارجى لشكل الليالى العربية ، ولم يتغلغل تغلغلاً عميقاً فى بناء الشكل الشعبى ، بحيث يجمع هذا الشكل بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى موازاة فنية ، بل غلبت الأبعاد المعاصرة على إطار الشكل الشعبى المستوحى من الليالى ، أى أنه استوحى الإطار العام للشكل الشعبى ، وهذا الإطار تمثل فى استعارته تتابع

(٣٣) أنظر الأشعار الفارسية ف الرواية فى الصفحات : ٢٩ - ٥٩ - ١٤٢ - ٢٠٣ - ٢١٤ - ٢٥٨ - ٢٨٣ - ٣١٦ - ٣٩٣ - ٤٠٢ - ٥١٩ - ٥٤٨ .

الحكايات الشعبية فى الليالى وصب فى هذا الإطار مضامين معاصرة ، ترتبط بالواقع الحاضر فحسب دون أن تبنى هذه المضامين المعاصرة على أبعاد تراثية تناسب إطار الشكل الشعبى المستوحى .

فإذا كان الشكل الشعبى الذى نهجه طه حسين وفاروق خورشيد غلبت عليه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة ، فجاء الشكل تراثياً ومضامينه تراثية وأبعاده المعاصرة باهتة . فإن الشكل الشعبى الذى نهجه نجيب محفوظ فى « الحرافيش » غلبت فيه الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية ، فجاء الشكل تراثياً ومضامينه معاصرة وأبعاده التراثية باهتة بحيث لم تتناسب مع إطار الشكل الشعبى المستوحى .

ومن هنا كانت الحاجة إلى شكل تراثى تتحقق فيه الموازاة الفنية ضرورة ملحة .

* * *

٢/٣

ثم اقترب إبراهيم أصلان فى « مالك الحزين » سنة ١٩٨٣ من الشكل الشعبى ، من حيث اعتماده على الراوى الذى يقص الأحداث جميعها فى ليلة واحدة ، وتصبح هذه الليلة هى الاطار العام الذى تروى فيه جميع أحداث الراوية . حتى أن هذه الأحداث والحكايات تعتمد على التداخل ويسردها الراوى وكأنه يسرد حلماً انقضى . فإذا كانت الليالى التى دارت فيها أحداث رواية « أحلام شهرزاد » لطه حسين تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . أى تدور أحداثها فى ست ليال .

فإن كل أحداث رواية « مالك الحزين » تدور فى ليلة واحدة ، وإذا كانت « شهرزاد هى التى تروى الأحداث عد طه حسين فى لحظات النوم ، فإن الراوى عند إبراهيم أصلان يروى هذه الأحداث فى لحظات اليقظة ، التى هى أقرب للحظات النوم . لكنها تعتمد جميعها على التذكر والاسترجاع والتداخل . لذلك يتمثل الشكل الشعبى فى رواية مالك الحزين فى ثلاثة ملامح :

الأول : إنه اتخذ ليلة من الليالى وعاءً يصب فيه كل أحداث الرواية ومشاهدها الماضية والحاضرة معتمداً على التذكر والاسترجاع . وهذا بدوره يقترب من سرد الأحداث فى إحدى ليالى « ألف ليلة وليلة » .

الثانى : اعتمد على أسلوب القص الشعبى فى سرده للأحداث والمواقف ، فنجد الراوى يروى أحداث هذه الليلة ، وكأنه الراوى الذى يروى القصص والحكايات فى ليالى السمر معتمداً على اللغة البسيطة السلسلة التى تقترب من لغة السير الشعبية .

الثالث : على الرغم من أن الكاتب قسم الرواية إلى أقسام تشبه الفصول من رقم (١) إلى رقم (٢١) إلا أن جوهر التقسيم عنده يعتمد على أسماء الحكايات والأشخاص مثل « صائد العميان » ، « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ، « الشيخان » .. إلخ .

ومن هذه الحكايات والأشخاص تتشكل الأحداث التى مرت بها الحارة ، أوحىً امبابة فى تلك الليلة ، معتمداً على تداخل الحكايات والأحداث .

* * *

أما بالنسبة للملمح الأول : فإن الكاتب قد اقترب من طريقة السرد فى ليالى ألف ليلة وليلة . فالليلة الواحدة فى ألف ليلة تكون بمثابة الوحدة الصغرى فى تقسيم ألف ليلة وليلة بينما الليلة الواحدة عند إبراهيم أصلان تمثل الوحدة الكبرى ، التى تشمل كل الأحداث والمواقف المروية فى الرواية وكأن الكاتب لجأ إلى استلهام ليلة من الليالى وصب فيها أحداث الحارة فى واقعه المعيش . أى أن الكاتب استوحى من شكل الليالى العربية – وليس من مضمونها – ليلة واحدة – على اعتبار أن الليلة الواحدة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى فى ألف ليلة وليلة – وظل يسرد فى هذه الليلة الأحداث التى مرت بها الحارة معتمداً على الاسترجاع والتذكر . وكأنه يوحى بأن كل هذه الأحداث قد حدثت فى ليلة واحدة فما بالنا ببقية الليالى .

لذلك فقد بدأت أحداث الرواية منذ بداية مساء هذه الليلة ، وانتهت عندما انقضت هذه الليلة وأشرق نور الصباح ، فيقول الراوى فى بداية الرواية : « كانت بالأمس قد أمطرت مطراً كثيراً . ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة . أما اليوم فإنها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع وظلت طوال النهار وهى غائبة . فإن الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل جاء المساء مبكراً » (٣٤) . وانتهت الرواية عندما انقضى الليل وأشرق نور الصباح فيقول الراوى فى نهاية الرواية : « فتح يوسف النجار عينيه قليلاً ، ورأى نور الصباح الخفيف ، وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق .. كانت الليلة تنقضى والهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام » (٣٥) .

وإذا كانت شهرزاد تقص الحكايات على الملك شهريار منذ بداية الليل وعندما يشرق نور الصباح تكف عن الحكى فى ألف ليلة وليلة . فإن الراوى فى مالك الحزين يبدأ أيضا فى سرد

(٣٤) إبراهيم أصلان : مالك الحزين ، ص ٥ .
(٣٥) نفسه ، ص ١٥٠ .

الأحداث والحكايات التى تتردد فى الحارة منذ بداية الليل ، وينتهى من حكيه عندما يشرق نور الصباح ، ومن ثم فإن شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية . ومابينهما تدور أحداث الرواية ومشاهدها فى صورة أحلام تتداعى على الراوى طول الليل .

لذلك ليس غريباً أن نجد الحدث فى رواية إبراهيم أصلان لاينمو بطريقة تاريخية ويتطور من بداية إلى نهاية . إن النهاية هنا ترتد إلى البداية وأول الأحداث (جنازة عم مجاهد) تظهر فى أول الرواية ، وتصاحبها حتى النهاية . إنها ذات شكل دائرى ، يعود أوله إلى آخره »[٣٦] .

وكل هذه الأحداث التى عاشتها الحارة منذ عشرين عاماً تتداعى على الراوى فى تلك الليلة عندما كان الشيخ حسنى وفاطمة ، والعم عمران ، وفاروق ، وشوقى ، ويوسف النجار ، وعوض الله ، وسيد الحلاق ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان يتقانون جميعاً فى الدفاع عن الحارة بكل مايملكون من سبل ضد عساكر الأمن المركزى من ناحية ، والمعتدين على الحى من ناحية أخرى . وعندما يكف الراوى عن استرجاع هذه الحكايات القديمة تكون الليلة قد انقضت ، ويشرق نور الصباح وتنتهى الرواية .

لذلك فإن الكاتب لايستوحى مضمون الأحداث فى ليلة من ليالى ألف ليلة . لكنه يستوحى الشكل فقط . أى يستوحى ليلة واحدة كبنية صغرى من بنى الشكل فى ليالى ألف ليلة . ويصب فيها محتوى حكايات الليالى . بل يصب فيها حكايات إمبابة ، وحاراتها ومايعتريها من تغيير وتبديل . وبذلك يصبح الشكل الخارجى للرواية شكلا شعبياً مستمداً من إحدى ليالى ألف ليلة وليلة . تلك الليلة التى تتحدد بزمن قدوم الليل ، وتنتهى عند شروق الصباح .

لكن الكاتب لم يتغلغل تغلغلاً عميقاً فى بنية هذا الشكل . إذ اكتفى باستلهام الإطار الخارجى لليلة من ليالى ألف ليلة وليلة وصب فيها أحداثا معاصرة دون أن يمزج فيها بين الأحداث المعاصرة والتراثية . فقد جاءت كل أحداث الرواية وأبعادها ومشاهدها المعاصرة . لكنها محكومة بإطار شعبى هو إطار هذه الليلة التى تنتهى عند شروق الصباح . برغم أن الأحداث التراثية التى مرت بها « إمبابة » خاصة فى المرحلة المملوكية أحداث ثرية ومليئة بالحكايات التى تقترب من نمط الحكاية الشعبية ، خاصة فيما يتعلق بالصراع بين السلاطين والعوام . إذ مثل هذا التكافؤ بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل الروائى يحقق الالتحام بين الشكل والمضمون . لكن فى هذا الشكل طغت الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية للشكل الشعبى . إذ وقف عند حد استلهام البعد الزمنى لبداية الليلة ونهايتها فى ألف ليلة وليلة .

---

(٣٦) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٤٥ .

أما الملمح الثانى للشكل الشعبى فى هذه الرواية فقد تحقق من خلال اعتماده على أسلوب القص الشعبى . فنجد الراوى يروى الأحداث التى انقضت وكأنه يروى حكاياته الحزينة فى ليالى السمر . بلغة بسيطة قريبة من لغة السيرة الشعبية خالية من التكلف والافتعال . بداية من حكاية صائد العميان التى يروى فيها معاملة الشيخ حسنى للعميان . وكيف أنه كان يستلب أموالهم – حتى أنهم كانوا ينصرفون ولايقربون « إمبابة » مرة أخرى – مروراً بحكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ، وحكاية فاطمة مع يوسف النجار وعلاقته بها ، ثم الحكايات التى يرويها الشيخ حسنى مع الشيخ الجنيد . ثم الأحداث التى تداعت على يوسف النجار فى صورة « منولوج داخلى » . يروى عن المظاهرات ، وخوذات الأمن المركزى ، والقهر الذى تعيشه جموع الشعب من جراء عساكر الحكومة وطلقاتهم وعصيهم .

وتستمر هذه التداعيات على الراوى فى ديمومة مستمرة فى أكثر من سبع صفحات متتالية متبعاً فيها أسلوب القص الشعبى . يروى يوسف النجار بعض هذه التداعيات بلغة بسيطة سلسة ، يقول : « وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأساً ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها . وقال رغم الأعوام وسكرك مازلت تذكر كل شئ لأنك كتبته عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك . لقد كانت تمطر . لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذى كان حياً . وذهابك إلى مقهى « عوض الله » ، وركوبك « الترولى باص » ونزولك فى ميدان عرابى . وذهابك إلى ميدان طلعت حرب . وحلقات الناس أول ماقابلك فى الميدان . حيث وقف الرجل الأبيض بشعره البنى القصير وهو يجادل الطالب أمام الناس بصوت هادئ حول ظروف البلد والاحتلال .. لم تكتب عن الناس الذين تزاحموا يتفرجون على الأرصفة . وكتبت عن هؤلاء الذين يتمايلون وراءهم ، ويشبون على أطراف الأقدام لكى يروا المظاهرة الكبيرة . وعساكر الأمن المركزى اصطفوا أمام « إير فرانس » بعصيهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى جرحت عندما اصدمت بصندوق القمامة الحديدى .. عندما اقترب عساكر الحكومة وضربوهم بالعصى الطويلة وسحبوهم من أيديهم وأرجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسلفت وألقوا بهم فى العربات وانصرفوا .. وعندما ذهبت لتركب الأتوبيس من وراء الهيلتون لكى تعود إلى « إمبابة » ورأيت الناس ينزلون ، ولاحظت اثار النوم التى كانت باقية فى عيونهم ، كتبت عن ذلك مع أنه ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحى وقاسم وعبد القادر ، وعبد الفتاح وخليل . وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكلم ، وأكل حفنة من الفول النابت » [٣٧] .

---

(٣٧) أنظر : الرواية من ص ٦٩ – ٧٥ .

لذلك يروى يوسف النجار هذه الأحداث ، التى مرت بها إمبابة . وتتداعى هذه الحكايات فى ديمومة مستمرة بينما طبق الفول مايزال أمامه ولم ينته من أكله بعد وتأتى هذه التداعيات بلغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية التى تتردد فى المقاهى والشوارع والبيوت . أو لنقل شبيهة بلغة السيرة الشعبية التى تبتعد عن الألفاظ المعجمية ويسردها الراوى بلغة بسيطة سلسلة . فقد « بدت الرواية سيرة شعبية كتبتها الجماعة خلال عشرين عاماً وتقمصت إبراهيم أصلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال » (٣٨) .

إن كل شخصية تروى الأحداث التى مرت بها بطريقة عفوية . أقرب إلى القص الشعبى . بل إن الرفاق جميعهم يتجمعون فى الليلة الأخيرة للمقهى ، والعم عمران يقص عليهم الأحداث التى مرت بها الحارة منذ معركة الأهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . ثم بداية البناء فى البيت الصغير القديم والكيت كات ويصبح العم عمران أو يوسف النجار كالراوى للحكايات والقصص فى ليالى السمر ، وتصبح الغلبة فى الأفعال للفعل الماضى خاصة الفعل « كان » ، « كنا » . وهذه الأفعال تساير طبيعة القص أو حكى الأحداث والحكايات الماضية . يقول : « المقهى ضاع .. وعوض الله ضاع .. واليوم فقط يموت أبوك ، وذهب بنفسه إلى بعيد « الكيت كات » ، « والبواية الحجرية الكبيرة والكتابة فى قوسها الجليل العالى » انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ .. كنا نرى « الكيت كات » وهو يكبر ، ونرى البيت وهو يكبر ، هذا البيت الصغير القديم الذى اشتراه المعلم صبحى .. يعنى تقدر تقول إن البيت والكيت كات اتخلقوا من أصل واحد » (٣٩) .

وهكذا تعتمد الرواية على طريقة القص الشعبى بلغة بسيطة سلسلة تساير طبيعة سرد الحكايات الشعبية .

وإذا كانت الأحداث فى الحكايات الشعبية لاتخضع للترتيب المنطقى . فإن الحكاية التى ترويها الشخصيات عند أصلان لاتخضع للترتيب المنطقى أيضا إذ أنه يأتى بحكاية ثم ينتقل إلى غيرها ثم يعود للحكاية السابقة يكملها . ثم يتركها ليشرع فى حكاية ثالثة ثم يرتد ليكمل الثانية ، وهكذا فى كل الحكايات الواردة فى الرواية يعتمد على الاستطراد والتداخل . فيروى مثلا حكاية « صائد العميان » وتدور حول الشيخ حسنى الأعمى . ثم ينتقل إلى حكاية « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ويتناول فيها المعلم رمضان والشيخ حسنى ، وسيرة المعلم

(٣٨) د . عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ٤٢/٤ .

(٣٩) إبراهيم أصلان : المصدر السابق ، ص ١١٠ – ١١٩ .

سيد الحلاق ثم يرتد للحكاية الأولى فيأتى بحكاية (الشيخان) وفيها يكمل مغامرات الشيخ حسنى مع الشيخ الجنيد ثم يترك هذه الحكاية وينتقل إلى حكاية فاطمة وتطلع فتيات احارة لها . ورأس العجل التى سرقت من الأسطى قدرى الإنجليزى فى « الترام » . ثم يعود لحكاية « علاقة » وفيها يسرد العلاقة بين العم عمران ويوسف النجار من جهة وبين يوسف وفاطمة من جهة ثانية . ثم يترك هذه الحكاية ليتناول حكاية « من عواقب ركوب الماء » . وفيها يكمل سير الأحداث فى حكاية « الشيخان » .

وهكذا تتتابع أحداث الرواية وحكايتها دون ترتيب منطقى يحكمها . بل تنساب على الرواى فى ديمومة مستمرة حتى تكتمل هذه الحكايات فى نهاية الرواية ، وقد جسدت كل الأحداث التى مرت بها إمبابة فى الليلة الممطرة منذ عشرين عاما مضت .

لذلك فإن « الحكايات هنا تتداخل وتتكدس بعضها فوق بعض . تنبثق الحكاية من الأخرى عن طريق الاستطرادات أو الذكريات . أو أى نوع من أنواع المناسبات ثم تجرى فى مسارها . ثم تشتبك مع حكاية أخرى ثم تختفى وتعود إلى الحكاية الأولى أو الثانية أو الثالثة وهكذا »[٤٠] ومثل هذه الطريقة تجعل الشكل الروائى يقترب من الشكل الشعبى . خاصة إذا كانت الأحداث المروية قريبة من نمط الحكاية الشعبية فى الألفاظ والموضوعات وطريقة الحكى .

وبرغم اقترابه من نمط الحكاية الشعبية على مستوى الأسلوب والصياغة ، إلا أن الحكايات المروية ارتبطت بالواقع الحاضر فحسب . دون أن تمتزج بالحكايات التراثية الشعبية التى كانت بدورها تحدث التحاماً بين الشكل والمضمون . خاصة أن الشكل الشعبى شكل تراثى . لكن الكاتب اكتفى بتوظيف الشكل الشعبى محرراً من مضمونه التراثى . فاكتفى بتوظيف أسلوب الحكى ، وطريقة تتابع الحكايات الشعبية اللهم إلا فى توظيفه لبعض الأعراف والمعتقدات الشعبية مثل حكاية « كفوف الدم » التى أمر فيها المعلم صبحى صبيانه أن ينبحوا عجلا على العتبة الخالية – أى عتبة المقهى والبيت القديم الذى اشتراه المعلم صبحى بورقة اليانصيب وقطعة من الحشيش – فوظف المعتقد الشعبى الذى يجعل إراقة الدماء فوق عتبة الديار الجديدة تطهيراً من الأرواح الشريرة .

* * *

أما الملمح الثالث الذى جعل الرواية تقترب من الشكل الشعبى أيضا . فهو طريقة تقسيمه للحكايات الواردة فى الرواية . فعلى الرغم من أنه قسم الرواية إلى أرقام من (١) إلى

٤٠ – د . عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ٤٦/٤ .

(٢١) . إلا أنه اعتمد اعتماداً جوهرياً على تقسيم الرواية إلى حكايات . كل حكاية تحمل اسم شخصية أو حدث . فجاء تقسيمه للرواية يحمل العناوين التالية : « صائد العميان – المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال – الشيخان – فاطمة – علاقة – من عواقب ركوب الماء – الولد والمصباح – العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران – ليلة العزاء – المستحمة – عبد الله الغلبان – كفوف الدم – سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير – معركة رأس العجل – رجوع الشيخ إلى عصاه – رحيل – مطر – رجوع » .

ومن ثم يصبح تقسيمه الرواية إلى أرقام أمراً ثانوياً . إذ أن هذه الأرقام لوحذفت من الرواية لما حدث خلل فيها . لأن جوهر البناء عنده يعتمد على هذه الحكايات المتتابعة .

ولعله لجأ إلى هذه الأرقام ليقترب تقسيمه للرواية من تقسيم « ألف ليلة وليلة » ففى « ألف ليلة وليلة » تأتى أرقام الليالى متتابعة تتابعاً منطقياً أو تصاعدياً من (١) إلى (١٠٠٠) ، وتتخللها أسماء الحكايات المتداخلة . وغالبا ماتحمل الحكاية اسم شخصية أو حدث ، وأيضا فى رواية « مالك الحزين » تأتى هذه الأرقام التى تمثل الشكل الخارجى متتابعة من رقم (١) إلى (٢١) وتتخللها الحكايات التى تعتمد على التداخل والتتابع اللامنطقى . وبذلك يشبه تقسيم الرواية تقسيم الليالى العربية ، إلا أن توظيف الكاتب للشكل الشعبى لليالى العربية ، يعد توظيفاً عكسياً – إن جاز استعمال هذا التعبير – فالحكاية الواحدة فى ليالى ألف ليلة وليلة يرويها المؤلف فى عدة ليالى متتابعة . بينما جميع الحكايات فى مالك الحزين تدور فى ليلة واحدة . .

