# السرد الروائي عند طه حسين
## - على هامش السيرة نموذجًا -

## السرد الروائي عند طه حسين

## - على هامش السيرة نموذجًا -

لاشك أن بنية السرد تظل على كافة مستويات الكتابة مجالا للبحث والدراسة والتحليل في محيط تكوينها وفي دوائرها الفنية الخاصة والعامة، وفي حركتها وطبيعة ارتباطها بحدود النوعية أو مغايرتها لها، حتى ولو لم تكن محكومة بإطار منهجي واضح، أو إجراء نصي دال، يتحرك المتلقي في حدوده، ويخضع لمنهجه، ذلك أن سحر النص السردي لا يقارن بانتقائية خطابه أو وحداوية نظرته فحسب، بقدر ما يقارن بفكرة خلق حالة الانتظار والتأمل والتفاعل في ذهنية القارئ أو المتلقي لتجليات الخطاب، ومن ثم التوحد مع تصورات النص وأبعاد فكرته، مركزية كانت أو مراوغة، منغلقة كانت أو منفتحة، محدودة كانت أو متراكمة، مرتبطة بحدود النسق أو متجاوزة لآفاقه، باعتبار أن المتلقي شريك مؤسس في إنتاج المعنى، يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفًا في لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ، ويكتشف كل مرة يقارب فيها النصوص شيئا جديدًا لم ينتبه إليه من قبل ؛ ذلك لأن جهازه الإدراكي وحساسيته الجمالية وطاقته التخييلية لا تتجمد عند نقطة واحدة، أو محور ثابت، ولا يمكن أن يؤدي ذلك إلى ضياع حقيقة النص، وتشويه ماهيته كما يخشى المتوجسون من تحول المفاهيم والمصطلحات النقدية، فجزء من هذه الحقيقة كامن في الاستجابة الحارة المتدفقة لما تشير إليه اللغة أو تحرض عليه [1] وذلك عملا بقاعدة أن المعنى الأدبي الحقيقي لا يسكن في سطح الخطاب بقدر ما يكمن في إشكالية العلاقة

---

1 - قراءة الصورة وصور القراءة - د . صلاح فضل - دار الشروق للنشر - القاهرة 1997 م - ص 26 .

التركيبية المسيطرة على العمل . وهنا تتبدى فكرة نسبية النظر إلى العمل في محيط تكوينه الجزئي أو محيط انتظامه النصي في الشكل الكلي، كما تتبدى قيمة القراءة للأدوات الإجرائية السردية، والأطر الفرعية والمتماسة لطبيعة البنية النصية ومدى استفادتها من فكرة الاستحضار والاستدعاء لمردودات العمل، ودوال بنائه ورموزه، ومقتضى الخطاب النصي ذاته، ومدى استفادته من الخلفيات المحركة لأبنية السرد كالخلفيات المعجمية و الأسطورية و التراثية و الشعبية والمستحدثة .

ولعل اختياري لدراسة (النصية السردية) عند طه حسين، وتحديدًا في كتابه الكبير (على هامش السيرة) مردودة لكون الرجل من ذلك الجيل الموسوعي الذي تمثل نتاجاته الإبداعية في النطاق النثري المسرود قيمة فريدة ومائزة، فقد رمى ببذور كتاباته في بحور ومراس عديدة، فكتب في الرواية والقصة كما كتب في السيرة وحديث الذات، وأبدع في تحليل قضايا الفكر المعاصر، وتجديد الخطاب الثقافي والإبداعي، وعايش قضايا النقد الأدبي في حديث الأربعاء، واستلهمته تجارب عدة كتجربة أبي العلاء في الحياة والفن، والمتنبي في إمارة الشعر، وتجارب الجاهليين، ولذا يعتبر طه حسين نموذجًا خصبًا ومتجددًا لاختبار مفاهيم القراءة وأنماطها، فهو حالة خاصة وبارزة لما يفعله القارئ العصري في تراثه وواقعه حيث يعيد النظر في كل شيء، يرفض المسلمات حتى ينشئ مكانها منظومة أخرى من المبادئ التي تحمل تناقضها في صلب كيانها، فيعود إلى إقرار بعض ما أنكر وإنكار بعض ما أقر في حركة دائبة هي الشاهد الوحيد على حيويته وتوهج حقيقته الثقافية والإبداعية معًا [1].

---

1 – نموذج القراءة عند طه حسين – بحث منشور للدكتور صلاح فضل ضمن فصول كتابه (قراءة الصورة وصور القراءة) – دار الشروق – القاهرة 1997 م ص 26

ولعل أكثر ما شدني إلى دراسة سرده وخاصة في نطاق السيرة، هو تغليبه للأسلوب القصصي والبناء الروائي على كافة أشكال الكتابة عنده، ويبدو أن دافعه لكتابة القصة والرواية، وافتتانه بهما، هو الذي شكل هذه الخلفية في قراءته لبنية السيرة ولطبيعتها وحركتها وتكوين شخوصها، ورسم بداياتها وخواتيمها، وإثراء حواشيها وعقدها، ونسج حواراتها، وتعايشه الزماني والمكاني معها، ولذلك لا نبالغ إذا زعمنا أن طه حسين قد خُلق ليكون قاصًا قبل أي شيء آخر، فالحاسة القصصية لديه تتبدى حتى في دراساته الأدبية، وبحوثه العلمية، فهو حريص على رسم الجو الذي يعيشه القارئ من جميع نواحيه، وهو حريص على رسم شخصيات حية، وعلى إبراز عنصر الصراع داخلها، وهو حريص على التشويق، ونثر شيء من الخفاء، يثير لدى القارئ حب الاستطلاع [1]، ولقد أصاب المازني حينما أكد هذه النزعة، فقال: (وهل ذكرى أبي العلاء وابن خلدون وحديث الأربعاء إلا قصص تمثيلية؟ والأدب الجاهلي بحث علمي حر، ولكنه على هذا رواية ممتعة [2]، رغم أن الرواية في زمنه، وفي إرهاصات كتابته لها لم تكن لها الهيمنة الخاصة الحية كوقتنا الراهن، وزمننا المعايش، خاصة في النطاق المحلي المصري أوحتى على المستوى العربي، ولم يكن لها الحضور الواعد الذي تتمتع به الآن، ذلك إذا أدركنا بأن كتابته لسيرة الرسول – صلى الله عليه وسلم – في كتابه (على هامش السيرة) كانت في مطلع الثلاثينيات من القرن المنصرم، مما يدفعنا إلى القول بأن ميله إلى الأسلوب الروائي والقصصي في

---

1 – الرواية العربية والبحث عن شكل – د. عبد الحميد إبراهيم – إصدارات جماعة التأصيل الأدبي والفكري – القاهرة 1995 م – ص 29.

2 – مع طه حسين – سامي الكيلاني – طبعة دار المعارف المصرية – القاهرة 1976 م – ج1 / 76.

كتابة السيرة إنما كان من علاماته الفارقة في صناعة الكتابة عنده بصفة العموم، رغم أن لكل جنس أدبي سماته المميزة له، والتي تخصه دون غيره، مهما اتسعت مساحات التداخل – القائمة بالفعل – بين الفنون الأدبية المختلفة [1].

ويتضح ذلك بجلاء في إبداعه هو لسيرته بصفة الخصوص في كتابه الفريد (الأيام) الذي انتهج فيه منهج الاستقراء الذاتي لرحلة عمره، موظفًا الطاقة الحكائية عنده بشكل يجمع بين عفوية الأداء الموضوعي والمضموني ومباشرته على درجة من درجات الوعي، وبين طبيعة البناء الأسلوبي الخاص به، والذي مال فيه كثيرًا إلى نطاق الربط بين لغة (الاعتراف) بمنهجيتها السردية الخبرية التقليدية المستغرقة، وبين الدفع بمساحات الخيال كخلفية تحرك فرغات السرد وتملؤها، مستهدفًا بذلك الوصول إلى صياغة جامعة مائزة لأسلوبه في هذا الكتاب بصفة خاصة، فكانت الصياغة فيه تمثل محورا فارقا عن بقية كتاباته في فن السيرة، وإن كان ميله الأسلوبي لفكرة (الاعتراف) ومضمونها جعل الأيام بكامل أدواتها الفنية تميل من المرحلة النصية إلى منطقة السيرة بشكل مباشر، ويبدو أن ذلك ناتج من تأثره واستفادته كثيرًا من قراءاته لروائع الأعمال العالمية في السيرة الذاتية، وخاصة في الأدب الفرنسي مثل (اعترافات) جان جاك روسو في القرن الثامن عشر، والسير الذاتية لأفريد دي موسه في القرن التاسع عشر، وأندريه جيد في القرن العشرين، وغيرهم من كتاب

---

1 – الرواية المصرية ؛ سؤال الحرية ومساءلة الاستبداد – د . يسري عبد الله – دار الأدهم للطباعة والنشر – القاهرة 2012 م – ص 28 .

السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم والمعاصر من أمثال ابن سينا وابن خلدون وأسامة بن منقذ وعبد اللطيف البغدادي، ورفاعة الطهطاوي، وعلي مبارك [1]، غير أنه نجح في رسم سيرته من خلال بنية الهرم الدرامي، باعتبارها إطارًا يتحرك من خلاله، أو يلتمس من خيوطها سبل التأثير في المتلقي، إلا أنه وقع في غواية الحكاية عن النفس بصفة مركزة وبائنة، فالقارئ للأيام يلمس مباشرة أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة، فهي المحور الذي تدور حوله كل الأحداث، وهو حريص فيها على إلقاء الأضواء الكاشفة على (الشخصية) بطريقة سردية تكشفها أبعادها من الخارج مع ملاحظة الداخل، ولم يؤخر طه حسين نقطة انطلاق الشخصية حتى تبرز وتحسر اللثام بيدها عن الحوادث، وتبدأ في تشقيقها الواحدة تلو الأخرى، ولم ينح نفسه جانبًا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها، ولكنه تدخل ليدفع بجوهر الشخصية وأدائها إلى موقع الحدث ومنصته، وهنا تتكشف الشخصية من الداخل إلى الخارج، وقد يكون ذلك أقوى من مجرد الوصف لملامح الشخصية وشرح عواطفها وأفكارها أو تطويرًا بدافع ملح لجذب المتلقي وحمله على تقليب صفحات السيرة بشغف ونهم، لكي يكتشف النهاية التي تبلغها الحوادث في مسيرها الحثيثي بالبطل [2].

والشخصية في (الأيام) صورة تكرارية أحالها السرد إلى بناء روائي ركيز وانتقل بها إلى منطقة السيرة، وهذا العبور اتكأ فيه على صيغة

---

1 - الأيام (قراءة نقدية) - د . أحمد درويش - إصدارات مجلة دار العلوم الدورية - القاهرة - مايو 1997 م - ص 4 .

2 - السيرة تاريخ وفن - د . ماهر حسن فهمي - دار القلم - الكويت - 1983 م ص85 .

سردية أثيرة في الرواية ؛ هي صيغة الفعل (كان) الذي تردد ترددًا لافتا، حتى بلغ أكثر من ثلاث صيغ في الصفحة الواحدة، وهذا يعكس حرص النص على الانتماء لمنطقة السيرة، أكثر من أي شئ آخر، ولذا لم يسع طه حسين إلى الكشف عن وجه الراوي الحقيقي صراحة، والمتمثل في صيغة (كنتُ) أو (قلتُ) على سبيل المثال، وقد يكون ذلك إيغالا منه في الانحياز إلى السيرة [1]، لذلك حرص كثيرًا على شغل مساحات كبيرة من السرد بالأحداث الفعلية والواقعية .

واهتمام طه حسين بالسيرة – بصفة عامة – من خلال مؤلفاته الثلاثة (الأيام - على هامش السيرة - الشيخان) وحتى في كتابيه (مرآة الإسلام) أو (الوعد الحق) كان مردودا بلا خلاف إلى غواية (الحكي) المعروفة عنده، وهو ما كان يسميها دائمًا بغواية (الإملاء) و(الحكاية )، لذلك فهو كثيرًا ما يقول في بدايات مؤلفاته بأنه قد (أملاها) أو (حكاها)، ويمكننا أن نستدل في ذلك بقوله في مقدمة كتابه (الأيام) :

(هذا حديث أمليته في بعض أوقات الفراغ لم أكن أريد أن يصدر في كتاب يقرؤه الناس، ولعلي لم أكن أريد أن أعيد قراءته بعد إملائه وإنما أمليته لأتخلص بإملائه من بعض الهموم الثقال، والخواطر المحزنة التي كثيرًا ما تعتري الناس بين حين وحين، وللناس مذاهبهم المختلفة في التخفف من الهموم والتخلص من الأحزان، ولست أدري لماذا رجعت ذات يوم إلى ذكريات الصبا، أتحدث بها إلى نفسي فيما بيني وبينها، إنما تحدثت

---

1 – بلاغة السرد – د . محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2001 م – ص 56 .

إليها حديثًا مسموعًا، فأمليت هذا الكلام على صاحبي في رحلة من رحلات الصيف، ثم ألقيته جانبًا ونسيته أو كدت أنساه) [1]

إذن فهذه هي غواية الحكي عند طه حسين، وهي غواية قائمة على افتتانه بطاقات السرد المتولدة في نفسه، وتراكمات التراسل اللغوي النابعة من ذاته، وهو ما يفتأ يذكر ذلك، فكثيرًا ما كان يرمز في مقدمات كتبه إلى أن هذا الكتاب الجديد يمثل طورًا من أطوار حياته العقلية والفكرية، وهي أطوار يحب طه حسين دائمًا أن يظهرها للناس عامة، .. انظر على سبيل المثال إلى تقديمه لكتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) وهو ما كان أطروحته للدكتوراه في الجامعة المصرية، ثم أعاد نشره بعد أن بلغ الثانية والستين من رحلة عمره شارحًا السبب الرئيس في إعادة نشره بقوله : (إن هذا الكتاب يمثل طورًا من أطوار حياتي العقلية، وأنا رجل شديد الأثرة، أحب أن أكون واضحًا لمعاصريّ، ولمن يجيئون على إثري من الناس وضوحًا تامًا في جميع ما اختلف على نفسي من الأطوار، وهذا الكتاب يمثل حياتي العقلية، فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس) [2].

إذن فطاقات السرد والتعبير عنها والتفرغ لها عند طه حسين تمثل بُعدًا راسخًا في أطوار حياته على حد قوله، ومائزا في الوقت ذاته، وهي التي دفعته ليفجر أكبر طاقة روحية يمكن للأدب أن يضئ بها الحياة، ويعيد تفسير الكون والتاريخ في القرن العشرين في مصر والعالم العربي

---

1 – الأيام – طه حسين – دار المعارف – القاهر 1973 م ص 11 .

2 – تجديد ذكرى أبي العلاء – د . طه حسين – دار المعارف المصرية – القاهرة 1971 م ص 4 .

على حد تعبير بعض النقاد المعاصرين [1] إلى جوار رفاقه العقاد والمازني وتوفيق الحكيم وشكري وغيرهم من رواد الفكر والأدب في القرن المنصرم، وعلّ هذا ما يفسر طاقاته السردية غير المتناهية في الكتابة والحكي والإطناب، فكتابه (على هامش السيرة) – على سبيل المثال – وهو موضع دراستنا يمتاز بطوله غير المحدود والذي يتجاوز الستمائة صفحة – على ثلاثة أجزاء – في السيرة النبوية وخلفياتها ودروبها ومسالكها، وهو ما أدى عنده كثيرًا إلى ما يمكننا أن نسميه بـ (ذوبان النوعية) فيما ينتجه، ونقصد به التداخل بين الروائية والسيرة، فقد مالت السيرة عنده إلى الذوبان بين النص الروائي، ونص السيرة إلى أبعد الحدود، وخاصة في كتابه موضع دراستنا، حيث استعار من الرواية بعض تقنياتها وملامحها مثل التركيز والتكثيف، وحضور الشخصيات بكامل مواصفاتها، الرئيسة والثانوية، والدوران بوعي في فلك الزمان والمكان، واستحضار دور الراوي بعناية فائقة، ومحاولته الدائمة في تقمص أدوار الحياد والموضوعية بين شخصياته، هروبًا من فكرة الحكم عليها، وتوظيف الضمائر كصيغة سردية للحكي عن شخصياته، مع ملاحظة سياقات التحول في بنية الشخصية نفسها بين ما كانت عليه، وما أصبحت فيه، وقراءة دواخلها وصراعاتها، وأفكارها الدفينة، كذلك استحواذه على فكرة (الاسترجاع الحدثي) لحركة التاريخ وأدوارها والربط بينها بدقة ووعي ملحوظين، وطرح رؤية كلية أو داخلية يتحرك المؤلف / الراوي من خلالها مما جعلنا نرى أنواعًا مختلفة من الرواة يستبدلون مواقعهم تبعًا للسياق الروائي أو سياق السيرة ذاتها، وفوق ذلك كله عنايته بتقنية الحوار الداخلي خاصة من خلال شخصياته سواء المحورية أو الهامشية مما كشف

---

1 – راجع (نموذج القراءة عند طه حسين) ص 27 .

لنا عن طبيعتها، وأفصح عن أفكارها واتجاهاتها ومشاعرها وأحاسيسها، وما يدور في وعيها، وفي هذه التقنية نجد الشخصية حاضرة أمامنا مباشرة دون تدخل من قبل الراوي [1]، كما تسمح هذه التقنية كذلك بالتحام المتلقي أو المروي عليه بالخطاب الروائي، كطرف فعال يشارك في إنتاج المعنى، ولا يكتفي بموقع المستقبل السلبي. [2]

ولا خلاف أن قراءة حركة السرد القصصي أو الروائي في (على هامش السيرة) لطه حسين، وطبيعة الصياغة ذاتها، والأدوات الإجرائية التي وظفها في إطار الصياغة لن تكتمل إلا بواسطة المجهر المنهجي بكامل تقنياته، ومواده النافذة، للوقوف على أبعاد البناء الكلي أو الرؤية الداخلية لطبيعة النص (السيري) وملامحه الروائية بدءًا من اختيار العنوان أو صناعته باعتباره العتبة الأولى للنص الأدبي بصفة العموم، أو باعتباره الظاهرة الإجرائية المهدة للعلاقة الانفتاحية بين الراوي والمروي عليه مستقبلا، ولذلك لا نعجب حينما نقرأ لمن ينادي بأن تكون العلاقة بين عنوان النص وبين المتلقي علاقة (تؤدة) مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ، حتى لا يتعثر فيها، فتتوقف قراءته، وتقصر عن المتابعة، أما إذا تخطى هذه العتبة آمنا، فإنه سوف يلج إلى غرف النص وأبهائه، ويتحرك فيها حركة حرة واسعة، وتتحقق له متعة (المشاهدة) لمجمل المكونات الجزئية والكلية، بحيث تقود كل غرفة إلى ما يجاورها أو يليها ويتصل بها. [3]

---

1 – البنية السردية في روايات خيري شلبي – د. خالد منصور – دار الآداب للطباعة والنشر – القاهرة 2006 م ص 12.

2 – وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي – د. عثمان بدري – دار موقم للنشر – الجزائر 2000 م ص 218.

3 – بلاغة السرد ص 18.

**العنوان وسياقات النص :**

يتجه العنوان في (على هامش السيرة) إلى النطاق الذي أراد طه حسين أن يبلغه لقارئه، وهو أننا بصدد **(سيرة) و (هامش)** ؛ سيرة تميل إلى الإغراق في بناء نطاقات سردية بارزة لمواقف من حياة الرسول – صلى الله عليه وسلم – وأحداث بعينها تؤصل لدعوته ومراحلها ودلالاتها من كل الوجوه، روعي فيها بدقة الحرص على ضبط الإيقاع الزمني، والترتيب الحدثي، من حيث التحكم في سرعته أو بطئه، وربطه بمدلولات المواقف ذاتها، وتوهجها على فترات متباعدة كذلك روعي فيه بدقة الخلفيات المكانية ومواقعها على حد اليقين، وأثرها في دلالة الحدث وبنائه ومشاهده وتفاعلاته، كما أننا بصدد (هامش) مال فيه صاحبه، وبدقة بالغة إلى قراءة دوائر السيرة ورُحبها من قبل البعثة بعشرات السنوات، وأجهد طه حسين نفسه في الوقوف على أشتاتها المتفرقة، والجمع والتمهيد لها من زاوية قراءة تاريخها على الوجه المضموني، وانعكاسه على حركة البعثة فيما بعد بدقة متناهية، ومن زاوية إحياء ذكر العرب الأولين – على حد قول صاحبها – وذكر تفاصيل معايشهم وحياتهم وصراعاتهم وتوجهاتهم الفكرية والدينية قبل بعثة الرسول، وبعض المواقف لرموزهم ورجالاتهم، وأحداث أخرى مستوحاة من دلالات الأحداث نفسها، خاصة في نطاق التمهيد لقصة الدعوة ومرحلة التأسيس والتكوين، كحديثه الطويل عن استلهام أصحاب الديانات السماوية الأخرى للبعثة النبوية وتوقعاتهم لقدومه وبعثته – صلى الله عليه وسلم – والتي خصص لها جزءًا كاملا من كتابه (الجزء الثاني) في حوالي مائتي صفحة، وأطال وأطنب فيها بصورة مبالغة تعكس الطابع الحكائي بامتياز عند طه حسين، وميله إلى فكرة اصطناع الحدث بشكله الروائي المتوقع، ودورانه في فكرة التحليل

التخيلي لقوام الحدث ولأبطاله، مع إبراز لصوت الرواي الخارجي، الذي كثيرًا ما كان طه حسين يستدعيه لمعالجة ما سقط منه في المقدمات، وما سيترتب عليه من دوائر الأحداث .

