

الباب الثاني

النص الترائي

الفصل الأول : النص الساكن

الفصل الثاني : النص المتحرك

obeikandi.com

النص التراثي

تمهيد :

(١)

إن دراستنا للنص التراثي ، برغم ارتكازها على النص الروائي ، إلا أنها لاتخضع للأسس البنوية ، بل تركز على تفسير وتحليل النص التراثي ، في إطار العمل الروائي ، وكيفية توظيف الكاتب له . لذلك فإن دراستنا للنص التراثي تكتمل ، من خلال إلتحام النصين معاً ، الروائي والتراثي .

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

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

لذلك نجد أن النصوص التراثية ، التي استوحاها الكتاب في تلك المرحلة خضعت لسكونية النص التراثي . أي جاء النص ساكناً ، لأنه لم يتفاعل مع بنية الواقع الحاضر ، قدر تفاعله مع البنية التراثية . فظل معنى النص مغلقاً حول المعنى التراثي .

* * *

(٢)

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

* أنظر البحث ص ١٢٤

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

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

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

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

(٣)

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

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

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

(١) د. نصر أبو زيد : الهرميينوطيقاً ومعضلة تفسير النص . لوصول أبريل ١٩٨١ من ١٤٨ .

الفصل الأول النص الساكن

١ - ١

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

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

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

(٢) أنظر على سبيل المثال : رواية عزراء الهند لأحمد شوقى صادرة عن مطبعة الأهرام بالاسكندرية ١٨٩٧ ،
رواية " الدر التنظيم " أو حديث ليلي لمحمد التميمي مطبعة مجلة المقتطف سنة ١٨٨٨ ، ورواية " حسن
العواقب " لزینب نوار المطبعة الهندية بالقاهرة سنة ١٨٩٩ .
(٣) د. أحمد الهوارى : نقد الرواية ص ٩٨ .

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

ف نجد العديد من الكتاب - أستوحى هذه النصوص الشعرية القديمة فى رواياتهم مثل محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم ، وإبراهيم عبد القادر المازنى وغيرهم (٤) .
وسنقف عند بعض هؤلاء الكتاب على سبيل المثال .

١ - ٢

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

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

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

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

(٤) أنظر النصوص الشعرية فى روايات هؤلاء الكتاب .

(٥) نشرت هذه الرواية مسلسلة بمجلة الثقافة (لجنة التأليف والنشر) فى السنة الأولى ، العدد الرابع عشر ابتداء من أبريل سنة ١٩٢٩ ، وظهرت الطبعة الأولى ١٩٤٥ ، وأعتمدنا على طبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٤٩ .

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

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

وتدور أحداث الرواية حول هذا السياق التراثي الوارد في السيرة مع بعض التعديل اليسير مثل حذف الحدث الخاص بوضع الزير في الصندوق وإلقائه في البحر ، وماعدا ذلك فتنفق معظم أحداث السيرة مع أحداث الرواية . واستوحى الكاتب النصوص الشعرية التراثية ، ليعبر عن الحالات الشعورية التي تمر بها الشخصية .

وجاء سياق النص التراثي متوافقا ، والتتابع التاريخي لأحداث الرواية ، حيث تتصاعد أحداث الرواية مع التتابع الزمني من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، والنص التراثي يتصاعد في نفس الاتجاه . ويقف عند معنى واحد محدد هو تصوير حالات الألم التي تمر بها جليلة ، لذلك يظل بناء النص ساكناً عند المعنى التراثي أو المعنى الظاهر ، ولا ينتقل للتعبير عن الحاضر .

وفي روايته أبو الفوارس عنتر بن شداد استوحى النصوص التراثية . ليعبر عن الظلم الذي لحق بالشخصية العربية في ظل النظام القبلي المطلق ، الذي يفرق بين العبيد والأحرار . فيظل عنتر ينادى بالعدل والحرية كي يتزوج عبلة . يقول الراوي: « وقف بجواده على ظهر الربوة منشداً :-

(٧) أنظر : المصدر نفسه ، ص ٨٩ - ٩٠ .

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

« أعاتب دهرأ لايلين لعاتب »

وأخفى الجوى فى القلب والدمع فاضحى

وقد هان عندى بذل نفسى رخيصة

ولو فارقتنى ما بكتها جوارحى » (٩)

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

فيستوحى على سبيل المثال نصوصاً شعرية من معلقة عنترة تقول :

« يادار عبلة بالجواء تكلمى

وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

.....

.....

وإذا صحوت فما أقصر عند ندى

وكما علمت شمائلى وتكرمى » (١١)

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

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

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

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

(١١) نفسه .

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

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

ويرغم أن الكاتب وفق في اختيار بعض أشعار عنتره التي توضح حالته النفسية (١٢) ، إلا أن النص عنده ظل قاصراً في التعبير ، على شخصية واحدة . فظل النص قاصراً على تصوير اللوعة ، والمعاناة ، التي عاناها عنتره نتيجة فراقه لبعلة .

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

إن الكاتب يستوحى النص الذي ترده الشخصية التراثية - التي يعبر عنها - في مرحلة ما . ثم ينتقل إلى نص آخر يعبر عن مرحلة تالية . وهكذا يأتي بناء النص في الرواية متناسبا طرديا ، مع البناء المطرد للرواية . فتبدأ الرواية بشعر عنتره الذي يعبر عن لحظات الوجد والهوى ببعلة . ثم شعره الذي يعبر عن ضيقه وحزنه عندما علم بعدم اعتراف شداد به لكونه أسود . فيقول شعراً (١٣) ، يعبر فيه عن غربته بين قومه وهكذا يستمر تتابع الأحداث الروائية ، مع تتابع النصوص الشعرية ، ولا يتجاوز النص التراثي حد التفسير والشرح لمواقف الرواية ، وأحداثها . كما أن النص التراثي في هذه الحالة ، يسير وفق هذا الترتيب المنطقي في الرواية ، خاصة أن مثل هذه الروايات تعتمد على البناء التقليدي .

ولما كان هذا الترتيب - أي ترتيب النصوص الشعرية تبعاً لتتابع أحداث الرواية - يخضع لعلاقات منطقية ، وسببية ، لذلك نجد النص يطرح معاني محددة ، وفقاً لمبدأ السببية ، فكل حدث يؤدي إلى الآخر ، وكل معنى يرتبط بالمعنى التالي له . ولا يطرح أكثر من مدلول واحد . لذلك كان النص التراثي الشعري المستوحى في البناء الروائي يقف عند مدلول واحد هو المدلول التراثي . ومن هنا يظل بناء النص ساكناً ، لأنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً ، بالعصر والمكان ، أي يرتبط بالظرفية والحلية . دون أن يتجاوزه إلى عصور وأمكنته أخرى .

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

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

لذلك تأتي سكونية النص من كونه يقف عند دلالة واحدة لا يتجاوزها فعلى مستوى المعنى لا يطرح أكثر من المعنى الظاهر . وهى المعنى الذى يصور الأحداث المتتابعة التى مر بها عنتره منذ صباه وحتى زواجه من عبلة .

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

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

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

ونجد هذه النصوص الساكنة أيضاً فى روايته « الملك الضليل » (١٦) التى يستوحى فيها أشعار امرئ القيس . وفى روايات على الجارم التى استوحى فيها نصوص الشعراء العرب فى الإسلام . فقد تناول النصوص التراثية الشعرية للمعتمد بن عباد فى روايته « شاعر منك » ١٩٤٣ ولأبى فراس الحمدانى فى روايته « فارس بنى حمدان » ١٩٤٥ ، ولابن زيون فى روايته « هاتف من الأندلس » ١٩٤٩ ، وللوايد بن يزيد بن عبد الملك فى روايته « مرح الوايد » ١٩٤٣ ،

(١٤) أنظر : هانز ميرهورف : الزمن فى الأدب خاصة البناء التقليدى للزمن .

(١٥) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ٧٥ .

(١٦) نشرت هذه الرواية بمجلة الثقافة ابتداء من ٢٠ نوفمبر ١٩٤٠ وظهرت الطبعة الأولى ١٩٤٣ .

ولأبي الطيب المتنبى في روايته « الشاعر الطموح » ١٩٤٧ ، فقد اعتمد فيها على النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء . بقصد شرح وتفسير الأحداث والمواقف التاريخية الماضية ، دون أن تتفتح هذه النصوص على الواقع المعاصر .

٢/٨

ولم تقتصر هذه النصوص الساكنة على بعض الروايات التاريخية ، بل نجدتها في الرواية الفنية . مثل رواية « إبراهيم الكاتب » ، و « إبراهيم الثاني » لإبراهيم عبد القادر المازني .

حيث نجد الكاتب استوحى بعض النصوص الشعرية ، لبعض الشعراء العرب مثل بشار ابن برد ، ومهيار الديلمي ، وابن الرومي ، وأبو تمام . لكن مثل هذه النصوص التراثية لم تشكل بنية جوهرية في الرواية بل جاءت كإشارة عابرة لاتحمل أى دلالة رمزية أو إيحائية ، وتعد وسيلة لإيضاح مايقصده الكاتب . ويعد بناء مثل هذه النصوص ساكناً ، لأنه يكون تفسيراً لما يبنى الكاتب قوله على لسان شخصياته فيجئ عوضاً عن السرد الروائي دون أن يحمل أبعاداً أخرى غير بعده التراثي .

لذلك عندما يستوحى الكاتب نصاً شعرياً لبشار بن برد في روايته : « إبراهيم الكاتب » ، يقول : « وفاز بالطيبات الغاتك اللهج » .

وهذا الاستلهام جاء كإشارة عابرة ، لا يحمل أى دلالات إيحائية أو رمزية . بل ليوضح الكاتب إلى أى مدى كانت بعثرة الأشياء في الصالة تشبه حانة الخمار .

ونجد مثل هذه النصوص أيضاً في استداعاته لنص شعري لابن الرومي يقول : « وقع السهام ونزعهن أليم » (١٧) .

فيأتي الكاتب بهذا البيت الشعري ، ليوضح مدى حب « إبراهيم » لشوشو ، فحبها في قلبه كوقع السهام . وبذلك لايتجاوز النص حد التشبيه أو الإيضاح .

ويزداد استيحاء الكاتب لهذه النصوص في روايته « إبراهيم الثاني » فيستوحى نصوصاً شعرية للعقاد ومهيار الديلمي ، وأبى تمام (١٨) لكن استدعاه أيضاً لهذه النصوص

(١٧) إبراهيم عبد القادر المازني : إبراهيم الكاتب ، ص ٧٨ .

(١٨) أنظر : المصدر نفسه ، الصفحات : ٧٥ - ٧٧ - ٢١٠ .

لايحمل أية دلالات إيحائية أو رمزية . بل أتى بها الكاتب ليؤكد المعنى المرجو . فقد أخذ إبراهيم يحدث نفسه عن دعوته لزوجته تحية ، ويملى عليها مايجبه قلبه وهي تليعه وحينئذ يستوحى بيتاً لأبي تمام يقول :

« وطوبى مقام المرء فى الحى مخلق

لديباجتيه فاغترب تتجدد

فإنى رأيت الشمس زيدت محبة

إلى الناس أن ليست عليهم تشرق » (١٩)

ومن هنا يصبح النص مغلقاً حول المعنى التراثى ، ويتخذ الكاتب حلية أو زينة فى الرواية أو لتأكيد فكرة يبغي توصيلها . أو لتوضيح معنى عن طريق التشبيه .

ولعل هذه السكونية ترجع أيضا إلى التناقض بين مايدعو إليه الكاتب ومايطرحه فى روايته من أفكار فبرغم دعوته إلى استلهاام الحياة المصرية إلا أن روايته بعدت عن انلامح المصرية الاصلية ، ودارت حول طبقة أرسنقراطية ، لاتعانى من مشكلات الشعب » (٢٠) .

وهذا التناقض بدوره يؤدي إلى انفصال النص التراثى عن الواقع الحاضر ومثل هذا البناء لايساعد على دينامية النص . لأن دينامية النص تقوم على دينامية اللغة ، التى تطرح مفاهيم متعددة . بينما النصوص التراثية فى هذه الرواية تعتمد على المباشرة والإفصاح ، ولاتطرح أكثر من معنى واحد هو المعنى الظاهر .

وقد يرجع ذلك إلى أن الكاتب قد تناول هذه النصوص معزولة عن سياقها الاجتماعى » والنظر إلى دينامية كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الإجماعى ، يطبع هذه الدينامية بطابع الموت » (٢١) .

إن قضايا الواقع الحاضر نجدها معزولة تماما عن الواقع الذى تعالجه روايتا « إبراهيم الكاتب » ، « إبراهيم الثانى » .

من هنا جاء النص ساكناً عند معناه التراثى ، ومنفصلاً عن الحاضر لأن القضايا المطروحة فى الرواية منفصلة عن الواقع المعيش .

(١٩) نفسه ، ص ٢١٠ .

(٢٠) أنظر : د . عبد الحميد إبراهيم ، القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٦٧ .

(٢١) د . حكمت مباح الخطيب « يُمنى العبد » : فى معرفة النص ، دراسات فى النقد الأدبى ، ص ٦٢ .

ثم أخذ النص الساكن يتزحزح شيئاً فشيئاً من سكونيته ، ليشكل الملامح الأولى لولادة النص الحركي . لكنه في الوقت نفسه لم يتخلص تماماً من سكونيته ويمكن القول إن النص الساكن تقدم خطوة فنية نحو الحركية . لكنه لم يتخلص من السكونية بل حمل الملامح السكونية والحركية في آن واحد . وقد اتضح ذلك في النصوص الشعبية المستوحاة في النص الروائي خاصة روايتا « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ ، و « يوميات نائب في الأرياف » ١٩٣٧ لتوفيق الحكيم . وتمثل النص الشعبي في الأمثال والأغاني والمواويل الشعبية ، منذ رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل . لكنه تطور وشكل ملمحاً بارزاً في رواية يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم . فقد احتوت هذه الرواية على العديد من المواويل والأغاني التي استخدمها الكاتب أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر الذي تعيشه الشخصية الروائية .

لذلك نجد أن الشخصية الروائية التي تستوحى هذه النصوص شخصية مقهورة تنادى بالإخلاص ، وتعمرى زيف الواقع الحاضر . مثل الشيخ عصفور في رواية « يوميات نائب في الأرياف » وتصبح شخصية عصفور مثل شخصية المخلص أو الولي^(٢٢) في معظم الروايات العربية والمصرية « حيث يدرك ما لا يدركه الآخرون ويتسم بالجنون ، لكنه يظل الشخصية الوحيدة القادرة على الفعل ويكون أعمق أعماق كيائها محكوماً بقوى موضوعية نشطة في المجتمع » (٢٣) .

وإحياء العام الذي تشي به مثل هذه الشخصيات في التراث الشعبي ، إحياء مثلث الأضلاع ، فهي إما أن تشي بالجبروت وما يتفرع عنه ، أو يرتبط به من صفات وأفعال ، أو تشي بالاكتمال المعرفي المقابل للفقد الفيزيقي أو العقلي ، أو تشي أخيراً - وهو إحياء مرتبط بما سبق - بفكرة الولاية وما تتطلبه من قدرة على اجتياز أعمال خارقة (٢٤) .

وهذا النوع الأخير هو الذي ارتبط بمثل هذه الشخصيات وكانت النصوص الشعبية كالأغنية والأمثال والمواويل هي الأداة التعبيرية التي حرص الكاتب على استلهاها من تراث الجماعة .

(٢٢) للمزيد ، انظر : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، الفصل الرابع والخامس « وجهان للمخلص » ، « وجهان للولي » .

(٢٣) جورج لوكاش : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة أمين العيوطي ، ص ١٦٤ .

(٢٤) عبد الرحمن بسيسو : مرجع سابق ، ص ٣٦٤ .

لذلك نجد أن الشيخ عصفور يدرك ما لا يدركه الآخرون فيعرف القاتل الحقيقي وينشد موالاً يجسد فيه الحقائق الضائعة في المجتمع . فيستعين بالموال ليعبر عن معاني إيحائية لاتستطيع الشخصية العادية الإفصاح عنها نتيجة الخوف المستشري في نفوس أهل القرية ، من جبروت العمدة .