أى أن زمن الليلة الواحدة فى « ألف ليلة وليلة » أقصر بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية الواحدة ، لذا تحوى الحكاية مجموعة من الليالى . بينما الزمن الذى تستغرقه الليلة الواحدة فى « مالك الحزين » أطول بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية .

ومن هنا تحوى الليلة الواحدة مجموعة من الحكايات والأحداث والمواقف . بل تطول الليلة لتشمل كل أحداث الرواية وحكاياتها . وكأن ليل الأيام يطول على الرواى حتى يخال أحداثه وظلامه لاينتهى . وقد ساعد على ذلك تداخل الحكايات فى بناء الرواية .

وإذا كانت أحداث ألف ليلة وليلة روتها « شهرزاد » فى حالة اليقظة فإن الراوى فى مالك الحزين روى هذه الحكايات فى حالة أقرب إلى النوم منها لليقظة . حيث تنتهى الرواية ، ويوسف النجار يفتح عينيه على نور الصباح ، وتنقضى أحداث الليلة كما تنقضى الأحلام ، وبرغم تداخل الحكايات تداخلاً لامنطقياً ، وبرغم محاولات الاقتراب من الشكل الشعبى ، إلا أن الملامح المعاصرة فى الرواية طغت على الأبعاد التراثية ، فأصبحت كل مضامين الرواية

وأحداثها وشخصياتها وحكاياتها معاصرة . ولم يتحقق من الشكل الشعبى إلا طريقة القص وتداخل الحكايات .

ومن ثم أصبحنا فى حاجة إلى شكل روائى يحقق هذه الموازاة الفنية بين أنماط الشكل الشعبى وأبعاده الفنية ، أو بين أبعاده التراثية والاسقاطات المعاصرة فى الشكل الروائى .

* * *

أما المستوى الثالث : فقد تحققت فيه الموازاة الفنية ، وقد حاول نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ أن يحقق هذه الموازاة الفنية فى استلهامه للشكل الشعبى .

ولعلنا لانبعد عن الحقيقة كثيراً حينما نزعم أن الشكل الشعبى الذى نهجه نجيب محفوظ فى هذه الرواية قد عبر عن البعدين التراثى والمعاصر ومزج بينهما مزجاً فنياً يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .

إن ملامح الشكل الشعبى تبدو فى الرواية منذ الافتتاحية التى تتوافق وافتتاحية الليالى العربية . فتبدأ الليالى العربية بافتتاحية تتناول حكاية الملك شهريار وأخيه شاه الزمان ، وتكون هذه الحكاية تعبيراً عن محتوى الصراع الذى يدور بين الخير والشر ثم تتابع الحكايات بعد ذلك تتابعاً زمنياً منظماً ، ثم تأتى النهاية التى تحسم حلبة الصراع ، بأن يعدل الملك شهريار عن ظلمه وقتله ، ويصبح مثالاً للعدل والحرية وتتبع ليالى نجيب محفوظ هذا البناء ، فيتكون شكلها الفنى من افتتاحية تتناول أربع حكايات قصيرة عن شهريار ، وشهرزاد ، والشيخ عبد الله البلخى ، ومقهى الأمراء ، وتصبح هذه الافتتاحية مفتاحاً لفك رموز الحكاية التى تتناولها ليالى نجيب محفوظ ، وتصبح هذه الحكايات الأربع بمثابة الافتتاحية ، التى تبنى عليها أحداث الرواية وشخصياتها وصورها المتعددة .

وبرغم اتباع نجيب محفوظ الخطوط الطولية الرئيسية التى بنيت عليها الليالى العربية كالبداية والحكايات والنهاية . إلا أنه أحدث تحويراً فى بناء الشكل الشعبى لليالى ليتفق والشكل الروائى . فجاء بنهاية الليالى العربية ووضعها فى بداية الرواية .

فإذا كانت الليالى العربية انتهت بعفو الملك « شهريار » عن الملكة شهرزاد فقد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها فى بداية روايته ، وكأن عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروره ، بل مازال يمارس قتله للأبرياء ، وكأن الكاتب لايبغى استدعاء الشكل الشعبى كما هو بل يبغى أن يعبر من خلاله عن أنماط الحياة المعاصرة . إذ « لم يكتف

نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخى الشعبى ، بل منحه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حياة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، والأسماء والنهايات فى غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية (٤١) .

إن نجيب محفوظ ترك شخصياته وأحداثه التراثية الشعبية منذ بداية الرواية تتفاعل مع الشخصيات والأحداث المعاصرة من خلال الحكايات الشعبية ، ومن هذا التفاعل تحدد مصيرها بنفسها ، دون أن يقحم الراوى ذاته فى ذات الشخصيات ، فجاء الشكل متوافقاً وبناء الرواية .

* * *

وإذا كان الشكل الفنى فى الليالى العربية قد اعتمد على سرد الحكايات الشعبية ، وتتابعها زمنياً مثل حكاية الملك « شهريار » وأخيه الملك شاه الزمان ، ثم حكاية التاجر مع العفريت ، حكاية الصياد والعفريت ، حكاية الملك يونان والحكيم رويان ، حكاية الجمال مع البنات ، حكاية الحاسد والمحسود ، حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين ، حكاية مزين بغداد ، حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس .. إلخ ، فإن الشكل الفنى عند نجيب محفوظ قد اعتمد على سرد هذه الحكايات وتوظيفها فنياً وحياتياً فوصلت الحكايات فى ليالى نجيب محفوظ إلى اثنتى عشرة حكاية ، وهذه الحكايات على التوالى هى : صنعان الجمال – جمصة البلطى – الحمال نور الدين ودنيا زاد – مغامرات عجر الحلاق – أنيس الجليس – قوت القلوب – السلطان – طاقية الإخفاء – معروف الإسكافى – السندباد – البكاءون .

ومن هنا يلاحظ التشابه فى البناء بين الليالى العربية وليالى نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل : « الحمال ، نور الدين ودنيا زاد ، الحلاق « المزين » ، أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الإسكافى ، السندباد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعاً زمنياً . حيث تبنى حكاية على أخرى فى الليالى العربية وكذلك فى ليالى نجيب محفوظ ، فتؤدى كل حكاية إلى الحكاية التى بعدها ، وتتضح دلالتها الفنية والإيحائية من ارتباطها بغيرها من الحكايات . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالى (ألف ليلة وليلة) ، فإن العالمين يتواجدان عنده جنباً إلى جنب ولكنهما يكونان معا من الناحية الدلالية – عالماً واحدا وكلاً لايتجزأ هم عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يعيشه الشعب » (٤٢) .

* * *

(٤١) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٢/٤ .

(٤٢) د . نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٢٢ .

وقد استوحى نجيب محفوظ العديد من حكايات الليالى العربية فى بناء روايته ووظفها فنيا مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، « حكاية عبد الله البرى » ، « عبد الله البحرى » « حكاية الوزيرين وأنس الوجود » ، « حكاية علاء الدين أبى الشامات » . إلا أن الكاتب لم يستلهم هذه الحكايات كما هى . بل وظف منها مايساير السياق الفنى فى الرواية ، فاكتفى فى بعض الحكايات بتوظيف الشخصيات والفكرة مثل حكاية أنيس الجليس ، والوزيرين ، فقد استوحى منها جزئية جمال المرأة . وأسماء شخصيات مثل المعين بن ساوى والفضل ابن خاقان ، سليمان الزينى .

وفى بعض الحكايات اكتفى بتوظيف الفكرة مثل حكاية الصياد والعفريت » ، فالصياد عند نجيب محفوظ وفى الليالى العربية عثر على كرة نحاسية ، وعندما فتحها وجد فيها عفريتا .

ولما كان بناء الحكاية يشكل لبنة جوهرة فى بناء الرواية ، وبناء الرواية لاينفصل عن الشكل الفنى ، لذلك فإن تحليل إحدى هذه الحكايات فى الليالى العربية وكيفية توظيفها فى ليالى نجيب محفوظ يكشف لنا عن الموازاة الفنية فى استلهام الشكل الشعبى .

فقد استوحى نجيب محفوظ حكاية « أنيس الجليس » فى الرواية من حكاية فى الليالى العربية هى حكاية « أنيس الجليس والوزيرين » [٤٣] ، وهذه الحكاية تصور ظلم الملك محمد بن سليمان الزينى للوزير الفضل بن خاقان وابنه نور الدين نتيجة وشاية المعين بن ساوى وظل يعذب نورالدين بدلاً من محمد بن سليمان الزينى . فيستوحى من هذه الحكاية شخصيات عديدة منها سليمان الزينى ، والمعين بن ساوى مثالاً للحكام الطغاة . كما يستوحى من هذه الحكاية أيضا فكرة ضعف الحكام أمام الحسناوات وسقوطهم فى الرذيلة ، فيستوحى شخصية أنيس الجليس وتهافت الحكام عليها ، مثل حسام الفقى ، يوسف الطاهر ، سليمان الزينى حاكم الحى ، وكبير الشرطة « بيومى » ، والمعين بن ساوى ، والسلطان ووزيراه « داندان » ، « والفضل بن خاقان » ، والرجل الوحيد الذى لم تستطع أنيس الجليس اغواءه هو جمصة البلطى أو عبد الله الجمال أو عبد الله البرى ، لأنه كشف زيف الحكام ، وحينئذ تلاشت أنيس الجليس وتحولت إلى دخان .

إن نجيب محفوظ يستوحى من الحكاية مايساير بناء الرواية ، مثل ظلم الحكام لشعوبهم وسقوطهم فى الرذيلة ، فتلتحم أحداث الليالى بالأحداث المعاصرة وتصبح الحكاية مزيجاً من

(٤٣) للمزيد : أنظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس ٢٨٧/١ ومابعدها .

البعدين التراثى والمعاصر دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، وهكذا فى كل الحكايات التى استوحاها نجيب محفوظ من الليالى العربية .

ويتمثل الشكل الشعبى أيضا فى توظيفه لصورة الجن التى استوحاها من الليالى ووظفها فنيا فى الشكل الروائى . فقد شكلت صورة الجن فى الليالى العربية ملمحاً بارزاً ، ففى الليالى العربية « تكون الجن غير قادرة على الشر الكثير ، وهى غالبا خيرة وعلاقتها بالإنسان حسنة .. وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم ، فهم يحتكمون على جيوش وممالك ، ولهم دولة وعز وسلطان ، وهم يُسخّرون العفاريت ، وبعض الحيوان كثيراً ، ويسخرون كل شئ تقريباً لأغراضهم ، وهم يكثرون فى القصص فى الليالى ، سواء كان القصص فارسيا أم هنديا أم مصريا (٤٤) .

وقد انعكس هذا الملمح على بناء الحكاية فى ليالى نجيب محفوظ ، فجعل شخصياتها وأحداثها تتجاوز المألوف وتتخطى الحدود الزمانية والمكانية بل جعل تتابع الأحداث داخل الحكاية لايخضع للترتيب المنطقى للزمان والمكان ، وإن كان تتابع الحكايات جميعها واحدة بعد الأخرى يخضع للترتيب المنظم ، كما فى شكل الحكايات فى الليالى العربية .

ففى « داخل هذا الشكل الخارجى الذى يقترب فيه المؤلف من بناء الليالى العربية نحس بجو الليالى فى اختلاط الجن والإنس ، وظهور العفاريت » (٤٥) غير أن الكاتب لم يفرق فى تصوير الخوارق بل جعلها تلتحم بنسيج الحكاية لتؤدى وظيفة فنية للتعبير عن الحاضر .

ففى حكاية « صنعان الحمال » يشتد الخوف بصنعان عندما يشعر بكائن غريب اسمه قمقام يهدده بالقتل والموت ألم يقتل على السلولى الحاكم الذى قتل الأبرياء ووضعهم فى السجون ، وبالفعل يقتل صنعان هذا الحاكم . فيصبح استلهام نجيب محفوظ للعفريت ليس مجرد صورة محسوسة أو مرئية بل مجرد هواجس تأتيه فى لحظات النوم .

وعندما يستيقظ يتجلى له فى صوت الضمير الذى يطالبه بالوفاء بوعده ، وبذلك يجرد نجيب محفوظ الرواية من كثير من الخوارق السائدة فى الليالى العربية ، وهكذا تستمر صور العفاريت والجن فى معظم حكايات الليالى ، مثل حكاية جمصة البلطى وتصبح هذه الصور مجرد صوت للضمير يعوى داخل الشخصية التى لديها استعداد للخلاص من الظلم . وبذلك يستلهم نجيب محفوظ مايساير طبيعة الواقع الحاضر من ناحية وبناء الرواية من ناحية ثانية .

* * *

(٤٤) د . سهير القلماوى : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٤٥) د . عبد الحميد إبراهيم . مقالات فى النقد الأدبى ٤/٢٥ .

واذا كان استخدام الأشعار للتدليل أو الاستشهاد يشكل ملمحاً بارزاً فى الشكل الشعبى سواء فى الليالى العربية أو السير الشعبية . فإن استلهام الأشعار فى ليالى نجيب محفوظ شكل ملمحاً بارزاً فيها ، ويعد لازمة من لوازم الشكل الشعبى الذى استوحاه . ويحمله الكاتب دلالة فنية وإيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر لذلك عندما توطدت العلاقة بين عبد الله الحمال ، وفاضل بن صنعان الجمالى ، وكل منهما يلوك أحزان السنين التى يعيشها فى ظل السلطان الجائر ، فقتل عبد الله الحمال بطيشة كبير الشرطة ، ثم تزوج فاضل من « اكرامان » ابنة جمصة البلطى وغنت حسنية أخت فاضل وهى تقول :

« يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا ... ويبدى لكم ماكان صدرى يكتم

ولما التقينا والدموع سواجم ... خرست وطرفى بالهوى يتكلم » (٤٦)

ومثل هذه الاستدعاءات الشعرية تعبر عن ظمأ المحبوبة للحظات مع الحب المبتور ، ثم يوظف أشعاراً أخرى على لسان الشيخ البلخى ، الذى فضل أن يزوج ابنته لعلاء الدين الرجل الفقير بدلاً من ابن كبير الشرطة . حتى أن كبير الشرطة دبر له مؤامرة ، وقطع رقبة علاء الدين ليلة زواجه .

وهذه الأشعار يعبر من خلالها عن الظلم الذى يحيط بالرعية ، يقول :

« ليلى بوجهك مشرق ... وظلامه فى الناس سارى

والناس فى سدف الظلام ... ونحن فى ضوء النهار » (٤٧) .

ومن هنا يصبح الشعر سمة من سمات الشكل الشعبى ، وفى الوقت نفسه يصبح تعبيراً عن الواقع الحاضر . فيردد الشيخ البلخى أشعاراً أخرى للسندباد يدين فيها الغريب الذى يترك داره ووطنه هروباً من الواقع ، يقول :

« أنا فى الغربة أبكى ... مابكت عين غريب

لم أكن يوم خروجى ... من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى ... وطنا فيه حبيب » (٤٨) .

---

(٤٦) نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٧٣ .

(٤٧) نفسه ، ص ١٩٩ .

(٤٨) نفسه ، ص ١٥٩ ، وللمزيد حول استلهام الأشعار فى الرواية أنظر الصفحات : ٧٣ - ٧٤ - ١٨٣ - ١٩٩ - ٢٠٥ - ٢٥٩ .

ويؤكد الكاتب من خلال استلهام هذه الأشعار على قضية الانتماء للوطن والأرض والمحبوبة ، وفى الوقت نفسه يكمل ملامح الشكل الشعبى لليالى العربية ، إذ لاتخلو حكاية من حكايات الليالى من الأشعار التى ترد على لسان شخصياتها ، وفى الوقت نفسه تطرح أبعاداً معاصرة للتعبير عن الحاضر .

* * *

واقترب أيضا الشكل الروائى فى ليالى نجيب محفوظ من الشكل الشعبى فى الليالى العربية من خلال اعتماده على تداخل الحكايات ، وعلى الاستطراد وتتابع الموضوعات . وهذا بدوره يتوافق مع طبيعة الموضوعات التى كانت تتناولها المجالس العربية ، وتصورها ألف ليلة وليلة .

ونجد هذا التداخل والاستطراد قد تحقق فى بعض حكايات ليالى نجيب محفوظ بحيث حقق هذا التداخل موازاة فنية بين الملامح التراثية والمعاصرة .

إن نجيب محفوظ لم يسرف فى تداخل هذه الحكايات بحيث تضيع خيوط الرواية وتتعدد أحداثها الثانوية ، وتغيب ملامح القضية المطروحة ، لكنه حقق التداخل بالقدر الذى يحرص على بناء الرواية وعلى تماسك أحداثها . بل إن كل تداخل أو استطراد فى هذه الحكايات يؤدى وظيفة فنية وحياتية .

ولعل أهم حكاية أعتمدت على الاستطراد والتداخل مع الحكايات الأخرى هى « حكاية جمصة البلطى » ، إذ تحقق هذا التداخل منذ بداية هذه الحكاية ، وحتى نهاية الرواية . فيظهر جمصة البلطى فى كل الحكايات ، ويشكل فى كل حكاية منها ركناً أساسياً . ففى حكاية الحمال تحوم روح جمصة البلطى ، وتتجسد فى شخصية عبد الله الحمال ، ويقتص من الظالمين فيقتل إبراهيم العطار ، لأنه كان يضع السم فى أدوية أعداء الحاكم . وقتل عدنان شومة كبير الشرطة وفى حكاية نور الدين ودنيا زاد ، تجسد فى شخصية عبد الله البرى ، وقتل كرم الأصيل الرجل الثرى الذى يبغى الزواج من دنيا زاد أخت شهرزاد ، وعند شط النهر ظهر لدنيا زاد وأمرها بالعودة إلى نور الدين لتتزوجه .

ولاتنتهى حكاية جمصة البلطى عند هذه الحكايات ، بل تتداخل مع حكاية « مغامرات عجر الحلاق » ، فيقتل الجارية التى سقطت مع عجر الحلاق ، وفى حكاية « أنيس الجليس » يظهر للحكام والأمراء الذين سقطوا تحت إغراءات أنيس الجليس ومفاتنها – مثل السلطان

دندان ، سليمان الزيني ، الفضل بن خاقان ، حسام الفقي ، بيومي يوسف الطاهر ، ويعرى زيفهم ، فانطلقوا عرايا في ظلام الليال يلاحقهم الخزي والعار .

وفي حكاية « قوت القلوب » تجسد في صورة رجب الحمال مرة أخرى ، وأخرج الفتاة الجميلة التي دفنها العبيد في فناء القصر ، واتّهم بقتلها ، ثم يستمر الصراع بينه وبين المعين بن ساوى وسليمان الزيني حتى تتضح براءته . وفي حكاية السلطان يتضح هذا التداخل بصورة أوضح ، فيتداعى في هذه الحكاية حكاية علاء الدين وحكاية جمصة البلطي ، فنجد مجموعة الرفاق يعقدون محاكمة ينصّبون فيها إبراهيم السقا سلطانا ، ويسردون حكاية مقتل علاء الدين ظلماً ، ويحكم إبراهيم السقا بعزل حاكم المدينة ، وقتل كبير الشرطة وابنه ومعاونيه ، وحينئذ يكشف السلطان الحقيقي عن نفسه ويعجب بإبراهيم السقا وينفذ حكمه .

لذلك يلجأ الكاتب إلى الاستطراد والاسترجاع في بعض الحكايات فيسترجع حكاية علاء الدين مع حكاية السلطان . وتأتي حكاية معروف الإسكافي لتكمل حكاية مقهى الأمراء فبدأت مقهى الأمراء بحكايات الرفاق والإسكافي عن السندباد وانتهت هذه الحكاية في حكايتي « معروف الإسكافي » ، « السندباد » .

إن السندباد في « مقهى الأمراء » رحل ، وعاد في حكاية السندباد في نهاية الرواية ، وفي كل هذه الحكايات تتدخل معها حكاية جمصة البلطي فتكتمل حكاية جمصة البلطي من خلال تتابع حكايات الرواية .

وبذلك يشكل هذا التداخل سمة في بعض حكايات الرواية . إن هذه الحكايات « تتداخل ، ثم تتلاقى حول هدف واحد ، وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم في التاريخ العربي »(٤٩) .

إننا نعرف مصير جمصة البلطي من خلال تتابع الحكايات وتداخل حكايته مع هذه الحكايات ، فتنتهي حكاية جمصة البلطي في حكاية السندباد وتنتهي حكاية فاضل صنعان في حكاية طاقية الإخفاء . وتنتهي أحداث حكاية مقهى الأمراء في حكايتي « السندباد » ، « معروف الإسكافي » .

