

الباب الرابع

الشكل الترائي

الفصل الأول : الشكل الشعبي

الفصل الثاني : الشكل التاريخي

الفصل الثالث : الشكل التوثيقي

obeikandi.com

الشكل التراثي

تمهيد

متلما شغل بعض الروائيين باستلهاام الشخصية ، والنصر واللغة والحدث التراثي ، فقد شغل بعضهم أيضاً باستلهاام الشكل التراثي ، خاصة إن « الشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضوعها في العمل ، كل بالنسبة إلى الآخر ، والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر ، فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة ، منها تعاقب الحوادث التي تكون عقدة الرواية » (١) .

وقد استوحى بعض الكتاب الشكل التراثي ، أو القوالب التراثية ، بغية تأصيل شكل روائي عربي من ناحية ، وليكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية لأن « الأشكال الأدبية تعكس في حد ذاتها حركة المجتمع ، وتصور مضامينه ، وليس عبثاً في فترة غلبة المد الأوربي ، أن تكون الأشكال القصصية في عالمنا هي أشكال أوربية .. وليس عبثاً أيضاً أن المجتمع ، وقد بدأ يكتشف هويته ، أخذ في الوقت نفسه يتحسس ماضي التراث من أشكال ، قد تستطيع أن تنبعث من جديد ، وأن تتصدى لتيارات العصر » (٢) .

وقد مر الشكل الروائي بعدة مراحل بداية من إرهاصات الفن الروائي ، وتخبطه بين الأشكال الأدبية المتعددة - في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - حتى استقر على ما عرف بالشكل التقليدي في العشرينيات من هذا القرن ، وفيه يعتمد الكاتب على بداية وعقدة وحل .

وهذا الشكل لم يخل من المؤثرات الأوربية ، لذلك لم يتلام وطبيعة الواقع المصري المعيش ، لاختلاف الواقع الأوربي الذي أفرز هذا الشكل عن الواقع المصري الذي حاكى هذا الشكل ذاته .

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

(١) جبريم ستوليتنز : النقد الفني . ترجمة د . فؤاد زكريا ، ص ٢٤٠ .

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

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

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

(٢)

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

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

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

(٤) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢/٢٧ .

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

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

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

٢ - إن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، التى طرأت على المجتمع المصرى منذ مرحلة الستينيات ، وما بعدها مروراً بهزيمة سنة ١٩٦٧ ، وانتصار سنة ١٩٧٢ ، ثم انحراف المؤشرات السياسية فى السبعينيات ، وتخطب المجتمع وانتقاله من سياسة إلى أخرى . كل ذلك جعل الأدباء يرفضون هذا التخطب بل يرفضون أيضاً سيطرة الأشكال الروائية الأوربية على إنتاجهم الأدبى ، فبدأوا يبحثون عن أشكال وقوالب فنية تساير مقتضيات واقعهم العربى .

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

(٦) فاروق خورشيد : مقامة رواية على الزبيق ج ١ ، ص ١١ - ١٢ .

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

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

التمثيلية والدلالات ، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضاً أملاً في خلق عالم جديد وإنسان جديد « (٩) .

وكان الشكل التراثي هو أقرب الأشكال التي اهتدى إليها بعض الروائيين ليصبوا فيها مضامين عصرهم الحاضر . وفي الوقت نفسه يعملون على بث الحيوية والتجدد في تراثهم الماضي ، فيحدثون بذلك تواصلاً بين الماضي والحاضر .
لذلك بدأ الكتاب في الآونة الأخيرة يستوحون الأشكال التراثية مادة تعبيرية عن واقعهم الحاضر .

وإذا كانت إرهاصات هذا الشكل بدأت مبكرة منذ أوئل الأربعينيات في أحلام شهرزاد سنة ١٩٤٢ لطف حسين ، إلا أنها كانت محاولة فردية ارتبطت بالتراث الماضي أكثر من الحاضر ، واعتمدت على الشكل التقليدي من حيث البداية والمعقدة والحل ، ولم تتخلص من أسر المباشرة والتصريح . كما أن طغيان الرواية الواقعية في الخمسينيات أدى إلى انزواء الشكل الشعبي الذي بدأت إرهاصاته في « أحلام شهرزاد » ثم أخذ الشكل العربي الأصيل في التبلور والظهور منذ مرحلة الستينيات وما بعدها ، بعد أن أفلس الشكل الذي يعتمد على الماضي وحده ، أو يعتمد على الحاضر وحده وكان ضرورياً أن يظهر الشكل الذي يربط بين الماضي والحاضر في وحدة متكاملة .

فبدأت تباشير هذا الشكل في الظهور منذ بدايات روايتي فاروق خورشيد « سيف بن ذي يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزبيق » سنة ١٩٦٧ ، وجمال الفيطناني في « الزينى بركات » سنة ١٩٧٠ ، « التجليات » سنة ١٩٨٧ ، و « رسالة في الصباية والوجد » سنة ١٩٨٧ ، ومحمد جبريل في « إمام آخر الزمان » سنة ١٩٨٥ ، و « من أوراق أبي الطيب المتنبي » سنة ١٩٨٦ ، ونجيب محفوظ في « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، و « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد مستجاب في « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ .

(٣)

وأول الأشكال التراثية التي استوحاها الكتاب في رواياتهم هو الشكل الشعبي ، الذي يستوحى فيه الكاتب قالب الحكايات والسير الشعبية ، وقد تطور هذا الشكل تطوراً فنياً ، بداية من رواية « أحلام شهرزاد » ، ووصل إلى قمة نضجه الفني في رواية « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

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

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

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

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

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

obeikandi.com

الفصل الأول

الشكل الشعبي

(١)