فالعنوان إذن بشكله الإضافي – على هامش السيرة – يضفي دلالة مزدوجة على طبيعة البناءين المضموني والفني لهيكل العمل ذاته، خاصة إذا استشعرنا المفارقة التقابلية فيه، والخط الجدلي لمكوناته، فـ (الهامش) يرمز للفراغ الدلالي من زخم المضمون وموروفاته وتداعياته، وحاجته التامة إلى سياق الامتلاء الموضوعي والاكتمال التكويني، أما (السيرة) فترمز إلى الاكتناز بدلالات الحدث وتراتيبها، وازدحام المواقف والشخصيات والتفاصيل ونموها، وهذا ما يجعل الكتاب يشي بزوائد دلالية، توفر فكرة العلاقة الاحتمالية بين طرفي الاسم في العنوان (الهامش / السيرة) ومدى توافقها مع الخصوصية المضمونية للنص الكتابي ككل، خاصة أن العلاقة هنا في أصلها علاقة حركية لا تعرف الثبات، أوعلاقة قد تبتعد عن فكرة المشابهة، لتستمد خصوصيتها التكوينية من اللغة ذاتها، بوصف اللغة المادة التنفيذية للمنتج الأدبي على وجه العموم، حيث تصبح العلاقة في النهاية شبيهة بعلاقة (المبتدأ بالخبر )، فالعنوان يصير مبتدأ، لأنه يتصدر النص مهيئًا لعملية الإسناد، أي أن المبتدأ لا يكتفي بنفسه، بل هو في حاجة إلى ما يتممه، وهذا المتمم هو (الخبر) الذي به تكتمل الفائدة مع المبتدأ، وقد لاحظ النحاة أن (الخبر) هو (المبتدأ) في المعنى، فإذا كان بين المبتدأ وخبره هذا التلاحم الدلالي، فإن هذا التلاحم ذاته يتحقق بين (العنوان) والمتن النصي، على معنى أن المتن يكوّن الإطار الموسع للعنوان [1] .

---

1 – نفسه ص 20 .

وإذا كان طه حسين قد ترك للعنوان دلالته الاحتمالية، وفرضيتها لمتن النص الداخلي، فإننا سنجده مغرمًا بالعناوين الفرعية لمعظم فصول كتابه على نفس نمطية الصياغة الدلالية التقابلية الأولى، وإن لم يتمسك فيها كثيرًا بنمطية البناء الإضافي ودلالاته، فقد يعتمد على البناء الوصفي المباشر ذي الدالين المتراتبين، على سبيل تسميته للجزء الثاني من مؤلفه بـ (الفيلسوف الحائر )، وهو ما يستدعي استقراء أبعاد العمق التي ترمز لصاحب الحيرة، باعتباره فيلسوفًا خالجته ضبابية الحيرة وطاردته شغافها، وترتب عليها قيام دوره في صناعة الحدث السيري، وقد يكون الدور تناقضيًا مضادًا لطبيعة العقلانية الفلسفية الموسوم بها، أو يفيدنا بكينونة الرجل المتحركة في ضوء السيرة، وموقفه من طبيعة الأحداث، ومثل هذه العناوين التي نلمس فيها فكرة المرواغة وبنيتها عند طه حسين، إنما هي طبيعة روائية أو قصصية مباشرة، يعتمد فيها القاص كثيرًا على فكرة (الدال الغائب)، ومدى قدرة الراوي على (تحريكه) من منطقة (الابتداء) إلى منطقة (الخبر) أو (الإخبار) فيكون التقدير : (هذا الفيلسوف الحائر) أو (الفيلسوف الحائر .. كلكراتيس) .. إلخ، والأمر نفسه يتكرر عنده في معظم فصول السيرة، مثل عناوينه المركبة الأخرى كـ (حديث باخوم) أو (صاحب الحان) أو (صريع الحسد) أو (حديث عدَّاس) أو (راهب الإسكندرية )، أو (نادي الشياطين) أو العناوين المفردة غير المتكلفة مثل : (البين )، (الفداء )، (الإغراء )، (القضاء )، (الطاغية) أو (الحاضنة) وكلها عناوين لانت لفكرة المراوغة، ونجح طه حسين في أن يتجاوز حضورها الصياغي من على رأس العمل وقمته ليحرك نفوذها على مستوى المتن النصي، فخرج من مرادفها المعجمي المحدد والثابت إلى فضائية التأثير في حركة المتن ذاته، أو خلق لها – بتعبير آخر – ما يمكننا أن نسميه بـ (الفاعلية الذائبة) بين محور العنوان كـ (دال ثابت) وطبيعة

المتن كـ (دال متحرك ومتجدد) وهذا يحسب له، خاصة أن بعض العناوين الفرعية عنده تماسكت مع قوام المنتج السردي، بدلالاته الاستذكارية والاسترجاعية، واكتنازه بالسعات الإطنابية فيها، والمساحات الواسعة التي شغلها النص السيري بأدائه الروائي .

كما ميز صناعة العنوان الفرعي في (على هامش السيرة) ارتباطه إلى درجة بائنة مع (العنوان الرئيس) في كثير من الأحيان، خاصة في الجانب التقليدي لها، الذي فرضت ملامح السيرة فيه حركتها على مدلول العنوان، وطبيعة المتن السردي مثل العناوين الثابتة المرتبطة بدلالة الحدث السيري كـ (اليتيم )، (راعي الغنم )، (الفداء )، (التحكيم )، (حفر زمزم )، (المراضع) ... إلخ، وهي عناوين تدفع الإبداع إلى استمداد قوته من حريتها الثابتة، لا من انفتاحها واتساعها اللامحدود، أو تجعله أمام قوانين خاصة بـ (السيرة) لابد من التقيد بها على مستوى السرد، ومستوى الإبداع فيه، لا على مستوى التحرر من قيد السيرة إلى رحاب الروائية ، وإن كان يحسب لطه حسين أنه وفق في التداعي والتقريب بين الفنين ؛ فن السيرة كفن ثابت، وفن الرواية كفن حر متحرك، مما يسر للمتلقي أو المروي عليه أن يتفاعل مع الاجراءات التحليلية سواء للعنوان أو المتن النصي دونما الحاجة – في كثير من الأحيان – إلى الدفعة التفسيرية أو الإشارة الشارحة لتفسير الراوي ذاته .

**بنية الشكل الروائي :**

تأخذ البنية الشكلية الروائية نصيبها الكبير من بنية (على هامش السيرة )، ويبدو أن طه حسين أراد أن يعرض السيرة في هيئة قصصية فارقة، مختلفة الأبعاد والأطر، تثنيه عن صراعية الجدل التي عايشها وتعايش معها في جم أعماله الأخرى، والتي قادته إلى معاركه الكبرى

ضد العقاد وغيره من مفكري زمانه ومبدعيه، باعتباره مبدعًا ومفكرًا يرى أن القراءة النقدية لا تمضي على نسق واحد، ولا تعني قبول ما يسطره الكتاب والتسليم به، بل تتطلب اتخاذ موقف نقدي مما نقرأ (فليس على النوابغ بأس ألا نقبل منهم كل ما تركوا لنا، وإنما علينا نحن البأس ألا نقرأهم ولا نفهمهم ولا ننقدهم ولا نصدر في حكمنا عليهم عن القراءة والنقد والفهم) [1]، ولذا أراد طه حسين من – على هامش السيرة – أن تقوده إلى العمل (الملحمي) بصبغته الروائية الكاملة، والتي قاربها إلى حد كبير، من زاوية حرصه على التجديد في نتاجه الفني من خلال هذا العمل بصفة العموم، والخروج عن دائرة النقد، وإن تشعبت مضامين ملحمته وموضوعاتها، وطبيعة البنية فيها، ودرجة توظيفه لطاقات السرد على كافة مستوياتها من حيث الكثافة والخفة، والصعوبة واليسر، ومن حيث الميل إلى الإشارات الثقافية، والإيماءات التاريخية، والاكتناز الدلالي، وقراءاته لطبيعة الحدث التاريخي بمستويات مختلفة، وبوسعنا أن نضيف اليوم بمصطلحاتنا المحدثة أن هذه المستويات تختلف طبقًا لمدى اتساع (أفق المتلقي) أو (الانتظار) أي بمدى تراكم الخبرتين المعرفية والجمالية لدى القارئ، ومدى قدرته على استيعابه وفك شفراته المتشابكة [2]، ولذا مال طه حسين إلى فكر (الملحمة) في كتابة السيرة، وهذا ما أكدته أراء المعاصرين على درجة بينة من درجات الوعي والتدقيق، فالدكتور عبد الحميد إبراهيم رأى في العمل حرص طه حسين الواضح على تخصيص بناء فني قصصي يعكس تطلعه إلى إنشاء ملحمة عربية من خلال كتابه بأبعاد

---

1 – تجديد ذكرى أبي العلاء – د . طه حسين – دار المعارف المصرية – الطبعة الثامنة عشرة – القاهرة 1986 م ص 131 .

2 – نموذج القراءة عند طه حسين ص 30 .

روائيـة تعكـس حساسـيته للجانـب القصصـي في الـتراث العربـي [1]، والـدكتور صـلاح فضـل رأى أن طـه حسـين أوشـك أن يقـترب في ممارسـته العملية من خلال كتابه، ومن خلال رؤيته القصصية التي كان يسجلها بعضوية شديدة، من مفهوم (نقطة الرؤية المتحركة) التي تعد فكرة ضرورية لتوصيف عملية التلقي الأدبي بدقة ؛ إذ أن النص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى، وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى (تجهيز) العمل الأدبي، وعلى التحليل أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ .[2]

وإذا كان طه حسين قد مال كثيرًا إلى صناعة كتابه على شكل الملحمة الروائية مدفوعًا بغواية القص والحكاية، إلا أنه قد تنبه إلى الخيط الرفيع الذي يفصل بين الملحمة والرواية، وذلك بتوظيفه لنسق الصياغة التاريخية عبر نظرية الرواية المعاصرة أو الحديثة، باعتماده على علم الجمال وعلم التاريخ معًا، فاستعان بهما ليؤسس ما يمكننا أن نسميه حاليًا بالنظرية العامة للرواية، وهو يذكرنا بما فعله هيجل من قبل حينما أراد أن يبحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي، وتحديدًا في علاقته بالشكل الملحمي القديم، وبالمجتمع البرجوازي الحديث، ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية، والبناء الشكلي في الملحمة، وسرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر

---

1 – الرواية العربية والبحث عن شكل – ص 29 .

2 – نموذج القراءة عند طه حسين ص 32 .

والنثر، وإعلانه لفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب، التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية [1].

والأمر ذاته فطن إليه الناقد المجري ذو الاتجاه الماركسي جورج لوكاش في كتابه (نظرية الرواية) حينما ألح على القرابة بين الملحمة والرواية، ورأى في الرواية صورة الملحمة البورجوازية، ولكنها ملحمة تمثل القطيعة بين الذات والموضوع، وبين الأنا والعالم، وتبرز هذه القطيعة خاصة في الطابع الإشكالي للبطل، وهذا ما يؤكد استفادة لوكاش في نظريته من المكاسب الدائمة للفلسفة الكلاسيكية في مضمار الرواية، وعلى رأسها اكتشاف وحدة الملحمة والرواية، وضرورة استخلاص المقولات المشتركة في كل فن ملحمي كبير، ثم اكتشاف الفرق التاريخي بين الملحمة والرواية، ومن ثم التعامل مع الأخيرة بوصفها نوعًا فنيًا نموذجي الحداثة [2].

وإذا أردنا أن نقف عند فكرة احتماء طه حسين ببنية الرواية في ملحمته الكبرى، وإجراءات الشكل القصصي فيها، وصناعة القوام السردي، وبنياته التراكمية، فسنجده أكثر حرصًا في هذه المنظومة المتداخلة على إقامة الشكل الروائي من حيث هو شكل يتصل بالمحتوى لا بالإطار كما هو الحال في الشعر، كما سنراه أكثر وعيًا بفكرة انسجامية السرد وسياقاته وتشكيلاته مع الأدوار التي يحددها منطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، وكذلك الحفاظ على

---

1 – بنية الشكل الروائي – د . حسن البحراوي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1990 م – ص 5 .

2 – راجع : الرواية كملحمة نموذجية – لجورج لوكاش – ترجمة : ج الطرابيشي – دار الطليعة 1979 م ص 34 – 33 ، وبنية الشكل الروائي ص 6 – 7 .

ماهية الدور الروائي من حيث هو دور معلوماتي بامتياز، باعتبار أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي تنصب إبداعاته على الاتكاء المباشر على المعلومة لصياغة النص وأدواته، وبالتالي تؤدي اللغة دورها الطبيعي فيه للغاية، ونعني الدور الأداتي [1]، لا الشكلي المحض، كما سنرى عنده أن المعلومات يتشكل دورها في صياغة خصائص الشكل من فصل لآخر، ومن عنوان لآخر ومن جزء لآخر.

وقد اعتنى طه حسين أول ما اعتنى في إطار الشكل لكتابه، وفي إطار بنيته السردية، بـ **(الفضائين الزماني والمكاني)** لقصة السيرة ولأحداثها، باعتبارهما محوري التشكيل والتخييل الروائي في الأصل، أو لاعتبارهما مجتمعين العامل الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه [2]، فالحدث الروائي – على سبيل المثال – من حيث هو حدث، يجب أن يتسم بالزمنية، والزمن من حيث هو، يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها، وإذا كان الروائيون الجدد يرفضون بإصرار تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية، فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما حاولوا فيها التملص من الزمن، والتنكب عن سبيله، فإنها واقعة تحت وطأته لا محالة. فالزمن إذن ضربٌ من التاريخ، والتاريخ هو أيضًا في حقيقته ضرب من الزمن، فهما متداخلان، بل هما شيء واحد، يبقى فقط التمييز بين حدث إبداع يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يُزْعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية، بكل ما تحمله من شبكية، تستمد حبالها المعقدة من الإنسان

---

1 – البلاغة والسرد – د. محمد فكري الجزار – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2011 م – ص 187.

2 – بنية الشكل الروائي ص 25.

وحياته، وصراعه وإصراره [1]، وظني أن هذا المنهج هو ما حرص عليه طه حسين في إخضابه للسيرة بلون الرواية، وفي الهروب من بنيات الشكل التقليدي لكتابة السير بصفة عامة، سواء أكانت سيرة ذاتية أو غيرية، لذلك يعتبر ولوجه إلى عالم السيرة النبوية إنما هو لاكتشاف مصدر جديد من مصادره القصصية، والتي تخضع جميعًا لشخصيته الإبداعية، فهو يمتص المصادر من هنا وهناك لتمتزج داخل عقله في نسيج واحد، ثم يتخير ما يناسبه، ولم يكن طه حسين من الضعف بحيث تبدو مصادره متنافرة، أو بارزة فوق العمل الأدبي، لأنه أساسًا يعتمد على موهبته القصصية، وهي الموهبة التي تعلو كل مصادره، في تركيبة لا يتبدى فيها المصدر إلا كعرق خفي يمد العمل بالحياة [2].

وصورة الزمن التي يتحرك في إطارها العمل في (على هامش السيرة) ليست صورة ثابتة، ورغم أن طه حسين حاول كثيرًا أن يصبغ السيرة النبوية بالصبغة الدرامية ونجح فيها باقتدار إلا أن عنصر الزمن ظل فيها عنصرًا خارجيًا يحرك الأحداث عن بُعد، ويؤثر في مجراها وشخصياتها، ولا يتأثر هو، على عكس الرواية الدرامية التي تشعرك بأن الزمن فيها داخلي، حركته هي نفسها حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليًا [3]، ولكن طه حسين آثر أن تكون حركة الزمن في كتابه (حركة خارجية) تتحرك الأحداث من خلالها بشكل انسيابي

---

1 - في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) - د . عبد الملك مرتاض - طبعة عالم المعرفة - الكويت 1998 م - ص 210 .

2 - الرواية العربية والبحث عن شكل - ص 30 .

3 - راجع بنية الشكل الروائي ص 108 ، وموير (د . ت) ص 97 .

مطلق، ولا تشعرك كثيرًا بفكرة القفزة الملحمية المعروفة في الأدب الملحمي القديم، الذي كان الزمن فيه مكتملا ومنغلقًا على نفسه، ولكن طه حسين كثيرًا ما أشعرنا بأن الحركة الزمنية في كتابه، كانت رهينة إمكانيات عدة أهمها إمكانية إشعارك بأن الأحداث من الإمكان أن تنفتح على المستقبل في أي لحظة، وهذا ما حدث كثيرًا .

وإطار الزمن الذي يتحرك فيه الإبداع إطار مُركب الحركة من خلال أجزاء السيرة نفسها، يبدأه طه حسين – في الجزء الأول – بزمن ما قبل مولد رسول الله صلى الله عليه وسلم بعشرات السنين في جزيرة العرب، وتحديدًا من زمن (حفر بئر زمزم) في عهد جده (عبد المطلب )، ثم ما ترتب عليه من أحداث جسام ؛ كحدث (التحكيم) و من ثم (الفداء) لابنه عبد الله بن عبد المطلب، وزواج عبد الله من آمنة، ثم حادث (البين) والرحيل عن مكة في رحلة الشام التي يفقد فيها عبد الله عمره ليموت، ويدفن في المدينة المنورة عند أخواله، ليبدأ الإبداع بعدها بالتمهيد لفترة زمنية جديدة، تمثل التهيئة الحقيقية لزمن المولد ومعجزات ما قبل المولد وأحداثه الكبار كحادثة (أبرهة الأشرم) و(الكنز الدفين) أسفل الكعبة وغيرها من أحداث راعى فيها التراتب الزمني، ثم ينقلنا في حركة خارجية أخرى إلى محيط زمني جديد يأتي كحيز رائع في محله السردي، يقرأ فيه طه حسين من خلال رؤيته كراوٍ مضامين جديدة متزامنة مع صدى أحداث الميلاد لمحمد بن عبد الله – صلى الله عليه وسلم – منها أحداث ظهور (تُبّع) وخروجه من بلاد اليمن غازيًا إلى الحجاز والشام ومصر وإفريقية وبلاد المغرب، ثم عودته إلى بلاد اليمن، ودعوته الإيمانية فيها، ووقوف الإبداع في كل تلك المراحل الزمنية لحال البلاد والعباد خاصة في المحور العربي قبل المولد المحمدي، وقبل البعثة النورانية .

ثم ينقلنا طه حسين إلى محور زمني جديد في خلفية مكانية أخرى، ليقرأ من جديد صدى الميلاد النبوي، وظلال ظهور الدعوة الجديدة في بلاد الروم – في الجزء الثاني – من كتابه، المسمى بـ (الفيلسوف الحائر) من خلال الصراع النفسي بين بعض من رموز دولة الروم أمثال (كلكراتيس – و – أندروكليس – وقيصر الروم – وبحيري) وغيرهم حول فكرة البعثة الجديدة وظهور ملامحها في جزيرة العرب، في زمن ما قبل بعثة الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم، وفي زمن ميلاده، ومن ثم في زمن بعثته .

وأخيرًا ينقلنا طه حسين في الجزء الثالث من (على هامش السيرة) إلى زمن النبوة نفسه بدءًا من الصراع الداخلي في مكة المكرمة بين الرسول وأفذاذ قريش، وحتى هجرته وبناء الدولة الجديدة في المدينة المنورة، وأحداث ما بعد الهجرة، وقد نجح من خلاله أن يختصر الإبداع قرابة عشرين عامًا في هذا الجزء الثري الذي يمثل حقيقة السيرة ذاتها بكامل توهجاتها وصراعاتها وأفكارها وأصول دعوتها، من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى تفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة من أكثر من زاوية زمنية .

وعلَّ هذا التفاعل الزمني وتغيره من مكان لآخر يدعم الفكرة التي ألحَّ عليها كثيرًا طه حسين وهي فكرة الانتقال من العالم الملحمي الذي رسمه لـ (على هامش السيرة) إلى العالم الروائي، أو الروائي التاريخي من خلال الاستفادة من خاصية الزمن، فالملحمة تتميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي، عبر رؤى المستقبل، أما الرواية المعاصرة فتعامل الماضي بشكل مستصاغ ومترو، أساسه المعرفة، وتوظيف أدوات التاريخ على مستوى سطح العمل، وبناء الأحداث، وعلى

مستوى رسم الشخوص، وإنتاج دلالات اللغة وتفاعلاتها، والممارسة في الزمن، وأخيرًا فإن طه حسين نجح في تجاوز فكرة الزمن الملحمي المحدود والمغلق، إلى زمن الرواية غير المحدود من خلال انفتاحه – إلى حد كبير – على أزمنة مختلفة في أمكنة مختلفة، وكأنه بذلك أراد أن ينفتح على المستقبل ذاته، من خلال قراءته لصدى الرحلة المحمدية بمواقفها وأخلاقياتها ومعجزاتها وأثرها على أحداث عصره هو وأخلاقياته وتوجهاته وصراعاته، خاصة بعد فترة صراعه الساخن مع المجتمع ومثقفيه بعد محنة كتابه (في الأدب الجاهلي)، والتي أججت المجتمع المصري والعربي آنذاك ضده.

كذلك ذهب طه حسين من خلال هذا العمل إلى استيعاب أحداثه وترتيبها، وصهرها في بوتقة كتابه، من خلال فهمه لمحرك عامل الزمن، والذي لم يكن يعني لديه الإيمان بمبدأ الضرورة في إدراك الاسترسال الزمني للأحداث، بقدر ما أنه نظر إلى وجود الزمن في نصه بصفة عامة كوجود طبيعي لا سبيل إلى تجاهله، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب، حتى بات الزمن في – على هامش السيرة – كالنص نفسه، يمكن القبض عليه في تفاصيله الكبرى، وتحديد الأنساق التي يندرج فيها، ومن ثم صار النص نفسه بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات [1].