---

(٤٩) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات في النقد الأدبي ١٤/٤ .

الفصل الثانى

الشكل التاريخى

١/٢

ظهر هذا الشكل واضحاً فى الشكل الروائى منذ مرحلة الستينيات . ويرجع ذلك إلى عوامل سياسية ، وإجتماعية ، وإقتصادية ، وثقافية ، وفنية ، إذ أن هذه المرحلة بدأت بظاهرة التمرد على القديم ، وكان هذا التمرد معناه الشعور بأن الوسائل القديمة ، قد صارت عاجزة عن متابعة الحياة فى تطورها الدائب وعن الوفاء بخلجات الإنسان العربى ، فى فترة يحتدم فيها الصراع ، بين القوة المتسلطة والجماهير المغلوبة على أمرها ، ومن ثم كان ذلك التمرد من جانب الأدب ، والأدباء إنعكاساً مباشراً لذلك الصراع ، وبعبارة أخرى كان ذلك التمرد خلفية اجتماعية يرتكز عليها ويستقطبها فى الوقت نفسه " (٥٠) .

وانعكس هذا التمرد على الأشكال الفنية السائدة ، خاصة فى مجال الرواية فوجدنا تخبط الأشكال الروائية بين الأشكال الأوربية من ناحية ، وبين الأشكال التراثية من ناحية أخرى ، خاصة أن بعض التجارب القصصية فى مصر تأثرت بالنكسة تأثراً مباشراً وسريعاً ، فأخذت تصيح وتولول فى صورة بكائيات متشنجة وإنفعالية ، يظنها صاحبها من الشكل القصصى الجديد الذى يقترب من الجمل الشعرية (٥١) ونتيجة هذا التخبط والتمرد على الأشكال التقليدية السائدة ، ظهر شكل روائى يستوحى الشكل التاريخى السائد فى الكتابات التراثية التاريخية ، كمحاولة لتأصيل شكل تراثى عربى فى الرواية . فظهرت تباشير هذا الشكل فى رواية الغيطانى " الزينى بركات " سنة ١٩٧١ ففى هذه الرواية لم يستلهم الكاتب النص واللغة والشخصية والحدث التراثى فحسب بل استلهم الشكل التاريخى أيضاً .

وهذا الشكل يغاير الشكل الفنى فى الروايات التاريخية . إذ أن هذا الشكل يعنى به الشكل التاريخى الذى إستخدمه المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية ، واستوحاه الكتاب المعاصرون بغية توظيفه فنياً وحياتياً فى رواياتهم . فجاء الشكل الروائى قريباً من بناء الشكل التاريخى من ناحية سرد الحوادث والحوليات ، والنداءات ، والمقتطفات .

---

(٥٠) د. عزالدين إسماعيل : روح العصر . دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة ص ٨٨ – ٨٩

(٥١) د. عبدالحميد إبراهيم : المرجع السابق ٤ / ٦ – ٧ .

ونظن أن أهم رواية إهتمت بهذا الشكل التاريخى هى رواية " الزينى بركات " سنة ١٩٧١ ففيها استوحى الكاتب الشكل التاريخى فى كتاب إبن إياس إذ أن الغيطانى لجأ إلى تأصيل الرواية العربية ، بإحيائه لكتابات إبن إياس وتوظيفها فى بناء الرواية وصياغتها وسردها ورسم شخصياتها وتركيب احداثها وتطويرها ، مبتعداً عن النموذج الغربى مؤسساً رواية عربية جديدة تجمع بين الأصالة والحداثة (٥٢) .

ومن هنا يختلف الشكل التاريخى عند الغيطانى عن الشكل الفنى فى الروايات التاريخية لأن الشكل التاريخى عند الغيطانى يعتمد على إستلهام الحدث والنص واللغة والشخصية والقالب التراثى التاريخى . فيكون الشكل الفنى فى الرواية بمثابة محاكاة لشكل الكتابات التاريخية عند المؤرخين ، لكنه يحملها أبعاداً فنية وإيحائية ، فيصبح استلهام الشكل التاريخى ذاته له وظيفة فنية فى بناء الرواية كما أن هذا الشكل يغاير الشكل التقليدى فى القص ، لأنه يعتمد على الملامح المستحدثة فى البناء الروائى . بينما الشكل فى الروايات التاريخية شكل تقليدى يعتمد على البداية والعقدة والحل ولايعنى الكاتب فيه باستلهام شكل الكتابات التاريخية ، بل يعتمد على قص الحوادث التاريخية فى شكل روائى تقليدى .

لذلك فإن "الغيطانى يختار شكلاً تاريخياً لا أحداثاً تاريخية ، هو بهذا يختلف عن القصة التاريخية ، بمعناها المعروف عند جرجى زيدان « وأبوحديد » والعريان إذ أنهم كانوا يستخدمون مادة وأحداثاً تاريخية ، أما الغيطانى فقصته معاصرة ويرمز بها إلى أغراض معاصرة ، ولكنه يختار شكلاً تاريخياً " (٥٣) .

ومن هنا يمكن القول : إن الشكل التاريخى الذى إختاره الغيطانى ، هو شكل الكتابات التاريخية لابن إياس فى تأريخه للوقائع والأحداث ، وقد تمثل هذا الشكل التاريخى فى عدة جوانب أهمها : الحوليات التاريخية ، والمقتطفات والتقارير والرسائل والفتاوى والنداءات التاريخية .

٢-٢

أما عن الحوليات التاريخية ، فإن الكاتب إستخدم نظام الحوليات التى إستخدمها ابن إياس فى مؤلفاته التاريخية ، خاصة " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " وإذا كان إبن إياس قد

---

(٥٢) أحمد محمد عطية : أصوات جديدة فى الرواية العربية ص ٢٠ - ٢١

(٥٣) د. عبدالحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ١٣٦ .

قسم نصه إلى أقسام زمنية هى السنة مقسمة إلى شهور والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . فإن الغيطانى قسم روايته إلى سرادقات ومن خلال السرداقات توقف عند حوليات وشهور وأيام بعينها ، مثل حوليات ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ٩١٤ ، ٩٢٠ ، ٩٢٣ هـ وهذه الأعوام تمثل الوحدة الزمنية الكبرى فى الرواية ، أما الوحدة الزمنية الصغرى فهى أول النهار وآخره ، ومن خلالها تدور أحداث الرواية ووقائعها تبعاً لتتابع الشكل الروائى ، ويتضح تتابع الشكل الروائى من خلال السرادقات والحوليات المتبعة فى بناء الرواية فى الجدول التالى :

(جدول يوضح تتابع الشكل الروائى من خلال السرادقات والحوليات المتبعة فى بناء الرواية)

السرادق	الحولية	الشهور والأيام	أوقات اليوم	أحداث الرواية ووقائعها
السرادق الأول	٩١٢ هـ	٨ شوال	أول النهار	– جلد وعزل على بن أبى الجود – مراقبة البصاصين لسعيد الجهينى – مرسوم شريف بتولى الزينى بركات شئون الحسبة فى القاهرة – تجسس زكريا بن راضى على الزينى – إقناع أهل كوم الجارح للزينى بتولية الحسبة
		الأربعاء ١٠ شوال	أول النهار أول الليل	– خطبة الزينى للناس فى الجامع الأزهر – تجسس البصاصين على سعيد الجهينى – رسالة من زكريا للزينى يشيد فيها بدور البصاصين فى حفظ الأمن – رسالة من زكريا للسلطان يحرضه على الزينى لأنه يجمع العامة .
السرادق الثانى	٩١٢ هـ	الثلاثاء ١٧ ذو القعدة	صباحاً	– حب سعيد الجهينى لسماح رمز الأرض والوطن – تعذيب البصاصين لعامة الشعب

السرادق الثانى		الجمعة ١٠ ذو الحجة	مساء	– نداء الزينى للناس بإضافة الفوانيس للطمانينة والأمن – تخبط سعيد الجهينى وضياع ملامح الطريق أمامه – اعتراض الأمة على تعليق الفوانيس – عزل قاضى الحنفية لأنه أيد تعليق الفوانيس .
السرادق الثالث	٩١٤ هـ	رجب		– إعدام على بن أبى الجود وضربه على قفاه بعد العصر . – تقسيم زكريا للناس إلى طوائف طبقية . – تجسس عمرو على سعيد عند لقائه بسماح – ضياع سماح .
السرادق الرابع	٩٢٠ هـ	ذو القعدة		– تجسس زكريا على الزينى وخابر بك . – مشاهدات الرحالة جانتى لأحوال القاهرة . – مقتطف من « مذكرات جانتى » .
السرادق الخامس	٩٢٢ هـ	جمادى الأول الجمعة ١٥ شعبان	الجزء الأخير من الليل	– خطبة زكريا للناس واجتماع كبار البصاصين والبصاصين فى البلاد . – تقرير إلى زكريا مقدم بصاصى القاهرة . – موت السلطان الغورى . – دخول العثمانيين البلاد .
السرادق السادس	٩٢٢ هـ			– انضمام سعيد لصفوف القتال بعد فوات الأوان .
السرادق السابع	٩٢٣ هـ			– مقتطف أخير من مذكرات الرحالة جانتى . – هموم المصريين واختفاء طومان باى . – انضمام الزينى لخابر بك .

ويتضح من خلال هذا الجدول مدى استلهام الغيطانى للشكل التاريخى عند ابن إياس ، فإذا كانت الوحدة الزمنية الكبرى عند ابن إياس هى السنة مقسمة الى شهور وأيام . فإن هذه الوحدة نجدها فى الشكل الروائى عند الغيطانى فقسم روايته إلى حوليات ، كل حولية مقسمة إلى شهور وأيام وأوقات زمنية لليوم الواحد كالصباح والمساء أو أول النهار وأول الليل ، أو الجزء الأخير من الليل .

مع الوضع فى الإعتبار أن هذه التقسيمات الحولية التى تناولها الغيطانى ، لم تأت عابرة فى بناء الرواية ، بل تناولها بقصد فنى بدليل أنه جعلها عناوين ثابتة قسم من خلالها روايته ، وخضعت أحداث الرواية لهذه التقسيمات . لذلك فإن الغيطانى إستوحى من ابن إياس ماساير بناء الرواية ، ومقتضيات التعبير عن الواقع الحاضر . فأدخل تقسيماً مغايراً لابن إياس وهو تقسيمه النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الرئيسية مثل الزينى بركات ، زكريا بن راضى ، سعيد الجهينى ، الشيخ أبوالسعود ، الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى ، وفى الحين الآخر تحمل أسماء الأماكن مثل كوم الجارح .

وبذلك لايصبح الشكل الروائى نسخة من الشكل التاريخى لابن إياس . بل يستوحى الكاتب الركن الأساسى الذى يعتمد عليه الشكل التاريخى وهو نظام الحوليات ، ثم يطوعه وفقما يقتضى السياق الروائى . فاستطاع من خلال هذه الحوليات أن يصور ملامح التدهور والانحلال التى مر بها المجتمع المصرى . ومن خلال السياق الروائى نجد الغيطانى قد وظف خصائص ابن إياس فى حولياته فقد « كتب ابن إياس مؤلفه التاريخى على طريقة الحوليات ، وهى الطريقة التى كانت شائعة بين مؤرخى ذلك العصر ، فكان يدون الحوادث شهرا بعد شهر ، ثم يوما بعد يوم .. كذلك وصف فساد الإدارة فى العصر المملوكى ، واستيلاء الجند على الممتلكات الخاصة والعامة واعتداءاتهم المتكررة على المواطنين من أفراد الشعب المصرى واغتصابهم لأرض الفلاحين (٥٤) .

وكذلك فعل الغيطانى ، فقد استطاع من خلال هذا الشكل التاريخى فى روايته أن يصور عذابات الشعب المصرى ، التى يعانيها من زكريا كبير بصاصى القاهرة ، الذى أمر رجاله بقذف الأسياخ الحديدية فى بطون الفلاحين الأبرياء ، فيقول زكريا عن عامة الشعب « بالنسبة للعامة فهؤلاء قطيع يتجه كيفما يتوجه .. والأعمار فى هذه الفئة لاقيمة لها . فكلما ضاقت سبل العيش ، كلما قلت قيمة الحياة ، وذهب عناء الحرص عليها » (٥٥) .

(٥٤) د . فاضل عبد الطيف الخالدى : بحث ابن إياس ومنهجه فى البحث التاريخى ، ص ٣١ .
(٥٥) جمال الغيطانى : الزينى بركات ، ص ١٥٣ .

ومن خلال حوليات ابن إياس وحوليات الغيطانى تتم المزاوجة بين هذه الأصول التراثية العربية ، وبين بناء الرواية . ففى حوليات ابن إياس يتولى الزينى بركات والياً للحسبة بعد على ابن أبى الجود ، ويستخدم الغيطانى هذه الحوليات كشكل من أشكال الكتابة التاريخية ، لكنه لايعتد بها كمصدر تاريخى ، إذ هذه ليست مهمة الروائى كما أن بعض هذه التواريخ وهمية (*) وليست حقيقة بل يستعير الشكل التاريخى ويصب فيه مضامين عصره . فيصبح استلهامه للحوليات التاريخية مجرد شكل من أشكال التعبير التى صب فيها مخزونه الفكرى والإبداعى .

وبرغم اتفاق الوحدة الزمنية الكبرى فى حوليات ابن إياس والغيطانى ، وهذه الوحدة تتمثل فى تقسيم الرواية إلى أعوام وشهور وأيام ، إلا أن الغيطانى أضاف بعداً آخر للشكل الروائى وهو تقسيم الرواية إلى سرادقات بدلا من الفصول والسرادق يعد الوحدة الكبرى فى الشكل الفنى لهذه الرواية . وتحته تتدرج الحوليات التاريخية كما أن كلمة السرادق تتناسب والتقسيمات التراثية للشكل الروائى ، خاصة أن الكاتب يسعى إلى شكل روائى عربى أصيل يغاير معظم الأشكال التقليدية ، وإذا كان الغيطانى قد طوع الشكل التاريخى عند ابن إياس لمقتضيات الشكل الروائى ، فإنه كان حريصا على استلهام الخطوط الرئيسية التى اعتمد عليها الشكل التاريخى مثل الحوليات التى بنى عليها صرح روايته .

٢/٢

ويشكل توظيف الكاتب للمقتطفات التاريخية عنصراً أساسياً فى الرواية ، خاصة أن هذه المقتطفات تمثل شكلا من الأشكال التراثية فى الكتابات التاريخية فاستوحى الكاتب مقتطفات الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى .

ولعل الغيطانى استخدم هذه المقتطفات ، ليجعل شخصية الرحالة فى الرواية بمثابة العين الراصدة من الخارج ، وليثرى النص الروائى بمصداقية الأحداث والأفعال . إلى جانب أنه يتمم ملامح الشكل التاريخى فى الرواية . أى أنه يحاول أن يجعل الشكل الروائى قريباً من الشكل التاريخى : « واختيار رحالة أجنبى يمكنه النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن ، فجانتى بوصفه غريباً عن البلاد يستطيع أن يرى ماطرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى . أى أن رؤيته رؤية من الخارج ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لايشارك فى الأحداث ، ولاتنعكس آثارها عليه » (٥٦) .

(*) أنظر على سبيل المثال الفرق بين التواريخ التى يضعها لشنق على بن أبى الجود فى الرواية والتواريخ الحقيقية لشنقه فى كتابات ابن إياس . وانظر باب اللغة التراثية فى هذا الكتاب .

(٥٦) د . سامية أسعد : عندما يكتب الروائى التاريخ . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٦٩ .

فيبدأ الكاتب روايته بمقتطف (أ) للرحالة جانتى فى شهر رجب سنة ٩٢٢ هـ ، وهذا الزمن هو زمن نهاية الرواية ، وكأن الهزيمة العسكرية حدثت ولم يعلن عنها من داخل البلاد ، بل من خارجها ، فيرصد حالة القاهرة ، وهى معصوبة العينين فى انتظار قدر مجهول والناس فى بيوتها تئن فى انتظار قدر يأتى غداً أو بعد غد ، فيقول : « بيوت المدينة كلها مغلقة مرعوشة ، تود لو توارت ، تتفى عن الأمان المرجو ، شموع بيتى مطفأة ، أخش تراقص الضوء فى أحداق العيون المتلصصة »(٥٧) .

إن الكاتب يصور فى هذا المقتطف ملامح القاهرة « فى ذلك العام الذى بلغ فيه نظام المماليك ذروة التفكك والإنحلال والتدهور ، مما أدى به إلى السقوط والهزيمة العسكرية ، ودخول العثمانيين القاهرة فى العالم التالى سنة ٩٢٣ هـ فاختار الغيطانى فترة تاريخية هامة للتعبير عن اضمحلال الدولة ، وانهيارها من جراء اشتداد الطغيان والإرهاب والقهر وفساد الإدارة للإيماء إلى الحاضر »(٥٨) .

ثم يتجه سهم الزمن إلى الماضى فى الشكل الروائى فيتناول المقتطف (ب) سنة ٩١٤ هـ وهذا الارتداد للماضى فى بناء الرواية يحمل دلالة الحاضر . فيتناول فى هذا المقتطف مشاهدات جانتى لموكب على بن أبى الجود ، والناس ينهالون عليه ضربا بالمراكيب والعرق ينسال منه ، وفشل الزينى فى معرفة مكان الأموال التى جمعها على بن أبى الجود من أموال الشعب . وزكريا مايزال يسلط بصاصية على بيوت العامة للتجسس عليهم . إنَّ الكاتب يصور الإنحلال والتدهور فى الواقع الحاضر من خلال هذه المقتطفات التاريخية ، كشكل من أشكال الكتابات التاريخية . فيتناول فى إطار الشكل الروائى مشاهدات جانتى ، ويصور من خلالها حالة الخوف التى سيطرت على عامة الناس .

وتتابع هذه المقتطفات مع تتابع الشكل الروائى ، فيتناول المقتطف (جـ) من مقتطفات جانتى الذى وصل القاهرة للمرة الثانية سنة ٩١٧ هـ وأقام بها ثم رحل إلى الشام ، وبلاد الحجاز ثم عاد إلى القاهرة وأقام بها ، وفى هذه المرة كان قد تعلم لغة أهل البلاد فلم يعد بحاجة إلى مترجم عربى . ويصف الرحالة نجاح الزينى – بكل أساليب المكر والدهاء – فى استلاب عقول العامة من الناس ، وجذبهم إليه بينما سعيد الجهينى تلم به الأحزان ، ويدرك أن

---

(٥٧) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ٨ .

(٥٨) أحمد محمد عطية : مرجع سابق ، ص ٢٣ .

خلف كل قيصر يموت قيصر عظيم فيطويه الحزن لفقده سماح ، ويود فى الزمان المرتجى أن يأتى أطفال لايعرفون « الخودقة » أو « الوباء » .

ثم ينتقل إلى المقتطف الأخير من مذكرات الرحالة جانتى سنة ٩٢٢ هـ وبذلك يكون الزمن المستخدم فى رصد هذه المقتطفات فى الشكل الروائى زمنا دائريا حيث بدأ الكاتب بالمقتطف (أ) سنة ٩٢٢هـ وانتهى بالمقتطف الأخير سنة ٩٢٢ هـ وبذلك يصبح تتابع المقتطفات فى الشكل الروائى يتناسب طرديا ومسار القص فى بناء الرواية أى أن الرواية بدأت من حيث انتهت وكذلك المقتطفات التاريخية بدأت من حيث انتهت أيضا ويتأكد توحد نقطتى البداية و النهاية من خلال المقتطف الأخير سنة ٩٢٣ (٥٩) ففيه يصور الكاتب حالة البلاد بعد وقوع الهزيمة ويشير بأن هذا المقتطف خارج السرادقات ، أى أنه جاء بعد أن حلت الكارثة بالبلاد ، وأصبح الحزن يخيم على ربوع البلاد ، فيقول الرحالة جانتى فى هذا المقتطف : « فى ترحالى الطويل لم أر مدينة مكسورة مثل أرى الآن » (٦٠) ، ويتحدث عن هموم أهل مصر ، واختفاء طومان باى ، وظهوره مرة يحارب العثمانيين فى بولاق ، وأخرى فى الصعيد ، والعثمانيون يسفكون الدماء ، والهزيمة تجر أذيالها والشباب لم يعد يثق فى الزينى .