على الرغم من ظهور بعض ملامح التراث الشعبي في الرواية المصرية عند جيل الرواد إلا أن هذه المرحلة لاتعني كثيراً ، لأن الأسس الفنية في الرواية كانت تتخبط بين الأشكال المختلفة . « ومن الطبيعي ألا نتوقع الكمال من جيل الرواد . فقد كان شكل القصة عند معظم مضطرباً بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية ، ومحاولة قص تاريخ حياتها واخضاع القصة لمنافع عملية ، أو لمذاق شعبي يلتمس الغريب والمثير » (١٠) كما أن احتواء هذه الروايات على بعض ملامح السير والحكايات الشعبية لم يكن يعنى به استلهاً الشكل الشعبي وتوظيفه فنياً فقد كانت الرواية في هذه المرحلة غير مستقرة على شكل معين . وكان اقتربها من الشكل "شعبي" تجريبياً وليس توظيفاً . ومايعنيها هو المرحلة التي ظهرت فيها الإرهاصات الأولى لتوظيف الشكل الشعبي بقصد إبراز دلالات إيحائية ورمزية . وقد بدأت الإرهاصات الأولى لتوظيف هذا الشكل في رواية طه حسين « أحلام شهرآزاد » سنة ١٩٤٢ ، ثم تطور هذا الشكل في روايات فاروق خورشيد « سيف بن ذي يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزبيق » سنة ١٩٦٧ ، ثم تطور بعد ذلك أيضاً في روايات « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، « والحرافيش » و« ليالى ألف ليلة » لتجيب محفوظ .

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

(١٠) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات في النقد الأدبي ١/٢٧٩ .

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

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

وبرغم أن بناء الشكل الفني لا يمكن فصله عن بناء القصة أو الحدث أو اللغة أو النص ، إلا أننا سنحاول التركيز على الإطار أو القالب ، الذى يحكم بناء هذه العناصر جميعاً ، والذى منه يتكون الشكل الروائى . ذلك الشكل الذى يضاف على العمل الفني طابعاً كلياً ، واكتمالاً ذاتياً يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ، ويبدو عالماً قائماً بذاته (١١) .

ومن هنا تبلور هذا الشكل فى ثلاث مستويات :

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

المستوى الثانى : تناول المرحلة التالية لتطور الشكل الشعبي ، واتضح هذا المستوى فى روايتى « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، لنجيب محفوظ ، و « مالك الحزين » سنة ١٩٨٢ لإبراهيم أصلان ، إلا أن رواية « مالك الحزين » تقدمت خطوة فنية فى تحقيق شكل الليالى العربية ، من حيث تداخل الحكايات والأحداث ، وبرغم أن « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليالى العربية ، ومالك الحزين اعتمدت على استلهام الشكل الداخلى والخارجى معاً . إلا أن هاتين الروائيتين طغت فيهما الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية .

(١١) أنظر : جيروم ستولنيتز : مرجع سابق ، ص ٢٢٩ .

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

(٢)

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

١/٢

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

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

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

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

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

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

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

لذلك إذا كانت حكايات اللىالى العربية جاءت بقصد صرف الملك شهرىار عن شروره ،

(١٢) طه حسين : أحلام شهرزاد ، ص ١٢ .

(١٣) أنظر : اللىالى العربية ، حكايات الملك شهرىار وأخيه الملك شاه الزمان . ١٣/١ - ١٤ .

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

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

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

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

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

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

(١٦) طه حسين : المصدر السابق ، ص ١٦ .

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

وأصبح الشكل الفني في الرواية قريباً من تسجيل الشكل الشعبي .

٢/٢

وقد تأكد تسجيل الشكل الشعبي في الرواية بصورة واضحة في روايات فاروق خورشيد ، فكتب معظم رواياته في مرحلة الستينيات ، ويعتمد فيها على استلهام الشكل الشعبي للسيرة الشعبية ، خاصة في روايته « سيف بن ذي يزن » ، « على الزبيق » ليؤكد من خلال هذا الشكل أيضاً مقدرة تراثنا الشعبي على إثراء الفن الروائي فيقول في تقديمه لرواية « على الزبيق » : « نريد بتقديمها أن نسهم في إبراز وجه أدينا الشعبي الروائي العربي من ناحية ، وفي تقديم هذه الأعمال إلى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى علهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرهم الحديث اليوم بتراث فني مجيد » (١٨) .

ومن ثم كان فاروق خورشيد حريصاً على نسج السيرة الشعبية لعل الزبيق في شكل رواي .

فإذا كان الشكل الشعبي للسيرة الشعبية يرتبط بمراحل تطور البطل الرئيسي للسيرة ، سواء كان « سيف بن ذي يزن » ، أو « على الزبيق » ، أو « الظاهر بيبرس » ، أو « عنترة بن شداد » حيث « تبدأ السيرة الشعبية عادة بمراحل التكوين ، وهي مرحلة تشمل ما قبل ولادة البطل ، ثم ولادة البطل نفسه ، ثم قضية البطل الخاصة ، التي يعيشها في إطار مجتمعه الخاص ، وتنتهي بانتصاره في قضيته الفردية » (١٩) ، فإن الشكل الفني في روايته « على الزبيق » قد سار على هذا النهج ، فنجد الرواية تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعل الزبيق ، ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة منذ صباه ، فقد حير الناس بأفعاله في السوق والشارع ، عندما كان يضربهم وتنزل عليهم كأنها الصواعق ، حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة ، فكسرت زجاجه .

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسي الذي يبني عليه الشكل الروائي والسيرة الشعبية في آن واحد . فالشكل الفني في السيرة الشعبية يعني بمرحلة ولادة البطل . تلك الولادة التي تحيطها المخاوف والمحاذير ، فنجد « على الزبيق » يولد بعد أن يموت أبوه ، وتخفيه

(١٨) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزبيق ١١/١ - ١٢ .

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

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

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

وكذلك فى الرواية يعتمد الشكل اعتماداً كلياً على تتابع المراحل التى يمر بها البطل ، وعلى الأفعال الخارقة له ، فيجعل على الزبيق منذ صباه يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية . يقول على الزبيق : « أتعرف ياسالم إنتى أحلم دانعا ، بأئنى أركب جواداً ، وأمस्क رحما سيفاً لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ولاخذ من الأغنياء المتبطلين لأعطي الفقراء الكادحين » (٢١) .

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

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

- وصلاح ساب بقنه . وترد مجموعة أخرى من الصبية على نفس النغم :

- يا أولاد يا أولاد .

- شوقوا قلة عقله .

- يا أولاد يا أولاد .

- يا أولاد حارتنا .

(٢٠) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ، ٦٧ .

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

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

- بطة بطة .
- ويتقن صلاح .
- أكلتها القطعة ، (٢٣) .