وطه حسين كما كان بوعيه مدركًا لحركة الزمن في كتابه، كان كذلك على وعي كبير بدور **المكان**، وتوحده مع حركة الزمن، باعتباره عنصرًا متداخلا مع باقي عناصر السرد، يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للشكل والمضمون الروائي كالشخصيات

---

1 – بنية الشكل الروائي ص 113 .

والأحداث والرؤيات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد [1].

وقد أدرك طه حسين أن كتابة السيرة بشكل روائي أو قصصي سيدفعه إلى الاهتمام والعناية بفكرة المساحة أو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، خاصة أن موضوع السيرة موضوع متشعب مكانيًا، فالرجل نقلنا في كتابه من عالم جزيرة العرب في الفصل الأول إلى عوالم شتى في بلاد الروم، واليمن، والحبشة، وشمال إفريقية، ووصولا إلى بلاد المغرب عبر أجزاء الكتاب الثلاثة، مرتكزًا في ذلك كله على أداء الفعل اللغوي عنده، باعتباره المقوم الأول من مقومات سردياته، وهو الأداء الذي يحمل في بنيته دلالته على الزمن ؛ زمن السيرة، ومن ثم إحالته افتراضًا على مكان ما يحدث فيها [2]، ولأن الفعل في اللغة أو (العالم) لا ينفك عن الزمن، فإن المكان يتلبس الفعل أيضًا، ولو ضمنًا، ومن دونه يبقى المعنى ناقصًا [3].

ومن هنا كان وعي طه حسين بمنطق الاتكاء على توظيف الفضاء السردي أو الروائي باعتباره أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في صيرورة الحكي [4]، ومن هنا باتت أهميته وحضوره في بنية النص السردي، كعنصر مؤثر في

---

1 - نفسه ص 26 .

2 - البلاغة والسرد ص 275 .

3 - معجم مصطلحات نقد الرواية - د . لطيف زيتوني - دار النهار للنشر بيروت - 1989 م - ص 128 .

4 - بنية النص الروائي - د . حميد لحمداني - المركز الثقافي العربي - بيروت ط 1 - 1991 م ص 64 .

سير الأحداث وطبيعتها، وهو حينما وظف الفضاء السردي كعامل أساسي قائم في بناء النص لم يكن يقصد فقط أن يقدم الأماكن في استدلال واقعي للأحداث، بل لتوفير إطار تمثيلي وتصويري لها، متوسلا – بذلك – إلى أهم خصائص السرد على الإطلاق، ونعني : الإيهام بواقعيته [1]، ولذلك كان اختياره دائمًا لخلفية (العالم الفسيح) وهي خلفية تخضع لمنظومة إنسانية عقلية، تدفع الإبداع إلى تقسيمه إلى مناطق، وإلى عوالم منفصلة أو متصلة [2]، لكل منها طبيعتها الخاصة التي تحكمها، إضافة إلى أن الأماكن عنده كانت حاملة لمعنى وحقيقة أبعد من حقيقتها المباشرة، أو أبعد من كونها مساهمة في تشكيل العالم السردي، والتخييلي للعمل، حيث أضافت أبعادًا على الحقائق المجردة، وساهمت في رسمه للصورة والخيال، وقد اعتمد عليهما كثيرًا في تشكيل نمطه الكتابي، وتجسيده للتصور العام السردي لعالمه الفني .

كذلك لم يسع طه حسين إلى تقديم الأماكن عنده – على كثرتها – دفعة واحدة دون تمهيد أو تقديم، لأنه أدرك أن عبقرية المكان في توافقها النصي، وارتباطها بطبيعة بنية السرد والوصف وواقع الأحداث، وذلك لأن المكان يتبع النص الروائي بوصفه نصًا لغويًا يقوم على التسلسل والتتابع الخطي، فالمكان الروائي يتميز بكونه ملفوظًا لغويًا بامتياز، ولأنه كذلك فإنه لا يمكن تلقي علاماته دفعة واحدة، في حين أن العمل

---

1 – راجع مصطلحات نقد الرواية ص 128 ، والبلاغة والسرد ص 267 .

2 – راجع بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ – دراسة في الزمان والمكان – د . محمد السيد إبراهيم – ط الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2004 م – ص 228 ، و السرد النوبي المعاصر – د . مدحت الجيار – دار النديم القاهرة 1994 م ص 132 .

التشكيلي – على سبيل المثال – يقدم دفعة واحدة، من حيث أن العلامات التصويرية قائمة على منطق التجاور والتزامن [1].

كما نجح طه حسين في أن يدفع بالمكان إلى محور المتخيل السردي، ورَبَطَ المكان وعنصره السردي بفكرة تشكيل الشخصية، حتى ذابت الشخصية في أبعاد الأماكن وتأثيراتها، خاصة إذا كانت (الأماكن) من تلك النوعية ذات القيمة النادرة من زاويتي الأثر الديني، والتفاعل الحدثي، كأماكن السيرة النبوية، ومطارحها وفضاءاتها، ومن ثم جاء (المكان) عنده مكملا لمنطق التأثير في بنية الشخصية وتشكيلها، وليس فقط في حدود احتوائها، أو وجودها، مما جعل لوجود المكان في كتابه أثرًا في خلق وظيفة للشخصية على مدى اتساع النص الكتابي، وتفعيل لحركتها في محيط السرد، وكشف من وجهة صريحة وقريبة عن تكوينها النفسي والاجتماعي، بل والبيئي في بعض الأحيان، وكأنه بذلك حاول أن يسقط دلالات طبائعية أو إنسانية وبالتالي محورية على نمط تشكيل الشخصية من خلال المكان، مثلما فعل في توصيفه لشخصية (عبد المطلب) وفطرتها وطبيعتها وسماتها، فربطها عن قصد بالتكوين المكاني وطبيعته من حيث القسوة أو اللين، و التقعير أو السهولة، انظر لقوله وهو يضفر شخصية عبد المطلب، بشخصية المكان وخصائصه، محاولا أن ينقل المكان السردي من مجرد لحظة التصوير الذهني لدى المعايشة أو القراءة أو أثنائها إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملتقط بالبصر [2].. يقول : (ولد في يثرب، ومات عنه أبوه فلم ينقله إلى

---

1 – البنية السردية في روايات خيري شلبي – ص 72 ، وشعرية الفضاء الروائي – د . حسين نجمي – ص 7 .

2 – بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ص 233 .

مكة، فنشأ بين أخواله، وتأثر بحياتهم، وتخلق بأخلاقهم، وسار سيرتهم، حتى بلغ الشباب أو كاد، ثم أقبل عمه فانتزعه من إقيلمه السهل الهين، إلى إقليم آخر صعب عسير، تجدب فيه الأرض، ولا تبتسم له السماء إلا قليلا، ويرحل أهله إلى الآفاق، فهم يأخذون من الناس ويعطونهم ويبادلونهم الأخلاق والشمائل، كما يبادلونهم المنافع وعروض التجارة، ولعل أخلاق يثرب وخصال مكة قد اختصمت في نفس هذا الغلام)[1].

وهذا ما أشرنا إليه من فكرة تضفير الشخصية بخصائص المكان، من الوجهتين النفسية والطبائعية، فالرجل اكتسب من سهل يثرب اللين والهين سمات الليونة واليسر الإنساني في المعاملة وتبادل المنافع، كما اكتسب من عسر مكة وجبالها شيم التجلد والصبر وقوة الاحتمال، وهنا يتضح لنا بجلاء طبيعة العلاقة بين تكوين المكان، وتكوين الشخصية نفسها، رغم الاختلاف النوعي القائم بينهما، باعتبار أن المكان يتصف بالثبات والسكونية، وأن الشخصية تتصف بالتحول والحراكية[2].

وتتسع دوائر الإسقاط النفسي لدوائر المكان على تركيبة الشخصية نفسها، ليخرج المكان من حدود دوره المؤطر لدلالة الحدث، وطبوغرافيته، إلى حدود الانفتاح على محركات البنية السردية بأكملها، والتأثير فيها، ومن أهمها تشكيل الشخصية، وتحريك الأحداث، فلاحظ على سبيل المثال كيف رسم الراوي من خلال صورة (المكان) طبيعة شخصية عبد المطلب في ثنايا ارتحال ابنه عبد الله إلى بلاد الشام، وطبيعة الصراع الذي عايشه على مضض، من أثر الرحيل، ليشعرك النص بأن

---

1 - على هامش السيرة، ج 1، ص 1.

2 - البنية السردية ص 74.

المكان لم يعد يتشكل في النص عند طه حسين إلا من خلال الاختراق النفسي للأبطال، ومن خلال بزوغ الوجه الحقيقي للشخصية، ونمو دورها، وتماسكه في ظلال التسلسل الدرامي للأحداث، ليظهر المكان في ظلال الحدث وكأنه دافع، وميسر لحركة الدراما للأحداث نفسها، يقول طه حسين :

(وكان الشيخ يحسُّ كأن له شخصين مختلفين : أحدهما حاضر بمكة يأخذ مع أبنائه وغيرهم من قريش بأطراف الحديث، والآخر غائب عن مكة قد فصَلَ مع العير، وأخذ قصدَ الشام يصاحب هذا الفتى الذي ارتحل، ولم يكن من الحق أن يرتحل لو أنّ عبد المطلب طاوع نفسه، واستمع لصوت الضمير، وكان هذا الشخص الغائب يرسل إلى الشيخ صورًا قوية متلاحقة تمثل الطريق التي تسلكها العير، والأحياء التي تمر بها، واستقبال هذه الأحياء للعير، واحتفاءَها بها ومُتابعتها لها، وتمثل له ابنه آخذًا في الحديث مع رفاقه كاتمًا ما يجد من حزن لفراق أهله وإخوته وبلده، وكثيرًا ما كان هذا الشخص الغائب يسبق العير في طريقها للشام، ويعود إلى عبد المطلب بصور هذه الطريق، فتثير في نفسه ذكرى، ويثير في نفسه أملا، ويثير في نفسه إشفاقًا، وكان يرى أن ابنه سيلقى مثل ما لقى، وسيحس مثل ما أحس، فيبتهج حينًا ويبتئس حينًا آخر) ([1]) .

فمثل هذا النص لا يشعرنا فقط بطبيعة الصراع الذي يعايشه بطل من أبطال الأحداث وتوهج الجانب النفسي عنده، ولكنه يشعرنا بطبيعة الانسجام بين نفسية الشخصية وارتباطها بطبيعة المكان الذي خلق هذا الصراع النفسي، وقدم له، مما يعكس لفكرة أن طه حسين نجح في استغلال القيمة المكانية إلى أبعد حد، من خلال إسقاطاته النفسية لبنية

---

1 – على هامش السيرة ، ج 1 ، ص 55 .

التكوين لطبيعة شخصياته وأبطاله الحقيقيين، في إطار المحيط الذي يتواجدون فيه، مما دفعه لتجاوز التصور المألوف لدور المكان كخلفية أو وسيط دلالي يؤطر للأحداث ويحركها، فلولا الحيز الروائي الذي اصطنعه الراوي في النص السابق ما بين (مكة والشام) وما ترتب عليه من أحداث، ما كانت لشخصية مثل شخصية عبد المطلب أن تضطرب وتخشى، فهذا الاضطراب لم يكن بمعزل عن الحيز الذي هو – من هذه الزاوية – عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي بصفة العموم، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطًا عضويًا .[1]

ولايقف المكان أو الحيز الفضائي في – على هامش السيرة – عند حدود الاسقاطات النفسية وتفاعلاتها، لطبيعة الشخصية التي تحركها الأحداث والأماكن، ولكنه أيضًا يتجاوزها ليخلق مناخًا عامًا يساعدنا على (فهم الشخصية )، ومعرفة مفاتيحها، وهنا يصبح الحيز الفضائي أو المكاني في هذا العمل بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتمادًا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنما لصفاته الدلالية، وانعكاسه على الشخصية، وذلك لكي يأتي منسجمًا مع التطور الحكائي العام، بحيث يصبح المكان تعبيرًا مجازيًا عن الشخصية [2]، وكما قال (ويليك ووارين): إن بيت الإنسان في الرواية امتداد له، فإذا وصفت البيت وصفت الإنسان .[3]، بل ليصبح المكان نفسه في نطاق العمل وتدرجاته منطلقًا

---

1 – راجع نظرية الرواية ص 146 ، وبنية القصة القصيرة ص 230 .

2 – بنية الشكل الروائي ص 30 .

3 – نظرية الأدب – ويليك ووارين – ترجمة محي الدين صبحي – 1972 م – ص288.

للأفكار والأحاسيس والانفعالات التي تدفع الشخصية للتفاعل الحدسي أو المجرد أو الانطباعي، وهو ما يثري حركة السرد ذاتها وييسر إجراءتها .

فحينما أراد طه حسين أن يكشف عن شخصية ورقة بن نوفل وعن الطبيعة الانعزالية لعبادته في الجزء الثالث من كتابه قدم لها بهذا اللقاء **(المكاني)** بين ورقة العابد وبين نسطاس الرومي التابع، ليفصح المكان عن بنية الشخصية بصفة العموم في نطاق استراتيجية طه حسين الروائية والتعبيرية، والتي تعتمد على فكرة تجسيم المشهد، ودعمه بمشاهد المكان .. يقول كاشفًا عن شخصية ورقة بن نوفل من خلال أبعاد المكان:

(وفي هذه المدينة الجامدة الهامدة المحرقة المشرقة كان رجل رومي يسعى ثقيل الحركة بطيء الخطو متخوفًا .. يتلفت عن يمين وشمال في كثير من الحذر، كأنما يخشى أن يرى مكانه أحد . وكان يسعى مجهودًا مكدودًا شديد الإعياء، قد ألهبته هذه الشمس المهلكة، ولكنه على ذلك يسعى إلى غايته لا يبالي تعبًا ولا نصبًا، حتى إذا بلغ دار ورقة بن نوفل رأى غلامًا قائمًا بالباب يرقب مقدمه، فلما رآه مقبلا تلقاه بابتسامة صامتة، ثم سعى بين يديه حتى أدخله الدار، وأغلق من دونهما الباب، ثم سعى بين يديه ينقله من دهليز إلى دهليز، ومن حجرة إلى حجرة، يسعى لا يقول شيئًا، والرومي يمشي وراءه لا يقول شيئًا، حتى انتهيا إلى حجرة في أقصى الدار، فلما دخلاها أغلق الباب من دونهما، ثم أحدث حسًّا فظهر ورقة كأنما كان في مخبأ، فلما رأى الرومي حيَّاه بالإشارة، ثم قال : اتبعني يا نسطاس . ثم التفت إلى الغلام وقال : أما أنت فمكانك حتى نحدث لك أمرًا . وهبط ورقة يتبعه نسطاس في سلم كان في زاوية من زوايا الغرفة، فلما انتهيا إلى أسفل السلم أمعنا في نفق طويل، ولكنه جعل يتسع قليلا قليلا كلما أمعنا فيه حتى انتهيا إلى مجلس حسن، فلما بلغاه جثا

كل من الرجلين على ركبتيه، وأخذا يصليان بلغة غير عربية صلاة طويلة.. إلخ) [1]

فمثل هذا النص لا يكشف فقط عن طبيعة ورقة بن نوفل الانعزالية في العبادة والزهد والنسك، وهو يعتكف في حجرة داخل حجرة ودهليز داخل دهليز، ولكنه يكشف من زاوية أخرى عن واقعية المشهد، التي أرادها طه حسين، وهي التي تدفع المتلقي إلى إدراك الحدث ورمزيته في ذهنه ووعيه قبل أن ينشغل بطبيعة المكان وأبعاده، وهو ما يجعلنا على يقين من كون البنية الروائية عند طه حسين، وإدراكه الواعي بقيمة الأماكن، تتحرك في إطار (استراتيجية التجسيم) التي ألمح إليها الدكتور عبد الرحيم الكردي في دراسته عن كتاب (الأيام) [2]، ويدلل الدكتور الكردي على هذا من خلال كتاب (الأيام) نفسه ومن خلال كلام طه حسين ذاته حينما قال: (وكان تاريخ اليونان هو الموضوع الذي اختاره صاحبنا لدروسه في هذه الأيام ولا سبيل إلى الأخذ في درس التاريخ إلا إذا قُدِّمَ بين يديه وصفٌ جغرافي للبلاد التي يدرس تاريخها، فأرادت زوجه أن تفهمه الوصف الجغرافي لبلاد اليونان، فأخذت قطعة من الورق وصاغتها في شكلها على نحو ما صاغت الطبيعة تلك البلاد، ثم أرادت أن تصور ما في هذه البلاد من الجبل والسهل الذي يضيق حينًا ويتسع حينًا، ومن البحار التي تأخذها من أكثر جهاتها، فصورت ذلك بارزًا في هذه القطعة من الورق، ثم أخذت يد الفتى، وجعلت تمرها على هذه الورقة، بعد أن افترضت معه أنها تبدأ من الجنوب، وتمضي إلى الشمال، وتنحرف مرة إلى

---

1 - على هامش السيرة - الجزء الثالث - ص 46 .

2 - راجع قراءة النص - د . عبد الرحيم الكردي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - 2014 ص 332 .

الشرق ومرة إلى الغرب لتبين له مواقع البحر، ولتبين له الأماكن التي تضيق حينًا وتتسع حينًا، والتي كانت تقوم عليها المدن القديمة، وما زالت به حتى فهم ذلك حق الفهم، وأعاده عليها فاطمأنت إليه) [1].

ومن ثم فإننا نلاحظ أن الراوي في (على هامش السيرة )، وكذلك في (الأيام) رغم علو صوته في معظم مقاطع العمل، ورغم إحساسنا اليقيني بطريقة أدائه الشفوي إلا أنه حريصٌ على توظيف الاستراتيجية الكتابية الخاصة به، تحديدًا حينما يمتزج الراوي الخارجي (المؤلف) بالراوي الضمني، ولذلك فإن دوره في السرد هو دور الكاميرا أو المسجل التي ترصد المشاهد المكانية المتتابعة بدقة من زاوية الرؤية، وترسم لها لوحة أو

صورة مؤثرة نابضة بالوجدان، ومشبعة بلون عدسة الكاميرا الرمادية أو السوداء أو الوردية، ومتأثرة بالمسافة التي تفصل بينها وبين الحدث المصور، ولذلك تبدو هذه الأعمال لطه حسين، وكأنها لوحة مكانية كبيرة، ترسم صورًا حية وممتدة، تحركها وتنميها ثقافة طه حسين نفسه، وظروف عصر الكتابة الذي ينتمي إليه، وهو عصر يجنح للصورة، والصورة حسية تعتمد على الرؤية البصرية المكانية، ولذلك حاول التوفيق بين طريقتي التعبير والسرد الشفاهي والكتابي، عن طريق استخدام الصورة بوصفها شرحًا للفكرة، يتأمل من خلالها الواقعة أولا ثم يأتي بالمشاهد البصرية والحركية المؤثرة للتدليل عليها أو إثباتها، ومن ثم جاء المكان بوصفه خادمًا للزمان، وجاءت الصورة بوصفها تابعة للفكرة، وجاء التشخيص والتجسيم بوصفهما ذيلين للتجريد .[2]

---

1 - الأيام ج 3 ص 158 .

2 - قراءة النص ص 337 .

واهتمام طه حسين بالحيز المكاني دفعه كثيرًا إلى الاهتمام بلغة الوصف الروائي، وطبيعة أدائها، ومكوناتها، كمكمل رئيس وفاعل لفكرة رسم اللوحة الوصفية الكاملة، التي استعاض فيها حسين كثيرًا عن أهم عنصر من عناصر رسم اللوحة الوصفية، ألا وهو عنصر الإدراك البصري، وهو العنصر الذي يخضعه الروائي كثيرًا لرؤيته أو لتصوره، أو لتقديره لمسار حركة السرد نفسها، وانعكاسها على حركة الشخصيات داخل العمل ككل، ويجسد من خلاله طبيعة الأشكال والألوان والخلفيات لحاسة المتلقي، أو لذهنه ووعيه، أما صاحبنا فقد استعاض عن ذلك بوحي إدراكه الخاص، وطبيعة تخيله للأحداث، ولبناء الشخصيات ذات الأدوار المحورية، وباستراتيجيته الدقيقة في الكتابة والتوصيف لملامح السرد الكتابي، ونموه داخل العمل بصفة عامة، وهو ما كان يجعله دائما يدور في فلك ومدار (نقطة الرؤية المتحركة) في معظم أعماله، وهي نقطة ارتبطت دائمًا عنده بممارساته العملية، التي كان حريصًا على تسجيلها بعضوية شديدة، ويرى من خلالها أن الوصف في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى، وتجهيز العمل الأدبي، وتقديم أفعال الفهم وشرحها، وهي التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ، فالنص لا يمكن أن يتمثل في لحظة واحدة، على عكس ما يحدث عند تلقي الأشياء المادية، ومن ثم فإن النص يختلف عن الأشياء التي نتلقاها باعتبارها كلا أمام نظرنا، في حين أنه لا يمكن للنص بصفة عامة أن ينفتح كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية [1].

---

1 – نموذج القراءة عند طه حسين – ص 32 .