لذلك يتناول الراوى في يومياته الأحداث التي يعيشها رجال القرية البسطاء فيلتقى بالرجل المتهم بسرقة كوز الذرة من شدة جوعه ، وجماعة من الفلاحين متهمين بسرقة كيس ملبوسات سقطت من سيارة كانت تسير على شط الترع ، فيستدعى المأمور عصفور ، ويسأله عن ارتكب هذه الجرائم خاصة اختفاء ريم . فينشد عصفور موالاً يعبر من خلاله عن ضياعه في المجتمع ، يقول الراوى : فتردد الشيخ قليلاً ، وسكت لحظة ، ثم لفظ أهة من أعماق قلبه ورجع برأسه إلى الوراء . وجمدت عيناه كأنهما تنظر إلى شئ لا وجود له في عالم الحس ، والحقيقة ، ورفع عقيرته بالغناء :

أنا كنت صياد	وصيد السمك غية
نزلت بحر السمك	أصطاد لى بنية
وعجبنى شكل السمك	فى البحر حواليه
واحدة بياض شفتشى	والثانية بلطية

فقال المأمور صائحاً :

- مفهوم ، مفهوم ، واللى غرقت فى الرياح من سنتين كانت البياض ولا البلطية ؟؟
قلم يجبه الشيخ ولم يلتفت إليه ومضى يقنى :

واحدة بياض شفتشى	والثانية بلطية
والثالثة من بدعها	سحرت مراكية

وتنهى في العبارة الأخيرة ، واتخذ صوته فيها نبرة عجيبة ذات معنى ، (٢٥) .
فيستوحى الكاتب هذا النص من التراث الشعبى الجماعى ليكون بمثابة الرموز والإشارات التى يوحى بها عصفور كى يكشف عن حقيقة الجرائم السائدة فى المجتمع ، معتمداً على النص الشعبى . كما تتداوله الجماعات البشرية المختلفة ، فقد تكرر استخدامه للموال على لسان الشيخ عصفور فى مواضع عديدة (٢٦) ليكشف عن زيف الواقع الحاضر الذى يموج بالزيف والخداع . فالعمدة والمأمور يتآمران مع الحكام فى تزوير الانتخابات .

(٢٥) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف ، ص ٨١ - ٨٢ .

(٢٦) أنظر على سبيل المثال : المصدر نفسه ، ص ١٤ - ٢٤ - ٨١ - ٨٢ - ١٠٨ - ١٤٥ - ١٦٠ .

لذلك قبضوا على عصفور كى لاتؤثر مواويله فى عقول الناس فتوقظ وعيهم فيقترن الموال بشخصية عصفور التى تشبه شخصية المجنوب فى روايات سعد مكاوى . لكن مثل هذا الموال لا يخرج عن كونه أداة تعبيرية عن المعاناة ، التى تعاندها الشخصية فيصبح الموال بمثابة السرد الذى يحل محل كلمات الشيخ عصفور . أى أن كل المواويل الشعبية والأغانى التى وردت فى الرواية . جاءت تعبيراً عن الكلمات التى يبنى أن يقولها الشيخ عصفور لكنه لا يستطيع الإفصاح والإبانة بالكلام المنتور فلجأ إلى الموال ليعبر عما يبغى قوله .

ومن ثم يصبح وجود الموال فى الرواية لازمة أساسية ، طالما أنه لازمة من لوازم التعبير عند شخصية رئيسية فى الرواية وهى شخصية الشيخ عصفور . وهذا النص جعل النص الروائى قريباً من التعبير عن الواقع الحاضر . وإن كان قد جاء فى شكل يوميات أقرب إلى قص السير الذاتية . لكن هذا الموال قد جاء فى الوقت نفسه بمثابة الحلية الشكلية فى بناء الرواية .

ومن ثم ظل النص متأرجحاً بين التعبير عن الواقع ، وبين الحلية الشكلية ، فتصبح الدلالة التى يحملها النص تدل على وعى الشخصية وفى الوقت نفسه يحاول الكاتب أن يحمله مستويات أخرى رمزية كأن ترمز كلماته إلى ضياع ريم رمز المحبوبة الضائعة ، لكنه لم يفسح للنص مجالات متعددة بل وقف به عند حد التعبير عن هموم الشخصية .

وقد يرجع ذلك إلى أن الكاتب كان مقيداً بإطار الشكل الذى نهجه فى شكل يوميات حياتية أو ذاتية . وهذه اليوميات لاتتحمل أكثر من عرض الحوادث التى تمر بها الشخصية ، تعبيراً عن همومها اليومية المعيشة .

وبرغم ذلك فبعد هذا النص الشعبى إرهاباً لميلاد النص المتحرك الذى يتفاعل مع بنية النص الروائى وي طرح أبعاداً متعددة .

obeykandi.com

الفصل الثانى

النص المتحرك

ويعنى به النص الذى يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى ، أى يكون الوصف فيه متحركاً ، فيصف الأشياء فى لحظة تحركها من حالة إلى أخرى وبذلك يعطى النص حركية تضاف إلى المعنى المتعدد ، كما أنه نص لا يحافظ على قداسته وتركيبه كما هو فى كتب التراث ، بل يستوحيه الكاتب ، فيخرج بذلك من إطاره التراثى إلى دلالاته المعاصرة . فيصبح النص متعدد الدلالة ، ويتحقق ذلك، من خلال مزج النصين التراثى والروائى معا .

والنص بهذا المفهوم نجده فى معظم الروايات ، التى استوحت النصوص التراثية منذ الخمسينيات من هذا القرن وما بعدها - على سبيل التقريب وليس التحديد - وعلى سبيل شيوع الظاهرة فى معظم الأعمال الروائية وليست فى جميعها - سواء كانت هذه النصوص ضمن التراث المدون أو الشفاهى . فنجده فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى ومحمد خليل قاسم ، وسعد مكابى ، وجمال الفيطنى ، ومحمد جبريل ، وأحمد الشيخ ، وببيل عبد الحميد ، ونظن أن هذه الحركية تقوم على جانبين أساسيين هما :

١ - تعدد دلالات النص .

٢ - حركية الصورة الحلمية .

الجانب الأول : تعدد دلالات النص :

إن تعدد دلالات النص يعد من أهم المقومات الفنية ، التى تؤدى إلى حركية النص خاصة أن هذا التعدد للدلالات والمعانى يعطى النص حركية على مستوى المعنى لأن المعنى فى النص المتحرك يكون « دائما فى حالة تغير مستمر . طالما أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسر علاقة متغيرة فى الزمان والمكان » (٢٧) .

وينقسم تعدد الدلالة فى النص التراثى المستوحى فى الرواية إلى قسمين :

الأول : تعدد الدلالة فى النص التراثى المتعائل .

الثانى : تعدد الدلالة فى النص التراثى المحور .

(٢٧) د. نصر أبو زيد : بحث سابق ، ١٥٦ .

أما عن تعدد الدلالة في النص التراثي المتماثل :

فيعنى به إبراز المعانى المتعددة من خلال النص التراثي المستوحى بتمام عبارته خاصة في النص التراثي المدون - أى النص الذى تكون مصادره التراثية مدونة - بينما التماثل فى استلهاام النص التراثي الشفاهي يأتى من خلال توافق الأفكار والمعانى . لأن هذه النصوص الشفاهية تنتمى إلى تراث الجماعة وليس تراث الفرد . لذلك تتغير وتتبدل تبعاً للجماعة التى ترد هذا النص . بينما يظل التماثل قائماً فى تشابه المعانى والأفكار المطروحة فى النص الشفاهي ، وفى النصين الشفاهي والمدون يحمل الكاتب هذه النصوص معنى آخر مغايراً للمعنى الظاهر يكون متعلقاً بالمغزى وموحى به .

لذلك تبرز هذه الدلالات فى النص المتماثل من خلال مستويين :

الأول : مستوى النصوص التراثية الشفاهية : أى التى تكون مصادرها التراثية شفاهية ترددها الجماعات شفويًا وليست مدونة . لذلك تختلف من فرد لآخر ومن جماعة لأخرى لكن التماثل يظل قائماً فى توحد المعانى والأفكار التى تتناولها النصوص الشفاهية مع ما تردده الجماعات المختلفة .

الثانى : مستوى النصوص التراثية المدونة : أى التى تكون، مصادرها التراثية مدونة .

١/٨

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تمثلت النصوص الشفاهية فى الأمثال والأغاني والمواويل الشعبية ، التى استوحاها الكتّاب من التراث الجماعى ووظفوها فى رواياتهم مثل عبد الرحمن الشرقاوى فى رواية « الأرض » ١٩٥٤ ، و« قلوب خالية » . ومحمد خليل قاسم فى « الشمنورة » ١٩٦٨ ، وسعد مكابى فى « لاتسقتنى وحدى » ١٩٨٤ . وأحمد الشيخ فى « الناس فى كفر عسكر » .

ولعل أهم المعانى التى تحملها هذه النصوص الشعبية الشفاهية هى معانى البهجة والحزن فى آن واحد ، فالراوى الذى ينشد الأغنية الشعبية ، أو يترنم بالموال يعوج الواقع من حوله بشتى المفارقات الحياتية . وهذا بدوره ينعكس على النص الشعبى فى الرواية فنجده يعبر عن الشئ ونقيضه فى آن واحد . فيحدث حالة من المد والجنر بين المعانى المتعددة ، والمتناقضة أحياناً ، فتبعث الحيوية فى النص التراثي والروائي معا .

إن وصيفة في رواية الأرض تغنى أغنية شعبية تعبر عن هذه الدولات المتعددة ، تقول :

« والحلوة تيجى عالرملة

جدع ياللى ورا الحيط

أنت حلى ولاضيف

أنا ضيف ومعايا سيف

أقطع رؤس الظالمين

فيردد الرجال الظالمين .. الظالمين » (٢٨) .

فعلى الرغم من أن الأغنية تعبر عن الفرحة والسعادة إلا أنها تعبر أيضا عن الظلم ، الذى يعانى به الإنسان المعاصر من سطوة الحكومة . التى منعت المياه عن أرض الفلاحين . فجاء نص الأغنية ليعطى النص الروائى أبعاداً متعددة فلا يقف عند حد رصد الأغنية ، بل إنها تأتى لتحمل النص معانى رمزية غير المعنى المباشر .

إن وصيفة تغنى هذه الأغنية لتعبر عن الظلم الذى لحق بوالدها ، عندما فصل من عمله لأنه رفض التزييف فى انتخابات « صدقى باشا » .. فتغنى وصيفة هذه الأغنية لتعبر عن بهجة الأقراع ، التى تقال فيها هذه الإغاني . وفى الوقت نفسه تعبر عن الظلم الذى لحق بوالدها كواحد من أفراد الشعب المصرى . لذلك يجسد النص المعانى المتعددة والمتناقضة ، التى تعبر عن التناقض القائم فى الواقع الحاضر ، ومن ثم يصبح للنص حرية الحركة فى طرح المعانى وغير مقيد بمعنى واحد مفرد .

وقد شاع فى رواية « الأرض » استخدام هذه النصوص الشعبية كالأغاني والمواويل (٢٩) وشكلت ملمحاً فنياً بارزاً فى بناء الرواية ، هذا الملمح أدى إلى حركية النص . لأن مثل هذا التكنيك يعمل على تقجير طاقات المعنى ، ويجعل النص غير ساكن عند معنى واحد ، بل يتجاوز به إلى معانٍ متعددة . سواء فى « الأرض » أو « قلوب خالية » (٣٠) وإذا كانت رواية