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

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

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

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

وبرغم أن هذه الرواية كتبت في الستينيات ، أي بعد رواية « أحلام شهرزاد » بما يزيد عن ربع قرن ، إلا أنها لم تتقدم كثيراً على مستوى الشكل الفني . فطه حسين استوحى شكل الليالي العربية في روايته ، وحملها مضامين عصرية ، لكن حرصه على الجوال الشعبي لليالي

(٢٣) فاروق خورشيد : المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

(٢٤) فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية ، ص ٢٥٢ .

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

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

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

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

لذلك جاء الشكل الفنى فى الرواية معتمداً على استيحاء الشكل الشعبى بشتى أنماطه التراثية دون أن يتلام وطبيعة الواقع الحاضر . فلحدث ذلك هوة فى بنى الرواية .، حتى أننا نجد بعض التعبيرات الإيحائية تعبر عن أفكار الكاتب لا أفكار شخصية الرواية ، فيقول سالم لعلى : لا يفتنى الفقر يا على . وهناك أغنياء يموتون ، من التخمة ، وفقراء يموتون من الجوع ، فرزق الفقراء الذين يعملون يأكله الأغنياء الذين لا يعملون (٢٥) ، ويقول على الزيبق فى موضع آخر : « عندما تعود إلى الحجرة التى فى البستان ، ستجد باقى مال سلاح الكلبى خذه ووزعه
(٢٥) فاروق خورشيد : المسر السابق ٢٠/٨ .

على العائلات المحتاجة . التي افقرها هذا الباغى بظلمه وتجريره وأجمع الملابس والسلاح مما نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » (٢٦) ، وتقول فاطمة أم على الزبيق : « كان لايد أن أبكى أخى ياعلى .. وقد بكيت .. وجمعت منهم دراهم سلوزعها على الفقراء رحمة على روحه (٢٧) ، ويقول الراوى على لسان على الزبيق : « ماكنت أظلم يأمى .. كنت أقتص من الظالمين وأعطى المحتاجين » (٢٨) .

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

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

لذلك ينبغى أن يحدث مايسمى بالموازة الفنية فى استلهام الشكل التراثى أى أن يستوحى الكاتب هذا الشكل التراثى لضرورة فنية يقتضيتها بناء الرواية ويصب فيه مضامين معاصرة نون افتعال فنى . ونون أن تطفى الأبعاد التراثية على المعاصرة ، أو العكس أيضا . أى يمزج الكاتب بين البعدين مزجاً فنياً ، يصعب فيهما فصل أحدهما عن الآخر ، فلا يطفى بعد على بعد آخر .

(٣)

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

(٢٦) فاروق خورشيد : المصدر السابق ٨٠/١ - ٨١ .

(٢٧) نفسه ، ١٠٧/٢ .

(٢٨) نفسه ، ٤١/٢ .

وحققت الشكل الداخلى لليالى من خلال الاعتماد على تداخل الحكايات والأحداث . إلا أن هاتين الروایتين تتفقان فى طقیان الملامح المعاصرة فیهما على الأبعاد التراثية .

١/٢

فى رواية « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ نجيب محفوظ ، اعتمد الكاتب على الشكل الخارجى لليالى العربية . فإذا كانت ألف ليلة وليلة قسمت إلى حكايات . كل حكاية تنور حول موضوع ما ، وتتسلسل واحدة بعد الأخرى ، فتؤدى كل حكاية إلى نهاية الحكاية التالية لها . فتبدأ مثلاً بحكاية « شهریار » وأخيه الملك شاه الزمان ، وقبل نهاية هذه الحكاية يقول الوزير لأبنته « شهرزاد » : « أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع ، فقال له : وما الذى جرى لهما يا أبت ؟ » (٢٩) .

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

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

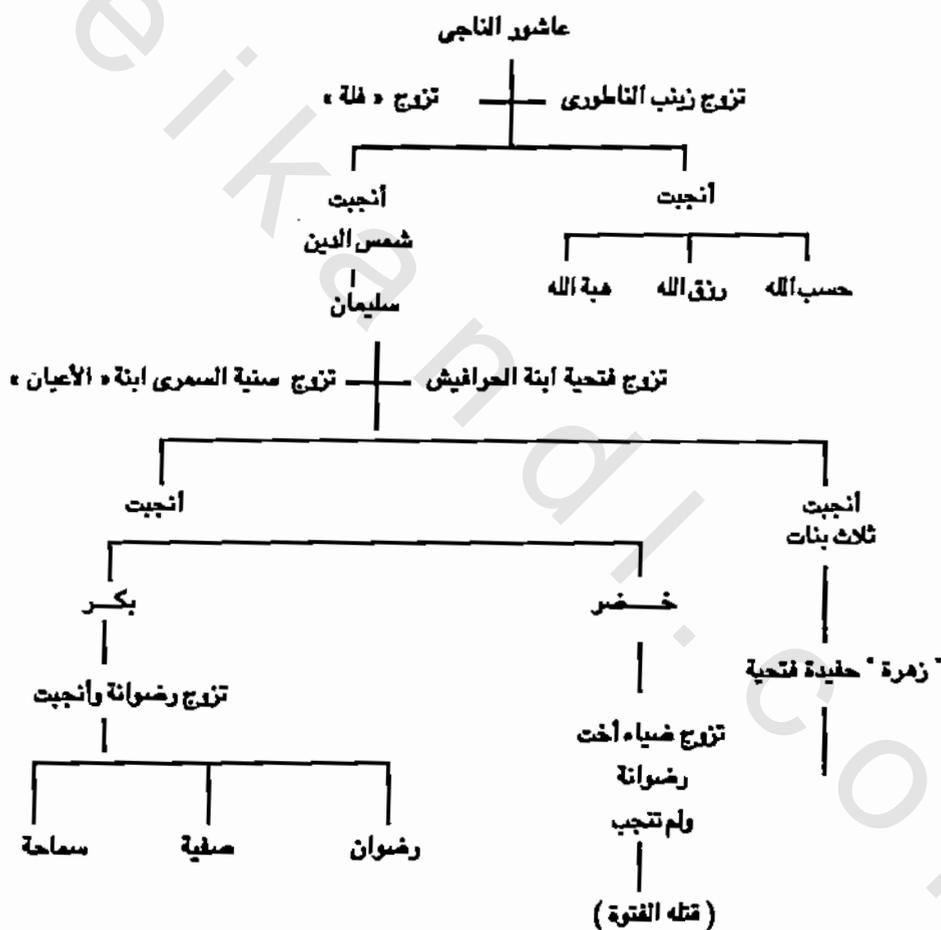
وهذه الحكايات تتبع جنود عائلة الناجى منذ بدايتها ، أى منذ أن وجده الشيخ عثرة عفران طفلاً لقيطاً ملقى فى الشارع حتى أصبح فتوة الحارة وظلت سلالاته تتتابع زمنياً وتسير على نهجه حيناً وتبتعد عنه حيناً آخر ، حتى ظهر عاشور الأخير فى نهاية الرواية يحقق العدل بين الناس .