ولذا جاءت بنية الوصف عنده مرتبطة ببنية اللغة نفسها، ويمكننا القول بإن اللغة في – على هامش السيرة – إنما كانت ركيزة لإنتاج الوصف في مداخل الفصول، ونقله من المرحلة السردية المرتبطة مسبقًا بالفكرة المركزية لكتابة السيرة إلى المرحلة النصية بكامل خصوصيتها وخصوبتها، ورغم أن طه حسين حرص في لغة وصفه على تضفير جملة الخبر ببنيتها الفعلية الماضية، بجملة الخيال كغيره من القدماء، فإنما قصد من وراء ذلك تجاوز حدود إنتاج السرد الوصفي إلى حدود إنتاج الحدث ذاته من زاويتي الزمان والمكان، والتمهيد له من غير أن يقع في ثغرة الفجوات الزمنية والمكانية، ولذا جاء الوصف عنده قائمًا على فكرة التماسك النصي، ومُمهدًا لحركة الأحداث، وأدوار الشخوص، فلا يكاد المتلقي يشعر بأي فجوة زمانية أو نتوء مكاني، لأن الراوي عمل على جبرها بكم وافر من المواصفات التي تتابع الشخوص، وما يتصل بها من أبعاد هذا الزمان وذاك المكان، بكل حواشيها الجزئية والكلية [1] والحق أن بنية الوصف في – على هامش السيرة – تستحق أن تفرد لها دراسة مستقلة، لأن طه حسين اعتمد عليها كمدخل صريح بصفة متكررة، وفي إثراء بعض حواشي الفصول بمواصفات الأماكن والشخوص، وبنى من خلالها استراتيجيته السردية، ورؤيته الدرامية للأحداث، ولذا كان الوصف عنده إيحائيًا لحديث مفصل أو حوار مطول أو تحليل مطنب أو حدث بعينه أراد الوقوف أمامه مليًّا، أو ظهور شخصية على ساحة الأحداث .. ستغير من مُجرياتها وطبيعتها، ومن ذلك قوله في مدخل أحد فصوله في الجزء الثالث، وهو يصف مكة وجبالها ممهدًا لفكرة بزوغ النور النبوي :

---

1 – بلاغة السرد ص 272 .

(وكانت جبال مكة قائمة حولها، ساهمة واجمة في يوم شديد القيظ. كأنما أدركها منه ما يدرك الناس، فيذهلهم عن أنفسهم وعما حولهم من الأشياء، وكانت مكة بين هذه الأجبال ساكنة سكونًا مخيفًا لا حركة فيه، هادئة هدوءًا مفظعًا لا نشاط فيه، قد استقرت بين هذه الأجبال، واستقر فيها كل شيء، فما تجري فيها نسمة، وما يغني فيها طائر، وما تصوّت فيها حشرة، وإنما هي جامدة هامدة تُصَبّ فيها أشعة الشمس المحرقة صبًّا، وتنعكس في هذه الأشعة المحرقة ألوان مختلفة من هذه الصخور القائمة من حولها، حتى ليخيَّل إلى من كان يمكن أن يراها في ذلك الوقت أنها طستٌ يُصبّ فيها معدن مذاب يصهر كل مامسه من شيء..) [1].

فمثل هذا الاستغراق الوصفي للأماكن مستشرى في صناعة المداخل عند طه حسين، وإن لم يكن للأماكن فهو للشخوص، ورؤيته في ذلك معتمدة على فكرة أن تشكيل الأماكن لا يتم إلا باختراق الأبطال لها، فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة [2]، ولهذا حرص حسين كثيرًا في نظرية وصفه على تضفير أوجه الوصف بين طرفي المكان والشخصية، أو الشخصية والمكان، ودمج ذلك كله بأرضية الطبيعة التي يتحرك موضوع السرد من خلالها، وهو في ذلك يبدو متأثرًا لأبعد حدٍ بالثقافة الفرنسية ومدارسها التي تربى عليها، والنصوص

---

1 - على هامش السيرة - جـ 3 - ص 45 .

2 - بنية الشكل الروائي ص 32 .

الرومانسية التي حفظها عن ظهر قلب، وأعجب بها وأسهمت في تشكيل وعيه الأدبي والثقافي، ولذلك نراه حريصًا جدًا في مسألة الوصف السردي عنده على إقامة مجموعة من التقاطبات الثنائية التي قد تبدو متعارضة في ظاهرها، أو في وجهتها، ولكنها تأتي دائمًا منسجمة مع المنطق الوصفي والأخلاقي، ومن ذلك على سبيل المثال ما نقرؤه له في وصفه لمجموعة الفتيات العذاب اللائي يقبلن على الفتى الشاب المترف (كيمون بن أركيتاس) ليوقظنه في كل صباح، رابطًا بين أوصافهن وبين عناصر الزمان المتجدد والمكان الساحر .. وممهدًا لموقف بعينه يتعلق برد فعل الفتى (كيمون) إزاء الدماء التي سالت قريبة من داره بعد معركة شديدة الوطيس بين مسيحي زمنه ورموز الإمبراطورية الرومانية يقول في مدخل الفصل التاسع من الجزء الأول :

(أقبلن مع ضوء النهار يسعين سعيَ النسيم يسبقهن عرفُ المسكِ ونشر القرنفُل، وحملنَ من ندى الأزهار وشهيّ الثمار، ورطب الأغصان وجَني الريحان، ما يُصور الطبيعة وقد أيقظها بردُ السحر ومَس الندّى وغناء الطير، فجرتْ فيها رعدة الحياة، ثم استقبلت ضوء الصبح باسمةً له مُقدمةً عليه، ثم مُنغمسة فيه تريدُ أن تعبر ما بين ساحليه من مطلع الشمس إلى مغيبها، وكن قاصرات الطرْف فاترات اللحظ ساحرات العيون، وكنّ واضحات الجباه قاتمات الشعور، وكنّ مشرقات الوجوه باسمات الثغور، وكنّ أسيلات الخدود جميلات القدود نحيلات الخصور، وكنّ يتغنين في يونانيتهن الحلوة أغنية الصباح، تلك التي تعوّدن أن يحملن بها تحية النهار إلى سيدهن الشاب الفتى المترف كيمون بن أركيتاس ...) [1].

---

1 – على هامش السيرة – الجزء الأول – ص 93 .

والنص الوصفي السابق للـ (الشخصية / الزمان / المكان) يوحي بما أشرنا إليه سابقًا من أن المداخل الوصفية عند طه حسين إنما جاءت في إطار الهيكلة الدرامية للأحداث، ودقة تنظيمها، وقراءة أبعادها المتراتبة أو العقدية أو المتدرجة، حتى صار الوصف عنده وخاصة في (على هامش السيرة) خادمًا حيًا لدراما السيرة النبوية بأبعادها القريبة والبعيدة، ورابطًا لزوايا الأحداث، وممسكًا بأطرافها، ومُفعلا لأدوار الشخصيات وتحركاتها، وهو في الوقت نفسه حريص على عنصر التتابع الحدثي والزمني، والفضاء المكاني، ولذا فرغم أن الصورة السابقة صورة وصفية محضة، تشي بعلامات من الارتياح والهدوء والسحر والتلازم النسبي لعناصر الوصف، والتوافق الأدائي بين مكونات الشخصيات، فإن طه حسين أراد من هذه المقدمة الوصفية أن يقلب دلالات حركة الوصف من خلال تفعيل دور الحدث الدرامي، وخلق وظيفة للشخصية المحورية ذاتها، وفرض عنصر المفارقة على نمط واع بحدود طبيعة الشخصية ونفسيتها وتحركاتها وانفعالاتها، فرغم أن الفتى المترف (كيمون) كما يظهره الراوي بصفة دائمة في النص معروف بهدوئه الثابت، وحبه للحياة، وإقباله عليها، وبابتسامته التي لا تفارقه منذ أن عرف الوجود، كفتى توافرت له كل متاع الدنا ونعيمها، فإن الراوي أراد من خلال التمهيد الوصفي أن يخرج بناتج دلالي مغاير، لثبات (صورة) الوصف، ولحركة (صورة) الحدث، وهذا الناتج الدلالي هو الذي يدفع الراوي إلى دخول منطقة المفارقة، أو منطقة (رد الفعل) لمنظومة الوصف بيقين واع لتفاعل الحدث أو رد فعله، مع كامل حرصه على تدرج المنتج الزمني وثبات الأرضية المكانية .. يقول مردفا لمقدمته الوصفية مبرزًا عنصر المفارقة :

(ولكنهن بلغن الغرفة التي كان يأوي إليها كيمون إذا جنَّه الليل، وانصرف عنه الرفاق، فلم يَرَيْن سيدهن كما تعوّدن أن يرينه كل صباح مغرقًا في النوم، أو متعلقًا بأسباب اليقظة، يريد أن ينجو بها من بحر الرقاد، إنما رأينه قائمًا يذهب في غرفته ويجيء مُتعبًا مكدودًا، مُظلم الوجه، كأنه قد أنفق ليله مُسهدًا لم يذق النعاس. فلما رأينه هممن أن يسألنه، ولما رآهن أنكرهن، ولكنه منحهن ابتسامة فيها عطفٌ عليهن حزين، ورفقٌ بهن لا يخلو من ألم، وانصرافٌ عنهن يشوبه شيء من التبرّم وإحساس الشقاء، ثم أشار إليهن فلم يَسعهن إلا أن يَعدْن من حث أتين، صامتات كئيبات قد سُقط في أيديهن كأنما أتين من الأمر شيئًا عظيمًا..) [1].

ونلاحظ هنا انتقال منطقة الوصف الروائي المحض إلى منطقة الحدث الدرامي المتعاقب، في نقلة مفارقة، فكان دخول الحِسان إلى غرفة الفتى (كيمون) له رد فعل مضاد بالرفض الضمني أحيانا، وبالصريح أحيانا أخرى، ثم يُتبع ذلك دفقة سردية واحدة يربطها بأداء حروف العطف لضمان تماسكها، وتراتبها، ومبرزا عنصر (الصدمة) معتمدًا في ذلك على فعل السرد الذي ينسال عبر راو وحيد يرقب الأحداث وينفثها من زاوية انفعالاته الداخلية والنفسية، وكاشفًا في الوقت نفسه عن عنصر (بناء الشخصية) الذي رغم أنه بدا متكاملا ومتناغمًا مع تجليات اللحظة فإنه يظهر الوجه الجدلي لحركة السرد ذاته، وهو وجه متنامٍ على مدى الأحداث المتلاحقة، يبرز أكثر من شكل وهيئة لبطل الأحداث، وهو ما يحرص عليه حسين في معظم أبطاله، حيث يبرزهم في كثير من الأحيان

---

1 - نفسه ص 94 .

حائرين بين منطقتي الإثبات والنفي في طابع الشخصية، وفي طبيعة الحدث ذاته .

والخلاصة أن حركة الوصف عند طه حسين في (على هامش السيرة) وطبيعة ارتباطها بالأحداث، وبتشكيل الشخصية، وبالارتباط الزماني والمكاني، حركة مكرورة في مقاطع سرده، فتتناسخ اللوحة الوصفية في أماكن متفرقة من كتابه يأتي غالبًا مرتبطًا بالتقديم لفكرة تنامي الأحداث وتصارعها وتفاقمها، خاصة في محاور الصراع الديني بين الحق والباطل أو بين الإيمان والكفر أو بين الشك واليقين، وهو بذلك تكرار إيجابي يُفعّل الحدث وينميه على درجة من درجات الوعي أو اليقين، وهنا يتحول الوصف إلى رؤية كما يرى بعض الكتاب الفرنسيين، وهو ما يسمونه بـ (رؤية الحيز) (vision de I,espace)، وكأن الحيز بهذا المفهوم ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية، وإن كان هذا مستبعدًا في كثير من الأحيان عند طه حسين لأنه حرص على أن يسخر حيز اللغة، ونشاطه الذهني، ووعي إدراكه العقلي، وقراءته للأحدث على طبيعتها، والربط بينها ليكون ذلك كله عوضًا حقيقيًا عن فكرة رسم الأحياز الممتدة التي تضطرب فيها الشخصيات، وتلهث وراء أوصافها ونعوتها، فالحيز الموصوف للمكان أو للشخصية لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه [1] .

## بنية الشخصية :

لعل استطالة دوائر الوصف في – على هامش السيرة – وانحيازها إلى عوالم عدة تمس أطراف (المكان) وشبق (الزمان) ورسم (الشخصية الحقيقية) بحاسة الروائي الفنان تدفعنا إلى الوقوف على هذا الميل الرئيس

---

1 – في نظرية الرواية ص 148 .

الذي أراد حسين أن يدفعه إلى مستويات متقدمة في رحاب السرد الفني في كتابه، الذي بدا فيه منحازًا إلى منطقة (الرواية) أكثر من انحيازه إلى عالم (السيرة) كما أشرنا سابقًا، وهذا الميل الذي نؤثره، ميله إلى رسم الشخصية وبنائها في صفحات كتابه الكبير بوعي الروائي، الذي يؤمن بأهمية الدور الذي تلعبه الشخصية في العمل الروائي أو السيري، باعتبار أن الرواية في الأصل هي (فن الشخصية)، وذلك لا غرابة فيه ؛ إذ تعد الشخصية مدار الحدث سواء في الرواية أو الواقع أو التاريخ نفسه، وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة، فإن الشخصية تلعب الدور الرئيس فيها ؛ لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها [1]، إضافة إلى أن بعض النقاد المعاصرين نظر إلى دور الشخصية باعتبارها منطلقًا للبحث في لغة النص[2]، كما بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي، حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية مثلها مثل الوصف والسرد والحوار [3]، ومن ثم جاءت الأسس التي اعتمدت عليها السرديات الحديثة متوافقة مع الأصول التي أرساها مؤسس علم اللغة الحديث دي سوسير، والتي أسهمت في تغيير مجرى النظر إلى النص على أنه بنية نفسية، أو حدث تاريخي، أو انعكاس واقعي، وصيرته وجودًا لسانيًا ونسيجًا من العلامات السيميائية والترابطات الجمالية وعالمًا من

---

1 - الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ - د . محمد علي سلامة - دار الوفاء للطباعة والنشر - الإسكندرية 2007 م - ص 11 .

2 - راجع : الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ - د . بدري عثمان - طبعة دار الحداثة - بيروت 1986 م . و مقدمات في سوسيولوجية الرواية - ترجمة بدر الدين عردوكي - الطبعة الأولى - دار الحوار - سوريا 1939 م ،

3 - نظرية الرواية ، ص 87 .

العلامات [1]، ورأت بعض السرديات المعاصرة أن الشخصية لا ينبغي أن تلقى الاهتمام النفسي أو التاريخي أو الواقعي في دراستها، مادامت هي مجرد مجموعة من الكلمات والجمل داخل النص السردي، وهي محض لغة وتشكيلات لغوية في إطار حركة السرد ذاته، وعندئذ يمكننا أن نخضع دراستها لمبادئ التحليل اللساني الحديث، وذلك من خلال مقولات بعينها، أولها استقلال عالم السرد كاملا، وبكل بنياته عن الواقع الخارجي أيا كانت مرجعياته، وهذا هو الأصل الذي بنيت على أساسه هوية الشخصية الروائية بوصفها ملفوظًا لغويًا بالدرجة الأولى [2] غير أن طه حسين تعامل مع طبيعة الشخصية في كتابه باعتبارها لحمًا ودمًا تساوي الشخصية الحقيقية وتصاديها، لأنه بطبيعة الحال يتعامل مع شخصيات حقيقية فاعلة وموجودة ومؤثرة في محيط العمل وكينونته، ولكنه أضفى على هذه الشخصيات روحًا نفسية غالبة دفعت الشخصية بكامل بنيتها التكوينية والمادية لأن تكون محور إنتاج الحدث ومحور تفعيله، مخالفًا بذلك الفكرة الثابتة بأن المكان هو محور إنتاج الأحداث، ونقطة انطلاق الشخوص، لا لشيء ولكنه كان يرى دائمًا في (على هامش السيرة) وفي معظم أعماله أن الرواية أو السيرة يجب أن تدور في فلك الصورة التكاملية في صناعة العمل، وهو ما قد يراه بعض النقاد صورة تقليدية أو مكرورة، بمعنى أن تكون الشخصية الروائية مساوية أو مصادية للشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام، وأن الحدث الروائي يصادي الحدث التاريخي الذي وقع فعلا في يوم ما، والحيز الروائي

---

1 – سيميائية الشخصية الروائية – شريبط أحمد شريبط – ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي) – جامعة عنابة – الجزائر – 1995 م – ص 194 ، والبنية السردية في روايات خيري شلبي ص 136 .

2 – نفسه ص 137 .

يصادي المكان الجغرافي الذي كان مسرحًا للأحداث التاريخية التي وقعت فعلا [1]، ولكن الإضافة التي نجح طه حسين في تغليبها على عمله، وعلى متلقيه، لخروجه من دائرة التقليدية، هو محاولته في الدفع بأدوار شخوصه إلى محورية الحدث، وإلى مصدر إنتاجه، بما يشعر المتلقي بأن جم شخصيات العمل شخصيات رئيسة، رغم وجود شخصيات ثانوية بطبيعة الحال، تؤدي أدوارًا هامشية ومتقلصة، ولكن وقوفه أمام كل شخصية بتحليله النفسي المعروف عنه، وقراءته لخلفية أدائها، أذاب الفوارق بين معظم الأبطال، حتى لتحار معه في البحث من الزاوية الإحصائية عن أكثر الشخصيات حضورًا في نطاق وظيفتها الفاعلة داخل العمل، هل الرسول – صلى الله عليه وسلم – أم خديجة زوجه، أم جده عبد المطلب أم أبوه عبد الله أم أمه آمنة .. إلخ

ففي الجزء الأول على سبيل المثال تظل الغلبة الفاعلة لجده عبد المطلب وزوجاته، ولابنه عبد الله، ولزوجه آمنة، في حين يأتي دور الشخصيات الخلفية المتمثلة في رهبان الروم وراهب الإسكندرية في الجزء الثاني من العمل بشكل مفصل، ثم يتبدى دور الرسول – صلى الله عليه وسلم – وزوجه خديجة في منتصف الجزء الثاني من العمل بشكل محوري، أما في الجزء الثالث والذي يميل فيه طه حسين بالفعل إلى شكل السيرة في الصياغة والسرد فتظهر شخصيات أخرى في محيط العمل إلى جانب الرسول تؤدي أدوارها بفاعلية مزدوجة مثل صحابته وشيوخ مكة وأزواجه .. إلخ، لذلك نجح طه حسين في أن يزحم عمله بعشرات الأسماء التي جعلها من حيث وظيفتها داخل العمل تأخذ أدوار (البطولة )، كما كان استدعاء

---

1 – راجع في نظرية الرواية ص 96 .

تلك الشخصيات بأسمائها، وحضورها روائيًا وتاريخيًا من خلال أدوارها، عاملَ ضغطٍ على المتلقي لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التي

تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها [1] وهو ما دفعنا لأن نميل إلى محاولة قراءة توظيف شخصيات العمل في (على هامش السيرة) من الزاوية النفسية التي لاحظناها في بنية الشخصية عنده بعد أن وفر لها حضورًا رومانسيًا غالبًا وملحوظًا لتخفيف شحنة الضغط التاريخي، والصراع المتوالي على طبيعة الأحداث، من ذلك على سبيل المثال حديثه عن لحظة وداع عبد الله لزوجه آمنة في ثنايا سفره إلى الشام للتجارة، وهي السفرة التي عاد منها ميتًا عند أخواله في يثرب .. يقول طه حسين واصفًا لحظة الوداع :

(لم تظهر آمنة ارتياعًا للوداع، ولا التياعًا للفراق ؛ ولم تصعد من صدر آمنة زفرة، ولا انحدرت من عين آمنة عبرة، وإنما كان وجهها هادئًا منبسط الأسارير، وكان صوتها مطمئنًا لم تفارقه عذوبته الحازمة حين أقبل زوجها عليها يودعها آخر السحر، وقد أخذ الفجر يتنفس في دعة، ويمس بأصابعه الرقيقة ما حول مكة من الرّبا . وكان عبد الله يدافع حزنًا عميقًا كان يريد أن يظهر على وجهه وينطلق على لسانه، وكان يتكلف من التجلد والتصبر ما لا بدّ منه ليكون فتى من فتيان قريش، ليس للجزع على نفسه سلطان، ولا للضعف إلى قلبه سبيل، ومع ذلك فقد اتصلت عيناه الحادتان بوجه امرأته الجميل اتصالا طويلا، كأنما كانتا تريدان أن تطبعا صورته الحلوة الهادئة في نفس الفتي لتكون له رفيقًا

---

1 - بلاغة السرد ص 501 .

مؤنسًا في سفره الشاق الطويل، ولم تجرؤ آمنة على أن تطيل النظر في وجه زوجها كما كان يطيل النظر في وجهها .. إلخ) [1]

فمثل هذه الصورة في رسم الشخصية وبنائها من الزاوية النفسية والرومانسية والإنسانية، ومن الناحية الكمية والكيفية، متكرر عند طه حسين في معظم شخوص مؤلفه، وهو ما يؤكد على رغبته الأكيدة في إصباغ روح الرواية وخصائصها على طبيعة العمل ككل، وإخرجه من حيز التصوير التاريخي لسيرة المصطفى – صلى الله عليه وسلم – إلى حيز العمل الروائي المتكامل، فكانت الشخصية وبنيتها أداة روائية من أدوات بنيته القصصية يحركها كيفما يشاء بوعي مقصود، وبطرق شتى، وببناء مُدقق، فهو على سبيل المثال حينما يصور شخصية آمنة أو شخصية زوجها عبد الله فإنما يدخل إلى بنية الشخصية من زاوية التكوين الوجداني والنفسي والإنساني، معتمدًا في ذلك على المنهج التحليلي النفسي الذي يضع بين يدي المتلقي مجموعة من الصفات الإنسانية التي من خلالها يستطيع قراءة المضمون التكويني للشخصية ذاتها، ومدى ارتباطها بالأبعاد المكانية، والوظائف الحكائية، وهو ما يجعل الشخصية – عنده – منطلقًا حقيقيًا لإنتاج محاور السرد ونموه، ولبنية النطاقات الحوارية، والدوران في فلك الوصف، وليست مجرد كائن ورقي كما ذهب رولان بارت ورفاقه (طودوروف وقيصر وبوث وريكاردو) الذين اعتبروا الشخصية في العمل الروائي كائنًا ورقيًا، وعنصرًا لسانيًا لا يساوي أكثر من العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، والحيز، والزمان، والمكان، والحدث.