(٢٨) عبد الرحمن الشرقاوي : « الأرض » ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(٢٩) أنظر : هذه النصوص الشعبية فى الرواية على سبيل المثال فى الصفحات : ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥٣٩ - ٥٤٠ - ٥٤١ - ٥٤٢ - ٥٤٣ - ٥٤٤ - ٥٤٥ - ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٥٠ - ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٥٣ - ٥٥٤ - ٥٥٥ - ٥٥٦ - ٥٥٧ - ٥٥٨ - ٥٥٩ - ٥٦٠ - ٥٦١ - ٥٦٢ - ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٥٦٦ - ٥٦٧ - ٥٦٨ - ٥٦٩ - ٥٧٠ - ٥٧١ - ٥٧٢ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٧٧ - ٥٧٨ - ٥٧٩ - ٥٨٠ - ٥٨١ - ٥٨٢ - ٥٨٣ - ٥٨٤ - ٥٨٥ - ٥٨٦ - ٥٨٧ - ٥٨٨ - ٥٨٩ - ٥٩٠ - ٥٩١ - ٥٩٢ - ٥٩٣ - ٥٩٤ - ٥٩٥ - ٥٩٦ - ٥٩٧ - ٥٩٨ - ٥٩٩ - ٦٠٠ - ٦٠١ - ٦٠٢ - ٦٠٣ - ٦٠٤ - ٦٠٥ - ٦٠٦ - ٦٠٧ - ٦٠٨ - ٦٠٩ - ٦١٠ - ٦١١ - ٦١٢ - ٦١٣ - ٦١٤ - ٦١٥ - ٦١٦ - ٦١٧ - ٦١٨ - ٦١٩ - ٦٢٠ - ٦٢١ - ٦٢٢ - ٦٢٣ - ٦٢٤ - ٦٢٥ - ٦٢٦ - ٦٢٧ - ٦٢٨ - ٦٢٩ - ٦٣٠ - ٦٣١ - ٦٣٢ - ٦٣٣ - ٦٣٤ - ٦٣٥ - ٦٣٦ - ٦٣٧ - ٦٣٨ - ٦٣٩ - ٦٤٠ - ٦٤١ - ٦٤٢ - ٦٤٣ - ٦٤٤ - ٦٤٥ - ٦٤٦ - ٦٤٧ - ٦٤٨ - ٦٤٩ - ٦٥٠ - ٦٥١ - ٦٥٢ - ٦٥٣ - ٦٥٤ - ٦٥٥ - ٦٥٦ - ٦٥٧ - ٦٥٨ - ٦٥٩ - ٦٦٠ - ٦٦١ - ٦٦٢ - ٦٦٣ - ٦٦٤ - ٦٦٥ - ٦٦٦ - ٦٦٧ - ٦٦٨ - ٦٦٩ - ٦٧٠ - ٦٧١ - ٦٧٢ - ٦٧٣ - ٦٧٤ - ٦٧٥ - ٦٧٦ - ٦٧٧ - ٦٧٨ - ٦٧٩ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٢ - ٦٨٣ - ٦٨٤ - ٦٨٥ - ٦٨٦ - ٦٨٧ - ٦٨٨ - ٦٨٩ - ٦٩٠ - ٦٩١ - ٦٩٢ - ٦٩٣ - ٦٩٤ - ٦٩٥ - ٦٩٦ - ٦٩٧ - ٦٩٨ - ٦٩٩ - ٧٠٠ - ٧٠١ - ٧٠٢ - ٧٠٣ - ٧٠٤ - ٧٠٥ - ٧٠٦ - ٧٠٧ - ٧٠٨ - ٧٠٩ - ٧١٠ - ٧١١ - ٧١٢ - ٧١٣ - ٧١٤ - ٧١٥ - ٧١٦ - ٧١٧ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٧٢٠ - ٧٢١ - ٧٢٢ - ٧٢٣ - ٧٢٤ - ٧٢٥ - ٧٢٦ - ٧٢٧ - ٧٢٨ - ٧٢٩ - ٧٣٠ - ٧٣١ - ٧٣٢ - ٧٣٣ - ٧٣٤ - ٧٣٥ - ٧٣٦ - ٧٣٧ - ٧٣٨ - ٧٣٩ - ٧٤٠ - ٧٤١ - ٧٤٢ - ٧٤٣ - ٧٤٤ - ٧٤٥ - ٧٤٦ - ٧٤٧ - ٧٤٨ - ٧٤٩ - ٧٥٠ - ٧٥١ - ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ - ٧٥٥ - ٧٥٦ - ٧٥٧ - ٧٥٨ - ٧٥٩ - ٧٦٠ - ٧٦١ - ٧٦٢ - ٧٦٣ - ٧٦٤ - ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٧ - ٧٦٨ - ٧٦٩ - ٧٧٠ - ٧٧١ - ٧٧٢ - ٧٧٣ - ٧٧٤ - ٧٧٥ - ٧٧٦ - ٧٧٧ - ٧٧٨ - ٧٧٩ - ٧٨٠ - ٧٨١ - ٧٨٢ - ٧٨٣ - ٧٨٤ - ٧٨٥ - ٧٨٦ - ٧٨٧ - ٧٨٨ - ٧٨٩ - ٧٩٠ - ٧٩١ - ٧٩٢ - ٧٩٣ - ٧٩٤ - ٧٩٥ - ٧٩٦ - ٧٩٧ - ٧٩٨ - ٧٩٩ - ٨٠٠ - ٨٠١ - ٨٠٢ - ٨٠٣ - ٨٠٤ - ٨٠٥ - ٨٠٦ - ٨٠٧ - ٨٠٨ - ٨٠٩ - ٨١٠ - ٨١١ - ٨١٢ - ٨١٣ - ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ - ٨١٧ - ٨١٨ - ٨١٩ - ٨٢٠ - ٨٢١ - ٨٢٢ - ٨٢٣ - ٨٢٤ - ٨٢٥ - ٨٢٦ - ٨٢٧ - ٨٢٨ - ٨٢٩ - ٨٣٠ - ٨٣١ - ٨٣٢ - ٨٣٣ - ٨٣٤ - ٨٣٥ - ٨٣٦ - ٨٣٧ - ٨٣٨ - ٨٣٩ - ٨٤٠ - ٨٤١ - ٨٤٢ - ٨٤٣ - ٨٤٤ - ٨٤٥ - ٨٤٦ - ٨٤٧ - ٨٤٨ - ٨٤٩ - ٨٥٠ - ٨٥١ - ٨٥٢ - ٨٥٣ - ٨٥٤ - ٨٥٥ - ٨٥٦ - ٨٥٧ - ٨٥٨ - ٨٥٩ - ٨٦٠ - ٨٦١ - ٨٦٢ - ٨٦٣ - ٨٦٤ - ٨٦٥ - ٨٦٦ - ٨٦٧ - ٨٦٨ - ٨٦٩ - ٨٧٠ - ٨٧١ - ٨٧٢ - ٨٧٣ - ٨٧٤ - ٨٧٥ - ٨٧٦ - ٨٧٧ - ٨٧٨ - ٨٧٩ - ٨٨٠ - ٨٨١ - ٨٨٢ - ٨٨٣ - ٨٨٤ - ٨٨٥ - ٨٨٦ - ٨٨٧ - ٨٨٨ - ٨٨٩ - ٨٩٠ - ٨٩١ - ٨٩٢ - ٨٩٣ - ٨٩٤ - ٨٩٥ - ٨٩٦ - ٨٩٧ - ٨٩٨ - ٨٩٩ - ٩٠٠ - ٩٠١ - ٩٠٢ - ٩٠٣ - ٩٠٤ - ٩٠٥ - ٩٠٦ - ٩٠٧ - ٩٠٨ - ٩٠٩ - ٩١٠ - ٩١١ - ٩١٢ - ٩١٣ - ٩١٤ - ٩١٥ - ٩١٦ - ٩١٧ - ٩١٨ - ٩١٩ - ٩٢٠ - ٩٢١ - ٩٢٢ - ٩٢٣ - ٩٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٢٨ - ٩٢٩ - ٩٣٠ - ٩٣١ - ٩٣٢ - ٩٣٣ - ٩٣٤ - ٩٣٥ - ٩٣٦ - ٩٣٧ - ٩٣٨ - ٩٣٩ - ٩٤٠ - ٩٤١ - ٩٤٢ - ٩٤٣ - ٩٤٤ - ٩٤٥ - ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨ - ٩٤٩ - ٩٥٠ - ٩٥١ - ٩٥٢ - ٩٥٣ - ٩٥٤ - ٩٥٥ - ٩٥٦ - ٩٥٧ - ٩٥٨ - ٩٥٩ - ٩٦٠ - ٩٦١ - ٩٦٢ - ٩٦٣ - ٩٦٤ - ٩٦٥ - ٩٦٦ - ٩٦٧ - ٩٦٨ - ٩٦٩ - ٩٧٠ - ٩٧١ - ٩٧٢ - ٩٧٣ - ٩٧٤ - ٩٧٥ - ٩٧٦ - ٩٧٧ - ٩٧٨ - ٩٧٩ - ٩٨٠ - ٩٨١ - ٩٨٢ - ٩٨٣ - ٩٨٤ - ٩٨٥ - ٩٨٦ - ٩٨٧ - ٩٨٨ - ٩٨٩ - ٩٩٠ - ٩٩١ - ٩٩٢ - ٩٩٣ - ٩٩٤ - ٩٩٥ - ٩٩٦ - ٩٩٧ - ٩٩٨ - ٩٩٩ - ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢ - ١٠٠٣ - ١٠٠٤ - ١٠٠٥ - ١٠٠٦ - ١٠٠٧ - ١٠٠٨ - ١٠٠٩ - ١٠١٠ - ١٠١١ - ١٠١٢ - ١٠١٣ - ١٠١٤ - ١٠١٥ - ١٠١٦ - ١٠١٧ - ١٠١٨ - ١٠١٩ - ١٠٢٠ - ١٠٢١ - ١٠٢٢ - ١٠٢٣ - ١٠٢٤ - ١٠٢٥ - ١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٢٨ - ١٠٢٩ - ١٠٣٠ - ١٠٣١ - ١٠٣٢ - ١٠٣٣ - ١٠٣٤ - ١٠٣٥ - ١٠٣٦ - ١٠٣٧ - ١٠٣٨ - ١٠٣٩ - ١٠٤٠ - ١٠٤١ - ١٠٤٢ - ١٠٤٣ - ١٠٤٤ - ١٠٤٥ - ١٠٤٦ - ١٠٤٧ - ١٠٤٨ - ١٠٤٩ - ١٠٥٠ - ١٠٥١ - ١٠٥٢ - ١٠٥٣ - ١٠٥٤ - ١٠٥٥ - ١٠٥٦ - ١٠٥٧ - ١٠٥٨ - ١٠٥٩ - ١٠٦٠ - ١٠٦١ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ - ١٠٦٤ - ١٠٦٥ - ١٠٦٦ - ١٠٦٧ - ١٠٦٨ - ١٠٦٩ - ١٠٧٠ - ١٠٧١ - ١٠٧٢ - ١٠٧٣ - ١٠٧٤ - ١٠٧٥ - ١٠٧٦ - ١٠٧٧ - ١٠٧٨ - ١٠٧٩ - ١٠٨٠ - ١٠٨١ - ١٠٨٢ - ١٠٨٣ - ١٠٨٤ - ١٠٨٥ - ١٠٨٦ - ١٠٨٧ - ١٠٨٨ - ١٠٨٩ - ١٠٩٠ - ١٠٩١ - ١٠٩٢ - ١٠٩٣ - ١٠٩٤ - ١٠٩٥ - ١٠٩٦ - ١٠٩٧ - ١٠٩٨ - ١٠٩٩ - ١١٠٠ - ١١٠١ - ١١٠٢ - ١١٠٣ - ١١٠٤ - ١١٠٥ - ١١٠٦ - ١١٠٧ - ١١٠٨ - ١١٠٩ - ١١١٠ - ١١١١ - ١١١٢ - ١١١٣ - ١١١٤ - ١١١٥ - ١١١٦ - ١١١٧ - ١١١٨ - ١١١٩ - ١١٢٠ - ١١٢١ - ١١٢٢ - ١١٢٣ - ١١٢٤ - ١١٢٥ - ١١٢٦ - ١١٢٧ - ١١٢٨ - ١١٢٩ - ١١٣٠ - ١١٣١ - ١١٣٢ - ١١٣٣ - ١١٣٤ - ١١٣٥ - ١١٣٦ - ١١٣٧ - ١١٣٨ - ١١٣٩ - ١١٤٠ - ١١٤١ - ١١٤٢ - ١١٤٣ - ١١٤٤ - ١١٤٥ - ١١٤٦ - ١١٤٧ - ١١٤٨ - ١١٤٩ - ١١٥٠ - ١١٥١ - ١١٥٢ - ١١٥٣ - ١١٥٤ - ١١٥٥ - ١١٥٦ - ١١٥٧ - ١١٥٨ - ١١٥٩ - ١١٦٠ - ١١٦١ - ١١٦٢ - ١١٦٣ - ١١٦٤ - ١١٦٥ - ١١٦٦ - ١١٦٧ - ١١٦٨ - ١١٦٩ - ١١٧٠ - ١١٧١ - ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ - ١١٧٥ - ١١٧٦ - ١١٧٧ - ١١٧٨ - ١١٧٩ - ١١٨٠ - ١١٨١ - ١١٨٢ - ١١٨٣ - ١١٨٤ - ١١٨٥ - ١١٨٦ - ١١٨٧ - ١١٨٨ - ١١٨٩ - ١١٩٠ - ١١٩١ - ١١٩٢ - ١١٩٣ - ١١٩٤ - ١١٩٥ - ١١٩٦ - ١١٩٧ - ١١٩٨ - ١١٩٩ - ١٢٠٠ - ١٢٠١ - ١٢٠٢ - ١٢٠٣ - ١٢٠٤ - ١٢٠٥ - ١٢٠٦ - ١٢٠٧ - ١٢٠٨ - ١٢٠٩ - ١٢١٠ - ١٢١١ - ١٢١٢ - ١٢١٣ - ١٢١٤ - ١٢١٥ - ١٢١٦ - ١٢١٧ - ١٢١٨ - ١٢١٩ - ١٢٢٠ - ١٢٢١ - ١٢٢٢ - ١٢٢٣ - ١٢٢٤ - ١٢٢٥ - ١٢٢٦ - ١٢٢٧ - ١٢٢٨ - ١٢٢٩ - ١٢٣٠ - ١٢٣١ - ١٢٣٢ - ١٢٣٣ - ١٢٣٤ - ١٢٣٥ - ١٢٣٦ - ١٢٣٧ - ١٢٣٨ - ١٢٣٩ - ١٢٤٠ - ١٢٤١ - ١٢٤٢ - ١٢٤٣ - ١٢٤٤ - ١٢٤٥ - ١٢٤٦ - ١٢٤٧ - ١٢٤٨ - ١٢٤٩ - ١٢٥٠ - ١٢٥١ - ١٢٥٢ - ١٢٥٣ - ١٢٥٤ - ١٢٥٥ - ١٢٥٦ - ١٢٥٧ - ١٢٥٨ - ١٢٥٩ - ١٢٦٠ - ١٢٦١ - ١٢٦٢ - ١٢٦٣ - ١٢٦٤ - ١٢٦٥ - ١٢٦٦ - ١٢٦٧ - ١٢٦٨ - ١٢٦٩ - ١٢٧٠ - ١٢٧١ - ١٢٧٢ - ١٢٧٣ - ١٢٧٤ - ١٢٧٥ - ١٢٧٦ - ١٢٧٧ - ١٢٧٨ - ١٢٧٩ - ١٢٨٠ - ١٢٨١ - ١٢٨٢ - ١٢٨٣ - ١٢٨٤ - ١٢٨٥ - ١٢٨٦ - ١٢٨٧ - ١٢٨٨ - ١٢٨٩ - ١٢٩٠ - ١٢٩١ - ١٢٩٢ - ١٢٩٣ - ١٢٩٤ - ١٢٩٥ - ١٢٩٦ - ١٢٩٧ - ١٢٩٨ - ١٢٩٩ - ١٣٠٠ - ١٣٠١ - ١٣٠٢ - ١٣٠٣ - ١٣٠٤ - ١٣٠٥ - ١٣٠٦ - ١٣٠٧ - ١٣٠٨ - ١٣٠٩ - ١٣١٠ - ١٣١١ - ١٣١٢ - ١٣١٣ - ١٣١٤ - ١٣١٥ - ١٣١٦ - ١٣١٧ - ١٣١٨ - ١٣١٩ - ١٣٢٠ - ١٣٢١ - ١٣٢٢ - ١٣٢٣ - ١٣٢٤ - ١٣٢٥ - ١٣٢٦ - ١٣٢٧ - ١٣٢٨ - ١٣٢٩ - ١٣٣٠ - ١٣٣١ - ١٣٣٢ - ١٣٣٣ - ١٣٣٤ - ١٣٣٥ - ١٣٣٦ - ١٣٣٧ - ١٣٣٨ - ١٣٣٩ - ١٣٤٠ - ١٣٤١ - ١٣٤٢ - ١٣٤٣ - ١٣٤٤ - ١٣٤٥ - ١٣٤٦ - ١٣٤٧ - ١٣٤٨ - ١٣٤٩ - ١٣٥٠ - ١٣٥١ - ١٣٥٢ - ١٣٥٣ - ١٣٥٤ - ١٣٥٥ - ١٣٥٦ - ١٣٥٧ - ١٣٥٨ - ١٣٥٩ - ١٣٦٠ - ١٣٦١ - ١٣٦٢ - ١٣٦٣ - ١٣٦٤ - ١٣٦٥ - ١٣٦٦ - ١٣٦٧ - ١٣٦٨ - ١٣٦٩ - ١٣٧٠ - ١٣٧١ - ١٣٧٢ - ١٣٧٣ - ١٣٧٤ - ١٣٧٥ - ١٣٧٦ - ١٣٧٧ - ١٣٧٨ - ١٣٧٩ - ١٣٨٠ - ١٣٨١ - ١٣٨٢ - ١٣٨٣ - ١٣٨٤ - ١٣٨

« الأرض » قد اعتمدت على توظيف الأغنية الشعبية المصرية . فإن رواية « الشمنورة » سنة ١٩٦٨ ، أعتد بناؤها على استلهاج النصوص الشعبية النوبية ، لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر . فحملها الكاتب أبعاداً معاصرة ، وتعددت دلالاتها بتعدد الأبعاد الرمزية . إن انحص الشعبى المتمثل فى الأغنية الشعبية النوبية يعبر فى معناه الظاهر عن الفرحة بعودة الغائب . وفى معناه الإيحائى عن الحزن والألم ، الذى انتاب شريفة وأمها على الغائب ، الذى لم يأت بعد . لذلك عندما يعود « أحمد عودة » خال حامد من القاهرة ناقلاً لهم أخبار النوبيين ، الذين يعملون فى القاهرة ، يسمعون أغنية شعبية نوبية تعبر عن فرحتهم بعودته ، وفى الوقت نفسه تعبر عن الحسرة على الغائبين الذين لم يأتوا بعد ، تقول كلمات الأغنية :

« أيدن أبينا بالناتون قابا يمونا
بروش المرايا بالناتون قابا يمونا » (٣١) .

وعندما لا يفهما حسن المصرى يترجمها له الملتون فتقول معانى الكلمات :

« لن يغيب عن خاطرى

إلى الأبد لن يغيب

وجه عذراء

ناعم مثل المرايا

لن يغيب .. لن يغيب » (٣٢)

فيعبر النص عن الفرحة التى تفرح المحب بمحبوبته عندما يفوز بلقاؤها . حينئذ لاتغيب صورتها عنه ، مهما تبذدت الأيام والسنون ، فالرجال يرحلون ، لكن وجه محبوباتهم فى ديارهم النوبية – لايفارقهم ولا يغيب . وفى الوقت نفسه يعبر هذا النص عن مرارة الغربة التى يعانها الرجال الغائبون عن محبوباتهم وديارهم . مثل « جمال » الذى رحل فى البلاد البعيدة ، لايمك من محبوبته غير ملامح الطيف البعيد .. لذلك يحمل النص معنيين متناقضين ، لكنهما يسهمان فى حركية النص الروائى والتراشى معاً .

إن الكاتب يستمر فى استلهاجه لهذه النصوص الشعبية النوبية طوال الرواية (٣٣) لتكون تعبيراً عن ضياعهم عندما ضاعت الأرض . لذلك يسمعون أغنية شعبية نوبية تقول : « عزة

(٣١) محمد خليل قاسم : الشمنورة ص ٥٥

(٣٢) نفسه ص ٥٦

(٣٣) أنظر على سبيل المثال : النصوص الشعبية النوبية التى حملت دلالات متعددة من خلال ارتباط صور

المحبوبة بالأرض فى الصفحات (٥٦ - ١٩٥ - ٢٤٧ - ٢٥٥ - ٤٥٠)

نحن الجبال . ونحن كيلزهوور فوق ليل تلال (فوق التلال) نشاهد النجوم الحارسة الهلال ،
خدينى باليمين أنا راقد شمال ، (٢٤)

إن حركية النص تبرز من خلال المعانى المتعددة والمتباينة فى آن واحد . فالرجال برغم
سعادتهم بمحبتهم ، عندما تتداعى عليهم ملامحها ، إلا أنهم ينتابهم العجز والحسرة
والحرمان ببعادهم عنها ، إنهم أقوياء كالجبال وكالزهوور فى ليل التلال . لكنهم فى الوقت نفسه
ضعاف ، ينتابهم العجز ويستجدون المحبوبة أن تنتشلهم من الضياع .

فتبدو المعانى المتعددة فى النص حيث يعبر عن القوة والعجز ، وعن الفرح والحزن فى
آن واحد ، وهذا بدوره يجعل النص ينسبط نحو الماضى ، وينقبض نحو الحاضر نتيجة
لاستحضار الصور المتعددة فى وقت واحد .