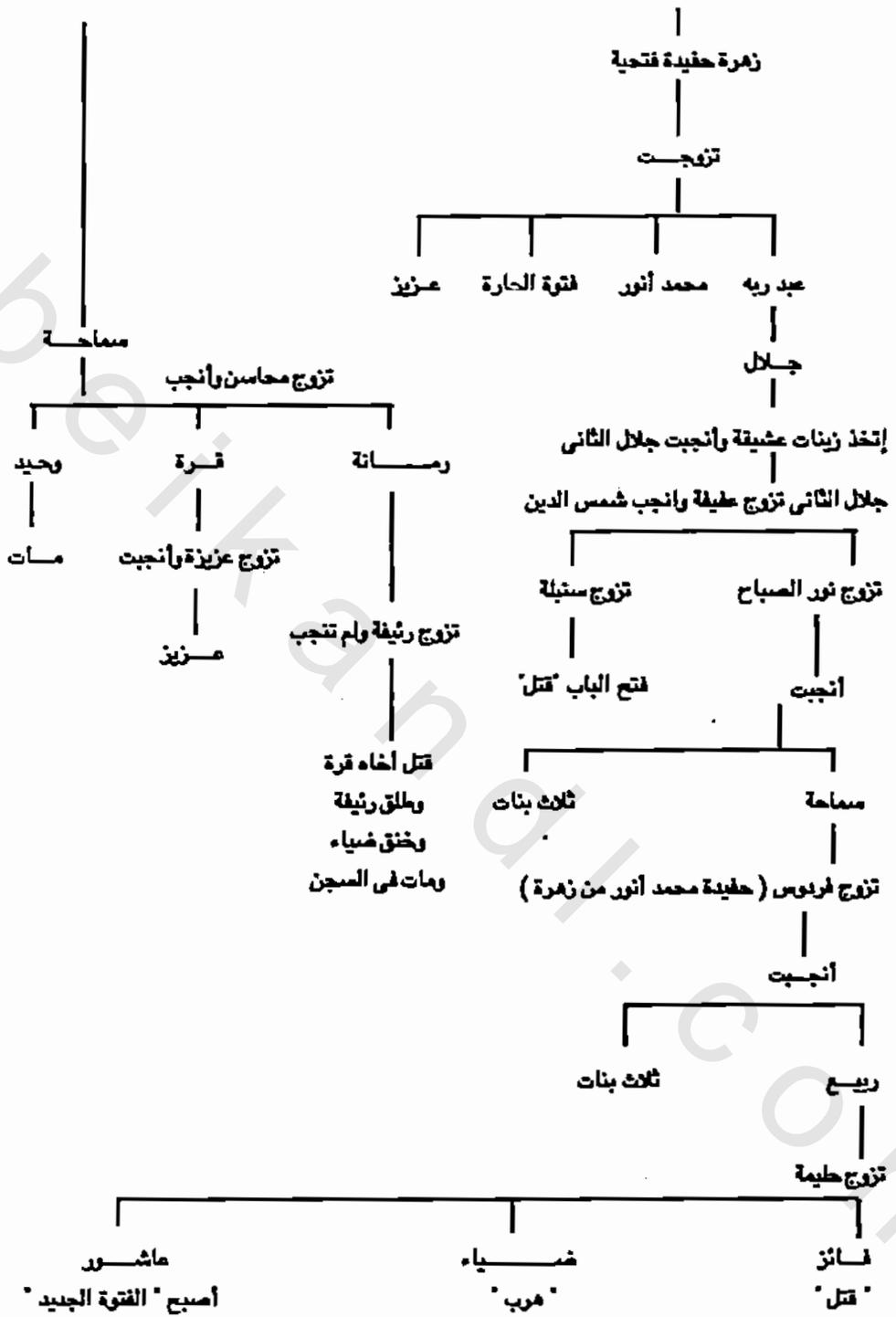
وبذلك يصبح الزمن فى الشكل الروائى زمناً دائرياً يبدأ بشخصية عاشور رمز العدالة والحرية وينتهى بشخصية عاشور الجديد الذى يحقق العدل ويرفع الظلم عن أهل الحارة . وهو نفس الزمن الدائرى فى الليالى العربية فقد بدأت الحكاية الأولى بمحاولة شهرزاد صرف الملك عن شروره ثم تتابع الحكايات ، حتى جات الحكاية الأخيرة وقد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

(٢٩) ألف ليلة وليلة ١٤/١ .

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

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





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

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

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

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

ثم يقترب نجيب محفوظ بشخصياته من شخصيات الليالي العربية فيضفى أبعاداً أسطورية على الشخصيات والأحداث والأماكن ، وهذا بدوره ينعكس على شكل الرواية فيجعله قريباً من شكل الحكايات الشعبية في الليالي . إلا أن البعد الأسطوري في الليالي العربية يأتي مباشراً وصرحاً ، لكنه في حكايات نجيب محفوظ يأتي عن طريق الإيحاء والتلميح .

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

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

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

وفي بناء الحكاية يصبح لعاشور قوة تفوق قوى البشر العاديين . إذ يدرك ما لا يدركه الآخرون ، ويصبح شخصية خارقة للعادة بفكرة ووعيه وبصيرته . حتى أن شخص الحارة الذين

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

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

ويصبح لعالم الجن دور بارز في حياة الإنسان في حكايات « الليالي » ، وفي حكايات « الحرافيش » فقد ملئت الليالي بذكر الجن والعفاريت سواء كانت الجن مؤمنة أو شريرة (٣١) ، وعند نجيب محفوظ في الحكايتين السابعة والثامنة ، نجد جلال ابن عبد ربه الفران يصبح فتوة للحارة ويبقى أن يواخى الجن ويلتحم بالخلود ، فيذهب إلى ساحر يقيم في بديوم وبشترط عليه الساحر شروطاً ويقول له الساحر : « تشيد منئذنة عشرة طوابق ، عش عاماً كاملاً في جناحك لاترى أحداً ولايراك إلا خادمك .. في اليوم الأخير يتم الإلتحام بينك وبين الجنى ثم لاتتوق الموت أبداً » (٣٢) .