---

1 – على هامش السيرة ج 1 ص 54 .

ولا أدل على ذلك من حرصه في رسم شخصية (سمراء) زوج عبد المطلب الأولى من خلال المواقف النفسية، والذي كشف من خلالها عن طبيعة شخصيتها، وتكوينها الإنساني والوجداني في كثير من المواقف النادرة، بعد أن تزوج عليها عبد المطلب رغبة في الإنجاب وفي الذرية، رغم ارتباطه بسمراء، وحرصه على التواصل معها .. يقول :

(أصبحت سمراء محزونة كاسفة البال، تبدو على وجهها المتجعد، وجبينها المقطب كآبة مظلمة، لم تحاول في هذا اليوم أن تخفيها أو تخفف من حدتها كما تعودت أن تفعل منذ أعوام وأعوام، فقد عرفت سمراء ألم الحزن منذ احتُفرت زمزم، ومنذ حرص زوجها على الولد، ورغبته في كثرة العدد، ومنذ خطب فاطمة المخزومية فأحبها وكلف بها، وانصرف إليها عن كل شيء، وعن كل إنسان، ومنذ كثر ولد فاطمة من البنين والبنات، واشتد لذلك حب عبد المطلب لها، وكلفه بها، وانصرافه إليها، وتجافيه عن زوجه الأولى، تلك التي أضاءت له سبيل الشباب، وأعانته على احتمال أثقال الحياة الأولى، نعم ! عرفت سمراء ألم الحزن في هذه الأعوام الطوال من حياتها، ولكنها كانت على بداوتها امرأة لبقة بارعة الجمال، ذكية القلب، تعرف كيف تخفي على زوجها ما يكره، وكيف تلقاه بما يحب، وكانت توفق بفضل هذه اللباقة وهذا الذكاء لأن تستميل إليها زوجها، وربما اضطرته إلى أن ينقطع إليها وقتًا ما، وينسى زوجه الأخرى..)[1].

فطه حسين هنا حريص على رسم الشخصية من أكثر من زاوية ؛ أهمها الزاوية النفسية وانطباعها المادي فـ (سمراء محزونة كاسفة البال، تبدو على وجهها المتجعد، وجبينها المقطب كآبة مظلمة) وهو ما يعني بأن

---

1 – على هامش السيرة – ج 1 – ص 24 .

الرجل كلفٌ بتقديم الشخصية من وجهتي الكم والكيف معًا، والتصور المادي للشخصية جاء هنا، وفي معظم شخصياته، متممًا للتصور النفسي، ومشاركًا في إنتاج الشخوص من ناحية، وموجهًا لها على مستوى الحكي من ناحية أخرى، ومساعدًا في تحديد الطبيعة التكوينية للشخصية، ورسوم الوجه عند طه حسين كانت أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقي في عملية (التخيل) المزدوجة، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقي كل خبرته بشخوصه على كافة المستويات [1]، إضافة إلى ميله في رسم شخصياته لفكرة الوضوح، والنأي عن التصور الاحتمالي لأصل الشخصية وطباعها وانفعالاتها، ونلاحظ دائمًا أنه لا يغرق في الأوصاف الجسدية، فسمراء (لبقة، بارعة الجمال، ذكية القلب) مستعيضًا بذلك بالوصف النفسي والإنساني (الوصف الداخلي) فهي (تعرف كيف تخفي على زوجها ما يكره، وكيف تلقاه بما يحب، وتستميله إليها ..) .

إذن فنظرة الإبداع في مثل هذا العمل لبنية الشخصية إنما تعود لفكرة أن الشخصية التصورية عند طه حسين إنما هي شخصية محورية دائمًا تمثل لديه (واسطة العقد) بين كل عناصر البناء الدرامي، وهي في الأساس منتجة اللغة أو صانعتها، كما أنها منتجة الحوار، ومصطنعة لمحور (المناجاة )، أو (الحوار الداخلي) الذي تميز به كثيرًا طه حسين عن غيره في زمنه في رسم شخصياته، وبنائها، حتى ولو كانت واقعية، سواء في هذا العمل أو في غيره من أعمال السيرة، وكثيرًا ما مال فيه حسين إلى الكشف عن عقدة الصراع وطبيعتها، وملامح انفكاكها، سواء أكان صراعًا خارجيًا أو داخليًا، ظاهرًا أو باطنًا، انفعاليًا أم هادئًا، ومن ذلك ما فعله في رسمه لشخصية (خديجة) رضي الله عنها، التي مرت في تجربتها

---

1 - بلاغة السرد ص 507 .

مع (محمد) صلى الله عليه وسلم بلون من ألوان الصراع الطبقي والاجتماعي والإنساني في داخلها قبل أن ترتبط به، وقبل أن ينتهي هذا الصراع في النهاية إلى الرضا عنه، والزواج منه، لتكون أول شريكة لحياته، و أقرب الناس إليه، وتخوض معه غمار الرحلة النبوية الكبرى أمام ضلالات الظلم والجهل والاستكبار والغبن .. ينقل لنا طه حسين من خلال رؤيته لبنية شخصية (خديجة بنت خويلد) هذا الصراع الداخلي، وهذه المناجاة النفسية التي عايشتها خديجة حتى وصلت إلى مرحلة اليقين، والذي يميز هذه المناجاة هو ما نلمحه من روح (التوحد) بين الراوي والمؤلف في رؤيته لطبيعة الشخصية ذاتها، ولدوافعها النفسية والوجدانية، وهو توحد ذاتي لا يفرق بين الكيانين، ويعمد إلى بنية صياغية مائزة، تدفع بحركة الأفعال - وخاصة الفعل الماضي - في مدخل السرد إلى بناء الحدث ذاته من زاويتي الزمان والمكان، والتوحيد بينهما على درجة من درجات الوعي واليقين .. يقول : (هنالك أحست خديجة في قلبها حبًّا لهذا الفتى لم تعرف كيف تصفه ولا كيف تسميه، ولكنها كانت تجد من نفسها الطاهرة نزاعًا شديدًا إلى أن تراه، وتسمع منه وتتحدث إليه، ولم يكن ذلك يتاح لها ولا يهون عليها، فأين هي مع ثروتها الضخمة، ومالها الكثير، ومكانتها الممتازة من هذا الفتى اليتيم الذي ينفق أكثر أيامه خارج مكة يرعى الغنم، فإذا عاد إلى مكة اعتزل الناس، أو كان كالمعتزل لهم، فلم يعرض لخديجة، ولم تستطع خديجة أن تعرض له، ومع ذلك فقد كانت نفسها تتبعه، وقد كان شخصه لا يفارق قلبها، وكثيرًا ما تحدثت عنه إلى نسائها فسمعن منها، ثم قصصن عليها من أمره

الأعاجيب، وإن قريشًا كلها لمجتمعة على حبه وإيثاره، والإعجاب بسيرته وأخلاقه ..)[1]

فصيغة بناء الأفعال في رسم الشخصية في النص السابق وفي معظم نصوصه، تسيطر عليها بنية الفعل الماضي، حتى عندما استخدم الخطاب المضارع خلص الفعل من زمنه في كثير من الأحيان، ودفعه إلى زمن المضي بتأثير أداة النفي مثل (لم تعرف – لم يكن – لم يعرض – لم تستطع – لا يهون – لايفارق) مما يعني أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة التاريخية لاستحضار أحداث الماضي من خلال بنية الشخصيات اعتمادًا على منطق الاستدعاء الذي يربط بين الحوادث المتشابهة أو المتكاملة أو المتناقضة بالدرجة الأولى، والربط بينها على طريقة الروائي، وتحقيق الغاية من وراء ذلك بإخبارنا بالأثر الذي يمكن أن تبلغه هذه الأحداث ضمن زمن الخطاب، ومن ثم تحقيق الفائدة المؤكدة التي تقدمها، لفهم حيثيات السيرة على نحو أفضل، عن طريق إطلاعنا على عناصر ومعطيات حكائية تحفظ تماسك النص، وتمنح له وضوحه واتساقه [2]، والدال هنا أن الخطاب ينفر من التجريد، ويوغل في التجسيد المتمثل في تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعتها المختلجة التي تؤكد العمق الدرامي في مثل هذا العمل، وإن صيغة الفعل هنا ساعدت على فتح الحدث على السياق زمانا ومكانا وشخصًا، كما ساعدته على أن يختصر كمًا هائلا من الأحداث القولية والفعلية، مع احتفاظه بالتفاصيل المقصودة، وكأنه من خلال منظومته السردية الخبرية لخّص لنا خطاب

---

1 – على هامش السيرة ، ج 2 ، ص147 .

2 – بنية النص الروائي ص 131 .

الشخوص دون تفصيل كاشف، أو كأن السارد هنا حلَّ محل الشخوص (خديجة نموذجًا) نفسها، حتى لا يشغل المتلقي بملفوظها مفصلا [1].

وإذا كانت حالة المناجاة السابقة حالة وصفية اعتمدت على رؤية السارد لموقف صراعي نفسي كموقف خديجة من فكرة الارتباط بالنبي (محمد) صلى الله عليه وسلم، والزواج منه، فإن صيغ المناجاة عنده تتعدد وتتلون بلون الأحداث، وخاصة في حلقات الدراما الصراعية والفكرية، من ذلك مثلا ما نراه في صراع (كيمون) مع الآلهة اليونانية التي كان يعبدها، ويخلص لها، ويقتنع بدورها في إنقاذ مدينته من الجرائم والفتن والآثام، ولكنها في لحظة واحدة تخلت عنه، وتركت مدينته عرضة للحروب والاغتيالات ولسفك الدماء، وظلم الإنسان للإنسان، مما أفقده وعيه، وأدخله في حومة الصراع بحثًا عن الحق، ودفعًا للباطل، وإن كاد هذا الصراع يدفعه إلى محطة من محطات التيه وفقدان العقل والرشد .. يقول موظفًا طاقة المناجاة :

(كان همّه أن يفر من هذه المدينة التي جرت فيها الدماء أنهارًا، وانتشرت فيها الأشلاء انتشارًا، وجنى فيها بعض الناس على بعض هذه الجرائم والآثام، وكان حديث الآلهة قد ملأ نفسه دهشًا وعجبًا، واضطر إلى أن يسأل نفسه من حين إلى حين : إلى أين ذهبت الآلهة ؟ وأي طريق سلكوا ؟ وفي أي مكان من الأرض أو من السماء أقاموا قصورهم الخالدة ؟ وكيف هان على زوس أن يدع أولمب، وما كان فيه من حياة فيها الجد الرائع والعبث اللذيذ ؟ وكيف هان على أبلون أن يترك معبده الخالد في – دلف – وكيف استطاعت أن تتعزى عن الأكروبول ؟ وأين يجد آريس مدنًا

---

1 – بلاغة السرد ص 561

تقتتل وتحترب كما كانت مدن اليونان تقتتل وتحترب ؟ وأين سلطان هؤلاء الآلهة الذين لم يستطيعوا أن يثبتوا لعدوان الإنسان على الإنسان ؟)

فتوظيف طاقة المناجاة هنا، اعتمد فيها – كعادته – على حركة الأفعال الاستدعائية، من المدخل الذي اعتمد فيه على حركة الفعل الماضي، ودورانه في فكرة إخضاع الحدث لمحور اليقين والصدق والواقع بكل آلامه، إلى المضارع وإشاراته الشكية والتنبيهية والذهنية الفاصلة، ووصولا إلى تذييل ذلك كله بعنصر البناء الاستفهامي بإردافاته المحيرة والصادمة (أين لسلطان هؤلاء الآلهة الذين لم يستطيعوا أن يثبتوا لعدوان الإنسان على الإنسان ؟)، ولا شك أن اختراق اللغة هنا لتقنية بناء الشخصية، وفهم مقدراتها وأحوالها إنما جاء في منطقة كشفه لطبيعة شخوصه وأبطاله، وهو يخلق لهم الوظائف الحدثية البائنة والخادمة للعمل ككل، وكأنه بذلك يسمح لنا بأن نتوغل في بواطنها ومداركها وأعماقها، لنقرأ وظائفها البنائية في حدود السيرة وفي حواشيها، وفي طبيعة تصوره لها ورسمه لحركتها، وهو بذلك يملأ العمل بالثغرات الحكائية التي يقصدها في خطابه، بواسطة تقديم المعلومات حول ماضي الشخصيات، أو الأحداث السابقة على بداية السرد الأصلي للسيرة، وبذلك تصبح لفكرة استحضار الشخصيات، ولو كانت ثانوية كشخصية (كيمون) قيمة توضيحية، إلى جانب دوره التشييدي في توجيه السرد الروائي ككل [1].

إذن فالمناجاة كعنصر كشفي للشخصية نجح طه حسين في توظيفها على نطاقات واسعة من كتابه، كما نجح كذلك في استخدام المادة الحوارية الصريحة للإبانة عن كينونة الشخصية وطابعها الفكري

---

1 – بنية الشكل الروائي ص 130 .

والإنساني بصفة العموم وصورتها من خلال المشهد الحواري، ومعرفة (الزاوية الحوارية) التي تتحدث منها ومادتها اللغوية، باعتبار أن المادة الحوارية هنا تجبر الشخصية على أن تتحدث بلسانها متجاوزة دور الراوي أو السارد، كما تجبرها على أن تكون صاحبة السلطة المطلقة في تحليق عالم الحكي في فضاءات جديدة، غير متوقعة في بعض الأحيان، محطمة ثبوتية الطبيعة السردية من كونها دوالا لغوية ممتدة خطيًا إلى وجود انفعالي وإيجابي وتجاوبي بامتياز، كما تدفع اللغة للخروج من عالمها الثابت والمركزي إلى منطقة الكلام والحركة والترداد اللفظي، لتترك للمتكلم مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، وعن بواطنه الانفعالية أو النفسية، وهنا تخرج اللغة من العمق إلى سطح الصياغة، وعلّ هذا ما دفع (باختين) في كتابه إلى دراسة البنية اللفظية لكلام الشخصيات، وبالذات في تحليل الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة بين المتحاورين.[1]

وتتميز المادة الحوارية عند طه حسين في (على هامش السيرة) بالتنوع السردي بين الطول والقصر، والإطناب والإيجاز من زاوية الشكل، وبين الاعتماد على منطق الحجاج والإدلال، أو منطق المباشرة في المعنى والاقتصاد في الحكي، من جانب المضمون، فهو حينما يدلف إلى قضايا الإيمان ونوازعها ودلائلها، وثوابتها العقلية والفكرية، وسماتها العقيدية والقبولية، نجده يطيل ويسهب في الجملة الحوارية ذاتها، ويعمد إلى مطها، وتكرار محاورها وأصولها ومفاصلها، بشكل يُشعرك بكون طه حسين نفسه يقف خلف الحوار وبنيته، ليحرك مضامينه الفكرية من خلال رؤيته الكلية للموقف، على سبيل هذا الحوار مثلا بين (كلكراتيس) الرومي

---

1 - راجع (البلاغة والسرد) ص 336 ، و(بلاغة السرد) ص 573 ، و(بنية الشكل الروائي) ص 166 .

وبين الشيخ (بحيري) في نطاق إقناع الشيخ للفتى الرومي بحقيقة موضوع الإيمان وأدلته في الكون والوجود .. يقول :

(قال كلكراتيس في صوت هادىء حزين، ولكن فيه نغمة الحرص على المعرفة، والشوق إلى اليقين، والعجز مع ذلك عن بلوغ ما يريد :

- إن قلبي ليؤمن لك، ولكن عقلي يأبى عليك .
- قال بحيري : فأنت في حاجة إلى أن تُخلق خلقًا جديدًا، وتولد مرة أخرى، لترى الأمر كما نراه، وتفهمه على وجهه .
- قال كلكراتيس وفي وجهه ابتسامة يائسة : إني لا أفهم عنك، لقد قرأت هذا في الإنجيل، قاله المسيح لرجل من اليهود، كان يشك في أمره كما أشك أنا الآن، يرضى قلبه ويسخط عقله، ولكني لا أسألك كيف أولد مرة أخرى، وإنما أسألك كيف السبيل إلى أن أولد مرة أخرى، كيف السبيل إلى أن أغير هذا العقل فأردّه إلى اليقين الذي يخرجه من الشك ؟ أو كيف السبيل إلى أن أغير هذا القلب فأردّه إلى الشك الذي يخرجه من اليقين ؟ فأنا أشقى بهذا التناقض الذي أجده بين عقلي وقلبي، وما أرى أني سأستريح إلا أن يشكا معًا أو يطمئنا معًا . فأما أن يذهب أحدهما نحو الشرق، ويذهب الآخر نحو الغرب، فهذا العذاب الذي لا يطاق، وهذه الحياة خير منها الموت .
- قال بحيري : إني لأرحمك وأرثى لك، ولكني لا أحب أن تيأس من رحمة الله، أو تقنط من روْحه . فخذ نفسك بالصلاة، وأقم عليها

ما استطعت فقد يمسك الله بجناح من رفقه وعطفه، فيخرجك من الظلمة إلى النور) [1].

فالمتابع لحركة الحوار في المساحة النصية السابقة، وفي معظم نصوص الكتاب يدرك على الفور أن طه حسين متمسك بالمنهج التحليلي في عرض أفكاره ورؤاه، وفي الكشف عن طبيعة شخوصه وخباياهم، حتى ولو كان منهجه هذا يتم عبر البنيات الحوارية أو العقلانية الدرامية، في محاولة منه للخروج عن الشكل الجامد أو التقليدي في عرض الأحداث، كما أنه يستخدم مثل هذه الأساليب التركيبية التي تعتمد على (التكرار في بنية الجملة) على سبيل المثال، أو بنيات (الاستفهام التكراري التوليدية) من زاوية أخرى، وذلك لتغيير دفة الحوار إلى الوجهة الضدية أو التقابلية، ومن أجل الوصول إلى الغاية المقصودة في عرض قضية (الإيمان) وطبيعتها، وكأنه من خلال اللغة يوظف فكر (الشك) ليصل إلى مرحلة (اليقين )، وهو بذلك إنما يستخرج من اللغة وظائفها الحقيقية التي تحول متن النص من كونه متنًا يدور في فلك السيرة التقليدية وتفاصيلها، إلى متن يدور في فلك النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والفنية .

فالرجل حينما اعتمد على الأساليب التركيبية والاستفهامية في نطاق الحوار إنما كان في ذلك كله يدور في حلقة توظيف البعد الإشاري في دائرة المعنى، فهو لم يتكلم بصفة مباشرة عن معنى (الإيمان) ولا عن ثوابته، إنما تكلم عن طقوسه وأشكاله مثل الصلاة، باعتبار أن هذه الطقوس وتلك الأشكال قد تقود إلى معرفة (المعنى الإيماني) بإرادة الله، لاحظ قوله : (لا أحب أن تيأس من رحمة الله، أو تقنط من روحه . فخذ

---

1 – على هامش السيرة – ج 2 – ص 89 .

نفسك بالصلاة، وأقم عليها ما استطعت فقد يمسك الله بجناح من رفقه وعطفه، فيخرجك من الظلمة إلى النور)[1]

ومثل هذا التوظيف الإشاري في المعنى متكرر عند طه حسين، ويبدو أن الرجل من خلال توظيفه لمثل هذه السمات اللغوية إنما قصد أن يستفيد النص الأدبي منها، من خلال السياق الحواري، ومن خلال نظرته للأحداث وتصاعدها وتعاقبها وتواليها، ثم بني عليها شخوصه المتكلمة والمتحاورة، وهو بذلك يجعل اللغة الإشارية تتحول في الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ في هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمي ليكون الناتج الدلالي مساويًا للفظ[2] ولا شك أن طه حسين أراد بهذا المنحى أن يقدم نموذجًا مبكرًا – قياسًا إلى زمنه – في استيعاب الحساسية الجمالية لتلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني والدلالي للغة، واستطاع أن يترجم وعيه بها إلى تقنيات، خاصة أن خبرته العميقة، ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلتاه قادرًا على صناعة هذا (المزج) بين صورة الكلام المعهودة وصورة الكلام الجديدة في رسمه للأحداث والشخصيات ولدوائر وصفه داخل العمل، وظلت هذه النقطة الحادة تستقطب بؤرة انصباب أسلوبه على كافة المستويات[3].

فهو لا يستحضر المعنى ولا يرسم شخصياته إلا من خلال نظرته لوظيفة اللغة داخل العمل، ومن ثم فهو لا يذهب للمعنى أبدًا بسياقه المباشر، وإنما يدور حوله رغبة في مشاركة المتلقي أو المروي عليه في إدراك

---

1 – نفسه .

2 – بلاغة السرد ص 572 .

3 – قراءة الصورة وصور القراءة ص 34 .