وبرغم إعتقاد سعد مكوى فى روايته « لاتسقتى وحدى » سنة ١٩٨٤ على الأشعار
الصوفية ، إلا أن الموالم الشعبى فى روايته جاء لتعريف الواقع الحاضر من جهة ، وإضافة
دلالات رمزية للنص الروائى من جهة ثانية . فنجد الشيخ السهروردى ، قد افتتح الجلسة مع
الشيخ برهان الدين ، بينما « رباب » تتهم زوجها بالخيبة ، لانه لم يطع السيدة العظيمة ، التى
كانت ستدر عليه أموالاً كثيرة و" آية " تطلب منها أن تطيع زوجها علاء الدين وتسمع ماينشده
لأنه سحر جميع الحاضرين . وأخذ علاء الدين ينشد موالاً يقول :

" طالب وداد الجمال وأدفع حياتى مهر
موالى بيغتنى للنايمين يأهل العصر
على اللصوص السمان والنهابين والهبر
على الزمان اللى خلانى كئيب وشريد
زمن الفساد الكبير والمداحين والفشور " (٣٥)

وتأتى حركية النص من خلال مزج الموالم الشعبى بنسيج الرواية . فيأتى هذا الموالم على
لسان شخصية صوفية تعيش فى زمن ابن الفارض وبرهان الدين فيجعل دلالة النص تنتقل من
المعنى التراثى الذى يعبر عن الماضى ، إلى المعنى الدلالى الذى يعبر عن الحاضر . وبذلك

(٢٤) نفسه ص ٥٦

(٣٥) سعد مكوى : لاتسقتى وحدى ص ٦٣ .

يصبح للنص دلالتان ، وهاتان الدالتان تبعثان فى النص الروائى حرية الحركة ، فتجعله ينسحب للماضى وينبسط الحاضر فى وقت واحد . ويتضح تعدد الدلالة أيضاً فى التساؤل الذى يطرحه الموالم . إذ كيف يكون الموالم للنائمين وكيف يكون اللصوص سماتنا . وكيف يكون زمن الفساد هو زمن المداحين .

ومن هذه التساؤلات تتضح المعانى المتعددة . لأن إدراك المعنى الآخر للنص يتم فى هدوء ، مصاحباً للقراءة المتصلة للنص الروائى . وهذا بدوره يجعل بناء النص متحركاً ، ولا يقف عند المعنى الظاهر . بل يتجاوزه وفى التجاوز والمد والإتساع حركة للمعنى التى هى حركة النص ذاته .

وأعتمدت رواية « الناس فى كفر عسكر » لأحمد الشبخ على النص الشعبى المتمثل فى المثل الشعبى (٣٦) فربط الكاتب بين الزمن التاريخى والمثل الشعبى ، فى بناء الرواية ، وبرغم أن بناء الزمن فى الرواية تصاعدياً من ١٨٩٨ إلى ١٩٧١ حيث يحكى أحداثاً انقضت مستخدماً أسلوب الحكاية ، ويعنى به مجموعة الأحداث المترابطة التى ترد فى العمل الأدبى . إلا أن الماضى عنده يمثل الحاضر الروائى ، من خلال استخدامه الفعل الماضى فى النص الذى له حقيقة الحضور .

وينعكس هذا على النص الروائى فيجعله غير ثابت عند زمن محدد .. بل تتداخل فيه الأزمنة الداخلىة - أى زمن الأحداث فى بنية الرواية - بينما يظل الزمن الذى يربط بداية الرواية بنهايتها زمنأ تصاعدياً .

وبناء النص الشعبى يسير وفقاً يقتضى البناء الروائى . لذلك خضع بناء النص الشعبى لهذا التداخل الدينامى للزمن ، فبدأت الرواية بفرار حسن وعبد الحميد إلى البندر ، ثم يأتى المشهد الثانى لينتقل بالرواية من الماضى إلى المستقبل فى زمن الحضور ، فيتذكر الروائى أبناء صالح وسيد ، والولد الصغير ، الذى جاء حاملاً معه وجه سيد ، ثم يأتى المشهد الثالث ، وفيه ينتقل من لحظات المستقبل إلى الماضى .

(٣٦) أنظر على سبيل المثال الأمثلة الشعبى الواردة فى الرواية فى الصفحات : ٣٦ - ٤٦ - ٤٧ - ٥٧ - ٦٤ -

٦٧ - ٧٥ - ١٠١ - ١١٠ - ١٢٢ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٤٨ - ١٥٩ - ١٦١ - ١٦٥ - ١٦٨ -

ويكون المثل الشعبي ملازماً لهذا التتابع ، فيقول حسن بعد أن أشقته السنين المرة :
« ملعون أبوك يا أبى جعلتني أخدم على آخر الزمان ، وعلى رأى المثل أيام تيجى على ولاد
الأصول تتدل » (٣٧) .

ومن هنا تتعدد دلالات النص ، نتيجة التحام المثل الشعبي بالتتابع الزمانى ولما كان
الزمن فى الرواية يمتد للماضى وينسحب للحاضر ، فيعبر عن الأحداث الماضية والحاضرة فى
لحظة آنية . كان للنص الشعبى نفس هذه الحركية ، فيلازم تتابع أحداث الرواية من ناحية
والتتابع الزمنى من ناحية ثانية .

ومن ثم اتسم النص بهذه الحركية . التى تطرح أبعاداً متعددة . فالرواى يعكس علاقة
الشعب بحاكمه من خلال هذه النصوص ، التى تعكس مفارقات الواقع . إذ كيف يعمل الرجل
الشهم النبيل خادماً فى ديار الحكام ، مثلما عمل حسن خادماً فى بيت كبير له بوابة حديدية .
إنها المعايير المتناقضة ، التى تؤدى إلى تناقض مفردات الحياة .

ومن هذه التناقضات يضيف الكاتب على النص قيمة تعبيرية وإيحائية ، فلايقف المثل
عند معناه الظاهر . بل يصبح عن طريق ارتباطه بنسيج الرواية ذا أبعاد رمزية خاصة أن المثل
الشعبى يعبر عن بناء كامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين واللغة .

لذلك فإن الدلالات التى اكتسبها النص جاءت نتيجة للتناقضات الاجتماعية السائدة ،
التي جسدها الرواية . إذ أن هذه التناقضات تجعل بنية النص تعبر عن الشئ وتقيضه فى آن
واحد . يقول الراوى : « فى كفر عسكر لا يكون اللحم سيد الأخلاق ، تنقلب الآية ليصبح العنف
سيد الأخلاق . هكذا عرفتهم . ربما لأننى كنت بينهم مثل عيسى بن مريم بلا أب يمنحنى
الحماية » (٣٨) .

فتهدر دماء عبد الحميد تحت أقدام الإنجليز ، ويُقتل « سيد » فى مدخل الكفر ، والقاعل
مجهول .

ومن هنا يصبح للمثل الشعبى فى سياق الرواية مدلولان . أحدهما : يعبر عن المعنى
الظاهر المباشر . والآخر : يعبر عن المعنى الإيحائى . وتبدو حركية النص من خلال التباين
والاتساع والمد بين هذين المدلولين .

(٣٧) أحمد الشيخ : الناس فى كفر عسكر ، ص ١٤ .

(٣٨) نفسه ، ص ١٣١ .

أما المستوى الثانى للنص المتماثل فقد تمثل فى النصوص التراثية المنونة - أى التى تكون مصادرها التراثية منونة - وقد تحقق هذا المستوى فى العديد من الروايات المصرية ، وأهمها رواية « الزينى بركات » ١٩٧٥ لجمال الفيطنى ، ورواية « حافة الفردوس » ١٩٨٣ لخبيل عبد الحميد ، ورواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ١٩٨٦ لمحمد جبريل .

ففى رواية « الزينى بركات » ينقل الكاتب نصاً عن ابن إياس ، يتضمن خروج السلطان الأشرف أبو النصر قنصوه الغورى ، وهو يشق شوارع القاهرة ، والناس والرجال يهللون بالطبول والزغاريد . ويحدث تفاعلاً بين البنية التراثية ، وبنية الرواية فيعبر عن مواكب الحكام فى الواقع الحاضر ، معتمداً على الإسقاط والرمز . يقول : « أقبل السلطان الأشرف أبو النصر قنصوه الغورى ، وكان الخليفة قدماه بنحو عشرين خطوة ، وكان الخليفة راكباً على فرس أشقر عال بسرج مذهب وكنبوش ، وهو لابس عباءة بعلبكية بيضاء مطرزة بالذهب على حرير أسود عريض .. وارتفعت له الأصوات بالدعاء من العوام الذين فرحوا كلهم ، ولم يبق منهم إنسان فى بيته ، وبدت وجوههم مرعوشة تائراً وانفعالاً ، وانطلقت له النساء بالزغاريد من الطيقان ، فاستمر فى ذلك الركب حتى خرج من باب النصر ، وكان يوماً مشهوداً (ثم وصل إلى المخيم الشريف بالريمانية)^(٣٩) وفى أعقاب ذلك^(٤٠) نزع حوايج خاناه .. فلما أقام السلطان فى الوطاق^(٤١) وعين السلطان بعض القضاة والأعيان ليتولوا المناصب وأحوال الناس خلال سفره فاستقرب .. والقاضى الزينى بركات ابن موسى ناظراً كعادته للحسبة الشريفة ، ردالياً للقاهرة ، ومتحدثاً عن جميع أنحاء مصر ..^(٤٢) .

(٣٩) هذه الجملة غير موجودة فى نص الرواية ، لكنها موجودة فى نص ابن إياس ، وحذفها الكاتب لضرورة قنية ، بقصد الإيحاء إلى الواقع المعاصر وليس الواقع الحياتى فى مرحلة المماليك . أنظر بدائع الزهور ٤١/٥ - ٤٢ .

(٤٠) فى نص ابن إياس « ثم فى عقب ذلك اليوم » ونظن أن هذا الخطأ مطبعى اللهم إلا إذا كان الرواى يبنى تخفيف حدة الألفاظ التراثية لتساير طبيعة التعبير عن الواقع الحاضر ، أنظر : بدائع الزهور ج ٥ حولية ربيع الآخر ٩٢٢ هـ وأنظر الرواية ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٤١) انتهى نص ابن إياس عند كلمة الوطاق وبدأ الكاتب بعدها فى مزج النص التراثى بالرواى بقصد طرح دلالات إيحائية ورمزية تعبر عن الواقع الحاضر ، أنظر : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ٤٢/٥ .

(٤٢) جمال الفيطنى : الزينى بركات ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

ويتضح تعدد دلالة النص ، من خلال الأبعاد الرمزية والاحاثية للنص ، فبدلاً من أن يصور هذا النص هزيمة الجيش المصرى أمام العثمانيين فى الريدانية ، أصبح يعبر - إلى جانب ذلك - عن هزيمة المصريين أمام الإسرائيليين فى ١٩٦٧ . ويتضح المدلول الرمزى أيضاً من خلال تصويره للتناقضات القائمة فى المجتمع . إذ برغم أن الشعب يعيش حالة اقتصادية سيئة ، إلا أن السلطان وحاشيته يعيش فىترف ونعومة ، « لذلك جمع الغيطانى بين توظيف أسلوب ابن إياس فى بناء روايته وتصوره للتناقض والمفارقة بين الخراب الاقتصادى ، وضرورة التقشف ، وما تفرضه الحرب من خشونة وقوة ، وبين الترف والنعومة والبذخ والبهرجة فى موكب السلطان الغورى ، ومن هذا التناقض بين فقر الناس ، وخراب البلاد ، وبذخ السلطان ومواكبه الفاخرة ، تولدت عوامل الإحتلال والتدهور التى أدت إلى انهيار النظام وهزيمته » (٤٣) .

لذلك يروى ابن إياس فى حوادث سنة ٩٢٢ هـ « أن الفلاحين ضجوا من ذلك وأخلوا من البلاد . وتركوا زرعهم فى الأرض ، ورحلوا وضربت بعض البلاد فى هذه الحركة » (٤٤) .

ومن هذا الخلط بين نص ابن إياس ونص الغيطانى ، يكتسب النص الروائى أبعاداً متعددة فى وقت واحد ، هذه الأبعاد تسحب النص إلى الماضى ، ثم تردده للحاضر فيكتسب النص أبعاداً حركية من خلال هذه المعانى والدلالات الرمزية وهذه العملية الجدلية بين الماضى والحاضر ، ومن خلال التساؤلات المطروحة بينهما ، تجعل دلالات النص فى حركة دائبة ومتناقضة فى آن واحد .

واتضح ازدواجية الدلالة فى « حافة الفردوس » ، من خلال استلهام الكاتب لنصوص العهدين القديم والجديد . فيستوحى المعانى الروحية فى الطقوس والنصوص المسيحية ويستخدمها الفتى الجميل والفتاة الجميلة تعبيراً عن الحاضر ، لذلك يستمر حوار الأب العظيم معهما برغم سقوط الصليب المعدنى ، والكتاب والعصا من فوق المنضدة وهذا يبرهن على أن الكلمة لاتجدى شيئاً ، فى مقابل الواقع الملطخ بالدماء . وشتان بين من يوجه رصاصات نحو طفل وبين الأب العظيم ، الذى يحثهم على الصبر وانتظار الزيتون القادم . ويردد نصوص العهد

(٤٣) أحمد محمد عطية : أصوات جديدة فى الرواية العربية ، ص ٣٢ - ٣٤ .

(٤٤) د . سعيد عبد الفتاح : التدهور الاقتصادى فى نولة سلاطين المماليك فى ضوء كتاب ابن إياس ،

ص ٨٥ .

الجديد ، التى تحث على هذه المعانى فيستوحى الكاتب وصايا المسيح لتلاميذه قائلاً : « ولكن احذروا من الناس لأنهم سيسلمونكم ، إلى مجالس تساقون أمام الولاة والملوك من أجل شهادة لهم ولللمم .. وتكونون مبغضين من الجميع من أجل اسمى ، ولكن الذى يصير إلى المنتهى فهذا يخلص » (٤٥) . وتتعدد دلالة النص على مستوى تصوير الموقف . فتصبح الرسالة ليست مجرد وصايا من المسيح لتلاميذه فحسب . بل تصبح رسالة من الراوى إلى المخلص القادم ، الذى يخلص المحبوبة من برائن الواقع . ومن سطوة الولاة والحكام المعاصرين .

وعلى الرغم من قهر الإنسان المعاصر ، إلا أن الأب العظيم يحثهم على الصبر ، ويرشدهم للطاعة ، ولا تتجاوز كلماته حد النصيح والإرشاد ، يقول : « وكان جموع كثيرة سائرين معه . فالتفت وقال لهم .. إن كان لا يأتى ولا يفيض أباه وأمه وأمراته وأولاده ، وأخوته حتى نفسه أيضا . فلا يقدر أن يكون لى تلميذاً » (٤٦) .

وتتعدد الدلالة أيضا من كون هذه النصوص فى سياقها الدينى تحث على السخاء والعتاء ، وفى سياق الرواية تحث على التضحية والخلص من قبَل الراوى ، وعلى الصبر والطاعة من قبَل الأب العظيم ، فتعبر عن معانى متعددة . وهذا التعدد فى المعنى يعطى النص حركية سواء فى وصف المشاهد ، أو استدعاء الأحداث ، فلا يقف النص ساكناً عند معنى واحد ، بل تتعدد معانيه وبالتالي تتعدد صور المشاهد والمواقف التى يصورها النص . فيؤدى إلى اتساع أفق النص . وهذا الاتساع يضيف على النص حركية واضحة .

ولعل أهم ما يميز هذه الرواية عن غيرها فى استخدامها للتراث المسيحى ، هو أن النص التراثى فيها جزء أساسى مكمل لبنائها ، وواقع المجتمع الذى تصوره هذه الرواية يكشف عن نفسه من خلال طبيعة علاقاته الاجتماعية ، وتعدد الدلالة يأتى من خلال المعنيين الظاهرى والدلالى .

ولعل الدافع إلى هذا التعدد يرجع إلى طبيعة التناقض القائم فى المجتمع نتيجة الهزائم التى استشرت فى النفوس . والتى ترتب عليها أن الكاتب يتطلع إلى حرية خالية من كل قيد ، ومعارضة لكل ما هو متفق عليه . فيتناول الكاتب محاولات صلب الإنسان المخلص . فنجد الطفل يصلب فوق أشجار الشوك سابقاً فى الدماء ، ويردد الرجل رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية ، يقول : « ويحى أنا الإنسان الشقى من ينقذنى من جسد هذا الموت » (٤٧) .

(٤٥) أنظر : إنجيل متى . الإصحاح العاشر (١٧ - ٢٢) ، وأنظر الرواية ، ص ٢٨ .

(٤٦) أنظر : إنجيل لوقا : الإصحاح الرابع عشر (٢٥ - ٢٧) ، وأنظر الرواية ، ص ٣٦ .

(٤٧) أنظر : رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية (١٥ - ٢٤) .