لذلك عندما استدعى الكاتب هذه المقتطفات كشكل من أشكال الكتابات التاريخية ، أحدث بينها وبين النص الروائى مزاوجة فعلية ، تعبر عن اقتران الماضى بالحاضر .

وتتابعت هذه المقتطفات تتابعا زمنيا دائريا ، يتناسب وتتابع الأحداث فى الشكل الروائى . فقد بدأت هذه المقتطفات ببداية الشكل الفنى فى الرواية ، وانتهت بنهايته أيضا ، وقد حمل هذه المقتطفات أبعادا معاصرة لتساير مقتضيات الواقع الحاضر من ناحية ، ومقتضيات الشكل التاريخى للرواية من ناحية ثانية .

٣/٢

وقد استلهم الكاتب أيضا الخطب والرسائل والتقارير التاريخية التى تعد ملمحا فى الكتابات التاريخية ، ووظفها فنيا فى الرواية ، فيذكر الوقائع والأحداث فى شكل تقارير ،

---

(٥٩) ينبغى الإشارة إلى أن تاريخ هذا المقتطف سنة ٩٢٣ هـ وليس سنة ٩١٣ هـ كما ورد فى الطبعة الثالثة لدار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٨٩ ونظن أنّ هذا الخطأ مطبعى ، وكان ينبغى الإشارة إليه لأهميته فى التحليل النقدى للرواية ، وقد تداركه الكاتب فى طبعة مؤسسة أخبار اليوم فى يناير سنة ١٩٨٨ ، ص ١٨٨ .

(٦٠) جمال الغيطانى : مصدر سابق ، ص ١٧٩ .

تسجل الأحداث يوما بيوم ، وساعة بساعة ، ويقسم السرادقات إلى عناوين فرعية ، وتقارير مثل مرسوم شريف ويقصد به قرار السلطان بتولية الزينى أمور الحسبة . وتكثر هذه التقارير حتى تشكل ملمحا بارزا فى الرواية .

ولايمكن الوقوف عند كل التقارير والخطب والرسائل والفتاوى الواردة فى الرواية لتعددها [٦١] والوقف عند كل جزئية منعزلة عن الأخرى يوقع الباحث فى مزالق التكرار ، خاصة إن المعمار الروائى كلٌ لايتجزأ .

ومن الملاحظ أن معظم هذه التقارير من زكريا كبير البصاصين ، وأعوانه مثل مقدم البصاصين ، أو عمرو العدوى ، حيث يتجسسون على العامة ويرسلون تقارير عنهم إلى زكريا يوما بعد يوم ، وزكريا بدوره يرفعها إلى السلطان ، وعدما يتجسس عمرو على سعيد الجهينى ويرصد كل تحركاته . نجده يعرف أدق تفاصيل حياته حتى الأحلام التى تنتابه بالليل . فيرسل عمرو إلى مقدم بصاصى القاهرة تقريرا عن سعيد الجهينى ، يقول فيه : فى يوم الإثنين فى الصباح حيث خرج الخلق يحتفلون بشم النسيم ، يمارسون اللهو والفرجة ، رأيت سعيد الجهينى وفى الحال تواريت عنه . لم يكن بمفرده ، إنما تصحبه امرأتان إحداهما كبيرة السن .. وأنا أقطع الشك باليقين والتردد بالثبات ، مولهاً مدلهاً غارقاً حتى أذنيه فى عشق ابنه الشيخ البيرونى وعرفت من أصحابى المجاورين أنه كثيرا مايلفظ سماح أثناء نومه » [٦٢] .

ولعل تغلغل البصاصين والمخبرين فى أدق تفاصيل حياة الناس ، هو ماجعل الكاتب يسرف فى استخدام مثل هذه التقارير والرسائل والخطب . خاصة أن الشكل الفنى للرواية يعتمد اعتماداً كبيراً على هذه التقارير والحوليات ، والإشارات والرسائل والفتاوى . إذ أن الغيطانى « غالباً » مايعتمد فى سرده للأحداث ، وحديثه عن الشخصيات على التقرير والبحث الخالى من التعليق ، وهذا السرد التقريرى أقرب مايكون إلى كتابة التاريخ ذاته » [٦٣] .

فيقترب الشكل الروائى عنده من ملامح الشكل التاريخى عند ابن إياس لذلك يقول : « وجدت نفسى فى كتابات ابن إياس ، وغيره من مؤرخى مصر المملوكية » [٦٤] ولعل هذا

---

(٦١) أنظر على سبيل المثال : الرواية فى الصفحات : ٢٩ - ٣٠ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ١٠١ - ١١٧ - ١١٨ - ١٢٩ - ١٥١ - ١٦٦ - ١٦٩ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٦٢) نفسه ، ص ١٦٦ .

(٦٣) د . سامية أسعد : بحث سابق ، ص ٧٠ .

(٦٤) جمال الغيطانى : مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٢١٢ .

ماجعله يقسم الشكل إلى سرادقات ، وحوليات ، وكل حولية إلى شخصيات وتناول كل شخصية مستقلة عن الأخرى لتصبح أسيرة وعيها الفكرى ، خاصة أن سياسة الدولة تهدف إلى القمع والقهر والتعذيب . ومن ثم كان لابد من وجود انعزالية بين الفرد والمجموع فيتناول كل شخصية بمفردها ، وبالتالى تأتى التقارير الموجهة إلى السلطان من قبل زكريا لايطلع عليها أحد ولايعلمها أحد .

* * *

ومن الرسائل التى جاءت فى هذه الرواية تلك الرسالة التى أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين فى أنحاء الأرض لتبادل المعرفة ، وقد أعدت فى ديوان بصاصى السلطنة المملوكية ، وتلاها زكريا بن راضى كبير البصاصين ، ويفتتحها بآية قرآنية منها قوله : « مايلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد » وقول رسول الله (ص) من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت ، ثم يستمر فى سرد الخطبة [٦٥] فى إحدى عشرة صفحة .

يقول فى افتتاحية هذه أيضا : اللهم اجعل هذا البلد آمنا سرى لايطلع عليه مخلوق : رسالة أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين فى أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة فى القاهرة أم الدنيا . وبستان الكون ، لتدارس الأحوال والنظر فى الأساليب المتبعة ، ومايستجد منها ، ولتبادل المعرفة والفوائد . أعد فى ديوان بصاصى السلطنة المملوكية ، وتلاه الشهاب الأعظم زكريا بن راضى عفا الله عنه ، وعرفه طرقه ومسالكه . القاهرة جمادى الأول سنة ٩٢٢ هـ .

بسم الله الرحمن الرحيم . قال تعالى إن ربك لبالمرصاد .. أما بعد

فلم يحدث أن أجتمع كبارنا فى أركان الدنيا أبدا وهذا حدث جلل وعظيم .. ومانهدف من وراء لقائنا هذا إلا استحداث طرق جديدة وسبل غير معروفة تعيننا على مهامنا الصعبة .. والله المعين نشأ بحكم عملنا ومايتعلق به أن يحيطنا وضع غريب وهذا يتطلب من البصاص الكبير المهيمن على أمور الدولة بأكملها ، حتى البصاص الصغير الذى يتعقب رجلا أو امرأة أو ينقل كل ماقيل فى مجلس أن يكون صاحب فطنة وذكاء .. إلخ [٦٦] .

ثم يستمر فى سرد مهمة البصاص ، ويحمل كل تعبيرات هذه الرسالة أبعادا معاصرة تعبر عن محاصرة البصاص و السلطان لعامة الناس حتى أنهم تدخلوا فى أدق تفاصيل

---

(٦٥) أنظر الرواية من ص ٢٢٢ – ٢٣٤ .

(٦٦) نفسه ، ص ٢٢٢ – ٢٢٤ .

حياتهم فيقول كبير البصاصين في بعض مقاطع هذه الخطبة : « إنني أرى يوما يجئ فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده حتى مماته ، ليس الظاهرة فحسب إنما مايبطنه من خواطر ، مايراه من أحلام ، بهذا ترصد كل شئ منذ مولده تعرف أهواءه ، بحيث تتنبأ بما سيفعله في العام العشرين من عمره مثلا فيستطيع منعه أو دعمه قبلها .. أرى يوما يجئ فيمكن للبصاص معرفة الهمسات ، الآهات ، تأوهات الجماع بين الرجل وامرأته »(٦٧) .

وبهذا التوظيف المتمثل في الرسالة كملمح من ملامح الشكل التاريخي يرصد الكاتب واقع الحياة السياسية والاجتماعية في مصر في مرحلة الستينيات ، معتمدا على التزاوج بين الشكلين التاريخي والروائي .

كما استهلم الفتاوى في بناء روايته ، وأهم فتوى مثلت دعامة أساسية في الرواية هي فتاوى قضاة مصر في شأن تعليق الفوانيس لإضاءة الشوارع والبيوت ، فيجمع جمهور الأمة والوعاظ على عدم تعليق الفوانيس ، ومن يعلقها يعد من زمرة الجهلاء ، ويقول قاضي قضاة مصر : « الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس »(٦٨) .

مثل هذه الفتاوى لاتأتي عارضة في بناء الرواية بل يضع لها الكاتب عناوين مستقلة يتناول فيها فتاوى قاضي قضاة مصر ، قاضي الحنفية ، قاضي القضاة بالديار المصرية ، قاضي القضاة عبد البر ، ثم رأي الأمراء الكبار .

ويفرد لهذه الفتاوى قسما خاصا يسميه قسم خاص به نتف مما قيل بشأن واقعه الفوانيس .

وعندما تصدر الفتوى بعدم تعليق الفوانيس يخالف قاضي الحنفية هذه الفتوى ويؤيد تعليق الفوانيس لأنها تنير المسالك في الليل للغرباء ، وتمنع المماليك الأمراء من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء ، ويستخدم الكاتب في توظيفه لهذه الفتوى الأسلوب الساخر ، حيث استخدم أسلوبا نبيلا في تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية .. وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذي يستدل لتغطية الأمور الجسيمة وحجب حقائق الواقع عن الرغبة ، فهذه المهاترات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية .

---

(٦٧) نفسه ، ص ٢٢٣ .

(٦٨) نفسه ، ص ١١١ .

وتستخدم لتأكيدها هامشية رجال الدين فى عصر يسوده القمع والقهر السياسى [٦٩] ومثل هذه الخطب والرسائل والتقارير والفتاوى تشكل ملمحا بارزا فى بناء الرواية يجعل بناءها الفنى يقترب من الشكل التاريخى ، خاصة إن هذه الملامح ترتبط فى مجملها بالكتابات التاريخية .

٤/٢

وتلعب النداءات فى كتابات ابن إياس التاريخية دوراً بارزاً لايقل أهمية عن الحوليات أو المقتطفات ، وقد استوحى الغيطانى هذه النداءات لتكتمل ملامح الشكل التاريخى فى روايته : « فتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول ، مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس ، والنداءات هى خطاب الحاكم الذى يفرض إرادته على الرعية ، وليس لهم أى اختيار فى رفضها أو قبولها ، فتأتيهم فى شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار ، والحوار هنا ملغى كليا . حيث إن الصوت هو صوت السلطة . ولاموقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور » [٧٠] .

وتشكل هذه النداءات سمة واضحة فى الرواية ، فتتعدد هذه النداءات [٧١] كثيرا فى الرواية ، ويوظفها فنياً ليعبر من خلالها عن الصراع بين أمراء المماليك على السلطة ، فتكون النداءات بمثابة النذير لعامة الناس . الذين لايملكون غير الطاعة للسلطان والأمراء ، ويكتب الغيطانى هذه النداءات بصيغتها التاريخية والدينية ، ويلّون لغتها ولهجتها مع تطور الأحداث ، وتصاعد الصراع وتحول الشخصيات وجعلها محركاً للصراع بين الزينى بركات ، وزكريا [٧٢] .

وقد دارت كل أحداث الرواية حول هذا المحور ، معتمداً فيه على الحكمة والسجع واللغة البسيطة التى اعتمد عليها ابن إياس فى كتاباته . ويكون النداء هو أمر السلطان أو الوالى ، وتتعدد هذه النداءات مطالبة تنفيذ أوامر السلطان فى إعدام على بن أبى الجود ، أو محاربة الغش ، أو تعليق الفوانيس ، أو إعلان القطيعة بين الأمراء بعضهم البعض ، أو إلزام الناس بحضور خطبة الزينى ، أو استقباله عند عودته أو إشاعة الأنباء الكاذبة .

---

(٦٩) د . سيزا قاسم : المفارقة فى القص العربى . فصول مارس ٨٢ ، ص ١٤٦ ، وأنظر فتاوى القضاة والأئمة والوعاظ حول هذه الحادثة فى الرواية ، ص ١١٠ – ١١٣ .

(٧٠) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٧١) أنظر صفحات الرواية : ٧٢ – ٨٢ – ٨٣ – ٩٧ – ١٠١ – ١٠٦ – ١٢٣ – ١٣٥ – ١٤١ – ١٦٤ – ١٦٥ – ١٦٧ – ١٦٨ – ١٧٨ – ١٩٢ – ٢١٣ – ٢٠٤ – ٢٠٥ – ٢٥٩ – ٢٦٥ – ٢٦٦ – ٢٦٧ .

(٧٢) أحمد محمد عطية : سابق ، ص ٣٠ .

وتعبر هذه النداءات عن مدى هامشية الأفكار التى يذيعها السلطان على شعبه كما تعبر عن الأبناء الكاذبة التى يذيعها الحاكم على شعبه يقول الراوى : « ياأهالى القاهرة نوصى بالمعروف وننهى عن المنكر . اليوم نبشركم بقلع السلطان الصوف الأسود ، وارتدائه للباس الأبيض ، مع دخول الحر ، ياأهالى القاهرة . أمر الشهاب الأعظم زكريا بن راضى نائب محتسب الديار المصرية ونائب والى القاهرة بشنق ، أبى الخير المرافع ، وسوف تبقى جثته ثلاثة أيام عبرة لمن يعتبر ، درسا لمن جاء ومن غبر . ياأهالى القاهرة ممنوع على دكاكين المشروبات وانحلوى السهر بعد العشاء ، ومن ضبط مخالفاً عوقب بخمسين جلدة . ياأهالى مصر جاءت الأخبار بوقوع معركة بين فرساننا الأشاوس . ورجال ابن عثمان وقتل فرسان سلطاننا أربعين فارساً عثمانياً ، وهذا أول دم يسيل ، فانتبهوا ياأهالى مصر (٧٣) .

وتصبح هذه النداءات إسقاطات معاصرة ، مذ كانت الأنباء الكاذبة تذيع بين الناس نبأ سقوط الطائرات الإسرائيلية بالعشرات فى حرب ١٩٦٧ فيحاول الكاتب أن يستوحى النداءات فى الشكل الفنى فى روايته ليعبر من خلالها عن واقع الهزيمة التى يعيشها الشعب المغلوب على أمره من ناحية وعن اكتمال ملامح الشكل التاريخى فى الرواية من ناحية ثانية .

وهكذا تتتابع النداءات فى إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأخبار فى الرواية فعندما يتولى الزينى بركات مهام منصبه تتوالى النداءات على مدى أربع صفحات تعلن عن التهديد والوعيد ، أو تبشر بأمر ما ، ومهما كان الخبر فإن النداء عادة تتصدره عبارة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر .

إن الكاتب يكتب هذه النداءات بصيغتها التراثية التاريخية التى تمتزج فيها الحكمة بالدين والأمر بالنهى . فى شكل فنى أقرب إلى الشكل التاريخى مستخدما ، فى هذه النداءات ملامح العصر المملوكى ، وإيحاءات الواقع المعاصر .

فيعبر عن الرعب والتهديد والوعيد الذى ينتاب العامة . خاصة من لم يخرج منهم للترحيب بموكب الزينى ، يقول : « ياأهالى القاهرة يعلن عبد العظيم الصيرفى عن قرب وصول الزينى بركات بن موسى متولى حسبة الديار المصرية ، ووالى القاهرة بعد عودته من بلاد الصعيد . فعلى أصحاب الدكاكين والمغنين ، وأصحاب الربابة والرقاصين الخروج لمقابلته عند دخوله من الجيزة ظهر الثلاثاء بعد غد ، ومن تخلف وقع عليه عقاب شديد » (٧٤) .

---

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٣ – ٢٠٤ .

(٧٤) نفسه ، ص ١٧٨ .

إنَّ الكاتب يصور اهتمام الحكام والولاة بالأمور السطحية الهامشية دون حساب للخطر القادم عليهم وكأنه يسخر من كلماتهم وقراراتهم ، إنهم يقلقون الناس بنداءاتهم لا لشئ إلا لكون السلطان يبغى تغيير ردائه أو عودته من رحلة فى جنوب البلاد أو شمالها . ويحاول الكاتب أن يتبع ابن إياس فى رصده للوقائع والأحداث يوما بيوم مستخدماً نمط النداءات عند ابن إياس . إلا أن ابن إياس فى صياغته للنداء ، يستعمل ضمير الغائب لأنه يسند هذه النداءات إلى السلطان أو الأمير الذى أمر المنادى بإذاعة هذا النداء . فيقول ابن إياس على سبيل المثال : « فلما نظر السلطان إلى العسكر لم يعرضهم باستدعاء هناك . بل نادى بأن جميع العسكر المنصور من كبير وصغير لايتأخر منهم أحد بعد ثلاثة أيام . وأن العرض يكون فى الصالحية بين يدى السلطان ، فانفض ذلك الجمع ، وتقرر الحال على أنَّ العرض فى الصالحية »(٧٥) .

وبرغم اتباع الغيطانى لابن إياس فى كون النداء مفروضاً على الرعية ، إلا أنه جعل النداء بضمير المتكلم على لسان المنادى الذى أرسله الأمير أو السلطان ، لذلك يكون النداء مباشراً يتوجه به إلى أهل القاهرة ، مفتتحاً النداء بالصيغة المألوفة التى تحث على الطاعة وهى قوله : « نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر » .

لذلك يمكن القول إن النداء شكَّلَ ملمحاً فى بناء الرواية ، واستخدمه الكاتب ليتمم الشكل التاريخى فى الرواية ، وليطور من خلاله الشخصيات والأحداث للتعبير عن الواقع المعاصر .

---

(٧٥) ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور جـ ٥ ، ص ١٣٨ .

الفصل الثالث

الشكل التوثيقى

١/٣

بداية يمكن القول بأن « تحقيق النص معناه قراءته على الوجه الذى أراده عليه مؤلفه ، أو على وجه يقرب من أصله ، الذى كتبه به هذا المؤلف ، فالتحقيق إثبات القضية بدليل » (٧٦) .

وتعتمد المؤلفات المحققة على عدة خصائص أهمها تصحيح الأخطاء والعبارات ، التى سقطت ليتبين وجه الصواب فى النص المحقق ، والاعتماد على الحواشى والهوامش « ويقصد بالحاشية Marginal الفراغ الموجود على جانبى الصفحة ، وهو شئ يختلف عن الهامش Footnote الذى يكون فى أسفل الصفحة » (٧٧) ، كما يعتمد النص المحقق أيضا على عدم التيقن من كل ماهو مكتوب فى المخطوط أو المؤلف ومحاولة اثباته عن طريق الشك ، الذى يوصل إلى التيقن مما هو مكتوب . ويعتمد أيضا على مراجعة المصادر ، التى استقى منها المؤلف مادته العلمية ، وإصلاح التصحيف والتحريف .

* * *

وعندما نطالع الشكل الفنى فى بعض الروايات المصرية المعاصرة . نجده يقترب من شكل المؤلفات التراثية المحققة ، من حيث اعتماده على الهوامش ، وتوثيق الأحداث وتعدد الآراء التى يطرحها الراوى ليتحقق من حدث أو شخصية مافى الرواية . وعندما تتعدد الروايات التى يقترب شكلها الفنى من شكل المؤلفات المحققة حينئذ يصبح استدعاء هذا الشكل مقصوداً فنياً . بغية خلق شكل عربى أصيل للرواية العربية يعتمد على المنابع التراثية الأصيلة .

لذلك يعنى بالشكل التحقيقى أو التوثيقى فى الرواية ، ذلك الشكل الذى تنهجه وتسير عليه الكتابات أو المؤلفات المحققة ، من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء لتأكيد القضية المطروحة بالحجة والبراهين والاستدلالات واستوحاه الروائيون فى رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً ، إلا أن الهوامش والتوثيقات فى الشكل الروائى قد تكون حقيقية أو وهمية . تبعاً لطبيعة توظيفها فى بناء الرواية ولايعنى الكاتب بصحة هذه الهوامش أو عدم صحتها بقدر عنايته بدلالتها الفنية .