القيم الجوهرية لنصه الأدبي ولمحاوره ولفكرة صياغته للسيرة، من خلال قيم اللغة نفسها ووظائفها، فإذا كانت شخصية (كلكرايتس) حائرة – على سبيل المثال – في إدراك معنى (الإيمان)، فهو يوظف لها شخصية الشيخ (بحيري) ليقربها من المعنى بأسلوب (التطبيق) أو (التفعيل)، كأن يدفعها إلى الصلاة، والإقامة عليها، وحينما لا تدرك الشخصية المعنى ذاته عن طريق الصلاة، فنراه يحيلها إلى تجربة جديدة، كتجربة الإحساس بـ (الألم العنيف) على حد قوله، وهو الألم الذي يبهر العقل، ويملأ النفس، ويستغرق الضمير، ولا يتأتى إلا من خلال التجارب والخطوب والمحن، وهكذا يدور طه حسين حول المعنى ولا يستهدفه على طريقة القدماء، يستضيء به ولا يباشره كالآخرين، وهذه هي المفارقة البالغة والمائزة في البناء الفني والأسلوبي لعميد الأدب العربي ، لاحظ كيف وظف تلك الأبعاد مكتملة من خلال ما تبقى من نصه الحواري بين كلكراتيس وبحيري :

(قال كلكراتيس : فإني لا أجد إلى الصلاة سبيلا، ولقد أخذتُ بها نفسي أخذا شديدًا، فحاولتُ الصلاة صامتًا، وحاولتُ الصلاة ناطقًا، فجعلتُ كلما أدرت منها جملة في نفسي أدار عقلي، أو أدار الشيطان، جملة أخرى تكذبها وتنفيها .

قال بحيري : فإني لا أملك لك من الله شيئًا . وأكبر الظن أنك في حاجة إلى هذا الألم العنيف الذي يبهر العقل، ويملأ النفس، ويستغرق الضمير، والذي لا يأتي إلا من التجارب والخطوب .

ثم أطرق لحظة كأنه يفكر وكأنه يدعو خواطره من بعيد، ثم رفع إلى رفيقه وجهًا مشرقًا يصوّر نفسًا مطمئنة، وقال في صوت خافت، كأنه صوت الصلاة : أرأيت أننا نصلي فنسأل الله أن يكفينا شر

التجارب، ويعصمنا من مكر الدهر وآلام الخطوب فمن يدري لعل من الخير أن تصلي فتسأل الله أن يبلوك بالتجارب، ويمتحنك بالخطوب، فإن التجارب تمحص القلوب، وإن الخطوب تطهر النفس، وإن المحن تصفي الضمير ). [1]

وهكذا ومن خلال الحوار الصريح كشف طه حسين عن بنائه الأسلوبي والفني ودورانه في دوائر (التكرار المضموني) و(الفني )، ومنهجه في تفسير المعنى من غير مباشرة ولا التحام، وفي ترتيب الأحداث، وكشف في الوقت نفسه عن طبيعة الشخصيات المتحاورة والمتكلمة، وتقنية بنيتها عبر مستويات عديدة، منها هذا المزج الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات وتتلون وتتداخل في نطاق الحدث الواحد، وقد يكون ذلك كله رجع الصدى ومراجعة للذات من الإبداع ذاته .

**الراوي والمروي عليه :**

إذا كان طه حسين قد تحرك في كتابه (على هامش السيرة) عبر سياقات متنوعة، وتقنيات فنية خدمت مضمونه الحكائي أو السيري بصفة مباشرة في منظومة متكاملة اتسقت والأوضاع اللغوية للنص ذاته، إلا أن دور الراوي في كتابه ظل دورًا رئيسًا وحاضرًا وفاعلا على مدى اتساع كتابه الكبير، فقد وظفه طه حسين باعتباره المؤثر والموجه لحركة العمل النصي ككل، ولتقنياته السردية، ولبنيته اللغوية بطبيعة الحال، فارتبطت ماهية العمل برمته بماهية وجود راوي السيرة، حتى بدت بعض الشخصيات التي وظفها الراوي من خلال نصوصه، وكأنها شخصية طه حسين نفسه، مثل شخصية كلكراتيس التي بدت حائرة على مدى جزء

---

1 - على هامش السيرة - ج 2 - ص 89 ، 90 .

كامل من أجزاء كتابه، في تفسير قضية الإيمان وأصولها ومؤثراتها، وإدراك خواصها إلى أن رست على جزر اليقين، وهذا يعكس طبيعة الحركة النصية في (على هامش السيرة) من كونها طبيعة لغوية مستقلة حاول طه حسين فيها أن يخرجها من أية مدلولات خارجية تتحكم في بنيتها، واعتمد فيها بصفة رئيسة على الدال الداخلي نفسه، ومن ثم أصبح الراوي في النص عنصرًا رئيسًا من عناصر بناء السرد، صوتا وأداة، أو أصبح أسلوب صياغة شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان [1].

ونستطيع أن نقول بأن الراوي جاء في على هامش السيرة متماشيًا إلى درجة كبيرة مع الأطر المكانية وخلفياتها الزمانية، باعتبار أن النص نصٌ في السيرة في الأصل، له ثوابته المكانية والزمانية، ووفق طه حسين إلى حد كبير في أن يحوله إلى نص يستحوذ على كل ملامح الروائية والنصية القصصية، حتى ذابت النوعية بين الفنيين، إلا أن طه حسين حاول كثيرًا أن يدفع براويه إلى مساحات من الرؤية المطلة على العالمين الوجودي والمعنوي على حد سواء، بل والعالم الإعجازي لاعتبار أن النص موغل في المنهجية الدينية، يتعلق في بعض الأحيان، بأدوار الأنبياء وبمعجزاتهم، تأثرًا بالمنهج الفكري والسماوي و المضموني للسيرة بطبيعة الحال، ومن ثم حرّك الأحداث، وبنى أدوار شخصياته، بشكل حر، من خلال سياقاته الفنية التي ضمن لها التأثير في المتلقي، فالقصة تظل مجموعة من الأحداث والأفعال والشخصيات، حتى يأتي دور الراوي فيحولها إلى خطاب لغوي أو

---

1 – راجع بناء الرواية – د . سيزا قاسم – طبعة الهيئة العامة للكتاب 1986 م ص131، والراوي والنص القصصي – د . عبد الرحيم الكردي – دار الثقافة للطبع والنشر – القاهرة 1992 م ص 129 ، والبنية السردية في روايات خيري شلبي ص1 .

منطوق كلامي، يوجه المتلقي ويعمل على التأثير فيه، فحيثما وجد الرواي وجد الخطاب السردي [1].

وكثيرًا ما تحرك الراوي في (على هامش السيرة) في علاقاته مع النص المكتوب والمتصور من زاويتي الداخل والخارج، فمن زاوية الداخل تستشعر وجود الراوي كشخصية منتجة للأفعال، بينما تنحصر مهمته – عندما يكون في الخارج – في إنتاج الأقوال، ويرى بعض المعاصرين أن الرؤية من الخارج تجعلنا إزاء رؤية أفقية واحدة لكل الشخصيات، فلا تركيز على شخصية بعينها، بل نعاين ما هو ظاهر فحسب من الخارج، المتمثل في سلوك الشخصية وأفعالها، وكذلك الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه [2]، وهذه وتلك رهينتان ببعض المواقع الإضافية التي تناسب الداخل أحيانًا، وتناسب الخارج أحيانًا أخرى، ونستشعر كثيرًا حرص راوي طه حسين في الوجود في (مواقع الخلفية) التي تهيىء لمن يحل فيها قدرًا واسعًا من الرؤية الكلية التي تطول كل مفردات الواقع الظاهرة والخفية، الصغيرة والكبيرة، المركزية والهامشية [3]، ولذا لم يجهد طه حسين نفسه في تقديم شخصياته – مثلا – عن طريق الراوي بأشكال وصور غير مباشرة، أو معقدة، أو عن طريق شخصيات تخيلية أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه كما في الاعترافات، ولكنه عمد إلى الطرق المباشرة، والسبل التقليدية، وفي الوقت نفسه ترك لقارئه أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها، أو

---

1 – الراوي والنص القصصي ص 56 .

2 – البنية السردية في روايات خيري شلبي ص 5 .

3 – بلاغة السرد ص 74 .

عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين [1] أو عبر نظرة الآخرين إليها .. انظر – على سبيل المثال – كيف وصف شخصية (فاطمة الخثعمية) من الخارج والداخل معًا، من خلال وصف الراوي لفاطمة بشكل أفقي من نافذة سلوك الشخصية وأفعالها، ومن خلال رد الفعل عند الأخرين، مما يشعرك بأن النصية لم تقف عند حدود الراوي الخارجي، ولكنها تمادت إلى رؤى الداخل .. يقول :

(وكانت فاطمة الخثعمية بَرْزَةً [2] مُتبدية في مكة بعض الشيء، لا تكره أن تظهر للرجال، وتأخذ معهم في ألوان الحديث، وكان شباب قريش يحبون منها ذلك ويكلفون به، ويختلفون إليها إذ كان المساء، فيقولون لها ويسمعون منها حتى يتقدم الليل، وربما أديرت عليهم في الشتاء أقداح من خمر بيسان، وفي الصيف أقداح من زبيب الطائف، ولم يكن عبد الله من هؤلاء الفتيان الذين يألفونها، ويختلفون إلى مجلسها، وأين هو من ذلك وإنه لمن قوم حظهم من اللهو، ونصيبهم من الاستمتاع بالحياة الناعمة ضئيل !) [3] .

ففاطمة الخثعمية من خلال رؤية الراوي هي تلك المرأة البارزة بين شباب قريش بجرأتها ومحاسنها، و بقبولها لدى الآخرين، وهي رؤية لطبيعتها من الخارج تمثل البعد المعرفي لإدراك الراوي، أو لوعيه عن سيرتها، أما طبيعة رؤيتها من الداخل فتتبدى في رؤية الآخرين لها بصفة العموم، فهم يحبون فيها جرأتها وتبديها، فيتبادلون معها ألوان الحديث

---

1 – بنية السرد الروائي ص 223 .

2 – البرزة من النساء : التي تبرز للقوم .. يجلسون إليها ، ويتحدثون معها ، أو الموثوق برأيها وعفافها ، والبرزة أيضًا : بارزة المحاسن .

3 – على هامش السيرة ، ج 1 ، ص 39 ، 40 .

المختلفة، وربما تطول بهم وبها ليالي السمر، فتدير عليهم أقداح خمر بيسان في الشتاء، أو أقداح زبيب الطائف في الصيف .. إلخ .

فلا شك أن طه حسين كان على وعي بوظيفة الراوي، وبدوره على وجه اليقين باعتباره صاحب الصيغة الفاعلة للحكي، وكثيرًا ما كان يشعرك بأن الشخصيات الرئيسة عنده مثل شخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم – أو زوجه خديجة أو جده عبد المطلب هي الشخصيات التي تقوم بخلق المناخ السردي، أو نقله من سياق القوة إلى سياق الفعل، أو من محور الوجود إلى محور الحركة والتأثير والظهور، فتشعر كثيرًا بتوحد الراوي مع شخصيته المحورية في الدفع بدورها إلى مقدمة الحدث، والدفاع عنها، ورصده لحركتها، والوقوف إلى جانبها في قضيتها الأساسية، وتعاطفه معها، ومن ثم نكون بإزاء إبراز الذات الساردة للراوي، وتضخيمها وتحويلها إلى محور العالم الروائي الذي يحكيه، فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، كل شيء صغير أو كبير، مبهج أو غير مبهج يدخل في زاوية رؤيتها وتحليلها للمواقف وقراءتها للأحداث، فهي المعيار في كل شيء [1] .

فعلى سبيل المثال حينما أراد الإبداع أن يركز على سمات بعينها في مجموع صفات النبي – صلى الله عليه وسلم – ويدفع بها إلى مقدمة الحدث الوصفي في كتابه، ويلامس بها جسد النص السردي، مال إلى هذه الفكرة التي تشعرك بتوحده مع الشخصية ودفاعه عنها، ودورانه في فلكها، وإبرازه أدق صفاتها وأغربها، وقراءة أصداء هذه الصفات عند المروي عليهم أو المتلقي على حدٍ سواء، وهنا يتضح أكثر ميل المتن النصي إلى المنطقة السيرية عن منطقة الرواية، أو نلاحظ ما يمكننا أن نسميه بـ

---

1 – الراوي والنص القصصي ص 134 .

(تعدد النوعية الصياغية) داخل النص الواحد، إلا أن الإحساس الأميز هنا هو أن الراوي قد يترك منطقته ليحتل موقع المؤلف، أو يحتل موقع المتلقي في أحايين أخرى، خاصة عندما يركز من خلال نصه على أوصاف شديدة الكثافة والتنوع في الشخصية الرئيسة، ويبرزها بلغة تفسيرية مائزة عن لغة السرد المباشر أو التقليدي، ويزرع هذه الصفات في الكتابة دون عناية بربط الشرايين التي تصلها بما حولها، أو توظيف موقعها في السياق على أقل تقدير، إذ يمكن أن تقطعها من موقعها، وتعلقها في مناخ أي فصل آخر دون أدنى خلل [1]، ومثالنا في ذلك سرده لصفات النبي، ورد فعلها عند قريش من خلال هذه القطعة .. يقول :

(وأقام الرسول في قومه دهرًا لا يعرض لهم بشيء يكرهونه، ولا يلقونه بشيء ينكره، وإنما يدعوهم إلى كلمة الحق، ويذيع فيهم البر والمعروف، والملأ من قريش يعرفون دعوته إلى البر والمعروف، وسعيه بين الناس بالخير، ويعرفون أنه لا يؤذيهم ولا يريدهم بسوء، ولكنهم ينكرون إيثاره للصغار والبائسين، وتتبعه لهم بالود والبر والتكرمة، ويقول بعضهم لبعض : لئن اتصل هذا من محمد ليُفسِدنّ علينا الناس، وليطمِعنّ فينا ضعفاءهم، وليُصبحن أحدنا فإذا عبيده وإماؤه وأتباعه ومواليه يطلبون إليه أن يلقاهم من الخير والبر والمساواة بمثل ما يلقاهم به محمد، ويومئذ لا يستقيم لقريش أمر، ثم يقول بعضهم لبعض : ولكن محمدًا لم يَبغِكم شرًّا، ولم يقدّم إليكم مساءة في عادة أو دين، إنما هو يأتي المسجد كما تأتونه، ويطوف بالبيت كما تطوفون به، ويسعى في أمره كما تسعون في

---

1 - قراءة الصورة ، وصور القراءة ص 144 .

أموركم، ولكن له مع ربه ومع الناس مذاهب لا تذهبونها، وسيرة لا تسيرونها، فلا سبيل لكم عليه حتى يباديكم بما تكرهون) [1].

فالنص يعرض فيه الراوي / المؤلف شيئًا من صفات الرسول – صلى الله عليه وسلم – بشكل انتقائي ونوعي، عبر بنية سردية تميل إلى النمط السيري، ولا تبعد كثيرًا عن منطقة الرواية، خاصة بعد أن تدخل الراوي بمخيلته ليصطنع حوارًا مُستشفًا بين أكثر من صوت داخل النص ككل، مرتكزًا فيه على اختيار الصفة الفارقة، أو الكاشفة في طباع النبوة كإيثار الصغار والبائسين، أو إذاعة البر والمعروف، ليجعلها منطلقًا لمحور النص، ومرتكزًا في الوقت نفسه على عرضها بطريقته الخاصة التي تجمع بين أصوات مختلفة أو متناقضة، كما تجمع بين السمت الرئيس في بلاغة طه حسين وهي بلاغة التكثيف في الإشارة إلى رموز بعينها ؛ كرموز الصفات النبوية ودلالاتها في هذا النص، والإيجاز في عرضها في آنٍ واحد، مُكرسًا فكرة أن يكون للمفارقة دورها الفاعل في خلق الدور السردي، وفي إحاطته بهالة الدلالة الروائية، معتمدًا في ذلك على وقع التأثير بين الراوي والمروي عليه من جهة، أوبين الراوي و المتلقي من جهة أخرى، لاحظ كيف حركت (المفارقة) صورة الحضور البيني لرسول الله – صلى الله عليه وسلم – كما أرادها الراوي في ذهابه للمسجد، وطوافه بالبيت، وبين ذهاب قريش للمسجد وطوافها هي الأخرى بالبيت (إنما هو يأتي المسجد كما تأتونه، ويطوف بالبيت كما تطوفون به، ويسعى في أمره كما تسعون في أموركم، ولكن له مع ربه، ومع الناس مذاهب لا تذهبونها، وسيرة لا تسيرونها، فلا سبيل لكم عليه حتى يباديكم بما تكرهون).

---

1 – على هامش السيرة ، ج 3 ، ص 80 .

إذن فطه حسين من خلال راويه يميل كثيرًا إلى نقل النص من المنطقة السيرية إلى المنطقة الروائية من نزق مخيلته أولا، ومن ثم أدواته السردية التي يحاول من خلالها تذويب الخواص النوعية للسيرة والرواية والتاريخ وتوحيدها في نص واحد [1]، ولكن ليس معنى هذا على الإطلاق أن دامت السلطة في حركة النص للراوي وفي دوره التوجيهي لخيوط النصية من كل زواياها الحكائية، ومحاورها التفصيلية رغم حضوره المكثف والطاغي في معظم الأحيان، ولكن نجح طه حسين في سحب بساط راويه من خلال تغليبه لمساحات الحوار في عموم النص المسرود، وكأنه بذلك يعكس رغبة أبطاله في احتلالهم لمشاهد واسعة من دفات الحوار ومواضعه، ففي الجزء الثاني من كتابه، المسمى بـ (الفيلسوف الحائر) يحتل الحوار المساحات الكثيفة من منظومة السرد ككل في هذا الجزء الكبير، الذي تصل صفحاته إلى أكثر من مائتين وثلاثين صفحة، خاصة الحوار بين كلكراتيس وصاحبه أندروكليس من ناحية، وبين كلكراتيس والشيخ بحيري من ناحية أخرى، ولعل السبب الرئيس لغلبة الحوار في هذا الجزء، هو خطورة القضية التي يعرض لها الراوي في هذا النطاق، والتي سمح لنفسه من خلال عرضها بالانسحاب من المشهد، والبقاء خلف الستار ؛ ألا وهي قضية الجدلية في الصراع بين (الحق والباطل)، (الإيمان والكفر)، (البقاء والرحيل )، ولو تتبعنا مساحات الحوار في هذا الجزء، سنجد أن طه حسين وفرَّ له مجهودًا ضخمًا لإثبات مذهبه، وإيمانه بتجربته هو على وجه الخصوص في إدراكه الواعي لقضية الإيمان، وجدليتها مع تشابكية قضايا الشك، ولذا نستطيع أن نقول بأن

---

1 – ذويان النوعية في الرواية – د . محمد عبد المطلب – مجلة فصول – ربيع 2012 م ص 84 .

انسحاب الراوي هنا، وطغيان فكرة الحوار المسرود طوال صفحات الجزء الثاني على وجه الخصوص، وتغليب خواص القص والحكي، إنما جاء ليصب في تجربة طه حسين الفكرية العميقة والوجودية والعقيدية بالدرجة الأولى، ولذلك كان يمهد للحوار بما يضمن سلامة اتساقه والمضمون الفكري كأن يقول : قال فلان، أو قالت فلانة، وكأنه بذلك يثبت للحوار جديته، رغم أنه حوار نابع من مخيلته بالدرجة الأولى، ولكنه في النهاية بناء دال على نهايات مفتوحة للقراءة والتأمل والتأويل، ولذلك نستشعر كثيرًا بأن المتخيل في سياق النص الحواري ليس هو المحكي القصصي فحسب، وإنما هو النص الموازي للنص المكتوب أو المباشر، وهنا يصبح القارئ أو المتلقي أكثر حرية في الاستجابة لمفهوم الفكر أو القضية المشار إليها على لسان المحاور أو الرفض لها، ليشترك في النهاية في العقدة النصية، وجدلية الحوار، وهذا ما نجده – على سبيل المثال – في هذا النص التالي الذي نرى فيه أن الراوي رغم غيابه عن سياق النص الحواري، إلا أنه حاضر بوعيه الخلفي المسيطر على نمطية الجدل ومفارقاته :

(قال الراهب الشيخ لفتاه : إنك يا بني لست من هؤلاء الناس الذين تُفرض عليهم الحيرة ضربةَ لازب، وينفقون أعمارهم في الشك الذي يهلك النفوس، أو الذي يقلقها ويُعنيِّها، أو الذي يضطرها إلى التهاون والاستمتاع باللذات . لست من هؤلاء في شيء ؛ ولكنك من الذينُ فطروا على الحزم والعزم، الذين لا يشكون إلا ليستيقنوا، ولا يقلقون إلا ليطمئنوا، فأقل عليك اللوم، واطمئن إلى الراحة في هذا المكان الهادئ البعيد، وأرسل نفسك على سجيتها، ودعها تفكر ما وسعها التفكير، ودعها تشك ما امتدت لها أسباب الشك ؛ فلست أخشى عليها من هذا كله شيئًا .

قال الفتى : ما سمعت كاليوم كلامًا أحسن موقعًا في النفس، ولا أيسر مسلكًا إلى القلب، ولا أقدر على تهدئة الضمير، لقد كنت أريد أن أفرّ بعقلي من قيصر وطغيانه، فإني الآن قد فررت إليك من عقلي وجموحه، فأشعر نفسي هذا الهدوء الذي تعرف كيف تذيعه في النفوس، وأزلْ عني هذا الاضطراب الذي لا أستطيع عليه صبرًا، ولا أملك له احتمالا، أرحني من عقلي فقد سئمته وبرمت به، وأصبحت له مبغضًا وعليه مضغنًا) [1].

فرغم أن الإبداع هنا حاول أن يسحب البساط من طغيان الدور المحوري للراوي، ومن تحكمه في أطر الأحداث، فإننا نستشعر بقوة وجود ظلاله وطيفه من خلال طبيعة حركة فكر الراوي، وهي الحركة المسيطرة على معظم فصول الكتاب، وتبدو انعكاسًا لأصل فكر طه حسين نفسه، كانشغاله بقضية (الشك) التي أخذت مساحة كبيرة من صفحات كتابه، ودار فيها في أفلاك متداخلة ومتشابكة ومعقدة في بعض الأحيان، مما دفع الراوي إلى أن يظهر وكأنه مستسلم لأفكار المؤلف، مُحاط بسياجها، غير قادرعلى الخروج منها، مهما اتسعت المساحات السردية التي يتحكم فيها إلى حد كبير، ولذا يمكننا أن نصنف الراوي هنا بكونه راويًا مشاركًا يروي الأحداث من مواقعها، ولكنه لا يشارك فيها، ولا يصنعها، وهذا طبيعي في معظم النصوص السيرية، ونادرًا ما يكون دوره مؤثرًا في تصاعدها وتعقدها .