وهذه الحركة بين التناقضات القائمة في الواقع الحياتي من جهة ، وبين الماضي والحاضر من جهة أخرى ، ولدت توتراً في بنية النص ، جعلته يطرح أكثر من دلالة . فنجد الأب العظيم يدعو إلى عالم الروحانيات . بينما الواقع المعيش يدعو إلى تعديل التغييرات ، التي طرأت على المجتمع . من هنا لاترضى العجوز ، أو الحارث بكلمات الأب العظيم – التي تقول : « لأنك قلت يارب ملجأى ، وجعلت العلى مسكنك ، لا يلاقيك شر ، ولاتدنو ضربة من خيمتك » (٤٨) لأنها أدركت زيفه وخداعه .

لذلك تتمثل هذه المعانى الدلالية للرواية في عدة محاور ، منها محور الموت والنعيم الذي تصوره الرواية ، ويتمثل في صوت الطائرات والمدافع المصوبة نحو جنث الأطفال والنساء والرجال ، ومحور المثالية الخادعة ويتمثل في صوت الأب العظيم الذى يتقمص عدة صور متباينة ومتناقضة أيضاً ، إذ بينما يدعو إلى الطهر والنقاء ، نجده يتوحد في الفتاة السعراء ، التي دخلت عليه الخيمة ، ويبدو هذا التناقض من خلال مفارقات البنية التراثية ، التي اعتمدت على النص التراثى المتماثل .

وإذا كان الغيطانى لجأ إلى النصوص التاريخية لابن إياس ، ونبيل عبد الحميد إلى النصوص الدينية فى العهدين القديم والجديد فإن محمد جبريل لجأ أيضاً إلى النصوص الأدبية الشعرية لأبى الطيب المتنبى وحملها أبعاداً معاصرة ، فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » .

ولانغالى حين نقول أن تكتيك هذه الرواية قد اعتمد كلية على هذه النصوص ، للحد الذى جعل الكاتب يسرف فى استخدام هذه الأشعار ، ظناً منه أنها تحل محل السرد الروائى ، وقد تعدد (٤٩) استخدامه لهذه النصوص ، للحد الذى يجعلنا نقف عند البعض منها – على سبيل

(٤٨) أنظر : العهد القديم : المزمور ٩١ . « وحافة الفردوس » ص ٨٧ .
(٤٩) أنظر على سبيل المثال هذا الجول الذى يوضح أرقام صفحات الرواية التى وردت فيها أشعار المتنبى ، وأرقام صفحاتها فى أجزاء كتاب « شرح ديوان المتنبى » لعبد الرحمن البرقوقى .

الأبيات المستوحاة فى الرواية		مصادرهما فى الديوان		الأبيات المستوحاة فى الرواية		مصادرهما فى الديوان	
القافية	الأبيات	الصفحة	الجزء	الصفحة	الجزء	القافية	الأبيات
ب	٤	٦١	١	٤١٧	٤	ب	٤
ن	٩	٨٨ - ٨٩	٤	٥٨	٣	ق	١
م	١	٩٤	٤	١٥٦	١	د	٢
م	١٩	١٢٢ - ١٢٤	٤	٣١١	٢	س	١
ن	٣	١٢٦ - ١٢٧	٤	٢٩٦	١	ب	٢
د	١٩	١٣٠ - ١٣٢	٢	٩٣	٢	د	١

المثال وليس الحصر - لإبراز هذه المعانى المتعددة ، التى أدت بدورها إلى حركية النص التراثى والروائى معا .

ومن هنا يحاول محمد جبريل أن يتغلغل فى بنية النص التراثى ليستوحى المدلولات التى تساير واقع المجتمع المصرى فى المرحلة المعاصرة ، والتغيرات السياسية والاجتماعية ، التى مر بها فى تلك الآونة . فتارة تكون تعبيراً عن مدحه لكافور ، وأخرى تكون تعبيراً عن اعتداده بنفسه وشعره . وثالثة تكون تعرية للواقع الحاضر معتمداً على زمن الاستحضار ، أى زمن اللحظة الحاضرة التى يستوحى فيها الماضى ، لكن استلهامه لأشعار المتنبى وإسرافه فيها طغى على بناء الرواية .

إن الجماعات الوافدة عندما تآتى لغزو البلاد من البوابة الشرقية ، حينئذ يستهلم الكاتب نصوصاً شعرية للمتنبى يفخر فيها بأمجاد السلاح والسيف والقوة ، لأن هذه الجماعات لايجدى معها غير السيف . لكن كافور شأنه شأن معظم الحكام أرسل البصاصين فى كل مكان ليتجسسوا على المتنبى ، فرفض المتنبى مدحه لأن مايشغله ليس المدح ، بل قضايا العدل والحرية التى يتطلع إليها الشعب . وعندما عزم المتنبى على الرحيل ، استلهم الكاتب نصوصاً شعرية للمتنبى تعرب عن ضيقه بمعايير المجتمع يقول : « كنت أعلم بكذب كل الروايات ، الرواية الصحيحة الوحيدة هى مايتآى به القادمون من الشام : قتل شبيب غيلة وغدراً . رثيت العقلى ولم أهنئ الأسود

عوك مذموم بكل لسان
ولو كان من أعدائك القمران
وله شر فى علاك وإنما
كلام العدا ضرب من الهذيان (٥٠)

ومن هنا يحمل هذا النص أبعاداً متعددة تعبر عن الماضى والحاضر . فيصبح رثاء المتنبى لشبيب ابن جرير العقلى - الذى كاد أن يحقق النصر لولا السم الذى وضع له فى الطعام - تعبيراً عن قتل الأبرياء والوطنيين فى الواقع المعاصر . ذلك الواقع الذى يموج بشتى أنواع القتل والتعذيب والترهيب والتتكيل . ويصبح استلهاام النص يدل على معنيين فى آن واحد المعنى الظاهر - الذى يعبر عن التراث الماضى - والمعنى الإيحائى الذى يعبر عن المعنى الحاضر - حيث نقص مياه النيل والمجاعات وارتفاع الأسعار والغلاء وإرغام الشعب على قبول معاهدات كافور مع الأعداء ومعاقبة التهامى وابن خنزابة ، وابن الفرات والبلببسى، وحسن السيابى وابن القاسم للشعب وللرجال الذين خرجوا عن طاعة كافور .

(٥٠) أنظر : محمد جبريل : من أوراق أبى الطيب المتنبى ، ص ٨٨ . وأنظر : عبد الرحمن البرقوقى شرح ديوان المتنبى ٤/٣٧٣ .

لذلك يستوحى الكاتب نصوصاً شعرية أخرى للمتنبى تعبير عن ضيقه بأفعال كافور
وبصاصيه ، يقول :

« فلو مكما يجل عن الملام ووقع فعاله فوق الكلام
وصرت أشك فيمن أصفيه تخب بي الركاب ولا أمامي
يضيق الجلد عن نفسى وعنها فتوسعه بأنواع السقام » (٥١)

لذلك تتولد هذه المعانى المتعددة من خلال المدلولات ، التى تطرحها هذه النصوص
التراثية ، فالمعنى الظاهر للنص يعبر عن ضيق المتنبى بسياسة كافور . بينما يعبر المعنى
الإيحائى عن ضيق الرواى بالواقع الحاضر ، الذى تخبطت فيه المعايير السياسية والاجتماعية
والاقتصادية نتيجة لتوقيع المعاهدات مع الأعداء من جهة ، وكبت الحريات من جهة ثانية . ومن
هنا تنفجر الطاقات الدلالية والتعبيرية فى النص . فتؤدى إلى حركية معانيه وأبعاده .

(٢)

وتتعدد دلالة النص أيضاً من خلال النص التراثى المحور : أى النص الذى
لا يلتزم فيه الكاتب باستحياء النص كما هو بتمام عبارته ، وهذا التحرير إما أن يكون لتحرير
فكرة النص التراثى ، أو يكون لتحرير تعبيراته وألفاظه ليعبر الكاتب من خلاله عن المغزى
الدلالى الذى يوحى إليه النص . وهذه المعانى الإيحائية المتعددة تؤدى إلى توسيع الدائرة
الدلالية فى النص ، فتجعل النص متحركاً وغير ساكن عند معنى واحد .

١/٢

أما بالنسبة للنص الذى اعتمد على تحرير الفكرة : أى تحرير فكرة النص التراثى
وصوغها فى النص الروائى ، فقد تمثل ذلك واضحاً فى رواية « ليالى ألف ليلة » ١٩٨٢ لنجيب
محفوظ ، وتعد هذه الرواية من أهم الروايات ، التى اعتمدت على هذا البناء فإذا كان النص
التراثى فى الليالى العربية . قد انتهى بصفح الملك « شهريار » عن الملكة « شهرزاد » إكراماً
لأطفالها الصغار ، الذين أنجبتهم من الملك « شهريار » ، قالت : « ياملك الزمان . إن هؤلاء
أولادك ، وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال . فإنك إن قتلتنى يصير
هؤلاء الأطفال من غير أم ، ولايجنون من يحسن تربيتهم من النساء ، فعند ذلك يكى الملك ويضم
أولاده إلى صدره وقال : يا شهرزاد والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجئ هؤلاء الأولاد لكونى
رأيتك عفيفة تقية وحرمة نقية . وشاع السر فى سراية الملك حتى انتشر فى المدينة ، وكانت ليلة

(٥١) نفسه ، ص ١٢ - ١٢٣ .

لا تعد من الأعمار ، ولونها أبيض من وجه النهار ، (٥٢) فإن النص الروائي عند نجيب محفوظ قد بدأ من حيث انتهت الليالي . أى أن الكاتب لم يلتزم بالتتابع التاريخى والتسلسل المنطقى فى الليالي العربية . بل استوحى فكرة النص التراثى فى نهاية الليالي العربية ، وبدأ بها روايته .

لذلك بدأت ليالى نجيب محفوظ بذهاب الوزير بندان ، إلى الملكة شهرزاد ، وأخبرها بنبأ عفو الملك عنها ، لكن لم تكن مسعدة بهذا الفعل كل السعادة . مثل شهرزاد فى الليالي العربية . لأن جرائم الملك فى الواقع الحاضر ماتزال ترتكب فى وضع النهار ، ولم يوقف شلالات الدم ، فتقول شهرزاد للوزير بندان عندما أخبرها بنبأ عفو الملك عنها : « لكن الجريمة هى الجريمة ، كم من عذراء قتل ، كم من تقى ورج أهلك . لم يبق فى المملكة إلا المنافقون » (٥٢) .

ومن هنا يتضح عدم تقييد الكاتب بفكرة النص التراثى كما هو . فإذا كانت شهرزاد فى الليالي العربية مسعدة بهذا النبأ . فإنها فى ليالى نجيب محفوظ كانت حزينة لأنها تدرك أن الواقع نفس الواقع لم يتغير ملامحه .

وتعد الدلالة يكمن فى كون استعارة فكرة النص التراثى . لاتعبر عن المعانى الماضية فحسب . بل تعبر عن منطلقات معاصرة أيضا . فيعبر الكاتب فساد الحكام ويطمح إلى واقع جديد . وبذلك تتوحد دلالة النص التراثى والروائى . ويصبح نص الرواية يعبر عن العالمين فى وقت واحد عالم الليالي العربية وعالم الواقع الحاضر . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تتحو نحو صنعة ليالى ألف ليلة وليلة . فإن العالمين يتواجدان عنده جنباً إلى جنب . ولكنهما يكوئنان معا - من الناحية الدلالية - عالماً واحداً ، وكلاً لا يتجزأ هم عالم الواقع الجديد ، الذى لا بد أن يعيشه الشعب ، لا لأن الشعب هو الذى صنعه . بل لأن السلطان شهريار هو الذى أراد ، إثر قرار العفو والعودة إلى حياة السلام ، وإذا كان بناء فكر شهريار لم يتغير تغيراً جذرياً ، فإننا ننتظر أن يصحو الناس على قوضى وتضارب » (٥٤) .

وهذا التوحد بين الماضى والحاضر فى بنية النص ، يجعل دلالة النص توحى إلى البعدين فى آن واحد . فتتوسط وتنقبض نحو الماضى السحيق والحاضر الخداع ، ويسير بناء

(٥٢) ألف ليلة وليلة . الليلة الأولى بعد الألف ٢٧٢/٨ .

(٥٣) نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٨ .

(٥٤) د . نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى . فصول سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٢٢٢ .

الرواية معتمداً على تفجير المعاني الكامنة في النص، ومعتمداً على استيحاء الفكرة، وليس النص ذاته. فيستوحى أيضاً فكرة النص التراثي لقصة «الصيد والعفريت» في الليالي العربية، وفيها «عثر الصياد على كرة نحاسية في شباكها أثناء صيده، ثم ألقى بهذه الكرة بعيداً، ثم انفجرت محدثة بخائناً كثيفاً يحجب الرؤية، وبرز من هذا اللخان عفريت رأسه في السحاب ورجلاه في التراب» (٥٥).

وفي ليالي نجيب محفوظ نجد جمصة البلطى كبير الشرطة يتجه للنهر ليمارس هواية الصيد، وأثناء صيده يعثر على كرة معدنية. ويلقى بها في القارب لكنها سرعان ما تنتفجر، وتحدث نوباً مفرعاً، وغباراً كثيفاً، يخرج منه عفريت يحاسب جمصة البلطى على أفعاله الدنيئة وخداعه للشعب. يقول: «أنطلق جمصة البلطى كبير الشرطة نحو النهر ليمارس هوايته المفضلة في الصيد.. ذهل جمصة البلطى. ثمة كرة معدنية ولاشئ سواها. تناولها حانقاً، قلبها بين يديه، ثم رمى بها في باطن القارب، أحدثت صوتاً عميقاً موثراً، حدث بها شئ غير ملحوظ، فتمخض عن انفجار انطلق منها ما يشبه الغبار مدوياً في الجو، حتى عانق سحب الخريف، وتلاشى الغبار تاركاً وجوداً خفياً جثم عليه، فملا شعوره بحضوره الطاغى. ارتعب جمصة على ايلافة مواقف الخطر. أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت ينطلق من قمقم» (٥٦).

ثم استمر العفريت في حساب جمصة البلطى معرياً زيفه أمام المجتمع. فيستوحى الكاتب فكرة النص التراثي لحكاية «الصيد والعفريت»، ولا يلتزم بقص هذه الحكاية كما هي. بل يحدث بها تحويراً لتتلاءم والتعبير عن الحاضر، فيجعل العفريت «يعرى نفاق كبير الشرطة، ويكون بديلاً عن شخصية الصياد في الليالي العربية».

ومن خلال المعاني التراثية المناسبة في النص الروائي، تتضح الدلالات المتعددة في النص. ولا يقف المعنى عن المدلول التراثي، الذي تطرحه حكاية الليالي العربية بل يتسع ليشمل الأبعاد المعاصرة. فيكون جمصة البلطى - في ليالي نجيب محفوظ - أو الصياد أو عبد الله البحرى - كما في الليالي العربية - تعبيراً عن كذب وخداع الحكام ورجال الشرطة للرعية. «ويكون المارد الذي ينطلق من القمم هو رمز القوة الخيرة وعبد الله البحرى رمز للأمل الجديد» (٥٧).

(٥٥) أنظر: ألف ليلة وليلة: حكاية الصياد والعفريت ١ / ١٤

(٥٦) نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص ٢٧ - ٢٨.

(٥٧) د. عبد الحميد إبراهيم: مقالات في النقد الأدبي ١٢/٤.

لذلك فإن المعانى الدلالية تتضح من خلال تحوير فكرة هذا النص . لأن هذا التحوير يخرج النص من إطاره الساكن المحدود عند المعنى التراثى إلى إطار متعدد الدلالة يفتح على الماضى والحاضر فى آن واحد .

ومن هنا استوحى نجيب محفوظ فكرة النص التراثى ، التى تتوافق والتعبير عن الحاضر . دون الإلتزام بنص الحكاية كما هى فى الليالى ، فمزج بين حكايتى « الصياد والعفريت » ، و« عبد الله البحرى » ، و« عبد الله البرى » ، وحمل الكاتب فكرة هذه النصوص التراثية أبعاداً معاصرة ، فيحمل النص معنيين فى آن واحد ، الأول : هو المعنى السطحي الظاهر ، الذى يرتبط بالحكاية الشعبية فى الليالى العربية ، والثانى : هو المعنى الدلالي المعاصر الذى يرتبط بالنص الروائى فى ليالى نجيب محفوظ كما يعتمد على فكرة المسخ إلى شخصية أخرى ، التى تتكرر كثيراً فى الليالى العربية فيجعل جمصة ويفضل سنجام يتحول إلى صورة أخرى وهو « عبد الله الحمال » ذلك الميت الحى (٥٨) .