* * *

---

(٧٦) د . رمضان عبد التواب . مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين ، ص ٥ .

(٧٧) نفسه ، ص ٤١ .

ولعل المبرر لجعل هذا الشكل تراثياً هو أن التحقيق غالباً مايرتبط بالمؤلفات والكتب التراثية دون غيرها ، ووسائل تحقيق هذه المؤلفات التى يتشكل منها النص المحقق ، إنما ترجع إلى مناهج تحقيق التراث عند القدماء ومن ثم تصبح أشكال تحقيق التراث أشكالاً تراثية .

وقد لجأ الكتّاب إلى هذا الشكل نتيجة عدة عوامل أهمها الرغبة فى خلق شكل روائى عربى يساير مقتضيات البناء الروائى ، ويعبر عن واقعنا العربى من خلال استلهام المنابع التراثية الأصلية . خاصة إن الأشكال التقليدية ، والأشكال المستمدة من الآداب الأوربية قد أفلست فى التعبير عن واقعنا الحاضر ، لأنها تساير مقتضيات الواقع الأوربى ، ولاتساير مقتضيات واقعنا العربى المعيش .

* * *

وإذا كان هناك العديد من الكتّاب الذين استوحوا الشكل الشعبى ، والقليل منهم قد استوحى الشكل التاريخى ، فإن هناك العديد من الكتّاب الذين استوحوا الشكل التحقيقى أو التوثيقى . مثل « محمد مستجاب » فى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق » سنة ١٩٨٦ ، ومجيد طوبيا فى روايته « تغريبة بنى حتحوت » ١٩٨٧ . إلا أن رواية مجيد طوبيا تعد أقل هذه الروايات ارتباطا بالشكل التحقيقى ، اللهم إلا فى ملمح واحد من ملامح الشكل التحقيقى وهو الاعتماد على الهوامش والتوثيق ، ومن هنا سيتركز وقوفنا حول روايتى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، « من أوراق أبى الطيب المتنبى » لإبراز الشكل التحقيقى . ففى ظننا أنهما أهم روايتين اعتمدتا على الشكل التحقيقى .

* * *

والجدير بالذكر أن الشكل التاريخى يختلف عن التحقيقى ، فالغيطانى فى « الزينى بركات » . برغم أنه وظف شكلاً تاريخياً تمثل فى شكل الكتابات التاريخية عند مؤرخى المرحلة المملوكية ، إلا أنه لم يعتمد مثل هؤلاء الكتّاب على وسائل تحقيق النص كالتوثيق والهوامش وغيرها . لكنه اعتمد على الحوليات التاريخية اعتماداً رئيسياً . فيختلف بذلك الشكل التاريخى الذى يعتمد على سرد الحوليات والوقائع التاريخية عن هذا الشكل التحقيقى الذى يوظف فيه الكاتب قالب الكتابات التراثية التحقيقية التى تعتمد بدورها على الهوامش والتشكك فى الآراء ، وتصحيح ماسقط من العبارات ليتبين وجه الصواب . فنقرأ الرواية ، وكأننا نقرأ كتاباً محققاً عن شخصية حقيقة أو عن شخصية وهمية يجعل الكاتب لها حضوراً واقعياً برغم أنها شخصية عادية .

لذلك يمكن القول : إن الكاتب عندما يستوحى فى روايته الطرق الجوهرية التى تعتمد عليها المؤلفات التاريخية كالحوليات والنداءات ، والتقارير والمراسلات والمقتطفات ، يصبح الشكل الفنى فى الرواية شكلاً تاريخياً وعندما يستوحى طرق تحقيق المؤلفات والمخطوطات التراثية ويوظفها فنياً فى الرواية ، حينئذ يصبح الشكل شكلا تحقيقيا ، أى أنه يعتمد على التوثيق والهوامش ، وتعدد الآراء والاستدلالات .

٢/٣

أما عن الشكل التحقيقى الذى يدور حول الشخصيات ، والأحداث والمواقف الوهمية ، ويعتمد على التوثيقات والهوامش الوهمية والحقيقة ، فقد تمثل واضحا فى رواية « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ . ومنذ بداية عنوان الرواية يخدعنا الكاتب ، وكأنه يؤرخ لشخصية لها وجود تاريخى ، وبالتالى يظن أنه يستخدم الشكل التاريخى . لكن عندما نتأمل بناء الرواية بنظرة شمولية يتضح أن الشكل الذى نهجه الكاتب يختلف عن الشكل التاريخى ، برغم التتابع الزمنى للفصول . إذ أنه لم يلجأ إلى أسلوب الحوليات التاريخية التى هى أساس بناء الشكل التاريخى ، لأن معظم كتابات المؤرخين خاصة فى المرحلة المملوكية تعتمد على طريقة الحوليات والتقارير والمقتطفات ، ومن ثم لايكفى سرد بعض الحوادث التاريخية ليكون الشكل تاريخياً . بل لابد أن توضع هذه الحوادث والوقائع داخل إطار الحوادث التاريخية ، كما أن التتابع الزمنى للفصول منذ المولد والنسب حتى العرش . لايعد مبرراً أيضا للشكل التاريخى . خاصة أن الكاتب وضع الفصول بطريقة أقرب إلى تحقيق المؤلفات التراثية فسمى فصوله مسميات تقترب من مسميات الكتب التراثية ، مثل فصل فى المولد والنسب ، فصل فى الطفولة والصبا ، فصل فى الهلاك .. إلخ ، وأعقب كل فصل بهوامش وتعليقات تفسر بعض الدلالات الإيحائية فى الرواية .

لذلك يتضح الشكل التحقيقى فى الرواية من خلال عدة ملامح بارزة أهمها :

لجوء الكاتب إلى أسلوب التشكيك فى كل ماينسب إلى شخصياته أو أحداثه فيطرح عدة آراء ثم يرجح رأياً منها . ومثل هذه الطريقة تعد وسيلة من وسائل تحقيق النصوص والمؤلفات .

وهذه السمة نجدها سائدة فى كل فصول الرواية ، فيتناول فصلاً حول مولد نعمان عبد الحافظ ونسبه معتمداً على طريقة الهوامش والتوثيق ، برغم أنها شخصية عادية تعيش مثل آلاف الشخصيات ، ومنذ البداية وحتى النهاية يقيم مستجاب هذا البطل الوغد فى صورة جادة

للغاية ، وكأننا إزاء عظيم من العظماء الذين غيروا مجرى التاريخ ، أو كأننا إزاء ظاهرة تؤثر في أحداث الطبيعة » (٧٨) .

وليس الجديد في الشكل أنه تناول هذه الشخصية العادية ، بل الجديد هو طريقة تناوله لهذه الشخصية من حيث اهتمامه بالتوثيق لهذه الشخصية وطرح عدة آراء حولها معتمداً على أسلوب السخرية من ناحية وعلى وسائل التحقيق من ناحية ثانية . يقول الراوى على سبيل المثال : « وبالتالى يمكن أن ننقل الأقواس على موعد تقريبى لميلاد نعمان ، كى نضرب على أيدى بعض الآراء التى حاولت أن تنال من رجلنا . إذ أصبح راسخاً أن نعمان ولد فى أحد أيام الهجير الشديدة الحرارة وهذا يتفق تماما مع ماأثير من أن نعمان ولد بعد الهوجة بزمن غير معروف (فى رواية تميل إلى الوثوق بها للشيخ عبد العزيز خليل) وبالتالى كان صعباً إخضاع الهوجة لمدلول معين : هوجة عرابى أم هوجة سنة ١٩١٩ ، أم هوجة الغز الذين تقاتلوا مع باقى قوى المنطقة سنة ١٩٣٤ ، وانتهى الأمر بنزوح عائلات من قراهم إلى بطون جبال ووديان ، وهذا نفسه يجعلنا نستبعد روايات أخرى يرمى إليها الشك ، منها ماروته عمته الوحيدة .. ومن الروايات الضعيفة أيضا ماقيل من أن نعمان عبد الحافظ ولد أثناء الاحتفال بليلة الشيخ ربيع مرسى بلال ، إذ بمراجعة اسماء وليالى أسماء وليالى المشايخ المعتمدين فى القرية ثم فى المنطقة وبمناقشة حواريهم والدائنين لهم لم نطمئن لوجود شيخ له هذا الاسم وأصبح قريباً من المؤكد أن نعمان رأى الدنيا على شاطئ بحر يوسف فى الفترة ، التى تتسع لثمانى سنوات بعد عام سنة ١٩٣٠ على أدق الفروض » (٧٩) .

وتتضح لنا مدى التعبيرات والطرق التى يسلكها الكاتب فى الرواية والتى تقترب من طريقة تحقيق المؤلفات خاصة طريقة التشكيك فى الروايات . مثل قوله نضرب على أيدى بعض الآراء ، فى رواية تميل إلى الوثوق بها ، مايجعلنا نستبعد روايات أخرى يرقى إليها الشك ، ماروته عمته ، الروايات الضعيفة .. إلخ .

وفى الوقت نفسه تدل هذه التعبيرات على الشك فى القضية المطروحة ، ومحاولة الوصول إلى رأى قريب من الصواب وتتخلل هذه الآراء بعض الهوامش الوهمية التى توضح اختلاط الأزمنة التى ولد فيها نعمان ، ليؤكد الروايات التى طرحها حول مولده .

---

(٧٨) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٥٤ .

(٧٩) محمد مستجاب : من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ ، ص ٤ – ٥ .

ويسلك الكاتب هذه الطريقة أيضا عندما يتناول الروايات التى ترددت حول مقتل والد نعمان ، وغيرها من أحداث الرواية . وتصبح مثل هذه الطريقة سمة غالبة فى بناء الرواية . حتى نكاد نقطع أن كل أحداث الرواية وشخصياتها تناولها الكاتب عن طريق هذه الوسائل . بل نشعر من خلالها أن الكاتب ينقب عن حياة رجل مجهول ، ويحاول أن يكشف لنا جوانب حياته منذ مولده ، وحتى عرسه عن طريق توثيق الروايات الشائعة حوله ، متبعاً طريقة التحقيق التى يسلكها المؤلف ليكشف عن جوانب قضيته ، حتى أنه يعنون الرواية بعنوان أقرب إلى عناوين المؤلفات والبحوث « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » . وكأن هذه الأوراق التى كشفت لنا عن حياة هذه الشخصية ، لاتحوى كل التاريخ السرى الذى عاشته هذه الشخصية . بل تمثل جزءا من أسراره المغمورة ، وهذا الجزء يكشف حياة نعمان منذ مولده وحتى عرسه ، أما بقية جوانب حياته بعد ذلك فلم يكشف عنها التحقيق بعد ، ولعل هذا ماجعل النهاية مبتورة فإذا كانت « النهاية تبدو مبتورة ، ينتظر القارئ بعدها شيئاً ولكنها مبررة بمنطق التهكم العبثى » (٨٠) . فإنها تبدو مبررة أيضا بمنطق الشكل الذى نهجه الكاتب ، فمنذ البداية يصرح فى العنوان بأنه يكشف عن بعض الجوانب من التاريخ السرى لنعمان ، ومن ثم نتوقع أن ينتهى عند أى فصل من فصولها خاصة إنه نهج منهج المؤلفات المحققة ، ومن الممكن أن ينتهى تحقيقه لهذه الشخصية عند أى فصل من الفصول ، وتبقى الفصول التالية سرية وغامضة لم تكشف عنها جوانب تحقيق الكتاب بعد .

أما دور هذا الأسلوب الذى يعد وسيلة من وسائل تحقيق النصوص والمؤلفات – فى بناء الرواية – فإنه يعد وسيلة من الوسائل التعبيرية فى بناء الرواية . إذ لما كانت جوانب الحياة ، التى يعيشها نعمان جوانب متعددة ومتناقضة وتختلط فيها الحقائق بالأوهام ، كان تعدد الروايات حول الحدث الواحد – سواء كان حدث ميلاد نعمان أو حدث موت والده أو أى حدث آخر فى الرواية – أمراً بدهياً . لأن الغموض الذى يغلف جوانب الحياة ، ينعكس على الشخصية فى جعل الأحداث التى تصيبها أحداثاً مبهمة .

كما أن تعدد مثل هذه الروايات والآراء أثرت على بناء الرواية ، فجعلتها تتخلص من السرد ، الذى يحمّل ألفاظ الرواية معنى واحداً ، إلى سرد يحمل مضامين ومعانى متعددة تثرى بناء الرواية .

---

(٨٠) د . عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ٥٩/٤ .

ولما تعددت هذه الآراء المختلفة فى سياق الرواية – حتى شكلت ملمحاً بارزاً فيها – أصبحت الرواية فى تراكيبها الأسلوبية وفى بنائها الكلى قريبة من المؤلفات المحققة . خاصة أن الكاتب يطرح الآراء بحيادية تامة ويعتمد على « الأسلوب العلمى المبنى على التحقيق وتسجيل الأمور ، والتشكيك فى الأشياء ، ومحاولة الوصول ، إلى الحقيقة ، واستخدام اللوازم العلمية ، هذا الأسلوب ينبث فى ثنايا القصة » (٨١) ويجعلها تتخلص من إطار الشكل التقليدى إلى شكل مستحدث يستلهم شكل المؤلفات والمخطوطات التراثية المحققة .

وهذا الشكل بدوره يرجع بالرواية إلى المنابع التراثية الأصلية ، وفى الوقت نفسه يعبر عن قضايا واقعنا المعيش .

وتستمر كل فصول وأحداث الرواية معتمدة على طريقة التشكيك – لو جاز استعمال هذا التعبير – وتعدد الروايات حول الشخصية الواحدة أو الحدث الواحد فيقول أيضا على سبيل المثال فى فصل « من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضا » . يقول « قد يعوزنا الكثير من التدقيق للإلمام المحايد ، بما حدث بين سيدتنا الجليلة والجميلة أيضا ونعمان عبد الحافظ .. وباستبعاد ماوراه المرحوم ثابت عبد الرحمن قاصداً إثرة الريبة من خلال ماحدث ، وبالتجاوز عما جاء على لسان الشيخ راشد بخصوص هذا الأمر ، وبإدراكنا المتأنى ، رغم قصور إدراك الرواة الذين تركتهم السيدة الجليلة فى القاعة من معين الرحيل آخر الليل ، وبإصرارنا المركز والمكثف على كشف أى غموض يجابه حياة نعمان نجد لزاماً علينا أن نضع أيدينا على الحادث دون تخوف أووجل » (٨٢) .

ومثل هذه الطريقة تقترب بالشكل الروائى من المؤلفات العلمية التى تعرض الجوانب المتعددة للقضية ثم تخرج برأى صائب .

وعندما نتتبع كل فصول الرواية نجدها مليئة بهذه الأساليب التى شكلت سمة رئيسية فى بناء الرواية ، وأضفى عليها الكاتب سخرية لاذعة تعبر عن سخرية الراوى من الواقع ذاته .

* * *

كما اعتمد الكاتب أيضا على الهوامش – التى هى سمة أساسية فى النص المحقق – فنيل كل فصل من فصول الرواية بهوامش حقيقية ووهمية ، تفسر مضامين النص وتعبر عن أبعاده الفنية والإيحائية .

---

(٨١) د . عبد الحميد إبراهيم : مرجع سابق ٥٩/٤ .

(٨٢) محمد مستجاب : المصدر السابق ، ص ٣٣ .

وبرغم أن هذه الرواية بها الكثير من الهوامش . التى تشكل بنية أساسية فى الشكل الروائى ، إلا أنها أيضا بها بعض الهوامش التى لاتعد لازمة ضرورية فى بناء الرواية . أى أن هذه الهوامش بعضها يكون ضرورياً فى بناء الرواية ، والبعض الآخر لايشكل ضرورة فنية ، بل جاء من باب الحلية الشكلية ، فبالنسبة للهوامش التى يتطلبها بناء الرواية هى الهوامش التى تضيف أبعاداً جديدة ، ويصبح وجودها لازمة أساسية من لوازم البناء . والأمثلة فى الرواية كثيرة منها توثيقه للفظ الهوجة فى الهامش ، وقد ورد هذا اللفظ فى سياق النص الروائى ، ليكشف عن بعض الجوانب الغامضة ، إذ أن الراوى يعدد الروايات التى تتردد حول مولد نعمان ، ومنها رواية تنكر أنه : « ولد بعد الهوجة » ، ويصبح لفظ الهوجة يحتاج إلى تفسير وإلا سيصبح النص غامضاً فلجأ الكاتب إلى توضيح المقصود بالهوجة فى الهامش رقم (٢) بعد الفصل الأول « فصل فى المولد والنسب » يقول فى هذا الهامش : « سبب كثرة الأحداث التى أطلق عليها البعض (الهوجة) لجأت إلى أكداس من دفاتر مواليد البلد المحفوظة بالمديرية وتبين لنا الآتى : نعمان عبد الحافظ خميس مقيد بدفاتر سنة ١٩١٠ ، سنة ١٩٢٩ ، سنة ١٩٢٨ ، وفى محاولة للاستقصاء ، اتضح أن أم نعمان أنجبت أربعة : مات نعمان الأول فأنجبت الثانى واسمه (نعمان) . ومات الثانى فأنجبت الثالث واسمه (نعمان) وأنجبت الرابع واسمه (نعمان) اعتقاداً منها بأن الثالث حتماً سيموت . لكن النعمانين عاشا فترة ثم مات أحدهما (نعمان) . وقد عجزنا عن التوصل إلى تحديد الميت فيهما .. مقدم طبيب محمد حسن لبيب رئيس القرعة العسكرية ، إدارة الفرز ، أسيوط ١٩٦٢/٨/٨ » (٨٣) .

ومن هنا يصبح هذا الهامش لازمة فى البناء ، لأنه وضح المقصود بالهوجة من ناحية فى إطار البناء الفنى ، وفى الوقت نفسه حمّل أبعاداً معاصرة وخرج من كونه وثيقة حصل عليها الراوى ، إلى إطار معاصر يعبر عن اختلاط المعايير فى الواقع الحاضر ، نتيجة الوباء الذى حل بأهل القرية . فأدى إلى قتل الأطفال الذين يولدون ، سواء كان هذا الوباء مرضاً عضوياً . أو حدثاً أدى إلى قتل بواكير الميلاد حتى لم يعش لعبد الحافظ خميس غير نعمان الذى شلّت الأنيميا قدراته .

وتتبعث المعانى الإيحائية أيضا من خلال روح السخرية السائدة فى الرواية فقد أصبح المجتمع مهزوماً حتى لم يعد فى المجتمع شخصية يهتم بها غير هذه الشخصية التى لاتملك مقاومة أو موقف ، بل شخصية انهزامية تتحرك وفقما يحركها الآخرون .

---

(٨٣) نفسه ، ص ١١ – ١٢ .

لذلك يتناول سيرة نعمان وكأنه يحقق كتاباً عن هذه الشخصية المغمورة التى خلقها خيال الكاتب من واقع البيئة القروية . ويسرد من خلالها بعض الأحداث التاريخية التى حدثت أثناء ولادته . أو أثناء توحده فى السيدة الجليلة ، أو أثناء عرسه . وتأتى هذه الحوادث مجرد أحداث عارضة وقعت فى حياة نعمان ويعرضها بسخرية لازعة أيضا .

وهناك الكثير من الهوامش التى تعد لازمة فى البناء ، وفى الوقت نفسه تجعل الشكل الروائى قريباً من شكل تحقيق النصوص التراثية ، خاصة أن الشئ الواضح والمميز فى هذا الشكل هو اعتماده على التوثيق والهوامش حيث « تلعب الهوامش دورها فى هذا الشكل الذى يتخذ مظهر الطرائف العلمية . إن الكثير من أبنائنا المعاصرين قد أولعوا بلعبة الهوامش بطريقة ترهق القصة ، ويبدو فيها عنصر الجرى وراء الجديد ، أما مستجاب فإن هوامشه هنا تدخل فى بنية الشكل إنها ليست مجرد زخرفة بل هى عنصر أساسى »(٨٤) .

فيتضح فى هذه الهوامش ميلاد نعمان ، وحياة « الشيخ ربيع مرسى بلال » وعدم وجود والد نعمان ضمن قتلى ثورة سنة ١٩١٩ ، وتخريج الآيات القرآنية وأوقات الفيضان ، وحياة جيد عبد النور ، والأب عبد القدوس .. إلخ (٨٥) .