والغريب أن ينحى طه حسين هذا المنحى، والذي تظهر فيه شخصيته من خلال راويه أو من خلال أبطاله، فلم يكن الأفق الإحيائي للرواية العربية في هذا الوقت يسمح بالحضور الذاتي للكاتب، أو يعترف

---

1 - على هامش السيرة ج 2 - ص 60 ، 61 .

بالحقيقة الداخلية لمعرفة الأنا، فهو أفق صارم في عقلانيته التي لا تقبل من الكاتب أن يتحدث عن دواخله أو أعماقه الخاصة، أو حتى يجتلي مشكلات وعيه الفردي منعكسة على الوعي الذاتي لأبطاله، فحضور الذات حضور شاحب في الكتابة الإحيائية آنذاك، لا تفارقه مبادئ التعقل الصارم التي تدني به إلى حال من حضور اللاحضور [1].

ومن هنا كان دور الراوي مؤثرًا في سير طه حسين حينما اختلج وجوده بوجود صيغ الحكي التي تتحكم فيها ضمائر المتكلم، مما يشعرنا بحضوره في دائرة عالم الحكي والسرد السيري، وأنه يقوم بوظيفته على أكمل وجه، خاصة إذا كان دوره مرتبطا بالتمهيد للإطار المكاني، أو الترتيب الزماني للأحداث، أو محاولته لرؤية طبيعة شخصياته من الداخل، ومعايشة مشاعرها وأحاسيسها، والتقديم لها، رغم كونه لا ينتمي للشخصيات الرئيسة بصلة، ولكنها كما قلنا محاولات لقراءة تجارب الشخصيات، ولقياس قدراتها على الاسترجاع والتذكر، حيث تغدو الشخصيات الفاعلة والرئيسة في الأحداث هي الذات التي تروي، وتحكي قصتها، وقصة غيرها من الشخصيات الحكائية، مما يوحي بواقعية هذه الأحداث خاصة مع وجود المروي عليه، ومن ثم يصبح الكلام صورة طبق الأصل من واقع الشخصية المحورية / البطل، فالراوي يركز على تجاربه وذكرياته (ذكريات الشخصية المحورية )، مما يوهم المتلقي بواقعية هذه الأحداث، وكذلك الشخصيات [2].

---

1 – زمن الرواية – د . جابر عصفور – الهيئة العامة المصرية للكتاب – 1999 م ص 253 .

2 – راجع البنية السردية في روايات خيري شلبي ص 8 ، 9 .

فحينما حكى الراوي مثلا عن قصة زواج عبد الله من آمنة بنت وهب، وهو الفتى الذي كانت تعشقه فاطمة الخثعمية، وتمنت الزواج منه، بدأ ضمير المتكلم يلوح على سطح دائرة السرد، من خلال الحوار الداخلي، كاشفًا عن وجه الشخصية وعن دواخلها، وعن الصراع النفسي الذي عايشته، فقد ساعدها ضمير المتكلم كثيرًا على الحكي بحرية وجرأة وبيان، وعلى استرجاع ذكرياتها مع هذا الفتى المدلل، بحيث تحول هذا الضمير إلى لعبة فنية خولت للراوي الحضور على لسان البطلة، وسمحت له بالتدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع [1]، كما أظهر نزعة البوح والاعتراف، ليتيح لها الرغبة في الإفصاح عن تواجدها وحضورها، فبدا هذا الضمير وكأنه نوع من (الحضور) النصي، المضاد (للغياب) الواقعي، كما استدعى البوح – في الوقت نفسه – فتح الذاكرة والتوغل فيها، ربطًا للصور والمواقف والمشاهد، وتفعيلا للاسترجاع التقابلي للحظات البراءة والبهجة في مواجهة قسوة الحاضر وشدته [2]، بعد أن استشعرت فاطمة حجم الخسارة، وفداحة الفقد للحبيب القديم .. لاحظ كيف تعامل الراوي مع مثل هذا الموقف من زاوية الصياغة التي تسلط الرؤية على المناخ القريب والبعيد للحدث من وجه شمولي بداية، ومن ثم ترك لبطلته حرية الحركة داخل محيط السرد ذاته، معتمدًا على فكرة استثمار تقنية البوح والحكي الاعترافي بضمير الأنا استثمارًا فاعلا لإزخام النص السيري وإثرائه بالصبغة الروائية .. يقول :

---

1 – تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي – د . يمنى العيد – دار الفارابي – بيروت 1990 م – ص 96 .

2 – قراءة السرد .. قراءة الواقع – أحمد رشاد حسانين – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2013 م ص 112 ، 113 .

(من ذلك اليوم وقع الفتى من نفس فاطمة موقع قطرة الندى من الزهرة الغضة عند إشراق الصباح، فأحبته وتمنته، وكلفت به وحرصت عليه، وقضت أيامًا لا تتحدث إلا عنه، وليالي لا تفكر إلا فيه، وقد تحدّث إليها الناس من مساء ذلك اليوم بأن آمنة بنت وهب قد خُطبت له، وستزف إليه عما قريب، فرأى الناس على وجهها جَزعًا باديًا وحزنًا عميقًا، وكانت كثيرًا ما تتحدث إلى أترابها بما تجد من حب، وما تحتمل من ألم، فقد كانت تقول لعاتكة بنت سهم : أتعرفين كيف تنعم الزهرة حين يمسها الندى إذا أسفر الصبح ؟! فكذلك نَعمتُ حين مسني حبُ هذا الفتى يوم الفداء، فأنا أشتاقُ إليه كلما بَعُدَ العهد بيني وبينه، وأنا أهيمُ به إذا أشرق الصبح، وقرُب غدوّ قريش إلى مجالسها في المسجد، وأنا الذي شبهت موقعه من نفسي موقع قطرة الندى من الزهرة / وأنا....)[1] .

فهذا التحول في سياق الحدث منذ أن علمت فاطمة بخبر خطبة عبد الله لآمنة بنت وهب، هو الذي دفع دفة الحكي على لسان الراوي إلى وجهة جديدة من وجهات السرد، لاحت فيه الذات المتكلمة بكامل هيئتها النفسية، وبكامل إحساسها الخفي، وصراحتها غير المعهودة، ونجح الراوي في سياق هذا التحول في أن ينقلنا إلى تقنية فرعية مهارية، تشعرنا بوجود راويين للحدث، راو خارجي وراو داخلي، أو راو صاحب رؤية كلية شمولية، وراو آخر صاحب رؤية داخلية نفسية، ويلاحظ هنا أن صوت الراوي الداخلي أسرع بالحضور غير عابئ بمسافة التحول في نسق الحديث من الغائب إلى الحاضر، أو من الرؤية الكلية إلى الرؤية الداخلية، وكأنه

---

1 – على هامش السيرة ، ج 1 ، ص 40 ، 41 .

بذلك يكمل ما عجز السرد الكلي عن إتمامه، أوكأن الإبداع ذاته يريد أن يقدم لنا أكثر من راو حسب النسق السردي للأحداث .

والجزء المشار إليه من خلال النص السابق، والذي نلمس فيه ظاهرة الالتفات النصي من خلال بنية النص ذاته، يعبرعن لحظة الأزمة، وتفاقمها، وهي اللحظة التي لعب عليها طه حسين من خلال راويه كثيرا في معظم صفحات كتابه، للكشف عن طبيعة شخصياته، وعن محاولة خلق مناخ درامي لتحركاتهم وأدوارهم، رغم أنها تحركات محكومة بأحداث واقعية، لكنه كان يفضل في معظم أحداث كتابه أن يبسط لأدوار شخصياته خلفيات درامية، أو دراميتكية، و قد يكون هدفه من وراء ذلك معالجة بعض الفجوات التي تبقى دائمًا ملازمة لحياة أبطال السيرة، ولأيامهم، وأيسر السبل أن يملأها بالدراما أو بالخيال، رغم بحثه عن الحقيقة وتوخيه الواقع، وذلك هو الفارق الكبير بين نص في السيرة يميل إلى الشكل الروائي، ونص روائي يميل إلى بنية السيرة، خاصة عند طه حسين الذي تداخلت عنده مثل هذه الفروق والخطوط، ومن يعد إلى (الأيام) و (أديب) يدرك على الفور مسلكه في هذا النهج، ولكن يحسب لطه حسين أنه كان ذكيًا في معالجة تلك الفوارق، فهو يوسع على نفسه فيما لايتصل بشخصية البطل في سيرته، وقد صرح بذلك في مقدمة كتابه حينما قال : (وأحب أن يعلم الناس أني وسَّعتُ على نفسي في القصص، ومنحتها من الحرية في رواية الأخبار واختراع الحديث ما لم أجد به بأسًا، إلا حين تتصل الأحاديث بشخص النبي) [1]، فذلك نهج وتزيد روائي لا يضر بالصورة الأصلية وإنما يلون المهاد ويقدم له [2]، ومن هنا أمسك

---

1 - على هامش السيرة ج1 - ص 8 .

2 - السيرة تاريخ وفن ص 170 .

صاحبنا من خلال راويه بعناصر البنية الروائية من زاويتي المضمون والشكل، وألحَّ كثيرًا على فكرة استحضار الأزمة وتعقيدها، رغبة منه في الولوج إلى عالم شخصياته، ومعايشة آلامهم ومعاناتهم، من خلال الحوارات الداخلية التي تشعرنا كثيرًا بوجود أكثر من راو، ووجود أكثر من مرو عليه، مثلما رأينا في قصة فاطمة الخثعمية السابقة، ومثلما نرى في قصة سمراء – زوج عبد المطلب – التي فقدت ابنها الوحيد، وصُدمت من قبل في زوجها الذي تزوج عليها أكثر من زوجة، مما دفعها إلى الاضطراب والخوف من الغد القادم ومن حصار الوحدة، فلم تجد ملجأ وسبيلا سوى أن تلتمس حديث الذات مرة، وحديث إمائها مرات، وهنا يطل الراوي من خلال تلاعبه بضمائر (الحضور والغيبة )، وكأنه تحول إلى منتج لغوي، يعطي لنفسه الحق في الشرح والتحليل والتعليق والتفسير والتبرير، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الراوي في كل هذه الوظائف الإضافية [1]، وكان بإمكانه أن يكتفي بمنطقة الوصف، ولكن طه حسين أطلق لراويه العنان في اجتياز كل المسافات ومناطق الحكي، انظر إليه وهو يتحدث بضميري الغائب والمتكلم على لسان سمراء، وهي تخاطب خادمتها (ناصعة) وبقية إمائها عن حقيقة أزمتها، التي لا تقف عند حد مصيبة فقد الولد :

(لقد ذهب الموت بابني، وأصبحتُ أسيرةً في يد عبد المطلب، أسيرةً لا كالأسرى، يجفوني ولا أستطيع له بغضًا ولا قِلًى كما يفعل الأسرى، وإنما أحبه ولا أجد عن داره منصرفًا، هاهو ذا قد عاد من رحلته إلى اليمن منذ ثلاث، فلما بلغ مكة أسرع إلى هالة بنت وهيب، فقضى عندها أولى لياليه وأول أيامه، لأنها أحدث زوجاته به عهدًا، ثم أصبح

---

1 – بلاغة السرد ص 93 .

فانتقل إلى نُتيلة فأقام عندها يومًا وليلة، ثم أصبح فانتقل إلى فاطمة فأقام عندها يومًا وليلة، وما أرى إلا أنه سيقبل بعد حين فيلمّ بهذه الدار إلمامة قصيرة ..) [1]

فهاهو راوي طه حسين يقوم بكل الأدوار والوظائف، ويذوب في أكثر من ضمير، متحولا من الغائب إلى المتكلم، ومن المتكلم إلى الغائب، موظفًا هذه التقنيات المعاصرة للكشف عن حقيقة الأزمة التي تعاني منها سمراء، مُدركًا أبعاد توظيفه للضمائر، وخاصة (المتكلم) الذي يميل فيه الراوي إلى تعرية النفس من داخلها عبر خارجها، باعتباره الضمير الأكثر ملاءمة للسرد في مثل هذه المواقف الحكائية النفسية، وأقدر على التعبير عن خفايا النفس وما تتعرض له من صراعات في بساطة وصدق، ودفق وفيض، وحميمية ومباشرة [2] كما أنه الضمير الذي يمكن أن يغوص إلى قرارة اللاشعور الفردي، كالشعور الذاتي للمتكلم، ويقف عند المناطق المسكوت عنها، التي تناوشها الريبة المعرفية، وسوء الظن، والحذر الاجتماعي بالقياس إلى مناطق الشعور الغيري أو الجمعي [3] وهو بذلك إنما يفتح النص على مآس متداخلة لسمراء (المتكلمة) ما بين فقد الولد، ولوع الزوج وجفائه وتجاوزه في حقها، ولكنه يركن في النهاية إلى الحل السحري في هذه المنظومة مجتمعة، وهو الحل الذي يدفع سمراء إلى الصبر على زوجها، ومعايشة طباعه، والذي جمعه الراوي في قوله : (ولكنني أحبه ولا أجد عن داره منصرفا )، خاصة بعد أن بررت له تجاوزاته (لما بلغ مكة أسرع إلى هالة بنت وهيب، فقضى عندها أولى

---

1 - على هامش السيرة ، ج 1 ، ص 29 .

2 - في نظرية الرواية ص 93 ، 94 .

3 - زمن الرواية ص 254 .

لياليه، **لأنها أحدث زوجاته)** مما يشعرنا بأن المؤلف هنا يلج إلى النص ليتوافق مع الراوي في فكرة التبرير لأبطاله، والتي دفعت سمراء إلى منطق الرضا والوفاق مع الزوج المتعالي، وهذا ما يعكس حرص المؤلف على الوقوف إلى جانب الراوي في معظم سرديات النص التي ترتبط بالمواقف الإنسانية والاجتماعية، ليتقاسم النص بصفة عامة سلطته بين المؤلف والراوي على منطق التوافق والتوحد والتناغم الأدائي، وقد يكون الدافع في ذلك هو محاولة طه حسين المتكررة في الربط بين النص كبنية سردية، وبين إخراجه برؤية كلية تدعمها الفوارق والمفردات الجزئية، فهو على سبيل المثال لم ينس في هذا الهم الكلي لموضوع (سمراء) أن يرتكن إلى الفوارق المكانية وأبعادها (العودة من اليمن إلى مكة) و (الإقامة بالدار) والزمنية (قضاء الليالي) .. إلخ لإصباغ العمل كله بالصبغة الواقعية أو الإيهام بذلك .

وكما أقام راوي طه حسين سردياته وبنياتها، وتحركات شخصياته على فكرة اصطياد محور(الأزمة) وتصعيدها في إطار الحكي الاجتماعي والنفسي، كذلك رأيناه منتبهًا لفكرة ترتيب الحدث، وربط وظائف الشخصيات من منطلق تفعيل أنساق (الذاكرة الحكائية )، وهذا طبيعي في معظم كتب السيرة، باعتبار أنها في الأصل نصوص استرجاعية لحركة التاريخ ولأدوار شخصياته في فترات بعينها، ولكن الأجمل عند طه حسين أنه ربطها بطبيعة أداء الشخصية داخل إطار العمل بصفة عامة، فأصبحت الشخصية من خلال الراوي تستدعي الفكرة وتنميها، وتسترجع الأحداث بشكل بديهي ومنظم محافظة على الإطار الزمني المحدد للأحداث، وتغلفها برداء درامي، مما جعل معظم مقاطع العمل منسجمة مع مراحل الشخصية المختلفة، ومرتبطة بتجربة الراوي الحاضرة، خاصة وأن

الراوي جاء في فصول كثيرة كشخصية محورية في عمق العمل، يقوم بذاته بحكي قصته وسردها، مما يجعل الشخصية تتكشف أمامنا من خلال ذكرياتها التي لا يعلمها إلا الراوي نفسه [1] مثلما رأينا في شخصية (عبد المطلب) الجد، و(سمراء) الزوجة، و(آمنة بنت وهب) و(فاطمة الخثعمية) و(خديجة بنت خويلد) و(كلكراتيس) الحائر بين الشك واليقين، والشيخ الرزين (بحيري) وغيرهم، وكثيرًا ما تتوالى هذه المقاطع الاسترجاعية متناغمة بين الطول والقصر، والاستطراد والمباشرة.

فعلى سبيل المثال حينما أرادت شخصية مثل شخصية السيدة (خديجة بنت خويلد) أن تتزوج من رسول الله – صلى الله عليه وسلم – رأيناها تستدعي ذكرياتها مع هذا الشاب المخلص الأمين الذي حافظ على تجارتها وأموالها، وآمنته على قوافلها وعيرها، فلم يخذلها أو يتكاسل عنها أو يقصر في أمرها، وتحمل من أجلها الكثير والكثير من العنت والشقاء والكد والثبور ومواجهة الخطوب، لتعود تجارتها من الشام غانمة مباركة سالمة، فلذلك نجدها – وهي المتكلمة – كثيرًا ما تقول: (لم أنس لما أتى إليّ) و (تذكرت لما قال لي) و(وتذكرت أمه آمنة) و(ترددت أن أسأله في حينها) و (سمعت كأنه يقول) .. إلخ، وكلها صيغ رامزة ودالة على حرص الراوي على استدعاء المواقف والأحداث من خلال آلية استدعاء (الذاكرة الحكائية) في بنية السرد، للربط بين الأحداث وتصاعدها، ومزج الماضي بحاضر المناسبة ذاتها، وكذلك الأمر مع معظم شخصيات السيرة مثل شخصية (آمنة بنت وهب) التي راحت تسترجع شريط ذكرياتها مع زوجها (عبد الله) بعدما تركها وسافر مع القوافل إلى الشام عقب زواجه منها مباشرة، فراحت هي الأخرى تستدعي ذكرياتها معه، وتناجيه

---

1 – البنية السردية في روايات خيري شلبي ص 21 .

عن بُعد، وتستحضر صورته، وتخاطبه في صحوها وفي غفلتها .. إلخ وكلها مواقف أدى الراوي فيها دوره على لسان المتكلم مرة، وعلى لسان الغائب مرات، مما أتاح له حرية الحركة بين الضمائر من جهة، وبين الشخصيات من جهة أخرى، وكان حريصًا في ذلك كله على الغوص في أعماق الضمائر، وقراءتها على وجه من وجوه اليقين، ليشكل لنا – في النهاية – هالة من المشاعر الإنسانية لشخصياته، بعدما عايش صراعاتها النفسية داخليًا وخارجيًا، مما يشعر المتلقي بطبيعة انحيازه لها، وعطفه عليها في كثير من الأحيان .

ولا شك أن مثل هذا الانحياز للشخصية من قبل الراوي، والالتحام بمشاعرها، والتوافق معها إلى هذا الحد، يشعرنا كثيرًا بحضور المؤلف في هذه الدائرة، وكأن دور الراوي هنا هو نقل موقف المؤلف من طبيعة الحدث أو خلفياته أو من طبيعة العلاقات التي تربط الشخصيات بعضها ببعض بصفة العموم .

وإذا كان طه حسين قد حرص من خلال نصه على الانحياز لراويه، والتوحد معه في معظم المواقف والأحداث خاصة في الجوانب الإنسانية والنفسية للعمل، فإننا نراه كذلك يميل إلى إظهار شخصية المروي عليه باعتبارها شخصية رئيسة في سياق بنيات السرد عنده، لأنها الشخصية التي تقوم من وجهة نظره بدور الاتصال السردي الداخلي في إطار السيرة، وتكون كواسطة العقد بين الشخصيات الفاعلة والأحداث المتولدة عبر زمن العرض السردي، ويتجلى دورها في جم نصوص السيرة بشكل بارز لأنها من الناحية البنائية تشكل دورًا مهمًا في تماسك هذه البنية وفي التحامها بمضمون الحكي والقص، ولذا رأيناه في كثير من الأحيان يدفع بالمروي عليه في المداخل الحوارية للفصول ليوجه من خلاله

دفة التشكيل السردي لوجهة معينة يتبعها الراوي [1] ؛ كالحوارات الطويلة بين كلكراتيس وأندروكليس من جهة في الجزء الثاني المسمى بـ (الفيلسوف الحائر )، والحوارات بين كلكراتيس نفسه والشيخ بحيري من جهة أخرى حول قضايا الشك واليقين الإيماني، وحوارات السيدة خديجة وورقة بن نوفل حول دلالات البعثة النبوية وعلاماتها.. إلخ وكلها حوارات تستشعر من خلالها بأن شخصية المروي عليه، هي الموجه الحقيقي لمضمون الحكي ولأفكاره، وأن دوره يتجاوز مرحلة التلقي إلى مرحلة التدخل المباشر في صناعة المواقف والأحداث واختيار نوعية الشخصيات، بما يتناسب مع فكر المؤلف وميوله، ومن هنا يمكننا أن نجزم بأن فكرة المروي عليه ليست مهمة فقط في مثل هذا العمل لتنميط النوع السردي، أو لفهم تقنياته الروائية، ولكن تعود أهميتها إلى كونها تلفت الانتباه لدراسة الطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه [2] وهي طريقة لم يظهر فيها المروي عليه باعتباره شخصية هامشية أو شخصية ثانوية متأخرة، لكنه بدا كمكون أساسي من مكونات البنية السردية في عمق النص السيري، أو كخصيصة فاعلة من خصائص بنية العمل ككل .