وازواجية هذه الدلالة تؤدي بدورها إلى حركية النص . لأن النص لا يكون ساكناً عند معنى واحد ، بل تتعدد معانيه من خلال ارتباطه بمستويات متعددة من المعانى والأفكار والموروثات والأبعاد الدلالية ، « ففى النص ترتبط مستويات المعنى المتعددة ارتباطاً لا انفصام له : المعانى الحرفية (ذلك أن معظم الكلمات تتضمن معانى متعددة) للألفاظ نفسها ومعانيها فى سياقات الجمل الحاملة للأفكار ، ودلالة الأفكار مرتبة فى أجزاء العمل المختلفة .. وهذا التعريف المستمر المتبادل ، وهذا التوتر هما اللذان يؤلفان النص » (٥٩) ويؤدي إلى حركية البناء فى النص التراثى لأنه يعتمد على تفجير طاقات متعددة للمعنى .

كما استوحى أيضاً فكرة النص التراثى لحكاية علاء الدين أبى الشامات الواردة فى الليالى العربية ، فقد « كان ثرياً وله شامات فى جسمه ثم عينه السلطان شاهبندر التجار لعلو مكانته ، وتنافس مع حبظلم بظاظا ابن الأمير خالد على جارية بعينها ، وعندما آلت إلى علاء الدين دبرت أم حبظلم بظاظا خطة لقتل علاء الدين وهى سرقة أشياء ثمينة من بيت السلطان وإخفائها فى بيت علاء الدين ، وقد نجحت هذه الخطة وأمر السلطان بالقبض على علاء الدين » (٦٠) على حين أن علاء الدين ، فى ليالى نجيب محفوظ ، كان فقيراً ويعمل حلاقاً

(٥٨) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٦/٤ .

(٥٩) ألن نوجلاس : المؤرخ والنص والناقد . فصول ديسمبر ٨٣ ، ص ٩٦ .

(٦٠) أنظر : ألف ليلة وليلة ١٤٧/٢ .

متجولا وبفضله الشيخ البلخي على ابن كبير الشرطة في الزواج من ابنته « زبيدة » ، فغضب كبير الشرطة ، ودبر مؤامرة لقتل علاء الدين ، فأمر رجال الشرطة بسرقة جوهرة الإمارة من بيت السلطان ودسها في بيت علاء الدين ، ونجح في تبخير المؤامرة وقبض على علاء الدين في ليلة زفافه وسط جموع الناس وحكم عليه بالإعدام وفصلت رأسه عن جسده . فإذا كان علاء الدين في النص التراثي ثريا ، فإنه في النص الروائي فقيراً ويعمل حلاقاً متجولاً ، وإذا كان في الليالي العربية لم يُقتل ، فإنه في ليالي نجيب محفوظ قُتِلَ وفصل رأسه عن جسده .

وهذا التحوير في فكرة النص التراثي يحمل أبعاداً رمزية للتعبير عن الواقع ، كما أنه يتوافق وبناء الرواية . إلى جانب أنه يطرح معاني متعددة للنص ، فيصبح قتل علاء الدين نموذجاً للقهر الذي يعانيه الأبرياء في الواقع المعيش ، وتصبح الجريمة التي دبرتها أم حبظلم بظالماً - في الليالي العربية - وكبير الشرطة - في ليالي نجيب محفوظ - نموذجاً للمعايير الفاسدة في الواقع المعاصر ، إن المرء في ليالي نجيب محفوظ ، لا يأمين على نفسه أو زوجه أو ماله أو عشيرته . لأن رجال الشرطة والبصاصين يرصدون كل تحركاتهم .

وتأتي حركية هذا النص من خلال ازواجية الدلالة ، التي تحدث حالة من التوتر والشد والجنر ، نتيجة الإنسحاب إلى الماضي ، والإنبساط للحاضر . وهذا بدوره يحدث حركية في بناء النص التراثي والروائي معا ، نتيجة لتحوير فكرة النص التراثي .

٢ / ٢

أما عن تعدد الدلالة من خلال النص التراثي المحور في تعبيراته وألفاظه : أي تحوير ألفاظ وتعبيرات النص التراثي ، فقد شاع في العديد من الروايات المصرية - خاصة في الآونة الأخيرة - عند سعد مكايي ، وجمال الفيطناني وعبد الحكيم قاسم ، ومحمد جبريل . لكن أهم الروايات التي اعتمدت على تحوير ألفاظ وتعبيرات النص التراثي هي « التجليات » للفيطناني ، و« إمام آخر الزمان » لمحمد جبريل .

ففي التجليات نجد الفيطناني يعتمد اعتماداً كبيراً على النص المحور بتعبيراته وألفاظه ، سواء كانت هذه التعبيرات والنصوص دينية ، أو صوفية . فيقول : « قلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً ، وكيف أصبر على مالم أحط به علماً .. كتبت قباب قوسين أو أدنى ، لكن غشى عيني مايفشى ، لم أستطع صبراً ، وكيف أقدر على مالم أحط به خيراً » (١١) .

(١١) جمال الفيطناني ، التجليات ، ١/٥ .

فيمزج الكاتب بين النص القرآني والروائي ، معتمداً على تطويع النص التراثي لمقتضيات البناء الروائي من ناحية ، وللتعبير عن الواقع الحاضر من ناحية أخرى ففي النص القرآني يقول الله تعالى : « قال إنك لن تستطيع معي صبراً ، وكيف تصبر على ما لم آحط به خيراً » (٦٢) وقوله : « ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى .. والمؤتفكة أهوى . فغشاهما ماغشى » (٦٣) .

فيحمل النص الروائي مدلولاً تراثياً ، ومعاصراً في آن واحد ، للتعبير عن القرية التي يعانيتها الراوي ، بعيداً عن أهله ووطنه . فقد نفذ صبره ، وأصبح لا يطيق الهجر والفراق بعيداً عن الوطن . فيجمع النص بين القيم الدينية والروحية الموروثة التي تحث على الصبر ، وبين معايير الواقع الحاضر المتقلبة ، التي تصيب الراوي بالأرق والخوف .

وهذه الأبنية المتعددة الدلالة ، تعطي النص حركية في نسيج الرواية تلحظها من المزج بين هذه النصوص التراثية المتباينة والمتعددة . ويتضح تعدد المعاني من خلال المواقف التراثية . عندما يستدعي لحظة ميلاد أبيه وسعيه في المدينة بلا مأوى واحظة ميلاد الحسين . والرسول يستشرف مقتله ، فيقول : « رأيت أبي قادماً من أقصى المدينة يسعى » (٦٤) .

وعندما يضيق الراوي بكل سبل العيش . ويصبح الواقع عقيباً ، وقاسياً إلى حد الموت ، حينئذ ينتابه الحنين إلى واحة للأمان . فيقول ، أما أشد الحجب عليّ فحجاب العصر ، إن الإنسان لفي خسر ... تنتهي صلاة الخوف ، يختفي الشيخ عنى ، فلا أعلم من أمني . فانتى السؤال أقف وحيداً عند بداية قوس قزح . أخطو تجاه واقعي الجديد المحدث أولى الوجه إلى دنيا انقطع العهد بها . فسبحان محيي العظام وهي رميم .. أنى ظامئ! إلى روح وريحان وجنة نعيم » (٦٥) .

ومن هذا النص الروائي نجده يستوحى النصوص القرآنية في قوله : « والعصر إن الإنسان لفي خسر » (٦٦) وقوله « وضرب لنا مثلاً ونسى خلقه قال من يحيى العظام وهي رميم » (٦٧) وقوله : « فأما إن كان من المقربين فروح وريحان وجنة نعيم » (٦٨) .

(٦٢)	سورة الكهف ، آية ٦٧ - ٦٨ .
(٦٣)	سورة النجم ، آية : ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ .
(٦٤)	جمال الغيطاني : المصدر السابق ٦٧/١ .
(٦٥)	نفسه ١١/٣ - ١٤ - ٢٤ .
(٦٦)	سورة العصر ، آية ١ - ٢ .
(٦٧)	سورة يس ، آية ٧٨ .
(٦٨)	سورة الواقعة : آية ٨٩ .

ويحمل الكاتب هذا النص مدلولات إيحائية ، وطلاقات تعبيرية عن الحاضر ليجسد من خلالها التناقضات القائمة في المجتمع ، وتتعدد الدلالة على مستوى اللفظ فيصبح لفظ « العصر » يحمل معنى تراثياً دينياً ، وآخر معاصراً فيعبر عن قيمة العصر الذي تقسم به الذات الإلهية . وفي الوقت نفسه يمقت الراوي هذا العصر الحاضر الذي ضاقت فيه كل سبل العيش وهذه المعاني المباشرة والإيحائية التي تتفجر من اللفظ الواحد تؤدي بدورها إلى حركية النص ، فتجعله يتجاوز المعنى الظاهر إلى معاني أخرى متعددة . ولانغالي لوقلنا أن بناء النص التراثي في « التجليات يعتمد اعتماداً كبيراً على تعدد المواقف ، والصور ، والمعاني ، التي تؤدي إلى زحزحة النص من المعنى المباشر الظاهر إلى المعاني الإيحائية ذات المغزى ، فيمزج بين النصوص (٦٩) التراثية الدينية والصوفية والأدبية ، وبين النص الروائي بغية التعبير عن الواقع الحاضر .

وتعددت دلالات النص التراثي المحور أيضا في رواية « إمام آخر الزمان » ١٩٨٤ لمحمد جبريل لتعكس مفارقات الواقع الحياتي . لذلك تتوالى أصوات البشر طالبة الخلاص من الظلم ، ويتطلعون إلى شيخهم رمز الخلاص . فيقول الصوت الخافت : « فشر الناس عند الله إمام جائر ضل ، وأضل ، فأمات سنة معلومة ، وأحيا بدعة متروكة وإمامنا - قبحه الله - لم يدع حقا إلا أماته ، وباطلا إلا أحياء .. هي رد الأرض - كل الأرض - إلى ربها الحق وحكمها بما أنزل . وإن نكثوا إيمانهم بعد (عهدهم) (٧٠) وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر إنهم لا إيمان لهم لعلهم ينتهون (٧١) .

إن الكاتب يستوحى النص القرآني في النص الروائي ، ويحدث تفاعلا بين النصين لاتحاد الفكرة التي يبغى الإيحاء بها ، وهي نقض الأئمة لعهدهم . وضياح الأرض نتيجة الوعود الكاذبة . فيسقط الكاتب ملامح رؤيته المعاصرة على النص التراثي حين يشعر باتحاد الفكرة بين المدلولين التراثي والمعاصر .

(٦٩) أنظر على سبيل المثال وليس الحصر : النص المحور في « التجليات » في الصفحات التالية ج ١ : ٩٢ -

١٦٧ - ١٧١ - ١٧٣ - ٢٠٣ - ٢٠٤ . ج ٢ : ١٤ - ١١٢ - ١٣ . ج ٣ : ٨ - ١١ - ١٤ - ١٧ - ٢٢ -

٢٣ - ٢٤ - ٣١ - ٣٣ - ٧٨ - ١١٤ - ١٤٠ - ١٤٥ - ١٤٧ - ١٥٠ - ١٧٣ - ١٧٥ - ٢٤٣ .

(٧٠) هكذا في الرواية والصحيح « عهدهم » كما في النص القرآني ، وليس عهدهم . ونظن أن الخطأ مطبعي

في الرواية . أنظر : سورة التوبة ، آية (١٢) والرواية ص ٢٧ .

(٧١) محمد جبريل : إمام آخر الزمان ، ص ٣٧ .

كما يلجأ الكاتب إلى التحوير المقصود في بنية النص التراثي ، كي يتحول إلى نقيض مدلوله التراثي بهدف توليد دلالة تعبيرية يوظفها الكاتب لإدانة وضع معاصر ، ومناقض لمدلول النص التراثي . لذلك يستوحى روح الأحاديث النبوية ، ويحملها بعداً معاصراً في الرواية ، يقول : « أستشهد إمام مسجد الرضا بالحديث المنسوب إلى الرسول (ص) ، بمصادر صحيحة من رأى من أميره شيئاً يكرهه فليصبر عليه ، فإن من فارق الجماعة شبراً فمات . مات ميتة جاهلية . تعالى الصوت الشاب من زاوية المسجد :

- أنت كاتب (٧٢) .

ومن هنا يتضح التباين بين المعنى الظاهر المتمثل في المدلول التراثي والمعنى الإيحائي المتمثل في المدلول المعاصر ، فالمدنى الظاهر يعمل على تقويم من يحيد عن الطريق القويم ، بينما روح النص الذي اختلقه الكاتب يحث على الصبر وهذا التحوير يبرز التناقض بين مايساير الإمام ، ومايساير العقيدة فالتركيب النصي يأتي في شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتوليد دلالة جديدة مغايرة لدلالة التركيب الأصلية لأن « النص عندما يكتب فإنه يتخذ طابعاً إسقاطياً Projective مادام من الممكن أن يقرأه عدد غير محدد من القراء الممكنين في عدد لامحدود من السياقات الممكنة (٧٣) .

وهذه السياقات المتعددة تؤدي إلى حركية النص الروائي ، وتجعل بناءه حركياً لأنه ينتقل من معنى محدد . إلى معنى متسع الدلالة يجمع المعاني المتباينة والمتناقضة في نسيج فني واحد . مما يؤدي إلى تفجير طاقات النص وخروجه من سكونيته القابعة عند معنى واحد . إلى مجموعة من المعاني تربط الماضي والحاضر في نسيج واحد .

وقد لجأ الكاتب أيضاً إلى هذا التحوير في بنية النص التراثي في افتتاحيته للمقطع الثالث في الرواية ، يقول : « وحتى لاينطق الإمام عن الهوى دعا إلى حكم القانون » (٧٤) . فيستوحى الكاتب مدلول النص القرآني الذي يقول : « والنجم إذا هوى ، ماضل صاحبكم وماغوى . وماينطق عن الهوى » (٧٥) .

إن الكاتب يجسد المعاني المتعددة ، من خلال النص المستوحى ، فالحاكم الذي تعهد

(٧٢) نفسه ، ص ١٧٥ - ١٧٦ .

(٧٣) ألان بوجلاس : المؤرخ والنص والناقد . فصول ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ٩٦ .

(٧٤) نفسه ، ص ٦٥ .

(٧٥) سورة النجم ، آية : ١ - ٢ - ٣ .

بالصدق مع شعبه فى موثيقه وعهوده ، أصبح حاكماً كانبأ فى الواقع الحاضر لأنه أصبح هو الدولة والقانون . فالشعب يبنى حكماً يسوده العدل والحرية . بينما الإمام يردد شعارات فى إطار القوانين ، التى وضعها ولاته ورجاله . وتبنى الرواية على هذه الطريقة المتمثلة فى مزج النصين الروائى والتراثى . ويلعب هذا التركيب دوراً فى تشكيل النص الروائى ، لأن وظيفته تدخل فى نطاق مايسمى بالعلاقات السياقية . أى ربط النص الأدبى بالنصوص الأخرى فى حركة تضاد أو مقابلة أو تحويل وتعمل على إعطاء النص مستويات دلالية معقدة . بل إنها تثير - على حد قول ريفاتير Riffeterre - رنود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية (٧٦) .

وهذه المدلولات المتعددة تؤدى إلى حركة النص . لأنها تجعل النص يعبر عن المقارقات القائمة فى الواقع الحاضر . فالشعب كلما تطلع إلى إمام عادل تسلط عليهم إمام يقيم العدل شعارات ، حتى إذا ماتملك أعناق شعبه أصبح هو السيف والدولة والقانون . وهكذا فى معظم بناء الرواية يعتمد الكاتب على حركة النص من خلال تعدد المعانى والدلالات الرمزية ، التى تعبر عن المقارقات بين الماضى والحاضر . بل وبين القيم السائدة فى الواقع المعيش .

الجانب الثانى : حركة الصورة الحلمية :

وفيه اعتمد بناء النص التراثى على الصورة الحلمية ، ويعنى بها الصورة القصصية ، التى تعتمد على تكنيك الحلم ، وتكون سردية متحركة يتحرك فيها الزمان والمكان تحركاً لامنتظماً ، ولغتها لغة مصورة تعتمد على التشخيص ، والتجسيد وتراسل مدركات الحواس ، والصورة بهذا المفهوم تعد أحد السمات الفنية البارزة ، التى ساعدت على حركة النص ، وجعلته يطرح أكثر من دلالة فنية ، وإيحائية ، ورمزية لأن « الحلم يعد وسيلة الدخول إلى الذات وصولاً إلى المعرفة العليا » (٧٧) ، كما أنه يفجر الدلالات الكامنة فى أعماق النفس بغية الكشف عن الترابطات النفسية ، التى تعيشها الشخصية ، وهذا لايتأتى عن طريق المعنى الواحد ، أو الدلالة المفردة للنص ، بل يأتى عن طريق تفجير مجموعة من الدلالات والرموز والإيحاءات لأن « فى الحلم يبدو كل شئ سهلاً وطبيعياً ، وتتعدم مسألة الإمكانية ، والفكر المنطقى السلبى إزاء المغامرات الخارقة لا يحكم على تناقضها إلا عند اليقظة » (٧٨) .