وكل هذه الهوامش يوظفها الكاتب توظيفاً فنياً . فيصبح الهامش لازمة من لوازم البناء فى الرواية . ويجعل الشكل الروائى متوافقاً والشكل التحقيقى . إن الكاتب فى « فصل الأيام العظيمة » يسرد الأحداث والوقائع التى مرت بها قرية ديروط الشريف والمرض الذى انتاب نعمان بسبب النزيف . ويتضح من خلال هذا السرد اعتماده على الهوامش مثل شرحه لكلمتى « الراسخت » ، « الملاءة الزربخان » ليبرز التناقض القائم فى المجتمع بين ماهو كائن ومايجب أن يكون . يقول الراوى : « رشت أمه الماء المملح المذاب فيه حبيبات (الراسخت) . نقل نعمان على ظهر حمارة بيضاء ، واتيحت له فرصة المبيت أسفل ذكر نخل عقيم يعتقد أن واحداً من الجان يتمركز فى قلبه .. ولقد اختلف الرواة حول الذى أبلغ السيدة الجليلة والجميلة أيضا بمأساة نعمان .. غير أن المؤكد ، أن الأمر صدر من السيدة الجليلة بأن يحمل إليها نعمان .. وللمرة الألف يلتف نعمان عبد الحافظ (بملاءة زربخان) أما الخفير على ظهر حمارة « جلجلة » زوجة تادرس ، وخلفهما تهرع أم نعمان .. غير أن الأمر سار فيما لم نحسب له حساباً ، فقد

---

(٨٤) د . عبد الحميد إبراهيم : مرجع سابق ، ص ٤ ، ٦٠ .

(٨٥) أنظر هوامش الرواية فى الصفحات : ١٢ – ٢٠ – ٢٩ – ٣٩ – ٤٧ – ٧١ – ٧٨ – ٨٥ – ٨٦ – ٩٢ .

أوقف شرطى الحمارة ومنعهما من اختراق شوارع البندر . كان الناس يزمرون وينشدون ويصرخون ويهتفون عاشت مصر حرة مستقلة ، ويحيا الأحرار ، وإنسقط الحزبية .. واستطاع أفراد نوى نربة أن ينزلوا الخفير ونعمان ويأمروهما بالهتاف والتصفيق ، وأن يقف أحد الهاتفين على ظهر الحمارة معلناً سعادته الصارخة بزيارة الضيف الكبير ، وكأن نعمان فقد القدرة على الحركة فحملته أمه منتحبة على كتفها حيث ظهرت صورتها فى صحيفة اليوم التالى تقف وسط الجموع الهادرة أسفل لافتة من القماش تعلن أن ديروط ترحب بالسيد وزير الصحة » (٨٦) .

إن اللجوء إلى الهامش لتفسير بعض الكلمات فى النص الروائى ، مثل « الراسخت » أو « الملاءة الزردخان » يعد لازمة ضرورية فى بناء الرواية ، لأن تفسيرهما يكشف بعض جوانب الغموض فى النص الروائى ، وفى الوقت نفسه تعبر عن دلالات إيحائية فتكشف عن التناقض القائم فى الواقع . « فالراسخت » وصفة شعبية لعلاج الرق والجروح والدمامل ، يلجأ إليها أهل القرية عندما يتفشى فيهم الجهل والمرض ، وفى الوقت نفسه يهتفون ، ويرحبون بوزير الصحة . ويفسر فى الهامش معنى الملاءة الزردخان لتصبح مقابلا للعرى والفقر الذى يعيش فيه نعمان ومن على شاكلته .

وإذا كانت معظم الهوامش فى الرواية استخدمها الكاتب لازمة أساسية فى البناء ، يفسر عن طريقها غموض النص ، ويحملها أبعاداً معاصرة ، ويعبر عن سخرية الراوى من الواقع الحاضر . فهناك بعض الهوامش التى جاءت مقحمة على النص الروائى ، ولم تضف جديداً لبناء الرواية ، مثل تعريفه لشخصية العقاد فى الهامش فمثل هذا التعريف لم يضف جديداً للنص الروائى ، ولم يخرج عن كونه حلية شكلية لأن ماقاله فى الهامش يفهم من سياق النص الروائى دون اللجوء إلى الهامش .

فيصف الراوى الحالة التى كان عليها نعمان عند السيدة الجليلة ، والرجال يتناقشون عن خروج العقاد على الوفد ، يقول : « الهدوء عاد إلى القاعة – فبدأ القوم يتناقشون فى أسباب خروج العقاد على الوفد ، وانتابتهم موجة تجشؤ سعيدة مضمخة ببقايا مرح ونعمان ساكن هادئ مستكين بين ساقى السيدة » (٨٧) .

---

(٨٦) نفسه ، ص ٧٦ – ٨٨ .

(٨٧) نفسه ، ص ٢٧ .

ثم يضع تعريفاً للعقاد فى الهامش ، فيقول : « عباس محمود العقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤) أحد كبار المفكرين المصريين فى السيتن عاماً الأولى من القرن العشرين . عاش دون زواج وعمل فترة حتى عام سنة ١٩٢٥ داعياً لحزب الوفد ، مدافعاً عن قضاياه ، ثم خرج على الوفد وظل يناوئه دون أسباب مؤكدة » (٨٨) .

ونظن أن هذا التعريف فى الهامش لم يضف جديداً سواء على مستوى معانى النص أو على مستوى دلالاته الإيحائية . بل أتى به الكاتب ليتمم إطار الشكل الذى التزم به فى الرواية ، فلم يخرج عن كونه حلية فى بناء الشكل ، فإذا كان النص يوضح لنا خروج العقاد على الوفد ، فيصبح تأكيد ذلك فى الهامش حشواً لامبرر له .

* * *

أما عن الشكل التحقيقى الذى يدور حول الشخصيات ، التى لها وجود تاريخى واعتمد الكاتب فيها على الهوامش الحقيقية والوهمية . فقد تمثل واضحا فى رواية محمد جبريل « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق » .

ففى هذه الرواية تقدم محمد جبريل خطوة فنية فى طريق إبراز الشكل التحقيقى فسمى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى تقديم وتحقيق محمد جبريل » .

وقد حاول فى هذه الرواية أن يستوحى الشكل التحقيقى للكتابات التراثية فاستخدم نفس الوسائل التى تستخدم فى تحقيق النص أو المؤلف ، مثل تصحيح الأخطاء والعبارات التى تسقط من النص الأصلى . أو الاعتماد على الهوامش أو الشك فى الروايات المطروحة ، أو توثيق عنوان الكتاب ونسبته إلى مؤلفة أو مراجعة المصادر الأصلية . كل هذه الوسائل يتشكل منها الإطار العام للمؤلف المحقق .

ونفس هذه الوسائل استخدمها محمد جبريل فى بناء الرواية . فأصبح الشكل الفنى فيها شكلاً تحقيقياً . لذلك قسم روايته إلى مقدمة تشبه مقدمات الكتب المحققه . وسمى هذه المقدمة باسم « حكاية هذه الأوراق » ، ثم قسم الرواية بعد ذلك إلى مجموعة من الأوراق تتسلسل تصاعدياً .

فإذا كان الشكل الفنى عند محمد مستجاب اعتمد على تتابع الفصول تتابعاً زمنياً مذ كان نعمان صبياً إلى أن تزوج ، فإن الشكل الفنى عند محمد جبريل اعتمد أيضا على تتابع الأوراق المتسلسلة تسلسلا منطقياً فبدأت الأوراق من رقم (٦ – ٨) وحتى رقم (٤٦٩) .

(٨٨) نفسه ، ص ٢٩ .

ويشرح الكاتب فى مقدمة هذه الأوراق كيفية حصوله عليها ، والتعريف بالمتنبى فى الهامش . متبعاً الطريقة السائدة فى تحقيق النصوص والمؤلفات من حيث التعريف بالكتاب ومؤلفه ، فيقول : « تباينت الروايات فى أى الأماكن ترك أبو الطيب المتنبى هذه الأوراق ، ومن الذى عثر عليها للمرة الأولى . قال البعض إن الأوراق عثر عليها ضمن متعلقات أبى الطيب . فى الموقع نفسه الذى شهد معركته الأخيرة ومصرعه . ورواية ثانية أنها كانت ضمن ماحمله أحد اللصوص من متاع المتنبى ، أودعها بيته القريب من بغداد ، ولحقته الوفاة دون أن يدرك قيمتها ، فطن الأحفاد لخطورة ماتحويه فأذاعوه . ورواية ثالثة أن أحد المارة وجد حقيبة فحملها إلى بغداد .. حتى قيض الله لها كاتب هذه السطور ، فأخرجها إلى النور » (٨٩) .

فيعتمد الكاتب على تعدد الروايات حت ليظن المتلقى منذ بداية الرواية أنه يحقق كتاباً خاصة ، انه يبدأ فى الهامش بالتعريف بشخصية المتنبى (٩٠) شأنه شأن المحقق الذى يبدأ فى المقدمة بتعريف المؤلف وتوثيق عنوان كتابه . فيقول فى افتتاحية هذه الرواية : « فإن هذه الأوراق التى كتبها أبو الطيب المتنبى إبان إقامته فى مصر وبعدها إلى مصرعه . كان ينبغى أن تحقق وتنشر ، بحيث يتاح للأجيال الحالية أن تتعرف إلى جوانب لم يسبق كشفها فى حياة المتنبى . وقد حرصت فى تحقيق الأوراق – واعتذر لضياع بعضها ، وطمس كلمات أو حروف بعضها الآخر – أن أسود ماكتبه أبو الطيب فى زمانه لا أغير كلمة أو حرفاً ، ولا أحذف أو أضيف . إنما أشرح مايطلب الشرح » (٩١) .

ومن هنا ندرك منذ البداية أن الكاتب يستعير شكلاً تحقيقياً ، ويصب فيه مخزونه الإبداعى . ويحاول من خلال هذا الشكل أن يعرى سلبيات الواقع الحاضر .

وإذا كان محمد مستجاب سمى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » فندرك – من هذه التسمية – أنه لايكشف عن كل تاريخ الشخصية . بل عن البعض منه . فإن محمد جبريل أيضا سمى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » فندرك أنه لايكشف عن كل جوانب أوراق المتنبى بل عن البعض منها .

---

(٨٩) محمد جبريل : من أوراق أبى الطيب المتنبى ، ص ٨ – ٩ .

(٩٠) أنظر : رواية من أوراق أبى الطيب المتنبى ، هامش ص ٨ .

(٩١) نفسه ، ص ٩ – ١٠ .

وهذا بدوره يساير طبيعة تحقيق النصوص إذ يحاول المحقق أن ينقب عن كل الوثائق والمخطوطات ، التى تعينه فى فهم نصوصه – وقد يتوصل إلى كل هذه النصوص أو إلى البعض منها . وكذلك نهج مستجاب وجبريل . فكل منهما سلك هذه الطريقة ليوحيا لنا بالغموض ، الذى يغلف الواقع ، إذ مهما حاول الراوى عند كل منهما أن يكشف عن جوانب شخصياته فإنه لايتوصل إلى كل حقائقها بل إلى بعضها . وكأن الواقع ملئ بشتى الأسرار الغامضة ، أو الأوراق المطموسة المعالم التى لم تتضح بعد .

إن كلاً منهما يستعير شكلاً تحقيقياً ، من خلال شخصية وهمية أو حقيقية لكن مانوصلا إليه من خلال هذه الشخصيات لايكشف عن كل جوانب الواقع بل عن البعض منه . ومن ثم أطلق محمد جبريل على روايته « من أوراق أبى الطيب » .

* * *

إن الشكل الفنى عند محمد جبريل لايبنى على تتابع الفصول أو الموضوعات ، لكنه يبنى على التتابع الزمنى للأوراق . لأن مجموعة الأوراق المتتابعة منذ بداية الرواية ، وحتى نهايتها تكون هذا الشكل . وتصبح هذه الأوراق هى جوهر الرواية ، إنها بمثابة الوثائق فى النص المحقق . ففى الافتتاحية يذكر الراوى أنه حصل على هذه الأوراق بطريق أو بآخر تبعاً لاختلاف الآراء والروايات ، وحينئذ جعل هذه الأوراق جوهر البناء الذى تعتمد عليه الرواية .

إن الكاتب قسم روايته إلى مجموعة من الأوراق أرقاماً متسلسلة تسلسلاً منطقياً استمدها من الشكل التحقيقى . شأنه شأن المحقق الذى يذكر فى الهامش مبررات اختياره لهذه الأوراق . يقول الراوى : « لاحظنا أن المتنبى لم يشر إلى تاريخ كل حادثة بتوقيتها ، ربما لأن كتابة المذكرات والسير الذاتية بصورتها الحالية ، لم تكن معروفة آنذاك وقد فضلنا ، بديلا لذلك أن نشير إلى الأوراق بأرقامها المسلسة ، وبداية الأوراق من الصفحة السادسة ، ربما يعنى أن المتنبى كتب تمهيدا أو مقدمة ، استغنى عنها فيما بعد ، أو أنها فقدت مع أوراق أخرى سياتى ذكرها فى حينه »(٩٢) .

* * *

ومن الملاحظ أن هذه الطريقة اختلقها الكاتب ليجعل بناء الرواية قريباً من شكل الكتب المحققة . فيستخدم نفس الوسائل التى يستخدمها المحقق من حيث شكه فى الروايات المروية ،

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١١ .

والأوراق التى عثر عليها . ويضع فروضاً ظنية للأوراق التى سقطت . ويستبعد الترتيب الزمنى لها لعدم وجود تواريخ لهذه الأوراق فيضع لها أرقاماً ، ويرتبها تبعا لتسلسل هذه الأرقام ، ومن هنا يغلب على الرواية ملامح الشكل التحقيقى ، ويحملها الكاتب أبعاداً معاصرة فيسرد – من خلال هذه الأوراق – الأحداث والوقائع التى مر بها المتنبى ، ويصبح المتنبى رمزاً للخلاص .

إن كل ورقة من هذه الأوراق تعد وثيقة تكشف عن حياة المتنبى وفى الوقت نفسه تعبر عن الواقع الحاضر ، الذى كثر فيه الظلم وتفشت فيه الرشوة بين القضاة والحكام ، يقول : « تعددت أحكام بدر بن هلال بإراقة الدماء لجرائم قتل واغتصاب وسلب أموال اليتامى والأقوات . استولى الفقر والحاجة والمسكنه على الناس وتفاقمت المظالم بمصادرة الأهالى »[٩٣] .

وتتابع الأوراق معرية زيف الواقع الحاضر . فيصور الكاتب من خلالها محاربة كافور للجماعات الوافدة وانتصاره عليهم . ثم توقيعه اتفاقية صلح مع الأعداء [٩٤] وغضب جماهير الشعب من أفعال ابن خنزانة وابن الفرات والقاضى بدر بن هلال وحسن السيابى . لأنهم استولوا على أموال الشعب وسلبوها .والشعب يعانى من الفقر والمرض والجوع . وعندما اشتد الغلاء ونضبت مياه النيل انفجرت الجماهير بالمظاهرات .

لذلك يعرى الكاتب زيف الواقع الحاضر من خلال هذا الشكل ، الذى بنى على تتابع أوراق المتنبى التى تشبه المخطوطات بالنسبة للمحقق .. فيتخلص الشكل من نظام تتابع الفصول إلى نظام تتابع المخطوطات والوثائق والأوراق .

* * *

وتمثل الهوامش لازمة أساسية فى بناء الرواية . لكن هذه الهوامش منها ماوقف عند حد الشرح والتفسير ، وأصبح وجودها فى الرواية مجرد حلية شكلية ومنها ماشكل لبنة أساسية فى البناء الروائى .

أما الهوامش التى وقفت عند حد الشرح والتفسير مثل الهوامش التى عرف الكاتب فيها شخصية المتنبى ، وكافور ، وسيف الدولة الحمدانى ، وابن الفرات ، وابن طفج ، فيقول مثلا فى تعريفه للمتنبى : « هو أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفى ، ولد بالكوفة سنة ثلاث وثلاثمائة هـ

---

(٩٣) نفسه ، ص ٤٥ .

(٩٤) أنظر الرواية ، ص ٨٢ – ٨٣ .

نشأ بالشام وأقام بالبادية ، ومنها تعلم اللغة والشعر وقد تفهم فى نشأته تعاليم القرامطة ومارس طقوس الشيعة .. » (٩٥) .

وهكذا فى معظم الهوامش التى يعرف فيها الشخصيات الأخرى . ومثل هذا الإسراف فى التعريف بهذه الشخصيات لايضيف جديداً للمعانى الإيحائية فى النص الروائى . خاصة أن هذه الشخصيات لها وجودها التاريخى ، وسيرتها الحياتية معروفة فى المصادر التاريخية . فيصبح نقلها من المصدر التاريخى إلى هوامش الرواية لايحمل أكثر من التعريف بهذه الشخصيات .

ولعل الكاتب لجأ إلى هذه التعريفات فى الهامش ليتفق الشكل الروائى مع الشكل التحقيقى بشتى أنماطه ومستوياته . فكما أن الشكل التحقيقى يبدأ فيه المحقق بتوثيق عنوان الكتاب ونسبته إلى مؤلفه عن طريق تعريف صاحب الكتاب ومعاصريه المقربين له . فكذلك نهج محمد جبريل حيث اهتم بتعريف المتنبى ومعاصريه من حكام وشعراء . لكن ذلك يترك قصوراً فى بناء الرواية ما لم يؤد وظيفة فنية ، ويصبح لازمة أساسية فى البناء الروائى . أى يكون اللجوء إلى تعريف هذه الشخصيات فى الهامش له ضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويساير طبيعة الواقع الحاضر .

أما الهوامش التى وظفها الكاتب توظيفاً فنياً ، وأصبحت تشكل لازمة أساسية فى الرواية فهى عديدة (٩٦) لكننا سنقف عند بعضها – على سبيل المثال وليس الحصر – ومن هذه الهوامش ماذكره الراوى عن الجماعات الوافدة ، التى اخترقت الحدود المصرية حيث يقول الراوى : « أخلى الأستاذ مجلسه – هذا المساء – إلا من كبار معاونيه . شلت الجماعات الوافدة هجمة مفاجئة على إحدى قرى الحدود ، باغتوا الحامية المصرية ، فقتلوا أفرادها ، ونهبوا البيوت والدور ، وسبو النساء والأطفال » (٩٧) . ثم يضع الكاتب هامشاً للجماعات الوافدة يقول

---

(٩٥) نفسه ، ص ٨ .

(٩٦) أنظر على سبيل المثال هوامش صفحات الرواية ص : ١١ – ١٣ – ١٦ – ١٨ – ٢٣ – ٢٤ – ٢٦ – ٢٧ – ٢٨ – ٢٩ – ٣٣ – ٣٤ – ٣٥ – ٣٧ – ٣٩ – ٤٤ – ٤٧ – ٤٨ – ٤٩ – ٥٠ – ٥١ – ٥٢ – ٥٤ – ٥٥ – ٥٧ – ٥٩ – ٦٨ – ٧٤ – ٧٧ – ٧٨ – ٧٩ – ٨٠ – ٨٣ – ٨٦ – ٨٩ – ٩٣ – ٩٦ – ٩٨ – ١٠٥ – ١٠٩ – ١١٠ – ١١١ – ١١٥ – ١١٦ – ١٢٤ – ١٢٧ – ١٣٢ – ١٣٣ – ١٣٤ – ١٣٧ – ١٣٨ – ١٣٩ – ١٤١ – ١٤٢ – ١٤٤ – ١٤٥ – ١٤٦ – ١٤٨ – ١٤٩ – ١٥١ – ١٥٣ .

(٩٧) نفسه ، ص ٤٤ .

فى الهامش : « خلو كل المصادر التاريخية من ذكر الجماعات الوافدة ، وماسببته من مضايقات ، دفعت كافور إلى حربها والحد من شرورها . ثم الدخول معها فى معاهدة صلح . ولعل تلك الأحداث من صنع خيال أبى الطيب ، أو لعلها كانت أحداثاً هامشية ، مع بعض قبائل الرحل جسمها المتنبى – لتاله من الأخشيدى – على هذا النحو » (٩٨) .