ورغم أن كثيرًا من المبدعين لم يلتفتوا إلى شخصية المروي عليه باعتبار أن نظرتهم تمحورت حول دور الراوي وما يتركه من أثر في صناعة بنية السرد، وفي توجيهها إلى مضمون حكائي بعينه، أو في ظهوره كشخصية رئيسة في بعض الأحيان إلا أن طه حسين ارتكن كثيرا في كتابه على دور المروي عليه، ونظر إليه باعتباره مفجرًا لقضايا كثيرة ألمَّ

---

1 - البنية السردية ص 44 .

2 - مقدمة لدراسة المروي عليه - جيرالد برنس - ترجمة علي عفيفي - مجلة فصول - القاهرة 1991 م ع 2 ص 86 .

بها كتابه، كقضايا الإيمان والإلحاد، والشك واليقين، وانتظار النبي الخاتم ودلالات ظهوره، وصراعات النبوة مع عوالم الإلحاد والضلال ... إلخ،

فإذا نظرنا – على سبيل المثال – إلى هذا الحوار بين كلكراتيس وهو شخصية رئيسة من شخصيات السيرة، وبين الراهب – وهو شخصية ثانوية – كثيرا ما يروي إليه كلكراتيس مشاكله و يطمئن إلى الحديث إليه، ندرك على الفور بأن صناعة طه حسين لدور المروي عليه إنما كان المقصد منها هو خلق دور فاعل له داخل العمل، وإلى تشخيصه صراحة، وإيجاد وظيفة له في إجراءات الربط بين الشخصيات والأحداث، أو بين الراوي والأفكار، فالراوي الذي يقوم بدور في الحكاية يستحيل عليه أن يقيم فعل اتصال مع شخص خارج الحكاية، وبالتالي فلا يمكنه إلا أن يستدعي مرويًا عليه من داخل الحكاية نفسها، وبوجه عام يميل نمط معين من الرواة إلى استدعاء نمط مواز من المروي عليهم، فالرواة العلنيون يستدعون مرويًا عليهم علنيين أيضا [1]، وكما أشرنا فإن طه حسين عمد من خلال راويه إلى خلق دور للمروي عليه، كأن يكون هذا الدور هو دور توصيل حقيقة الأفكار التي تسكن في جوف المؤلف / الراوي نفسه، وتفسيرها على وجه من وجوه اليقين والوضوح والسلاسة، وهذا الحوار بين كلكراتيس وبين راهبه يكشف هذا الدور الذي لعبه المروي عليه في كثير من قضايا الخلاف والشك في سياق السيرة ذاتها ..

---

1 – الراوي والمروي عليه في روايات عبد الحكيم قاسم – علي عفيفي – دار الآداب للطباعة والنشر – 2001 – ص 70 .

(قال كلكراتيس : إني لا أنكر حاجة نفسي إلى أن تؤمن، وعجزها عن حياة الكفر والجحود والنكران، وإنما أحاورك في موضوع الإيمان، وفي السبل التي تؤدي إليه .

قال الراهب : فإني يا بني أرى أن في العقل تمردًا وغرورًا وتجاوزًا، قد خضعت له طائفة من من الأشياء، وذلت له بعض صور الطبيعة، فظن أن كل شيء يجب أن تخضع له، وأن كل صورة من صور الطبيعة يجب أن تذعن لسلطانه، والحوادث مع ذلك تثبت له من يوم إلى يوم، بل من لحظة إلى لحظة، أنه لم يعلم من الأمر إلا أقله، ولم يستدل من صور الطبيعة إلا أيسرها وأهونها شيئًا .. إلخ) [1]

إذن فشخصية المروي عليه هنا، لا يمكن أن توصف بأنها شخصية هامشية أو صامتة، يقف دورها عند حد تلقي السرد، ولكنها شخصية حاضرة ذات تأثير لوجودها داخل منظومة الحكي، وإن لم تكن في الأصل عنصرًا معروفًا من عناصر السيرة، ولذا يقدمها لنا الراوي هنا بشتى طرق التقديم، مرة بطريق مباشر كالمثل السابق، ومرة بطريق عارض، كأن يكتفي بأن يصفها لنا، أو يحدد دورها في طبيعة علاقته بها، ولكن الأوقع من ذلك كله أن المروي عليه في – على هامش السيرة – يشعرك بوجوده داخل محور الحكاية، وأتاح له المؤلف قدرًا كبيرًا للحركة داخل العمل، ولتبادل الأدوار مع الشخصيات الرئيسة، حيث حتّم منطق الحكي في بعض سياقاته أن يتحول المروي عليه في بعض السياقات إلى راو، وأن يتحول الراوي في بعضها إلى مروي عليه، فقد لوحظ أن

---

1 – على هامش السيرة ج 2 ص 54 .

المروي عليه شأنه شأن الراوي، قد يتغير في السرد، وقد يتجلى باعتباره فردًا، أو يستبدل بفرد آخر) [1].

وتختلف أنماط المروي عليه في – على هامش السيرة – من نص لآخر، ففي الوقت الذي بدا فيه الراهب صاحب دور داخل منظومة الحكي، ومفجرًا لقضية كثيرًا ما شغلت المؤلف نفسه على مدى صفحات الكتاب، نجد المروي عليه في مواقع أخرى مجردًا من أي وظيفة حكائية، ولا يقوم بأي دور حقيقي، وليس له حضور سوى من خلال الضمائر المخاطبة أو الغائبة، كما تنحصر فاعليته في تحريك الأحداث ونموها، ويتوقف دوره عند حدود تجميل المساحات الخلفية لعملية السرد، كأنه ظاهرة طبيعية من صنع الراوي أو المؤلف، لإثراء المساحات السردية وأنماطها الفنية فحسب، فعلى سبيل المثال حينما أراد المؤلف أن يثري صورة الفتى المترف (كيمون) في الجزء الأول من كتابه، صوره لنا في صورة الأمير الذي تسعى إليه الغانيات والفاتنات لخدمته والسهر عليه، في حين يبدو كيمون مترفعًا عنهن في بعض الأحيان، وذلك حسب استعداده النفسي، وتوافقه مع ذاته، ولذا يميل الراوي هنا في علاقته مع المروي عليه أن يشخصه في دور الغائب، كرد فعل طبيعي لحقيقة دوره في سياق النص، وفي سياق المضمون، رغم وجود المروي عليه في تضاعيف النص السيري .. لاحظ كيف تعامل الراوي من خلال هذا النص السردي مع المروي عليه : (لكنهن بلغن الغرفة التي كان يأوى إليها كيمون إذا جنّه الليل وانصرف عنه الرفاق، فلم يّرين سيدهن كما تعودن أن يرينه كل صباح مغرقًا في النوم أو متعلقا بأسباب اليقظة يريد أن ينجو من بحر الرقاد، فلما رأينه هممن أن يسألنه، ولما رآهن أنكرهن، ولكنه منحهن

---

1 – راجع البنية السردية ص 47 ، والراوي والمروي عليه ص 258 .

ابتسامة فيها عطفٌ عليهن حزين، ورفق بهن لا يخلو من ألم ثم أشار إليهن فلم يسعهن إلا أن يعدْن من حيث أتين، صامتات كئيبات قد سُقط في أيديهن كأنما أتين من الأمر شيئًا) [1].

فالراوي هنا تعامل مع المروي عليه، وكأنه ظاهرة طبيعية مكملة للإطار الخلفي لعملية السرد، أو لعملية الوصف – إن صحَّ التقدير – فلم يكلف نفسه بإثراء صورته باختلاق حوار أو مفارقة له يجدد من خلالها المضامين، أو مواقف يبني عليها الأحداث، ولكنه تعامل معه بأدوات الضمائر، ورموز الإشارة، ويبدو أن طه حسين مال في مثل هذه المساحات السردية الوصفية إلى تحميل النص طاقات فوق طاقاته، وتراكيب فوق تراكيبه، فأدخلنا في حومة (السرد المركب) أو (الحكي داخل الحكي) حيث يتحرك السرد في مساره الأفقي المألوف ثم يتوقف فجأة في منطقة بعينها، ليفسح المجال لسرد إضافي مؤقت، ثم يعود بعدها السرد إلى مساره الأول، ويطول بنا الأمر لو تتبعنا المساحات والمداخل السردية عنده في مناطق سردها الموازي [2]، باعتبارها نهجًا عند الرجل في – على هامش السيرة – وغيرها من مؤلفاته، وخاصة مؤلفاته في السيرة.

ومثل هذا النهج مكرور عند طه حسين، وهو نمط بنائي اعتاده كثيرا، وترتب عليه توظيفه لعشرات الشخصيات داخل سياق العمل، ومنها الشخصيات الممثلة لأدوار المروي عليهم، ولذا نرى المروي عليه تارة شخصية واضحة لها دور حكائي، كشخصية الراهب في الجزء الثاني، وتارة شخصية هامشية كالمثل السابق، أو في نطاق الحوارات العامة، مثل حوارات سمراء مع إمائها عن محنتها مع زوجها (عبد المطلب)، وهنا يتحول

---

1 – على هامش السيرة – الجزء الأول ص 94.

2 – بلاغة السرد ص 117.

المروي عليه إلى جماعة، أو أكثر من شخصية، مما يثري عمليات السرد بأكثر من تشكيل، ويخفف من وطأة سلطة الراوي المطلقة في إنتاج السرد وحده دون غيره من شخوص العمل وأبطاله .. تقول سمراء موجهة كلامها إلى (المروي عليهن) إمائها المقربات :

(قالت سمراء : لقد نسيت اليوم أن بيني وبينكن فرق ما بين السيدة وإمائها، ولست أرى منكن الآن إلا نساء تعسات مثلي ؛ إنما نحن أخوات في الشقاء والبؤس، وما ينفعني أنني حرة وأنا مثلكن مقيمة على الضيم، محتملة للذل، مذعنة لصروف القضاء، لا أملك لنفسي نفعًا ولا ضرًا ولا أستطيع أن أبرح هذه الدار .وإلى أين أبرحها )[1].

وقد يلجأ طه حسين إلى مروٍ عليه من نمط آخر، قياسًا إلى نجاحه – من خلال فصول كتابه – في تنويع أنماط المروي عليهم، وقياسًا إلى إدراكه الواعي، بأن وجود المروي عليه شرط في وجود النص السردي بكامل دلالاته ورموزه وإشاراته وتفاصيله وطبيعة صياغته اللغوية، حتى ولو كان النص في نطاق السيرة وتاريخها، فبمجرد ظهور الراوي يبدأ المروي عليه في الظهور الموازي له، حتى تكتمل عملية البناء للإطار النصي أو السردي بأكملها، فمن أبرز العلامات الدالة على ظهور المروي عليه هي حضور الراوي نفسه وبدء عملية السرد، ومن خلال السرد ذاته يمكن استخلاص ملامح المروي عليه وسماته، وذلك من خلال العلامات المبثوثة ضمن السرد، لكن هذا لا يعني أنه من اليسير الوقوف على مثل هذه العلامات، فالمهم هنا هو البحث عن علامات المروي عليه النصية، عبر الشريط اللغوي للخطاب النصي أو الروائي، ومن خلال الكشف عن هذه

---

1 – على هامش السيرة ج 1 ص 28 .

العلامات المختلفة تبرز شخصية المروي عليه [1]، ومن هنا يمكننا القول إن طه حسين حاول كثيرًا أن ينوع ويجدد في الصياغة اللغوية المهدة لظهور المروي عليه، ولوجوده بصفة عامة، حتى ولو اضطر إلى مرجعيات خارج النص، ومن هذه المرجعيات لجوؤه إلى أطر خطابية مغايرة ومختلفة، كلجوئه – على سبيل المثال – إلى الطبيعة أو إلى مدينة بعينها أو زمن من أزمنة السيرة في سياق الخطاب الصريح والمباشر، يخاطبها ويعايش أجواءها ويتنفس وجوده من خلالها، حتى تستحيل كل هذه المرجعيات عوالم خطابية جديدة على النمط الصياغي الذي يسير عليه في مثل هذا اللون من ألوان التعبير الأدبي، ومن ذلك على سبيل المثال ما لمحناه في الجزء الثالث من كتابه، من لجوئه كثيرًا إلى هذه النمطية الغريبة في محاكاة الطبيعة واللجوء إليها، والحديث معها، واستبدال موقع المروي عليه المشخص بموضعها، ويبدو أن لجوءه إلى هذا النمط إنما هي محاولة منه لتغليب منطق الكلام والمصارحة على منطق (المسكوت عنه )، وتفعيل صراحة المواجهة على استدلالية التعلق بالصمت، ويبدو أنه كان يلجأ إلى هذا السبيل من زاوية إصباغ العمل بطابع صوفي أو معراجي إلى جانب الخط السيري الذي يحرص عليه، أو من زاوية الانتقال بسياقات السرد من داخل مضامينها إلى خارجها بصورة انفرادية، تقرب العمل كثيرًا إلى نمطية البناء الروائي، وتضمن إلى حد بعيد تعلق المتلقي ببنية المضمون، وبنية الصياغة نفسها، لاحظ قوله وهو يقص سيرة حمزة بن عبد المطلب – عم الرسول – وقد احتمى بالطبيعة من حنق الناس، وكيد الأعداء الذين تآمروا عليه بعد إعلان إسلامه :

---

1 – راجع البنية السردية في روايات خيري شلبي ص 56 ، والراوي والمروي عليه ص160 .

(هنالك جلس الشيخ مع الأصيل، وهنالك انصرف الشيخ عن نفسه وعن الناس، وعن المدينة وأهل المدينة، وعن الأعداء وما كانوا يأتمرون، وعن الأصدقاء وما كانوا يدبّرون، وفرغ لشجراته الخضر وجدوله الصافي، وهذا النسيم العليل الفاتر يداعب أوراق الشجر وصفحة الجدول، وضوء الشمس الحزينة المتهالكة يتبعها حزينًا متهالكًا في طريقها للغروب، وهذه الطير الكثيرة، وقد أقامت على غصونها مترجحة في أناة وهدوء، متغنية في شيء يشبه الحزن والأسى، كأنما كانت تودع النهار كارهة للوداع، وتستقبل الليل ضيّقة باستقباله، وإذا نفس الشيخ تمتزج بهذه الأشجار الخضر، وهذا الجدول الصافي، وهذا النسيم الفاتر .. إلخ) [1] ثم نراه يشخص هذا المشهد مجتمعًا في هيئة صورة واحدة يخاطبها، ويسمع صوتها، وينتظر ردها عليه، وكأن الصورة هنا حلت محل المروي عليه .. (وإذا هو يسمع الصورة تسأله : ما هذا الصمت الذي أنت مغرق فيه ؟ لقد دعوتني إلى نفسك فأطلت الدعاء، وها أنا ذي أسعى إليك فلا تحفل بي ولا تأبّهُ لي .. إلخ) [2]

إذن فمثل هذا التنويع في ابتكار شخصية المروي عليه وفي طبيعة تكوينه ما بين الأصل والتصور، والحضور والتهميش، والواقع والمتخيل، يقودنا في النهاية إلى الحكم على العلامات النصية التي دفعت الراوي / المؤلف إلى اختيار المروي عليه بكونها تخدم أبعاد توظيفه لخطابه الروائي من خلال هذا العمل، وهو توظيف بَعُدَ كثيرًا عن فكرة التعقيد في تحديد طبيعة المخاطب أو المروي عليه، إضافة إلى حرص الراوي على التمهيد لحضور المروي عليه بأطروحات شارحة لدوره ولوجوده من خلال مواقف

---

1 – على هامش السيرة ، ج 3 ، ص 127 ، 128 .

2 – نفسه ص 129 .

بعينها أو أحداث تتصل به بصفة خاصة، كما رأينا في المثل السابق تمشيًا مع محورية السرد نفسه، الذي مال في هذا النطاق إلى المباشرة، والتلقائية المنطقية في الحوار وفي التعبير الجلي، وفي بناء الصياغة الفنية الخيالية ذاتها على ركيزة تقليدية إلى حد بعيد، أكثر من أي ميول صياغية أخرى، ومن هنا بدا لنا المروي عليه مشخصًا حاضرًا داخل الحكاية مرة، وضميرًا غائبًا مرات، ومخالجًا للطبيعة، وللعناصر الخارجية في سياقات بعينها مرات أخرى.

ومن ثم يحسب لطه حسين في كتابه انتهاجه لمنهج الوضوح والإبانة ودورانه في فلك عتبات السيرة بشكل اختياري محسوب لمواقف وأحداث مقصودة، وعرضه لقضايا شغلته كثيرًا على لسان أبطاله وشخصياته، ولم يحرص دائمًا على حسمها، بحسب منهجه الثابت والمعروف، لكنه اكتفى بالتلميح إليها، كما يحسب له توظيفه لفنيات عمله بشكل روائي متناغم مع أحداث السيرة ووقائعها التي تخيرها من وجهة نظره هو ليكوّن من خلالها ثلاثية مترابطة في سياق موضوعي خلاق، وفني متنوع، وقصصي متماسك، له دلالته الروائية، باعتباره في الأول والأخير منتجًا نصيًا ذا صبغة فنية.

## مصادر البحث ومراجعه


- **د . أحمد درويش :** الأيام (قراءة نقدية) – مجلة دار العلوم – القاهرة – يناير 1997 م
- **أحمد رشاد حسنين :** قراءة السرد .. قراءة الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2013 م .
- **د . بدري عثمان :** الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – طبعة دار الحداثة – بيروت 1986 .
- **د . جابر عصفور :** زمن الرواية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1999 م .
- **جيرالد برنس :** مقدمة لدراسة المروي عليه – ترجمة علي عفيفي – مجلة فصول القاهرة 1991 م .
- **جورج لوكش :** الرواية كملحمة نموذجية – ترجمة جمال الطرابيشي – دار الطليعة – القاهرة 1979 م .
- **جوزيف إسكندر :** شعرية الفضاء الروائي – ترجمة حسين نجمي – دار إفريقيا الشرق – المغرب 2003 م .
- **د . حسن البحراوي :** بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1990 م .
- **د . حسين حمودة :** الرواية والمدينة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2000 م .

- **د . حميد لحمداني** : بنية النص الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1993 م .
- **د . خالد منصور** : البنية السردية في روايات خيري شلبي – دار الآداب للطباعة والنشر – القاهرة 2007 م .
- **رولان بارت** : طرائق تحليل السرد الروائي – ترجمة حسن بحراوي وآخرون – منشورات اتحاد الكتاب – المغرب 1992 م .
- **سامي الكيلاني** : مع طه حسين – طبعة دار المعارف المصرية – القاهرة 1976 م .
- **د . سعيد يقطين** : تحليل الخطاب الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1989 م .
- **سيزا قاسم** : بناء الرواية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1984 م .
- **شربيط أحمد شربيط** : السيمائية والنص الأدبي – إصدارات جامعة عنابة – الجزائر – 1995 م .
- **شلوميت ريمون كينان** : التخييل القصصي – ترجمة حسين نجمي – دار الثقافة – المغرب 1993 م .
- **د . صلاح فضل** : قراءة الصورة وصور القراءة – دار الشروق للنشر – القاهرة 1997 م .
- **د . صلاح صالح** : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر – دار شرقيات للنشر – القاهرة 1996 م .

- **د . طـه حسيـن :** على هـامش السيرة – ثلاثة أجزاء – دار المعـارف المصرية –

القاهرة 1972 م .

- الأيام – دار المعارف المصرية – القاهرة 1973 م .

- تجديد ذكرى أبي العلاء – دار المعارف المصرية –

الطبعة الثامنة عشرة – القاهرة 1986 م .

- **د . عبـد الحميـد إبـراهيم :** الروايـة العربيـة والبحـث عـن شـكل – إصدارات جماعة

تأصيل الأدبية – القاهرة 1996 م

- **د . عبـد الـرحيم الكـردي :** قـراءة النـص الروائـي – الهيئـة المصـرية العامة للكتاب –

القاهرة 2014 م .

- الراوي والنص القصصي – دار الثقافة للنشر - القاهرة

القاهرة 1998 م .

- أسـاليب السـرد فـي الـروايـة المعـاصـرة – دار النشـر

الجامعي – الإسكندرية 1998 م .

- **د . عبد الملك مرتـاض :** في نظريـة الروايـة – سلسـلة عـالم المعرفـة – الكويت – 1998 م .

- **د . عثمـان بـدري :** وظيفـة اللغـة في الخطـاب الروائـي الـواقعي – دار موقم للنشر – الجزائر 2000 م ،

- **علي عفيفي** : الراوي والمروي عليه في روايات عبد الحكيم قاسم – دار الآداب للطباعة والنشر – القاهرة 2000 م .
- **د . لطيف زيتوني** : معجم مصطلحات نقد الرواية – دار النهار للنشر – بيروت 1989 م .
- **لوسيان حولدمان** : مقدمة في سوسيولجيا الرواية – ترجمة بدر الدين عردوكي – دار الحوار – اللاذقية 1993 م .
- **د . ماهر حسن فهمي** : السيرة تاريخ وفن – دار القلم – الكويت 1983 م .
- **د . محمد عبد المطلب** : بلاغة السرد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2001م .
- النص المشكل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 1999 م .
- ذوبان النوعية في الرواية – مجلة فصول – القاهرة ربيع 2012 م .
- **د . محمد السيد إبراهيم** : بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ؛ دراسة في الزمان والمكان – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2004 م .
- **د . محمد علي سلامة** : الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية 2007 م .

- **د . محمد فكري الجزار** : البلاغة والسرد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2013 م .
- **د . مدحت الجيار** : السرد النوبي المعاصر – دار النديم – القاهرة 1994 م .
- **د . يسري عبد الله** : الرواية المصرية ؛ سؤال الحرية ومساءلة الاستبداد – دار الأدهم للطباعة والنشر – القاهرة 2012 م .
- **د . يمنى العبد** : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي – دار الفارابي – بيروت 1990 م .