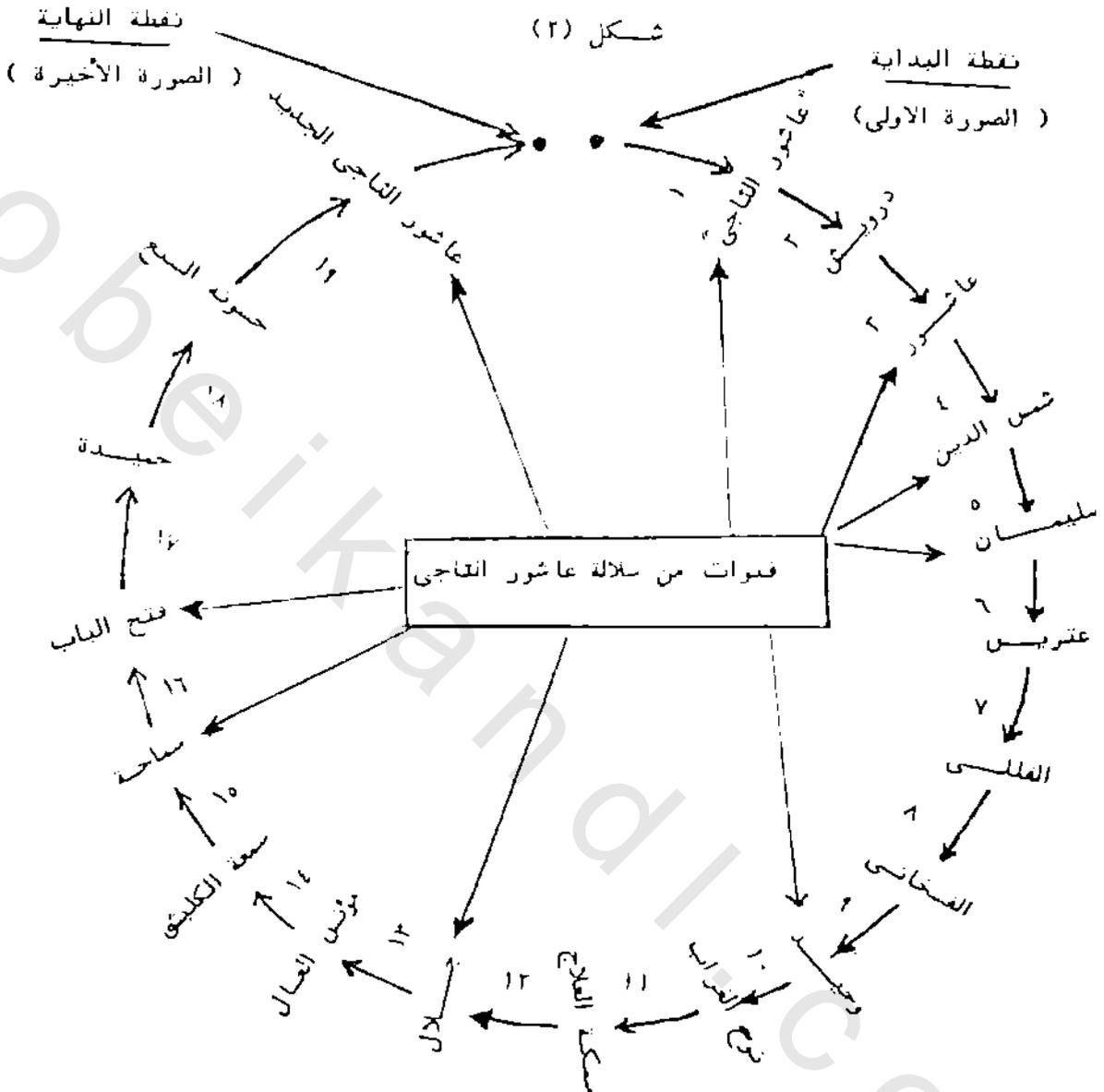
فيقترب بناء الحكاية من الشكل الشعبي من حيث التحام الأنس بالجن ويصبح مطمح الفتوة الخلود الذاتي له ، لاخلود الحارة ، وهذه الأفعال تأتي لتعبر عن غياب الوعي الفكري لدى الفتوة الذي يعتمد على السحر والتنجيم للكشف عن أمانيه المستقبلية ومثل هذا البناء قد اعتمدت عليه معظم حكايات الليالي العربية .

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

وتتضح دائرية الصورة من خلال الشكل السابق والشكل التالي أيضا .

(٣١) أنظر : د . سبير القلماني : ألف ليلة وليلة ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .

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



التتابع الزمني في الشكل الروائي لأسماء الفتوات الذين حكموا الحارة منذ
الحكاية الأولى وحتى الحكاية الأخيرة :

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

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

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

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

كما أعتد الشكل الشعبى أيضاً فى الرواية على استلهام الأشعار الفارسية (٣٣) مثلما اعتدت حكايات الليالى على كم هائل من الأشعار . وهذه الملامح بدورها تقرب شكل الرواية من شكل الحكايات الشعبية .

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

(٣٣) أنظر الأشعار الفارسية فى الرواية فى الصفحات : ٢٩ - ٥٩ - ١٤٢ - ٢٠٣ - ٢١٤ - ٢٥٨ - ٢٨٢ - ٣١٦ - ٣٩٢ - ٤٠٢ - ٥١٩ - ٥٤٨ .

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

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

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

٢/٣

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

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

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

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

الثالث : على الرغم من أن الكاتب قسم الرواية إلى أقسام تشبه الفصول من رقم (١) إلى رقم (٢١) إلا أن جوهر التقسيم عنده يعتمد على أسماء الحكايات والأشخاص مثل « صائد العميان » ، « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ، « الشيخان » .. إلخ .
ومن هذه الحكايات والأشخاص تتشكل الأحداث التي مرت بها الحارة ، أوحى أميابة في تلك الليلة ، معتدلاً على تداخل الحكايات والأحداث .