ويلاحظ أن الهامش فى هذه الحالة أتى به الكاتب ، وحمله أكثر من دلالة إيحائية وفنيه . أولها أنه جعل الشكل الروائى قريباً من الشكل التحقيقى ، وثانيهما أنه تناول فى الهامش مجموعة من الآراء تطرح أبعاداً رمزية للتعبير عن الواقع الحاضر . وثالثها عدد المعانى والدلالات المطروحة فى النص الروائى ، فجعل الجماعات الوافدة تشكل حدثاً جوهرياً فى بناء الرواية ، وهذا الحدث ظل يتطور تبعاً لتتابع أوراق أبى الطيب . فظلت هذه الجماعات الوافدة تواصل زحفها داخل حدود البلاد حتى قتلت جماعة كبيرة من الجند والأهالى المصريين . وعندما دارت الحرب وانتصر جنود كافور على هذه الجماعات الوافدة ، عقد كافور بعد ذلك معهم صلحاً وعندما رفض الشعب هذا الصلح المزعوم غضب كافور وظل يحرض أعوانه على تجويع وتعنيب وتخويف هذا الشعب . وبذلك يشكل هذا الهامش لبنة أساسية فى بناء الرواية يتطور مع تطور الحدث فى الرواية .

ويلجأ إلى مثل هذه الهوامش عندما يصور حالة الشعب فى عهد كافور ذلك العهد الذى يموج بالقلاقل والمخاوف والقتل والتعذيب والتشريد . فقد ظل التهامى وأعوانه يستوردون المأكولات الفاسدة ، واشتد الجوع بالناس حتى اشتروا أطعمة فاسدة لاتأكلها القطط أو الكلاب وكافور لايسمع شكواهم . وتظاهر عبد الرحمن السكندرى مع جموع الشعب منادياً برفع الظلم يقول الراوى : « علا صوت فى زحام المتظاهرين ، شك مسعود فيما روى لى – إنه لعبد الرحمن السكندرى:

– اتبعونى إلى بيوت عمال كافور . ننهبها كما ينهبون بيوتنا ، ونموت شهداء أو ينصرنا الله عليهم » (٩٩) .

ثم يضيف الكاتب إلى هذا النص الروائى هامشاً ينكر فيه عدم وجود مثل هذه القلاقل فى عهد كافور . يقول فى الهامش : « تؤكد روايات المؤرخين أن المتنبى – ابان اقامته فى مصر – لم يشهد قلاقل أو اضطرابات من أى نوع ، وإنما كانت الحياة هادئة وادعة ، والإدارة

(٩٨) نفسه ، ص ٤٤ .

(٩٩) نفسه ، ص ١١٠ .

حكيمة والحدود آمنه وممتدة – أيضا – إلى فلسطين وبعض مدن الشام وبلاد وراء البحر الأحمر ، ولعل تلك القلاقل والاضطرابات التى أشار إليها أبو الطيب مبعثها خياله الشعرى ، لا الحقيقة الموضوعية » (١٠٠) .

ومن هنا يعد هذا الهامش لازمة فى بناء الشكل . فقد عبر الكاتب من خلاله عن الواقع الحاضر . فأضاف أبعاداً جديدة للنص الروائى ، تمثلت فى التعبير عن القلاقل السياسية والاجتماعية فى الواقع المعاصر ، وفى توسيع دلالات الألفاظ والمعانى ، كما جعل الشكل الروائى قريباً من الشكل التحقيقى .

ومن ثم أصبح وجود مثل هذه الهوامش ضرورة فنية يقتضيها البناء الروائى من ناحية وتتلاءم وطبيعة الحاضر من ناحية ثانية .

* * *

وإذا كان تصحيح الأخطاء التى تسقط من النص الأصلى ، أو الإشارة إليها أحد الوسائل الجوهرية فى تحقيق النصوص والمؤلفات . فإن محمد جبريل استوحى هذا الملمح ليبرز ملامح الشكل التحقيقى فى روايته . فكثيراً مايترك فراغاً فى النص الروائى ، ويشير إليه بقوله : « هذا بياض فى الأصل » ، أو « بقية الكلمات مطموسة »، أو « هكذا فى الأصل » . ومثل هذه الطريقة تتناسب والشكل التحقيقى ، وتحمل أبعاداً فنية فى الشكل الروائى . فيكون هذا الفراغ بمثابة الأداة التعبيرية التى يوحى الكاتب من خلالها أكثر مما توحى به الكلمات المكتوبة . وكأن هذه الفراغات لغة لامنطوقة . لذلك نجد الراوى يجسد الصعوبات التى لاقاها المتنبى أثناء رحيله من بغداد ، بعد أن غضب عليه سيف الدولة ، وقرر الرحيل إلى مصر ، ولم يرحل إلى الشام لأن الأخشيدى والى الشام قد آذاه . فيقول المتنبى فى أوراقه معبراً عن عذابات السنين والرحيل : « زاد رسل الفسطاط . تعددت زيارتهم السرية إلى حلب ضمنوا حماية الأخشيدى ، ولوحوا بالأمل الذى كنت أتوق .. » (١٠١) ، ثم يقول فى الهامش عن هذا الفراغ : « هكذا بياض فى الأصل » (١٠٢) .

---

(١٠٠) نفسه ، ص ١١٠ .

(١٠١) نفسه ، ص ١٦ .

(١٠٢) نفسه ، ص ١٦

فبرغم أن هذا الفراغ ومثل هذه التعبيرات تجعل شكل الرواية شكلاً تحقيقياً إلا أن مثل هذه التعبيرات أيضا توحى أكثر من الكلمات المكتوبة ، فبدلاً من أن يسرف الكاتب فى استخدام المرادفات ، والمعانى الواحدة . يترك هذا الفراغ كى يوحى بما تعجز عنه الكلمات المكتوبة والإيحائية . فيعبر الفراغ عن معانى الحسرة والوحدة والغربة التى يعيشها المتنبى ، عندما ضاق بمعايير الواقع ، نتيجة ظلم الحكام والولاة له . وفى الوقت نفسه يوحى هذا الفراغ بكلمات مطموسة أو ضائعة لم يتوصل إليها الراوى فى تحقيقه لأوراق المتنبى رمز الخلاص . ويذكر الراوى فى أوراق المتنبى ظلم الحاكم لأفراد الشعب ومناصرته لنويه وعشيرته ، وحينئذ يلوم ابن السكندرى المتنبى على هجائه للشعب ، ويطالبه بإثارة الثورة وروح التمرد مع فئات الشعب ، فيقول المتنبى فى أوراقه : « لو أنى عريت – بقصائدى – ابن خنزابه ، والقاضى بدر ، وأعوان السوء . لكان السهم أنفذ والمرمى أولى بالاصابة ، لو .. »[١٠٣] .

ثم يقول فى الهامش عن هذا الفراغ : « بقية الكلمات مطموسة »[١٠٤] وواضح مافى هذه التعبيرات من استلهام للشكل التحقيقى من ناحية ، والتعبير عن ظلم القضاة والولاة والحكام للشعب من ناحية ثانية . حتى أن الراوى وضع كلمة (لو) وترك بعدها فراغا . ليدل على أن كلمة (لو) ، ومابعدها من تعبيرات حول هذا المعنى قد تتكرر كثيراً . لأن الواقع نفس الواقع لم تتغير ملامحه ، فقلة التعبير مع مساحة الفراغ توحى بتعدد المعانى .

وهكذا فى معظم بناء الرواية ، فقد حوى الشكل الروائى خاصة فى الهامش كثيراً من هذه التعبيرات[١٠٥] . أتى بها الكاتب ليبرز من خلالها ملامح الشكل التحقيقى فى الرواية من جهة ، ويعبر عن الواقع الحاضر من جهة ثانية .

---

(١٠٣) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٠٤) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٠٥) أنظر على سبيل المثال هامش الرواية فى الصفحات : ١٦ – ٣٠ – ٤٤ – ٤٨ – ٧٤ – ٧٨ – ١٠٤ – ١٤٧ .

obeikandl.com

الخـاتمــة

obeikandl.com

obeikandl.com

بعد أن تتبع الباحث العناصر التراثية فى الرواية المصرية ، وكيفية توظيفها فى بناء الرواية ، توصل إلى مجموعة من النتائج نجملها فى النقاط التالية :

١ – إن هناك مجموعة من العوامل الفنية ، والسياسية ، والثقافية ، والقومية قد ساعدت على تطور شيوع ظاهرة استلهام التراث . وكان أبرز هذه العوامل الرغبة فى خلق أشكال روائية تلائم طبيعة واقعنا العربى المعيش ، وتتخلص من أسر تقليد الأشكال الأوربية . إلا أن هذه الرغبة ظلت مجرد فكرة نظرية يدعو إليها الأدباء ، والمفكرون منذ نشأة الرواية ، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية . فقد وقعوا فى التناقض بين النظرية والتطبيق . إذ أنهم فى الوقت الذى نادوا فيه بإحياء أمجاد الماضى ، كانوا يتطلعون إلى الأشكال الأوربية التقليدية ويحاكونها . فظل شكل الرواية شكلاً تقليديا يعتمد على البداية والعقدة والحل . وهذا الشكل جعل الكاتب يفتعل أحداثاً تلائم هذا الشكل ، ولاتلائم واقعنا الحاضر .

٢ – إن هناك بعض الكتّاب قد وظفوا الشخصية التراثية توظيفاً تسجيلياً فيستوحى الكاتب الشخصية التراثية ، ويعيد قص سيرتها فى شكل روائى . فيأتى تطور الشخصية فى الرواية ، متوافقاً – إلى حد كبير – مع تطورها فى المصادر التراثية سواء كانت هذه الشخصية تاريخية ، أو أسطورية ، أو شعبية . وغالباً ماتكون الشخصية فى هذا التوظيف مرتبطة بالواقع التراثى أكثر من الواقع الحاضر وتعتمد على الرؤية الفردية فى الخلاص ، وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية . وقد اتضح ذلك فى نمط الشخصيات التاريخية والشعبية والأسطورية ، ففى النمط التاريخى اتضح فى شخصية أحمس فى روايتى « أحمس بطل الاستقلال » لعبد الحميد جودة السحار ، و « كفاح طيبة » لنجيب محفوظ ، وفى شخصية طومان باى فى رواية « على باب زويلة » لمحمد سعيد العريان . وفى النمط الشعبى اتضح فى روايات « أحلام شهرزاد » لطه حسين » ، و « أبو الفوارس عنترة بن شداد » لمحمد فريد أبو حديد ، و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . وفى النمط الأسطورى اتضح فى روايتى « إيزيس وأوزوريس » لعبد المنعم محمد عمر ، و « رغبات ملتهبة » لحسن محسب .

٣ – هناك بعض الروايات التى وظفت الشخصية التراثية توظيفاً تعبيرياً ، أى أن الكاتب يستوحى الشخصية التراثية لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر وترتبط هذه الشخصية بالواقع الحاضر أكثر من الواقع التراثى . وتجردت هذه الشخصية من البطولات الملحمية ،

والمغامرات الخرافية ، وتوحدت بالأنا الجماعية لتكون رمزاً للخلاص ، وقد دارت هذه الشخصية فى محاور ثلاثة:

المحور الأول : تناول الشخصية التراثية الحقيقية . أى التى يكون لها حضور واقعى فى التراث . ويستوحيها الكاتب بنفس اسمها ومدلولها التراثى . ليعبر من خلالها عن لواقع المعاصر . وقد وجد هذا المحور فى رواية نجيب محفوظ « ليالى ألف ليلة » ، وروايات سعد مكاوى « السائرون نياماً » ، « الكرياج » ، « لاتسقنى وحدى » ، وروايات جمال الغيطانى « الزينى بركات » ، « التجليات » ، ورواية محمد جبريل « إمام آخر الزمان » ، وعبد الحكيم قاسم فى روايته « خبر من طرف الآخرة » .

المحور الثانى : تناول الشخصية ذات الأبعاد التراثية ، أى الشخصية التى ليس لها حضور واقعى فى المصادر التراثية . لكنها تحمل ملامح تراثية مثل الشخصية ذات الرؤية أو الأبعاد الأسطورية أو الصوفية ، أو الشعبية ، والتى تكون بمثابة الأداة التعبيرية عن الواقع الحاضر . وقد وجد هذا المحور فى روايات « فساد الأمكنة » لصبرى موسى ، و « الزويل » لجمال الغيطانى ، و « التاجر والنقاش » لمحمد البساطى ، و « الطوق والأسورة » ليحيى الطاهر عبد الله ، و « السائرون نياما » لسعد مكاوى ، و « سيرة الشيخ نور الدين » لأحمد شمس الدين الحجاجى ، و « الخروج إلى النبع » لمحمد قطب .

المحور الثالث : تناول الشخصية التراثية المقنّعة . أى الشخصية التراثية التى ترد فى الرواية وتكون قناعاً لشخصية معاصرة فى نفس الرواية ، ووجد هذا المحور فى روايتى « الأسوار » لمحمد جبريل ، و « قالت ضحى » لبهاء طاهر .

٤ – إن توظيف الروائيين للنص التراثى يدور فى مستويين :

المستوى الأول : يكون فيه النص التراثى ساكناً . ويعنى به النص التراثى الذى يستوحيه الكاتب ، ويكون محافظا على قداسته وتركيبه ويعبر عن الواقع التراثى أكثر من تعبيره عن الواقع الحاضر . ويقف عند المعنى الظاهر ويظل ساكناً عنده ، مغلقاً على نفسه ولاينفتح على الأبعاد الإيحائية والرمزية المعاصرة . وقد اتضح هذا النص فى النصوص الشعرية القديمة المستوحاة فى روايات محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم ، وإبراهيم عبد القادر المازنى ، كما اتضح فى النصوص الشعبية كالأمثال والحكم والأغانى والمواويل الشعبية فى روايتى « عودة الروح » ، « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

المستوى الثانى : يكون فيه النص التراثى نصاً متحركاً ، ويعنى به النص الذى يصف عملية الانتقال من حالة لأخرى . أى يكون الوصف فيه متحركاً فيصف الأشياء فى لحظة تحركها . ولايقف عند المعنى الظاهر بل يتجاوزه إلى معان ودلالات متعددة ويتحقق هذا التعدد من خلال المزج بين النصين التراثى والروائى ، وقد ساعد على حركية النص ، عاملان أساسيان ، الأول : تعدد دلالات النص ، الثانى : حركية الصورة الحلمية فى النص . وقد اتضح هذا المستوى فى العديد من الروايات المصرية منها بعض روايات نجيب محفوظ ، عبد الرحمن الشرقاوى ، محمد خليل قاسم ، سعد مكاوى ، جمال الغيطانى ، أحمد الشيخ ، محمد جبريل ، مجيد طوبيا ، بهاء طاهر ، وغيرهم .

٥ – عندما شاعت ظاهرة استلهام التراث خاصة فى المرحلة المعاصرة تجاوز الكتّاب توظيفهم للشخصية والنص إلى توظيفهم للغة التراثية نفسها وهذا التوظيف يكون محاكاة للغة التراثية . حتى أن لغة الكاتب تأتى متشابهة مع تراكيب اللغة التراثية . وقد ظهر هذا التوظيف فى المرحلة المعاصرة . خاصة منذ الستينيات ومابعدها . لأن ظاهرة استلهام التراث كانت قد شاعت واتسع نطاقها فى هذه المرحلة أكثر من المراحل السابقة . ومن ثم استوحى الكتّاب أنماط هذه اللغة التراثية فى رواياتهم لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر ، وانعكست هذه اللغة بدورها على النص الروائى فأدت إلى التداخل الزمانى والمكانى من ناحية ، وحركية النص الروائى من ناحية ثانية . وأهم رواية اتضح فيها هذا الملمح هى « التجليات » للغيطانى .

٦ – استوحى بعض الكتّاب فى المرحلة المعاصرة « اللغة التاريخية » ويعنى بها لغة الكتابات التاريخية التى استخدمها المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية واستوحاها بعض الكتّاب المعاصرين فى رواياتهم ، وحملوها قضايا عصرهم الحاضر . أى أن الكاتب يحاكى لغة المؤرخين التى كتبت فى عصرهم ، ويحملها مضامين عصره الحاضر . وقد بدأت إرهاصات هذه اللغة فى رواية سعد مكاوى « السائرون نياماً » ثم تبلورت بشكل واضح عند جمال الغيطانى فى روايته « الزينى بركات » التى حاكى فيها لغة ابن إياس .

٧ – إن بعض الكتّاب قد استوحى اللغة الصوفية ، ويعنى بها مجموعة الألفاظ والتراكيب والمصطلحات الصوفية ، التى تناولها الصوفيون فى كتاباتهم وشكلت أبعاداً صوفية . واستوحاها الكتّاب فى رواياتهم ليصبوا فيها مضامين عصرهم وتكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش . وقد اتضحت هذه اللغة فى رواية سعد مكاوى « لاتسقنى وحدى » ، وجمال

الغيطانى فى « التجليات » ، و « رسالة فى الصبابة والوجد » ومحمد قطب فى « الخروج إلى النبع » .

٨ – اهتم بعض الكتّاب باستلهام اللغة الأسطورية ، وأهم مايميز هذه اللغة أنها على مستوى عال من الرموز والإيحاءات ، التى تتولد من المعانى الأسطورية كما أنها تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس . وتستخلص هذه المعانى الأسطورية من طريقة تكوين هذه العناصر والمفردات . حيث يلتحم بعضها البعض فى نسق مستمر ، لتؤدى إلى استخلاص الصور الأسطورية والكاتب بدوره يحلمها أبعاداً معاصرة . وقد اتضحت هذه اللغة فى روايات « فساد الأمكنة » لصبرى موسى ، « الزويل » للغيطانى ، « التاجر والنقاش » لمحمد البساطى .

٩ – إن هناك بعض الكتّاب قد ضاقوا ذرعاً بالأشكال التقليدية التى لاتتلاءم وطبيعة واقعنا العربى المعيش . فلجأوا إلى أشكال روائية عربية تنبع من تراثنا العربى . وتساير مقتضيات واقعنا الحاضر . وكان ذلك نتيجة لعوامل فنية وسياسية وثقافية واجتماعية طرأت على المجتمع المصرى فى المرحلة المعاصرة . ومن ثم ظهرت إرهاصات هذا الشكل التراثى منذ الستينيات ليحدث التحاماً بين واقعنا الحاضر ، وتراثنا الماضى .

١٠ – إن أول هذه الأشكال الروائية التراثية التى برزت فى المرحلة المعاصرة هو الشكل الشعبى . وهو ذلك الشكل الذى يعتمد على شكل الحكايات أو الليالى أو السير الشعبية . وقد ظهرت إرهاصات هذا الشكل فى رواية « أحلام شهرزاد » لطه حسين . ثم تطور وشكل ملمحاً بارزاً فى روايتى فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » ، « على الزيبق » ثم وصل إلى نضجه الفنى فى رواية « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، وروايتى « الحراقيش » ، و« ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

١١ – برز شكل تراثى آخر يستوحى مادته من التراث أيضا وهو « الشكل التاريخى » . وهذا الشكل يغاير الشكل الفنى فى الرواية التاريخية . إذ أن هذا الشكل يعنى به الشكل التاريخى ، الذى استخدمه المؤرخون فى كتاباتهم التاريخية واستوحاه الكتّاب المعاصرون لتوظيفه توظيفاً فنياً وحياتياً فى رواياتهم ، فجاء الشكل الروائى قريباً من بناء الشكل التاريخى من ناحية سرد الحوادث ، والحوليات ، والمقتطفات ، والنداءات التاريخية . ونظن أن أهم رواية وظفت هذا الشكل هى رواية « الزينى بركات » .

١٢ - فى الآونة الأخيرة برز شكل تراثى آخر يستمد أصوله من التراث أيضا وهو الشكل التوثيقى أو التحقيقى . ويعنى به الشكل الذى تنهجه وتيسر عليه الكتابات والمؤلفات المحققة أو الموثقة من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء ، لتأكيد القضية المطروحة بالحجة والبراهين والاستدلالات . واستوحاها الروائيون بغية توظيفه فنياً وحياتياً . إلاأن الهوامش والتوثيقات فى الشكل الروائى قد تكون حقيقية . وقد تكون وهمية تبعاً لطبيعة توظيفها فى بناء الرواية ولايُعنى الكاتب بصحة هذه الهوامش أو عدم صحتها قدر عنايته بدلالتها الفنية ، وقد اتضح هذا الشكل فى رواية « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » لمحمد مستجاب . ورواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » لمحمد جبريل ، ورواية « تغريبة بنى حتحوت » لمجيد طوبيا .