(٧٦) د . سيزا قاسم : البنيات التراثية ، فصول أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٦ .

(٧٧) إيفون دوبليسيس ، السريالية ، ص ٣٧ .

(٧٨) نفسه ، ص ٣٩ .

ومن هنا تعد الصورة الحلمية فى النص الروائى أحد النوافع التى تساعد على تفجير المعنى ، وإيحاءاته المتعددة ، فتنقل النص من الثبوت عند دلالة واحدة ، إلى مجموعة من الصور والدلالات ، التى تتخطى الحواجز المكانية والزمانية بمنطق الأحلام لابتساق اليقظة ، ويقترب بناء الرواية فى هذه الحالة من بناء الرواية الجديدة ، التى تتحدى مقولة السببية بالمعنى المنطقى ، فلا ترتب صارم ، ولا أحداث منطقية ونحن هنا أساساً إزاء لغة تشبه لغة الأحلام ، حيث تتوالى العمليات الذهنية ، دون تدخل من رصيد ثقافى ، أو من عقل يصنفها ويرتبها . (٧٨) .

وهذا يؤدى إلى تفجير طاقات تعبيرية متعددة بتعدد المعانى والدلالات المطروحة ، من خلال الصور الحلمية . وهذا التفجير والتعدد يجعل بناء النص حركياً ، وقد اتضح هذا البناء فى الرواية المصرية فى بعض الأنماط التراثية منها نمط النص الشعبى والأسطورى ، ونمط النص الصوفى .

(١)

أما بالنسبة لنمط النص الشعبى :

فهذا النمط يعد أكثر الأنماط التراثية شيوعاً فى الرواية ، وقد تعتل فى كثير من العناصر التراثية الشعبية كالسير ، والحكايات ، والحكم ، والأمثال ، والأغاني والمواويل ، والمعتقدات الشعبية ، وقد اقترنت هذه النصوص الشعبية بالصور الحلمية فى كثير من الروايات المصرية ، لكن ما يعيننا هو الصور الحلمية التى اقترنت بالنصوص التراثية ، وأعطتها أبعاداً حركية للتعبير عن الواقع الحاضر .

وقد اتضح ذلك فى كثير من الروايات المصرية منها « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و« الشنمذورة » لمحمد خليل قاسم ، و« الطوق والإسورة » ليحيى الطاهر عبد الله ، و« دوائر عدم الإيمان » ، و« حنان » لمجيد طويبا . لكننا سنقف عند روايتى مجيد طويبا لأنهما أكثر هذه الروايات ارتباطاً بالصور الحلمية من جهة ، والنصوص الشعبية المتمثلة فى المعتقدات الشعبية من جهة أخرى .

ففى رواية « دوائر عدم الإيمان » سنة ١٩٧٥ ، ظل عواد يحلم بهنومة طوال الرواية لكنه لم يستطع التوحد بها ، لأنه ما يزال عاجزاً ، وما تزال قوى السلطة المتمثلة فى العدة والضابط (٧٩) أنظر : د . عبد الحميد إبراهيم ، دراسته حول الرواية الجديدة . لقطات ، ص ٢٩ .

وموظف الجمعية تعمل على قهره وحرمانه من محبوبته هنومة رمز الخصوبة والعتاء ، فيمنعون عنه السماد ليحل الجذب والعقم بها .

لذلك عندما استعدت هنومة للقاء قرص القمر فوق سطح البيت انتاب عواد الدوار ، وبوخته الدوامة ، وفي شبه صورة حلمية تجلت له بنات الحور ، فطلب منهن خنق القمر لأنه يخلق في زوجته العارية فوق السطح ، وهبطت بنات الحور للقمر وخنقته بينما أخذ الصغار يطرقون على الصفائح طالبين من بنات الحور أن يطلقن سراحه يقول : « في لمح البصر ، في غمضة عين كنت في نومة ، لعبت الدوامة بي فحملتني وقلبتني وعدلتني ودارت بعقلي ، وزغلت عيني حتى لم أعد أرى أى شئ . فهل كنت أحلم .. ثم أعطتني الحورية ضفيرتها . ضفيرة لها أول وليس لها آخر ، وقال أمسك بطرف الضفيرة ولاتركها ، فأمسكت وشعرت بتيار عجيب يلفحني .. لأجد نفسي فوق السلم والقرص في علاه مخنوق - نوار - وسمعت الصفيح ودار العيال في الحواري ليخيفوا بنات الحور والقرص مخنوق في السماء » (٨٠) .

فيستند الكاتب في هذا النص الروائي ، إلى النصوص الشعبية المتمثلة في أغاني الصغار ، التي يرددونها - عندما يكون القمر مخنوقا ، ففي التراث الشعبي « يرتبط خنق القمر عند المصريين والعراقيين بالقرع على الطبول محدثين بذلك نوبا مفزعا وهم ينشدون يا أولاد الحور سيبو القمر » (٨١) وأعطى هذه الأبعاد التراثية أبعاداً معاصرة فلايقف قرع الطبول وخنق القمر عند معناه الظاهر ، بل يحمل دلالات أخرى فيصبح القمر رمزاً للخلاص الذي يخلص هنومة من عقمها عندما يحل العجز بزوجها عواد .

وهذه الأبعاد المتعددة من الماضي والحاضر تعطي النص حرية الحركة والانتقال من مرحلة إلى أخرى ومن معنى لآخر ، ومن دلالة تراثية إلى أخرى رمزية ، وتأتي هذه الأبعاد نتيجة الاعتماد على الصورة الحلمية ، حيث تتداعى المحبوبة على عواد في اللحظات الحلمية والكابوسية ، وتتجسد له المحبوبة فوق أسطح البيوت ، وفي الحقول وعند البئر والساقية فيرى شالها الأحمر يخرج من عجلة الساقية ليعرى زيف الواقع ويكشف جرائم العمدة والضابط وموظف الجمعية . ويلعن أهل القرية لأنهم لم يدركوا حقيقة الغول الذي يلتهم الحياة من حولهم بينما هو يراه شبحاً كابوسياً في اليقظة والنوم ، فيقول : « أرتجت الأرض ، وأزرت الناس ، وسمعت شخيراً عظيماً ثم انقشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً لا في الحياة ، ولا في

(٨٠) مجيد طوييا : نواتر عدم الإمكان ، ص ٧٦ - ٨٢ .

(٨١) عبد الجبار محمود السامرائي : مجلة التراث الشعبي بغداد ج ١٢ ص ٥ ، ص ٧٨ .

الحواديت ، طويل كالنخلة بشعر كأذناب البهائم ثلثه وحش بعيون تطل في كل مكان ، وثلثه نار إلى الخارج وإلى الداخل . وثلثه إنسان رديء ، غول جحظت جميع عيونه ، فاتقدت جميع الأركان وفرقت فزعت وأشرت - جميعهم لاهون بإطفاء النار - ففكرت وقلت كيف لا يروونه وهو ضخم ، وهو يملأ كل الأركان ؟ كيف لا يسمعون شخيره كشخير ألف جاموسة ؟ (٨٢) .

فيعتمد النص الروائي على بناء الصورة الحلمية ، التي تتسلسل أحداثها تسلسلا لامنتظماً فيرى عواد مالا يراه الآخرون في لحظات اليقظة التي هي أشبه بلحظات النوم فتعبير هذه الكوابيس المتداعية في صورة حلمية عن أشباح الخوف الكامنة في نفسه من الواقع الحاضر والآتي . لأن « الحلم يتنبأ بحدث أو بأحداث مستقبلية ، ويصف ارطاميدروس مثل هذه الأحلام على أنها Oneiros ويميزها عن الـ Enypnion ولقد نُقِلَ هذان التعبيران في اللغة العربية باسم الرؤيا والأضغاث . أما الـ Oneirocritica ، فهو وكما يدل الاسم يتعلق بالرؤية ، والحلم عادة يندرج مقنعاً في أسلوب رمزي » (٨٣) .

لذلك أضفى الكاتب على هذه الصورة الحلمية أبعاداً رمزية ، وجعلها لا تتوقف عند حد مفردات النصوص التراثية الشعبية كالأشباح ، وطقوس القمر ، بل أحدث بينهما وبين الحالات الشعورية للشخصية ترابطاً . فجاء البعد الرمزي ليعبر عن الخوف الكامن في الشخصية من ملامح الواقع المعيش .

حيث يحل اللا مالوف بدلاً من المألوف ، فيستحضر الكاتب الأشباح الهلامية اللا مالوفة في عالم الواقع تعبيراً عن الخوف المترسب في الشخصية من اهتراء المعايير السائدة . فقد أصبح الإنسان المعاصر لا يقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف .. وكان لابد أن نرى وسائل جديدة غير مالوفة على شكل القصة وعلى لغتها ، وعلى أسلوبها فتكتشف ماتستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ، ومنطق اللا شعور (٨٤) خاصة وأن « الكاتب يستخدم البيئة لخدمة الجو النفسي ولخدمة ثنائية بين الوعي واللاوعي ، بين الواقع والحلم » * .

وهذا بدوره يعطى النص أبعاداً دلالية متعددة ، تجعله يخرج من إطار التعبير عن الماضي ، إلى إطار التعبير عن الحاضر . معتمداً على هذه الصور الحلمية ، التي تعتبر وعاء

(٨٢) مجيد طويبا : مصدر سابق ، ص ١٠٨ .

(٨٣) أنظر : فتوى مالطي بوجلاس . بناء النص التراثي ، ص ١٥١ - ١٥٢ .

(٨٤) د . عبد الحميد إبراهيم ، مقالات في النقد الأدبي ٨٣/٢ .

* د . أحمد السعدني : منظور مجيد طويبا بين الحلم والواقع ، ص ١٢٢ .

لمحتويات النص الشعبي المتمثل في قرع الطبول ، وخنق القمر ، والسحر التشاكي والتعاطفى ، فقد تداعت صورة هنومة على عواد وهى تطلب منه أن يقص ورقة على شكل رجل مسخ له وجه القرص ليأتيها ويتقمصها ، ويطرد الروح الشريرة لأن المحبوبة رمز الأرض تبغى الاخصاب كى يتبدد غشاء العقم ويحل الميلاد الجديد .

إن الكاتب يحدث حالة من التفاعل الدينامى المستمر فى النص الروائى المعتمد على النص الشعبى ، فيكون الماضى قناعاً للحاضر يتقمصه الراوى من خلال النصوص الشعبىة ، لتعريفه مفاسد المجتمع ، فعواد مايزال عاجزاً عن إخصاب محبوبته ، وعندما عجزت المحبوبة عن الوصول ، إلى المخلص الذى يمنحها طفل المستقبل ألفت بنفسها فى البئر فخرجت جثة منتفخة تشيعها أحزان الرجال والنساء ، بينما عواد ينكر موتها لأن أشباحها ما تزال تتجسد له فى كل الأمكنة .

وتبدو الصورة الحلمية أشد وضوحاً واقتراناً بالنصوص الشعبىة التراثية فى رواية « حنان » سنة ١٩٨١ ، فقد شكل الحلم وسيلة تعبيرية فعالة فى بناء الرواية ، فإذا كانت هنومة قد عجزت عن تحقيق ميلاد الطفل فى نواثر عدم الإمكان . فإن حنان التحمت بالفجرى الذى منحها الطفل الآتى فى رواية حنان ، وأكسب الكاتب النص حركية فى البناء من خلال استلهامه للنصوص الشعبىة التراثية المتمثلة فى كلمات ضارية الودع ، والفجرى .

إن حنان تظل طوال الرواية تحلم بالطفل القادم ، فتتجسد لها صورة الفجرى وضارية الودع . فى أحلام اليقظة والنوم .. ويبدو الفجرى فى الصورة الروائية التى يشكلها مجيد طويبا من خلال أحلام حنان ، فارساً يمتطى سهوة جواده الأشهب . وتتطلع إليه حنان كى يمنحها الخصوبة ، والطفل القادم . وعند خيام الفجر أصبح شبح الفجرى يطاردها ، ولايفارق خيالها ، فتداعت عليها صورة ضارية الودع تبصرها بمعالم المستقبل الآتى . يقول الراوى : « مقطف الرمل بوحدة المتناثر .. وأصبح ضارية الودع جائل بينها نابشاً خطوطاً عوجاء تفك طلاسم الودع والبخت والنصيب ، تابعتها حنان ، كأنها تصدق مايقال ، والحزن كامن بداخلها .. وقالت الفجرية : « أسمر وجميل راصدك وهيمان » (٨٥) .

« إن الأنوثة والخصوبة هما المحوران الأساسيان فى الرواية ، تحقيقاً لفريزتين ، الفريزة الجنسية ، وفريزة حب البقاء والثانية أسبق من الأولى فى ارتباط الإنسان بالحياة » * .

(٨٥) مجيد طويبا : رواية حنان ، ص ٦٧ .

* د . أحمد السعدنى ، منظور مجيد طويبا بين الحلم والواقع ، ص ٢٢٥ .

لذلك يستوحى الكاتب النصوص الشعبية المتمثلة فى كلمات العجرية ويمزجها بانص الروائى ، ليحدث تفاعلا فى بناء النص ، عن طريق الصورة الحلمية ، التى يجسد فيها صورة العجري ، وضاربة الودع « ويرجع تراث العجرية منذ القدم عندما كان الإنسان يعارس طقوسه البدائية ، وفى مصر القديمة ، عندما كان الإله يضع تاجاً حول قرنى كبش ، والكبش دليل الخصوبة وملازم للعجر » (٨٦) ، فتمزج هذه النصوص بالصورة الحلمية ، وتكون وسيلة للتعبير عن رغبة المحبوبة فى الخصوبة والإنجاب بعد أن أصبح الواقع عقيماً ، والأرض لا تثمر إلا للغرباء .. لأن الرجال عاجزون عن الفعل . سواء كان « نصر » أو « عواد » ولاتجد المحبوبة وسيلة غير الحلم ، كما أن اعتماد المشاهد الحلمية على السرد والحركة والتداخل والديمومة المستمرة ، تجعل النص دينامياً وفى حالة تفاعل مستمر .

لذلك تسيح خيالات حنان فى كباش العجر ، وخيامهم التى تمتد إلى أبعاد لانهاية ، وتتوقع فى كل لحظة صورة العجري بين النخيل فى لحظات الحلم ، فيقول : « ظلت مغمضة إلى أن أغفت ، وحلمت بنفسها تبتلع قرصاً مهدناً . فتاهت ثم رأت العجري بقرسه فوق الطريق ، والسيارة مسرعة ، ونصر لا يضغط على الفرملة ، والعربة منقضة نحو الفرس رأساً .. حذار يانصر حذار ، صرخت : حذار يانصر حذار .. » (٨٧) .

فيحطم الكاتب عن طريق هذه الأحلام وسيلة السرد العابية ، فيبحر فى الزمان والمكان ، ويستحضر الماضى ليعبر عن اللحظة الآنية ، لذلك تبحر حنان فى الماضى السحيق ، وتتداعى عليها صورة العجري ، لأنها ضاقت بالمدينة الزائفة ، حيث تسود القيم المادية ، وتتلاشى القيم الروحية ويحدث هذا تفاعلا فى النص كى يفى بكل هذه الدلالات .

(٢)

وبالنسبة لنمط النص الأسطورى : وهو النص الذى يستوحيه الكاتب ويكون نصاً حركياً ، أى يطرح دلالات رمزية متعددة ، ولا يقف عند معناه التراثى الأسطورى فحسب بل تتعدد دلالاته بتعدد معانيه التعبيرية ويستخدم الصورة الحلمية وعاء لهذا النص التراثى ، لذلك يقترب بناء النص من بناء الصورة الحلمية .

(٨٦) أنظر : جيمس فريزر ، الفصن الذهبى ، حياة العجر وارتباطها بالخصوبة ج ١ ، وأنظر : نبيلة محمد عبد الحليم : مصر القديمة تاريخها وحضارتها ، ص ٤٦ ، وأنظر : د . نبيل صبحى حنا . جماعة العجر ، ص ٢٨٦ وما بعدها .