* * *

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

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

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

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

(٣٥) نفسه ، ص ١٥٠ .

الأحداث والحكايات التي تتردد في الحارة منذ بداية الليل ، وينتهي من حكيه عندما يشرق نور الصباح ، ومن ثم فإن شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية . وما بينهما تنور أحداث الرواية ومشاهدها في صورة أحلام تتداعى على الراوى طول الليل .

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

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

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

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

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

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

وتستمر هذه التداعيات على الراوى فى ديمومة مستمرة فى أكثر من سبع صفحات متتالية متبعاً فيها أسلوب القصة الشعبى . يروى يوسف النجار بعض هذه التداعيات بلغة بسيطة سلسة ، يقول : « وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأساً ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها . وقال رغم الأعوام وسرك مازلت تذكر كل شئ لأنك كتبتة عشرات المرات نون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك . لقد كانت تمطر . لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذى كان حياً . وذهابك إلى مقهى « عوض الله » ، وركوبك « التروالى باص » ونزولك فى ميدان عرابى . وذهابك إلى ميدان طلعت حرب . وحلقات الناس أول ماقابلك فى الميدان . حيث وقف الرجل الأبيض بشعره البنى القصير وهو يجادل الطالب أمام الناس بصوت هادئ حول ظروف البلد والاحتلال .. لم تكتب عن الناس الذين تزامحوا يتفرجون على الأرصفة . وكتبت عن هؤلاء الذين يتمايلون وراءهم ، ويشبون على أطراف الأقدام لكى يروا المظاهرة الكبيرة . وعساكر الأمن المركزى اصطفوا أمام « إير فرانس » بعصبيهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى جرحت عندما اصدمت بصندوق القمامة الحديدى .. عندما اقترب عساكر الحكومة وضربوهم بالعصى الطويلة وسحبوهم من أيديهم وأرجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسلفت وألقوا بهم فى العربات وانصرفوا .. وعندما ذهبت لتركب الأتوبيس من وراء الهيلتون لكى تعود إلى « إمبابية » ورأيت الناس ينزلون ، ولاحظت اثار النوم التى كانت باقية فى عيونهم ، كتبت عن ذلك مع أنه ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحي وقاسم وعبد القادر ، وعبد الفتاح وخليل . وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكم ، وأكل حفنة من الفول النابت » (٢٧) .

(٢٧) أنظر : الرواية من ص ٦٩ - ٧٥ .

لذلك يروى يوسف النجار هذه الأحداث ، التي مرت بها إمبابية . وتتداعى هذه الحكايات فى ديمومة مستمرة بينما طبق القول ما يزال أمامه ولم ينته من أكله بعد وتأتى هذه التدايعات بلغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية التي تتردد فى المقاهى والشوارع والبيوت . أو لنقل شبيهة بلغة السيرة الشعبية التي تتعد عن الألفاظ المعجمية ويسردها الراوى بلغة بسيطة سلسلة . فقد « بدت الرواية سيرة شعبية كتبتها الجماعة خلال عشرين عاماً وتقمصت إبراهيم أصلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال » (٢٨) .

إن كل شخصية تروى الأحداث التي مرت بها بطريقة عفوية . أقرب إلى القص الشعبى . بل إن الرفاق جميعهم يتجمعون فى الليلة الأخيرة للمقهى ، والعم عمران يقص عليهم الأحداث التي مرت بها الحارة منذ معركة الأهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . ثم بداية البناء فى البيت الصغير القديم والكيت كات ويصبح العم عمران أو يوسف النجار كالراوى للحكايات والقصص فى ليالى السمر ، وتصيح الغلبة فى الأفعال للفعل الماضى خاصة الفعل « كان » ، « كنا » . وهذه الأفعال تساير طبيعة القص أو حكى الأحداث والحكايات الماضية . يقول : « المقهى ضاع .. وعوض الله ضاع .. واليوم فقط يموت أبوك ، وذهب بنفسه إلى بعيد » الكيت كات ، « والبوابة الحجرية الكبيرة والكتابة فى قوسها الجليل العالى » انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ .. كنا نرى « الكيت كات » وهو يكبر ، ونرى البيت وهو يكبر ، هذا البيت الصغير القديم الذى اشتراه المعلم صبحى .. يعنى تقدر تقول إن البيت والكيت كات اتخلقوا من أصل واحد » (٢٩) .

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

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

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

(٢٩) إبراهيم أصلان : المصدر السابق ، ص ١١٠ - ١١٩ .

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

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

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

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

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

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

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

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

ولعله لجأ إلى هذه الأرقام ليقرب تقسيمه للرواية من تقسيم « ألف ليلة وليلة » ففي « ألف ليلة وليلة » تأتي أرقام الليالي متتابعة تتابعاً منطقياً أو تصاعدياً من (١) إلى (١٠٠٠) ، وتتخللها أسماء الحكايات المتداخلة . وغالباً ما تحمل الحكاية اسم شخصية أو حدث ، وأيضاً في رواية « مالك الحزين » تأتي هذه الأرقام التي تمثل الشكل الخارجي متتابعة من رقم (١) إلى (٢١) وتتخللها الحكايات التي تعتمد على التداخل والتتابع اللامنطقي . وبذلك يشبه تقسيم الرواية تقسيم الليالي العربية ، إلا أن توظيف الكاتب للشكل الشعبي لليالي العربية ، يعد توظيفاً عكسياً - إن جاز استعمال هذا التعبير - فالحكاية الواحدة في ليالي ألف ليلة وليلة يرويها المؤلف في عدة ليالي متتابعة . بينما جميع الحكايات في مالك الحزين تدور في ليلة واحدة . .

أي أن زمن الليلة الواحدة في « ألف ليلة وليلة » أقصر بكثير من الزمن الذي تستغرقه الحكاية الواحدة ، لذا تحوى الحكاية مجموعة من الليالي . بينما الزمن الذي تستغرقه الليلة الواحدة في « مالك الحزين » أطول بكثير من الزمن الذي تستغرقه الحكاية .