ومن منطلق هذه النتائج يرى الباحث أن ظاهرة استلهام التراث فى الرواية المصرية ، فى حاجة إلى العديد من الدراسات النقدية . إذ أن كل ملمح تراثى يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها . بل إن هذه الظاهرة يمكن أن يتسع نطاقها فتدرس على مستوى الرواية العربية . فمن الجدير بالذكر أن الرواية العربية المعاصرة ، فى بعض الأقطار العربية أخذت تتجه إلى التراث تستوحى مادته التعبيرية ، ومن ثم يصبح لزاماً على النقاد والدارسين أن يُقعِّدوا ، أو يُنظِّروا لهذه العناصر والأشكال الراثية العربية . إذ أن مثل هذه الأشكال تعد اللبنة الأولى من لبنات خلق نظرية أدب عربية . تستمد أصولها ومعاييرها ومقوماتها من تراثنا العربى ومن واقعنا الحاضر .

وفى ظن الباحث أنه قد آن الأوان لتشكيل هذه النظرية بعد أن تخبطت أشكالنا الروائية والقصصية ، ووقعت فى حيرة وتردد بين الأشكال الأوربية ومقتضيات واقعنا العربى الحاضر . فقد أثبت تطور الأشكال الأدبية أن الحياة لاتقبل إلا ما ينسجم معها ويلبى حاجاتها .

لذلك فعلى الدارسين والنقاد أن يولوا إرهاصات هذه الأشكال التراثية إهتماما كبيراً . فهى تعد المخاض الأول لولادة هذه النظرية . إن أهتموا بها تطورت وازدهرت ، وإن تركوها بلا معايير تحكمها أو تقومها ماتت فى مراحلها الأولى .

لذلك فإن هذه الدراسة تحتاج إلى مزيد من الاتساع والشمول كى تنمو هذه الظاهرة وتزدهر ، وتعم الأجناس الأدبية ، خاصة أنها قد شاعت فى المسرح والشعر والقصة القصيرة والرواية وأصبحت تشكل ملمحاً بارزاً يستحق من الدارسين والنقاد عناية كبيرة .

* * *

obeikandl.com

★ مصادر البحث

★ مراجع البحث

★ الدوريات

obeikandl.com

obeikandl.com

أهم المصادر والمراجع

أولا : المصادر (*)

١ – إبراهيم أصلان : مالك الحزين (١٩٨٣) مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٣ .

٢ – أحمد الشيخ : الناس فى كفر عسكر (١٩٧٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

٣ – أحمد شمس الدين الحجاجى : سيرة الشيخ نور الدين (١٩٨٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

٤ – إبراهيم عبد القادر المازنى : إبراهيم الكاتب (١٩٣١) الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٤ .

٥ – بهاء طاهر : قالت ضحى (١٩٨٥) دار الهلال سنة ١٩٨٥ .

٦ – توفيق الحكيم : عودة الروح « جزءان » (١٩٣٣) مطبعة الآداب القاهرة ١٩٧٢ .

يوميات نائب فى الأرياف (١٩٥٥) دار الآداب ١٩٦٧ .

٧ – جمال الغيطانى : الزينى بركات (١٩٧٤) دار المستقبل العربى ١٩٨٥ .

وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦) دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .

الزويل (١٩٨٠) دار المسيرة بيروت ١٩٨٠ .

التجليات جـ ١ (١٩٨٢) دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٢

التجليات جـ ٢ (١٩٨٥) دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥

التجليات جـ ٣ (١٩٨٧) دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٧

٨ – حسن محسب : رغبات ملتهبة (١٩٨١) مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨١ .

٩ – سعد مكاوى : السائرون نياماً (١٩٦٧) الهلال ١٩٧٢

(*) لم أذكر هنا من المصادر إلا ماأعتمدت عليه مباشرة فى صلب البحث . ومابين الأقواس هو تاريخ الصدور الأول ، ويليه الطبعة التى اعتمد عليها البحث .

الكرياج (١٩٨٤) دار شهدى القاهرة ١٩٨٤
لاتسقنى وحدى (١٩٨٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

١٠ – صبرى موسى : فساد الأمكنة (١٩٧٣) دار التنوير بيروت سنة ١٩٨٢ .

١١ – طه حسين : أحلام شهرزاد (١٩٤٢) دار المعارف ١٩٦٥ .

١٢ – عبد الحكيم قاسم : أيام الإنسان السبعة (١٩٦٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨
طرف من خبر الآخر (١٩٨٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

١٣ – عبد الحميد جودة السحار : أحمس بطل الاستقلال (١٩٤٣) مكتبة مصر د . ت

١٤ – عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض (١٩٥٤) مكتبة غريب سنة ١٩٨٤ .
قلوب خالية (١٩٥٧) هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥

١٥ – عبد المنعم محمد عمر : إيزيس وأوزوريس (١٩٤٥) مكتبة الأنجلو ط ٢ ١٩٥٦ .

١٦ – على الجارم : هاتف من الأندلس (١٩٤٩) طبعة وزارة التربية والتعليم ١٩٧٣

١٧ – فاروق خورشيد : سيف بن ذى يزن « جزءان » (١٩٦٣) الهلال ١٩٦٣
على الزيبق « جزءان » (١٩٦٧) دار الهلال سنة ١٩٦٧

١٨ – مجيد طوبيا : دوائر عدم الإمكان (١٩٧٥) هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥
حنان (١٩٨١) هيئة الكتاب سنة ١٩٨١
تغريبة بنى حتحوت (١٩٨٦) دار الشروق سنة ١٩٨٨

١٩ – محمد البساطى : التاجر والنقاش (١٩٧٦) دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٦

٢٠ – محمد جبريل : الأسوار (١٩٧٣) هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٣
إمام آخر الزمان (١٩٧٦) مكتبة مصر سنة ١٩٨٤
من أوراق أبى الطيب المتنبى (١٩٨٧) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧

٢١ – محمد حسين هيكل : زينب (١٩١٤) الجديد د . ت

٢٢ – محمد خليل قاسم : الشمندورة (١٩٦٨) دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

٢٣ – محمد سعيد العريان : على باب زويلة (١٩٤٧) دار الكاتب العربى ١٩٤٧

٢٤ – محمد فريد أبو حديد : المهلهل سيد ربيعة (١٩٤٤) لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٩

أبو الفوارس عنترة بن شداد (١٩٤٧) طبعة وزارة التربية ١٩٦٣

٢٥ – محمد قطب : الخروج إلى النبع (١٩٨٤) دارالحرية ١٩٨٤

٢٦ – محمد مستجاب : من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ (١٩٨٢) مكتبة النيل للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٨٢

٢٧ – نبيل عبد الحميد : حافة الفردوس (١٩٨٣) دار الحرية سنة ١٩٨٣

٢٨ – نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش (١٩٧٧) دار مصر للطباعة د . ت

ليالى ألف ليلة (١٩٨٣) مكتبة مصر سنة ١٩٨٢

٢٩ – يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والأسورة (١٩٧٥) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٥

٣٠ – ألف ليلة وليلة جـ ١ مكتبة مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٢ – ألف ليلة وليلة جـ ٤ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٣ – ألف ليلة وليلة جـ ٥ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٤ – ألف ليلة وليلة جـ ٨ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦

٣٥ – قصة الزير سالم مكتبة الجمهورية العربية الأزهر د . ت

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :

١ – ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، جـ ٤ . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ .

بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، جـ ٥ . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ .

٢ – ابن منظور : لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة . بولاق .

أحمد إبراهيم الهوارى (دكتور) نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف سنة ١٩٧٨ .

مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

٣ – أحمد السعدنى : (دكتور) منظور مجيد طوبيا بين الحلم والواقع . دار الإشعاع القاهرة ١٩٨٦ .

نظرية الأب جـ ١ الطليعة أسيوط سنة ١٩٧٩ .

٤ – أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية . القاهرة ١٩٥٣ .

٥ – أحمد حسين : موسوعة تاريخ مصر جـ ٢ دار الشعب ، القاهرة . د . ت.

٦ – أحمد عبد الرازق (دكتور) البذل والبرطلة . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

٧ – أحمد كمال زكى (دكتور)النقد الأدبى الحديث دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٨١ .

الأساطير الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ .

٨ – أحمد محمد صبحى : نظرية الإمامية لدى الشيعة . دار المعارف ١٩٦٣ .

٩ – أحمد محمد عطية : أصوات فى الرواية العربية . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

١٠ – أحمد هيكل (دكتور) تطور الأدب الحديث فى مصر دار المعارف ١٩٧٨ .

الأدب القصصى والمسرحى فى مصر دار المعارف ١٩٨٣ .

دراسات أدبية . دار المعارف القاهرة .

١١ – أرنست كاسبرر : الدولة والأسطورة . ترجمة أحمد حمدى محمود . هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

١٢ – السعيد الورقى (دكتور) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة . هيئة الكتاب فرع الاسكندرية سنة ١٩٨٢ .

١٣ – الفيروز بادى : القاموس المحيط دار العلم بيروت د . ت .

المقريزى : إغاثة الأمة بكشف الغمة تحقيق محمد مصطفى زيادة القاهرة ١٩٤٠ .

الخطط المقريزية جـ ١ ، جـ ٢ مؤسسة الحلبى القاهرة . مصورة عن طبعة بولاق سنة ١٢٧٠ هـ ، ١٨٥٠ م

١٥ – جابر عصفور (دكتور) : المرايا المتجاورة دراسة فى نقد طه حسين . هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣ .

١٦ – جاستون باشلار : جماليات المكان . ترجمة غالبا هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت سنة ١٩٨٤ .

١٧ – جمال مجدى حسنين (دكتور) ثورة يوليو . دار الثقافة الجديدة جـ ١ سنة ١٩٧٨ .

١٨ – جورج لوكاش : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة أمين العيوطى . دار المعارف سنة ١٩٧١ .

١٩ – جورج واطسن : الفكر الأدبى المعاصر . ترجمة د . محمد مصطفى بدوى هيئة الكتاب سنة ١٩٨٠ .

٢٠ – جورج استيوارت كوليس : انتصار الشجرة . ترجمة مروان الجابرى . مؤسسة فرانكلين بيرت سنة ١٩٦٣ .

٢١ – جيروم ستولينتز : النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ .

٢٢ – جيفرى تشوسر : حكايات كانتربرى . ترجمة وتقديم وتعليق دكتور مجدى وهبه ، د . عبد الحميد يونس . هيئة الكتاب سنة ١٩٨٣ .

٢٣ – حسين فوزى (دكتور) حديث السندباد القديم . دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٧٧ .

٢٤ – حسين محمد سليمان (دكتور) التراث العربى الإسلامى دراسة تاريخية مقارنة دار الشعب سنة ١٩٨٧ .

٢٥ – حكمت صباغ الخطيب (يُمنى العبد) دكتورة : فى معرفة النص ، دراسات فى النقد الأدبى منشورات دار الآفاق بيروت سنة ١٩٨٥ .

٢٦ – حلمى بدير (دكتور) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث . دار المعارق سنة ١٩٨٦ .

٢٧ – رمضان عبد التواب (دكتور) مفاهيم تحقيق التراث . مكتبة الخانجى . القاهرة سنة ١٩٨٦ .

٢٨ – رمضان عبده (دكتور) معالم تاريخ مصر القديم . هيئة الكتاب فرع اسكندرية ١٩٧٩ .

٢٩ – الزمخشرى : أساس البلاغة . دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥ .

٣٠ – سهير القلماوى (دكتورة) ألف ليلة وليلة دار المعارف سنة ١٩٧٦ .

٣١ – سيد حامد النساج (دكتور) بانوراما الرواية العربية ،. دار المعارف سنة ١٩٨٠ .

٣٢ – سيرج سونيرون : كهان مصر القديمة . ترجمة زينب الكردى هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

٣٣ – سير جيمس فريزر : الغصن الذهبى دراسة فى السحر والدين ترجم بإشراف د . أحمد أبو زيد . هيئة الكتاب سنة ١٩٧١ .

٣٤ – سيزا قاسم (دكتورة) بناء الرواية هيئة الكتاب سنة ١٩٨٤ .

٣٥ – شكرى عياد : (دكتور) الرؤيا المقيدة . هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٨ .

دائرة الإبداع مقدمة فى أصول النقد . دار إلياس العصرية القاهرة سنة ١٩٨٧ .

٣٦ – شهدى عطية : « تطور الحركة الوطنية فى مصر » ١٩٨٢ إلى سنة ١٩٥٦ دار شهدى القاهرة سنة ١٩٨٣ .

٣٧ – صلاح فضل (دكتور) منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . دار المعارف ١٩٨٠ .

نظرية البنائية فى النقد الأدبى . الأنجلو سنة ١٩٨٠ .

٣٨ – صموئيل نوح كريمر : أساطير العالم القديم . هيئة الكتاب سنة ١٩٧٤ .

٣٩ – طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ، القاهرة سمة ١٩٧٠ .

٤٠ – طه محمود طه (دكتور) القصة فى الأدب الانجليزى الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٦ .

٤١ – عبد الحميد إبراهيم (دكتور) القصة المصرية وصرة المجتمع الحديث . دار المعارف سنة ١٩٧٣ .

مقالات فى النقد الأدبى جـ ٢ دار حراء المنيا سنة ١٩٨٣ .

مقالات فى النقد الأدبى جـ ٤ دار الهداية القاهرة سنة ١٩٨٧ .

الوسطية العربية مذهب وتطبيق جـ ١ ، ط ٢ دار المعارف .

القصة القصيرة فى الستينيات دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٨ .

٤٢ – عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربى مكتبة مصر د . ت

٤٣ – عبد الحميد يونس (دكتور) الأسطورة والفن الشعبى المركز الثقافى الجامعى سنة ١٩٨٠ .

التراث الشعبى دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

٤٤ – عبد الخالق محمود عبد الخالق (دكتور) شعر ابن الفارض فى ضوء النقد الأدبى الحديث ، الطليعة أسيوط ١٩٨٠ .

٤٥ – عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبى جـ ١ ، جـ ٢ دار الكتاب العربى بيروت د . ت .

٤٦ – عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع . المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى فى الرواية الفلسطينية مؤسسة سنابل . اتحاد الكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .

٤٧ – عبد السلام هارون : التراث العربى . دار المعارف القاهر .

٤٨ – عبد الله أحمد بن الحسين الزورونى : شرح المعلقات السبع . مطبعة محمد على صبيح . القاهرة سنة ١٩٦٨ .

٤٩ – عبد المحسن طه بدر (دكتور) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف سنة ١٩٧٧ .

نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار المعارف سنة ١٩٨٤ .

٥٠ – عبد المنعم صبحى : السحار مفكراً وأديباً ، هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

٥١ – عز الدين إسماعيل (دكتور) روح العصر دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة دار الرائد بيروت لبنان سنة ١٩٨٧ .

٥٢ – على باشا مبارك : الخطط الترفيقية جـ ١ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٠ .

الخطط التوفيقية جـ ٢ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٢ .

الخطط التوفيقية جـ ٣ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣ .

الخطط التوفيقية جـ ٤ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٠ .

٥٣ – على عشرى زايد (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر . الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس ليبيا ١٩٧٨ .

الرحلة الثامنة للسندباد دراسة فنية .، دار ثابت القاهرة ١٩٨٤ .

٥٤ – فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية منشورات أقرأ بيروت سنة ١٩٨٠ .

السيرة الشعبية . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٨ .

٥٥ – فاضل عبد اللطيف (دكتور) وآخرون : ابن إياس دراسات وبحوث هيئة الكتاب سنة ١٩٧٧ .

٥٦ – ف . أ . ماثيسن : ت . س . إليوت الشاعر الناقد ، ترجمة إحسان عباس بيروت مؤسسة فرانكلين للطباعة سنة ١٩٦٥ .

٥٧ – فدوى مالطى دوجلاس (دكتورة) بناء النص التراثى هيئة الكتاب سنة ١٩٨٥ .

٥٨ – فوزى العنتيل : بين الفولكلور والثقافة الشعبية هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٨ .

٥٩ – قاسم عبده قاسم : (دكتور) ، أحمد الهوارى (دكتور) الرواية التاريخية دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

٦٠ – القلقشندى : صبح الأعشى جـ ٤ دار الكتب المصرية .

٦١ – كمال الدين عبد الرازق القاشانى : اصطلاحات الصوفية تحقيق محمد كمال إبراهيم ، هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ .

٦٢ – مجدى وهبه (دكتور) : معجم مصطلحات الأدب بيروت لبنان سنة ١٩٧٩

٦٣ – محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، القاهرة ط ٣ .

٦٤ – محمد عبد المنعم خاطر (دكتور) محمد فريد أبو حديد . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٩ .

٦٥ – محمد غنيمى هلال (دكتور) : النقد الأدبى الحديث ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٢ .

٦٦ – محمد مفتاح (دكتور) : دينامية النص المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٧ .

٦٧ – محمد مندور (دكتور) الأدب ومذاهبه دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ .

٦٨ – محمود رزق سليم : عصر سلاطين المماليك مكتبة الآداب القاهرة سنة ١٩٦٢ .

٦٩ – محيى الدين بن عربى : الفتوحات المكية جـ ١ هيئة الكتاب القاهرة .

الفتوحات المكية جـ ٦ هيئة الكتاب سنة ١٩٨٧ .

٧٠ – مدحت الجبار (دكتور) ثلاثية الإنسان هيئة الكتاب سنة ١٩٨٧ .

٧١ – نبيل صبحى حنا (دكتور) جماعات الفجر مع إشارة خاصة للفجر فى مصر والبلاد العربية . دار المعارف د . ت

٧٢ – نبيلة محمد عبد الحليم (دكتورة) مصر القديمة تاريخها وحضارتها . هيئة الكتاب فرع الاسكندرية ١٩٨٠ .

٧٣ – نيقولاى بردياتف : العزلة والمجتمع ترجمة فؤاد كامل هيئة الكتاب سنة ١٩٨٢ .

٧٤ – هانزميرهوف : الزمن فى الأدب . ترجمة أسعد رزق مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .

٧٥ – وفاء على سليم (دكتورة) الأم بين الملاحم والسير . دراسة مقارنة وكالة المطبوعات الكويت سنة ١٩٨٢ .

٧٦ – يوسف عز الدين (دكتور) تراثنا والمعاصرة . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

ثالثا : الدوريات :

١ – مجلة إبداع : نوفمبر سنة ١٩٨٣ القاهرة .

٢ – مجلة الآداب : مارس سنة ١٩٨٠ بيروت .

٣ – مجلة التراث الشعبى : ع ١٢ ص ٥ العراق .

٤ – مجلة الثقافة الجديدة : مايو سنة ١٩٨٦ القاهرة ـ

نوفمبر سنة ١٩٨٦ القاهرة .

٥ – مجلة عالم الفكر : ديسمبر سنة ١٩٨٥ الكويت .

يونيه سنة ١٩٨٦ الكويت

يونيه سنة ١٩٨٧ الكويت

٦ – مجلة فصول : أكتوبر سنة ١٩٨٠ القاهرة .

أبريل سنة ١٩٨١ القاهرة .

مارس سنة ١٩٨٢ القاهرة .

سبتمبر سنة ١٩٨٢ القاهرة .

ديسمبر سنة ١٩٨٣ القاهرة .

مارس سنة ١٩٨٥ القاهرة .

سبتمبر سنة ١٩٨٦ القاهرة .

٧ – مجلة الفكر العربى : كانون الأول سنة ١٩٨٦ بيروت .

رابعا : المراجع الأجنبية :

1. Boulton, Marjorie : The Anatomy of the novel., Rout tledge & Kegan Paul., London and Bosron, 1975 .
2. C.A. Cuddan A Dictionary of Literary Terms, Penguin Books Ltd. New York, 1974 .
3. Gont larousse encgapédique, Tomc Cinguieme, Librairie laròuss, 1962 .
4. Kermade, Frank .. Selected prose of Eliot, Faber and Faber,London. 1975 .
5. Show., Harry., Dictionary of Literary Terms., McGrow. Bool company New York st. Louis., 1972 .
6. _____ The Encyclopedia Americana, vol, 15, New York, copyright 1980 by Americana corporation .
7. _____ The New Encyclopedia Britannica, volume 9 , London, capyritght crowell - collier Educational corporation.
8. Wehr, Hans. A Dictionary of Madern written Arabic., Macdonald & Evans LTO. London. 1974 .