(٨٧) مجيد طويبا : حنان ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

فقد اعتمد بعض الكتاب على هذا التكنيك مثل صبرى موسى فى « فساد الأمكنة » والفيطانى فى « الزويل » ، ومحمد البساطى فى « التاجر والنقاش » ، وبهاء طاهر فى « قالت ضحى » ، وستقف عند رواية « قالت ضحى » لأنها تعد أكثر هذه الروايات ارتباطاً بالأسطورة الأوزيرية المقترنة بالحلم . ففيها مزج الكاتب بين المحبوبة ضحى ، وإيزيس أو « أيسيت » ، فتنام ضحى وعندما تنام يتجلى لها فى الحلم المخلص مقتولاً فى الصندوق ، تقول ضحى : « أغفو فتأبىنى الأحلام ، وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى ، رأيتنى وسط أحراش المستنقعات ، ورأيت أفعى تشق الماء وتتساب وسط الحشائش العالية ، وسمعت بكاء طفل هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء ورأيتنى حدأة تحلق فى الفضاء ، ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء ، ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب ، أو صندوق . وفردت جناحى فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت أنثى ، وانبطحت فوقه . فإذا أنا بين أحضان « أوسير » الذى تجلى لى من قبل قمرا ، قمت من الفراش يغمرنى العرق ، ورأيت وجهى فى المرأة غريباً » (٨٨) .

إن الكاتب يتناول هذا النص الروائى فى صورة حلمية معتمداً على النص الأسطورى للأسطورة الأوزيرية ، التى « تروى قصة (أوزوريس) الملك الصالح الذى قتله غيلة أخوه الشرير تيفون (ست) فى نديت أوجستى ، ثم انتقم له كنتيجة لذلك ابنه (حوريس) - الذى كانت قد نشأته فى عزلة حفية أمه إيزيس - وتقلب حوريس ، وهو طفل على ثعبان ثم بلغ مبلغ الرجولة عن طريق شعيرة تركزت على رباط حزامه أدتها إيزيس » (٨٩) .

فالكاتب يستوحى هذا النص الأسطورى ، ويحمل دلالات معاصرة حيث يجعل ضحى رمزاً للأرض مانحة الخصب والعطاء ، وتتوحد فى شخصية إيزيس ، وتحلم بحورس القادم الذى يخلصها من شرور « ست » لكنها تترك أن الأفعى تنتظره .

وإذا كان حورس فى الأسطورة قد قتل الأفعى ، فإن ضحى لم تستطع قتلها لأن الواقع الحاضر ما يزال خاضعاً لأوامر ست ، فيخضع النص لبناء الصورة الحلمية تبعاً لما يقتضيه الواقع المعيش . فلاتخضع الصورة الحلمية عنده للترتيب المنطقى بل تعتمد على استحضار الماضى فى زمن الحضور ، خاصة أن المشاهد الروائية - من خلال النص التراثى - نجدها

(٨٨) بهاء طاهر : قالت ضحى ، ص ٦٨ .

(٨٩) أنظر : رودلف انتس ، بحث الأساطير فى مصر القديمة من كتاب « أساطير العالم القديم » ، ص ٥٥ . وأنظر : سير آلن جاردنو ، مصر الفرعونية ، ترجمة د . نجيب ميخائيل ، ص ٢١ .

تتباع ، وتتقارب ، وتتبادل ، وتتداخل بحيث تختزل القرون في جزء من الثانية ، أو تمتد إلى عقود من الزمان تبعاً للمرحلة الزمنية التي يستغرقها هذا الحلم .

لذلك يقترب تكنيك الصورة الروائية - المعتمدة على النص الأسطوري - من تكنيك الحلم ، فتعتمد على الزمن المتداخل في مقابل الزمن التسلسلي أو التتابعي ، أو المنطقي ، فتحلم ضحى أو « آيسيت » بعناق « أوزوريس » كى يحل الخصب والنماء لأن الآلهة سكنت فى السماء وتركت البشر يتخبطون فى الظلام ونزل « أوزوريس » و « إيزيس » لخلص البشر . لكن ست توعد أخاه ، وضربه ومزق أشلاءه ، ثم تفيق ضحى من حلمها وتنادى على الراوى قائلة : « لا تبتئس سأجمع أشلائك من جديد وستكتمل » (٩٠) .

وحيثئذ يدرك الراوى أنها تحلم فيقول لها : « لا يا آيسيت لست أوسير ولكن أشلائى فى صدرى » (٩١) .

فيستحضر الكاتب النص الأسطوري فى صورة حلمية تتداعى على ضحى ليعبر عن الواقع الحاضر ، خاصة إن الأحلام تتميز ببروز قوى ، وشدة خارقة وتميز كذلك بتشابه كبير مع الواقع » (٩٢) .

كما أن الشخصية عندما تعجز عن تحقيق ماتصوبو إليه لا تجد متنفساً غير الأحلام لأن « العديد من أشكال الأحلام هى إشباعات بسيطة للرغبة فى شكل رمزى يشبع مستوى العقل الذى يكون نشطاً أثناء النوم التى يحدث فيها الحلم » (٩٣) وعندما ينتقل هذا الحلم إلى قصة تحكى بألفاظ لا بد أن تغلب بعض الصور إلى مفاهيم ، فتتداخل الصورة كما هى بالصورة الرمز ، (٩٤) .

وهذا التداخل ينعكس على بناء الصورة الحلمية فى النص التراثى ، فيحدث حالة من استحضر الماضى ، أو استباق المستقبل فى زمن الحضور يؤدى بدوره إلى التفاعل الدينامى بين الماضى والحاضر ، ويجعل بناء النص حركياً نتيجة الإزاحة الدلالية للنص ، من الدلالة

(٩٠) المصدر السابق ، ص ٧٠ .

(٩١) نفسه ، ص ٧٠ .

(٩٢) د . يحيى الرخاوى : الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع . فصول مارس ١٩٨٥ ، ص ٦٨ .

(٩٣) د . شاكر عبد الحميد : المرض العقلى والإبداع الأدبى . عالم الفكر ، الكويت ، يونيو ٨٧ ، ص ٤٨ .

(٩٤) د . يحيى الرخاوى ، بحث سابق ، ص ٧٠ .

المفردة إلى الدلالات المتعددة عن طريق الصورة الحلمية خاصة إن « الأحلام تعتمد على النشاط الحالم الذى يقوم بتحريك الكيانات الداخلية وقلقة المعلومات التى لم تتمثل تماماً ، وتفكيك البنية ، التى لم تستقر ، كل ذلك يهدف إلى درجة أكبر من التوازن والتكامل والتعثيل ، والاستيعاب ويتكرر هذا النشاط إيقاعياً فى محاولة دائبة لاستكمال مهمة التوازن والنمو » (٩٥) مما يجعل النص المستوحى فى صورة حلمية نصاً دينامياً يتفاعل مع البنية الشمولية فى الرواية ، للتعبير عن الواقع المعاصر ، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخبيثة فى أعماق النفس ، وبذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن طريق الإيحاء والرمز (٩٦) .

كما أن اللغة التى اعتمد عليها الكاتب فى الصياغة الحلمية للنص الأسطورى ، إنما هى « لغة مصورة أشبه بلغة الأحلام ، وتعتبر للوهلة الأولى لغة بسيطة ومرنة وسهلة قراءتها ، ومع ذلك فإن رواية الأحلام غالباً ما تكون علاقة معقدة بمالها من عناصر كثيرة . وأكثر من مدلول واحد (٩٧) ، فتكون المحبوبة ضحى « أيسيت » بمثابة المخلص لأوزير إله الخصب ، ويضفى عليها الكاتب دلالة معاصرة ، فتصبح رمزاً للخلاص ، ففي النص الأسطورى فى الرواية . نجد أيسيت تتحول إلى حدأة ، تطلق فى الفضاء وتهبط وسط النيل ، وتقرود جناحيها على الصندوق الخشبى ، وتتوحد بلؤسير ، كى تعلم أشلامه ، ويعيد الحق والعدل والحرية فى ربوع البلاد .

إن صياغة النص الأسطورى فى صورة حلمية يجعل النص ذات أبعاد متعددة ، وهذه الأبعاد تضيف إلى بناء النص حركية ، نتيجة لاتساع الدلالة وانفساح المعانى وخروجه من إطار سكونية المعنى ، إلى حركية الدلالة ، بل إن « الاتجاه الحديث ينظر إلى عالم الواقع على أنه حلم وكابوس فلا حقيقة ثابتة ، والجميع يؤمنون أنوارهم وهم فى حالة حلم » (٩٨) .

(٣)

أما نمط النص الصوفى : فقد اعتمد على الكتابة الصوفية المتعددة ، التى استوحاها الكتاب فى رواياتهم ، وهذه « الكتابة الصوفية أنواع متعددة ، منها كتب طبقات الصوفية ،

(٩٥) نفسه ، ص ٦٨ .

(٩٦) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ٥٢٠ .

(٩٧) د . يحيى الرخاوى : بحث سابق ، ص ٧٠ .

(٩٨) د . عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ، ص ٦٣ .

والشعر التعليمي الصوفي ، والرجز الصوفي ، والشعر الذي قيل في غرض التصوف ، والكتب التعليمية الصوفية (٩٩) إلا أن أهم النصوص الصوفية التي استلهمها معظم الكتاب في رواياتهم ، تمثلت في الأشعار الصوفية .

وقد شاع هذا النمط في الرواية المصرية منذ الستينيات ، وما بعدها عند العديد من الكتاب ، ولعل أهم هؤلاء الكتاب هم سعد مكايى ، وجمال الفيطنانى ، وعبد الحكيم قاسم ، ومحمد قطب . إلا أن ارتباط هذه النصوص الصوفية بالصور العلمية ظهر واضحاً في كتاب « التجليات » للفيطنانى . فقد استخدم الصور العلمية وعاء يصب فيه أبعاد رؤيته المعاصرة . وانعكست بدورها على النص فجعلته يتسم بدينامية الصور العلمية .

لذلك نجد الراوى ييث شكواه لابن إيّاس المصرى ، شاكياً له غربته وموت أبيه وتبدل معالم الحياة من حوله . لكن ابن إيّاس يحثه على الحلم ففي الحلم يتجلى له ما يستطيع رؤيته في اليقظة . وعندما يحلم يتجلى له والده في الحلم يحاوره ، ويلومه على عدم العودة إلى أصوله القديمة ، أو حتى تذكرها . لأنه انفصل عن ماضيه وعاش مع حاضره فلم يعرف عن أبيه شيئاً ، والحلم عند الراوى يكشف عن دلالات إيحائية ورمزية ، ويقترب أحياناً من التداعى الحر للمعانى . ويظل الراوى طوال الرواية تتداعى عليه اللوحات والمشاهد الروائية .

ويقترب هذه « التجليات » من بناء الصورة العلمية ، لأن كلامهما يدور حول المكاشفة ، ورؤية المحجوب الذى لا يستطيع الإنسان رؤيته في لحظات اليقظة العادية فإذا كان « التجلى ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب » (١٠٠) فإن الأحلام نشاط إبداعى يعتمد على سيولة الوعى ، أو الشعور فى حالة وعى أو لاوعى (يقظة أو نوم) ويكون شديد التكثيف سريع النقلات مجسداً فى لغة مصورة وزمن لاتتابعى « (١٠١) .

لذلك يتفق كل منهما فى كونه حالة شعورية تتداعى على الشخصية فى حالة وعى أو لاوعى ، ولا يخضع للغة الخطابية ، أو الزمن التتابعى التقليدى ، فتقترب اللغة فى النص التراثى فى التجليات من اللغة العلمية المصورة ، التى تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وهذه الصورة العلمية تودى إلى حركية النص من خلال التفاعل المستمر بين بنى النص ودلالاته المعاصرة .

(٩٩) د . محمد مفتاح : دينامية النص ، ص ١٣٠ .

(١٠٠) كمال الدين عبد الرزاق : « اصطلاحات الصوفية » تحقيق محمد كمال إبراهيم ، ص ١٥٥ .

(١٠١) د . يحيى الرخاوى ، بحث سابق ، ص ٦٧ .

ففى سفر الميلاد يسلم الراوى نفسه للحسين ، ويكشف له الإمام الحسين كل الأحداث ولحظات الميلاد الماضية ، التى مر بها أبائهم وأجدادهم ، ويكون الإمام الحسين أو محبى الدين بن عربى ، أو السيدة زينب بمثابة المرشد ، الذى يكشف كل الحواجز عن الراوى ، فيكشف له لحظات ميلاد والده ولحظات موته فى آن واحد . ويستدعى الكاتب نصاً صوفياً ، يقول :

« إذا ماتجلى لى فكلى نواظر

وإن هونا جاني فكلى مسامع » (١٠٢)

فيكون النص الصوفى أداة تعبيرية عن الواقع المعيش ، مستخدماً الصياغة الحلمية وعاء للتجربة ، فيبغى الراوى تحقيق واقع جديد ينشد فيه العدل والحق والحرية ، فيلجأ إلى البطل الصوفى الذى يمتلك قوة خارقة تفوق قوى البشر العاديين ، كى يحقق له مايعجز عن تحقيقه .

وهذا الجو الأسطورى الذى تضيفه الخارقة ينعكس على المجال اللغوى ، فالألفاظ المحورية تكتسب دلالات جديدة رمزية أو على الأقل أحدها ، ولكن تسرى عنواه إلى باقى المحاور الأخرى ، وهكذا يصير الزمان والمكان والحيوان ، وفعل الصوفى ذات دلالات أسطورية (١٠٢) وهذه الدلالات تطرح أبعاداً متعددة للتعبير عن الحاضر .

لذلك يحمل النص الصوفى أبعاداً معاصرة تتجاوز معناه الظاهر عن طريق الصورة الحلمية ، فتتداعى النصوص والأشعار الصوفية على الراوى فى حالة أشبه بالرؤى الكشفية أو الأحلام وعندما تصاغ هذه الرؤى فى ألفاظ ومعانى تغلب بعض الصور إلى مفاهيم ، يتداخل فيها الماضى والحاضر والزمان والمكان ، فتؤدى إلى حركية النص .

ومن ثم لاتقف الأشعار عند المعنى الصوفى فحسب بل تتجاوزه ، لتعبر عن دلالات معاصرة . فتكون هذه النصوص دليلاً على طاعة الراوى لمرشده الذى يمتلك قوة خارقة فيكشف له عن لحظات القهر والظلم التى عاناها أجداده ، وما يزال يعانيتها الراوى فى واقعه المعيش .

لذلك يصوغ الكاتب النص التراثى معتمداً فيه على الصياغة الحلمية للصورة الروائية . خاصة إن الصورة الحلمية تعتمد على اللغة المصورة ، وهذه اللغة بدورها تعتمد على تصوير المشاهد واللوحات المجسمة ، ونتيجة لتتابع الأحلام تتابعاً لامنتظماً نجد الصور الحلمية تعتمد

(١٠٢) جمال الفيطنى : كتاب التجليات ج ١ ، ص ٥٩ .

(١٠٣) د . محمد مفتاح : دينامية النص ، ص ١٤١ .

على هذا التتابع ، فتبدو مشاهدتها متداخلة تداخلاً لامنتظماً وهذا التداخل والقطع والاستمرار يكسب النص حركية واضحة سواء على مستوى السرد ، أو على مستوى تشكيل الصورة .

لذلك يصور الكاتب ألوان القهر والتعذيب ، التي يعانيها أفراد الشعب بين جدران السجون . ولا يجد الراوى وسيلة غير التوحد بمحبوبته مانتحة الخصب والدفع والعطاء . فتسيطر عليه حالة من الضنى والنحول يصبح فيها بين اليقظة والنوم ، يقول : « قال واحد من الأجله ، كل من أخفى السر سرعان ما يفوز بمراده ، عندما تختفى الحبة فى الأرض ، فإن سرها يجعل البستان مخضراً .. اجتهدوا فى فهم ما أقول ، وتفحصوا ما أرمز إليه أعوذ بالله أن أكون من الجاهلين .

من أجلها تركى القرار وخفضه

وتجشمتى مالم أكن أتجشم

ولقد كتمت غداة بانئت حاجة

فى الصدر لم يعلم بها متكلم » (١٠٤) .

لذلك تكون الصورة الحلمية هى الوسيلة ، التى يعتمد عليها الكاتب فى حركية بناء النص التراثى والروائى . خاصة إن اللغة فى الصورة الحلمية لفة تعتمد على الحيوية والتجدد والاستمرار ، وبالتالي تنعكس على الصورة التى تكونها هذه المفردات ، فتبدو الصورة متحركة ، فتؤدى إلى حركية النص ، وتجعله نصاً يتسم بالتفاعل المستمر .

(١٠٤) جمال الفيطنانى : التجلبات ١٠٧/٣ .