ومن هنا تحوى الليلة الواحدة مجموعة من الحكايات والأحداث والمواقف . بل تطول الليلة لتشمل كل أحداث الرواية وحكاياتها . وكان ليل الأيام يطول على الراوى حتى يخال أحداثه وظلامه لا ينتهى . وقد ساعد على ذلك تداخل الحكايات في بناء الرواية .

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

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

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

أما المستوى الثالث : فقد تحققت فيه الموازنة الفنية ، وقد حاول نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ أن يحقق هذه الموازنة الفنية فى استلهامه للشكل الشعبي . ولعلنا لانبعد عن الحقيقة كثيراً حينما نزعم أن الشكل الشعبي الذى نهجه نجيب محفوظ فى هذه الرواية قد عبر عن البعدين التراثى والمعاصر ومزج بينهما مزجاً فنياً يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .

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

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

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

نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخي الشعبي ، بل منحه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حياة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، والأسماء والنهايات في غالب الأحيان ، ولكن ليقراها قراة جديدة رمزية (٤١) .

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

وإذا كان الشكل الفني في الليالي العربية قد اعتمد على سرد الحكايات الشعبية ، وتتابعها زمنياً مثل حكاية الملك « شهریار » وأخيه الملك شاه الزمان ، ثم حكاية التاجر مع العفريت ، حكاية الصياد والعفريت ، حكاية الملك يونان والحكيم رويان ، حكاية الجمال مع البنات ، حكاية الحاسد والمحسود ، حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين ، حكاية مزين بغداد ، حكاية الوزيرين التي فيها أنيس الجليس .. إلخ ، فإن الشكل الفني عند نجيب محفوظ قد اعتمد على سرد هذه الحكايات وتوظيفها فنياً وحياتياً فوصلت الحكايات في ليالي نجيب محفوظ إلى اثنتي عشرة حكاية ، وهذه الحكايات على التوالي هي : صنعان الجمال - جمصة البلطى - الحمال نور الدين ودنيا زاد - مغامرات عجر الحلاق - أنيس الجليس - قوت القلوب - السلطان - طاوية الإخفاء - معروف الإسكافي - السنبداد - البكاون .

ومن هنا يلاحظ التشابه في البناء بين الليالي العربية وليالي نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل : « الحمال ، نور الدين ودنيا زاد ، الحلاق « المزين » ، أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الإسكافي ، السنبداد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعاً زمنياً . حيث تبنى حكاية على أخرى في الليالي العربية وكذلك في ليالي نجيب محفوظ ، فتؤدى كل حكاية إلى الحكاية التي بعدها ، وتتضح دلالتها الفنية والإيحائية من ارتباطها بغيرها من الحكايات . « ولما كانت ليالي نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالي (ألف ليلة وليلة) ، فإن العالمين يتواجدان عنده جنباً إلى جنب ولكنهما يكونان معاً من الناحية الدلالية - عالماً واحداً وكلاً لا يتجزأ هم عالم الواقع الجديد الذي لابد أن يعيشه الشعب » (٤٢) .

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

(٤٢) د . نبيلة إبراهيم : الليالي في الليالي ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٢٢ .

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

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

ولما كان بناء الحكاية يشكل لبنة جوهرية فى بناء الرواية ، وبناء الرواية لاينفصل عن الشكل الفنى ، لذلك فإن تحليل إحدى هذه الحكايات فى الليالي العربية وكيفية توظيفها فى ليالي نجيب محفوظ يكشف لنا عن الموازاة الفنية فى استلهم الشكل الشعبى .

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

إن نجيب محفوظ يستوحى من الحكاية مايساير بناء الرواية ، مثل ظلم الحكام لشعوبهم وسقوطهم فى الرذيلة ، فتلتحم أحداث الليالي بالأحداث المعاصرة وتصبح الحكاية مزيجاً من (٤٣) للمزيد : انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس ٢٨٧/٨ ومابعدها .

البعدين التراثي والمعاصر نون أن يطفى أحدهما على الآخر ، وهكذا في كل الحكايات التي استوحاها نجيب محفوظ من الليالي العربية .

ويتمثل الشكل الشعبي أيضا في توظيفه لصورة الجن التي استوحاها من الليالي ووظفها فنيا في الشكل الروائي . فقد شكلت صورة الجن في الليالي العربية ملمحاً بارزاً ، ففي الليالي العربية « تكون الجن غير قادرة على الشر الكثير ، وهي غالباً خيرة وعلاقتها بالإنسان حسنة .. وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم ، فهم يحتكمون على جيوش وممالك ، ولهم دولة وعز وسلطان ، وهم يُسَخَّرُونَ العفاريت ، وبعض الحيوان كثيراً ، ويسخرون كل شئ تقريباً لأغراضهم ، وهم يَكْتَرُونَ في القصص في الليالي ، سواء كان القصص فارسياً أم هندياً أم مصرياً (٤٤) .

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

ففي « داخل هذا الشكل الخارجي الذي يقترب فيه المؤلف من بناء الليالي العربية نحس بجو الليالي في اختلاط الجن والإنس ، وظهور العفاريت » (٤٥) غير أن الكاتب لم يفرق في تصوير الخوارق بل جعلها تلتحم بنسيج الحكاية لتؤدي وظيفة فنية للتعبير عن الحاضر .

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

وعندما يستيقظ يتجلى له في صوت الضمير الذي يطالبه بالوفاء بوعده ، وبذلك يجرّد نجيب محفوظ الرواية من كثير من الخوارق السائدة في الليالي العربية ، وهكذا تستمر صور العفاريت والجن في معظم حكايات الليالي ، مثل حكاية جمصة البلطي وتصيح هذه الصور مجرد صوت للضمير يعوى داخل الشخصية التي لديها استعداد للخلاص من الظلم . وبذلك يستلهم نجيب محفوظ مايساير طبيعة الواقع الحاضر من ناحية وبناء الرواية من ناحية ثانية .

(٤٤) د . مهير القلموي : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٤٥) د . عبد الحميد إبراهيم . مقالات في النقد الأدبي ٢٥/٤ .

وإذا كان استخدام الأشعار للتدليل أو الاستشهاد يشكل ملحماً بارزاً في الشكل الشعبي سواء في الليالي العربية أو السير الشعبية ، فإن استلهام الأشعار في ليالي نجيب محفوظ شكل ملحماً بارزاً فيها ، وبعد لازمة من لوازم الشكل الشعبي الذي استوحاه . ويحمله الكاتب دلالة فنية وإيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر لذلك عندما توطدت العلاقة بين عبد الله الحمال ، وفاضل بن صنعان الجمالي ، وكل منهما يلوك أحزان السنين التي يعيشها في ظل السلطان الجائر ، فقتل عبد الله الحمال بطيشة كبير الشرطة ، ثم تزوج فاضل من « اكرامان » ابنة جمصة البلطى وغنت حسنية أخت فاضل وهي تقول :

« يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا ويبدى لكم ماكان صدرى يكتم
ولما التقينا والدموع سواجم خرست وطرفى بالهوى يتكلم » (٤٦)

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

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

« ليلى بوجهك مشرق وظلامه فى الناس سارى
والناس فى سلف الظلام ونحن فى ضوء النهار » (٤٧) .

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

« أنا فى الغربة أبكى مابكى عين غريب
لم أكن يوم خروجى من بلادى بمصيب
عجباً لى ولتركى وطننا فيه حبيب » (٤٨) .

(٤٦) نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٧٢ .

(٤٧) نفسه ، ص ١٩٩ .

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

١٩٩ - ٢٠٥ - ٢٥٩ .

ويؤكد الكاتب من خلال استلهاهم هذه الأشعار على قضية الانتماء للوطن والأرض والمحبة ، وفي الوقت نفسه يكمل ملامح الشكل الشعبي لليالي العربية ، إذ لا تخلو حكاية من حكايات الليالي من الأشعار التي ترد على لسان شخصياتها ، وفي الوقت نفسه تطرح أبعاداً معاصرة للتعبير عن الحاضر .

* * *

واقترب أيضاً الشكل الروائي في ليالي نجيب محفوظ من الشكل الشعبي في الليالي العربية من خلال اعتماده على تداخل الحكايات ، وعلى الاستطراد وتتابع الموضوعات . وهذا بدوره يتوافق مع طبيعة الموضوعات التي كانت تتناولها المجالس العربية ، وتصورها ألف ليلة وليلة .

ونجد هذا التداخل والاستطراد قد تحقق في بعض حكايات ليالي نجيب محفوظ بحيث حقق هذا التداخل موازنة فنية بين الملامح التراثية والمعاصرة .

إن نجيب محفوظ لم يسرف في تداخل هذه الحكايات بحيث تضيق خيوط الرواية وتعدد أحداثها الثانوية ، وتغيب ملامح القضية المطروحة ، لكنه حقق التداخل بالقدر الذي يحرص على بناء الرواية وعلى تماسك أحداثها . بل إن كل تداخل أو استطراد في هذه الحكايات يؤدي وظيقة فنية وحياتية .

ولعل أهم حكاية أعتمدت على الاستطراد والتداخل مع الحكايات الأخرى هي « حكاية جمصة البلطي » ، إذ تحقق هذا التداخل منذ بداية هذه الحكاية ، وحتى نهاية الرواية . فيظهر جمصة البلطي في كل الحكايات ، ويشكل في كل حكاية منها ركناً أساسياً . ففي حكاية العمال تحوم روح جمصة البلطي ، وتتجسد في شخصية عبد الله العمال ، ويقتنص من الظالمين فيقتل إبراهيم العطار ، لأنه كان يضع السم في أنوية أعداء الحاكم . وقتل عنان شومة كبير الشرطة وفي حكاية نور الدين ودنيا زاد ، تجسد في شخصية عبد الله البري ، وقتل كرم الأصيل الرجل الثرى الذي يبغى الزواج من دنيا زاد أخت شهرزاد ، وعند شط النهر ظهر لدنيا زاد وأمرها بالعودة إلى نور الدين لتتزوج .

ولانتهى حكاية جمصة البلطي عند هذه الحكايات ، بل تتداخل مع حكاية « مغامرات عجر الحلاق » ، فيقتل الجارية التي سقطت مع عجر الحلاق ، وفي حكاية « أنيس الجليس » يظهر للحكام والأمراء الذين سقطوا تحت إغرامات أنيس الجليس ومفاتنها - مثل السلطان

دندان ، سليمان الزينى ، الفضل بن خاقان ، حسام الفقى ، بيومى يوسف الطاهر ، ويعرى زيفهم ، فانطلقوا عرايا فى ظلام الليال يلاحقهم الخزى والعار .

وفى حكاية « قوت القلوب » تجسد فى صورة رجب الحمال مرة أخرى ، وأخرج الفتاة الجميلة التى دفنها العبيد فى فناء القصر ، وأثم بقتلها ، ثم يستمر الصراع بينه وبين المعين بن ساوى وسليمان الزينى حتى تتضح براعته . وفى حكاية السلطان يتضح هذا التداخل بصورة أوضح ، فيتداعى فى هذه الحكاية حكاية علاء الدين وحكاية جمصة البلطى ، فنجد مجموعة الرفاق يعتقدون محاكمة ينصبون فيها إبراهيم السقا سلطانا ، ويسردون حكاية مقتل علاء الدين ظلماً ، ويحكم إبراهيم السقا بعزل حاكم المدينة ، وقتل كبير الشرطة وابنه ومعاونيه ، وحينئذ يكشف السلطان الحقيقى عن نفسه ويعجب بإبراهيم السقا وينفذ حكمه .

لذلك يلجأ الكاتب إلى الاستطراد والاسترجاع فى بعض الحكايات فيسترجع حكاية علاء الدين مع حكاية السلطان . وتأتى حكاية معروف الإسكافى لتكمل حكاية مقهى الأمراء فبدأت مقهى الأمراء بحكايات الرفاق والإسكافى عن السندباد وانتهت هذه الحكاية فى حكايتى « معروف الإسكافى » ، « السندباد » .

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

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

إننا نعرف مصير جمصة البلطى من خلال تتابع الحكايات وتداخل حكايته مع هذه الحكايات ، فتنتهى حكاية جمصة البلطى فى حكاية السندباد وتنتهى حكاية فاضل صنعان فى حكاية طاقية الإخفاء . وتنتهى أحداث حكاية مقهى الأمراء فى حكايتى « السندباد » ، « معروف الإسكافى » .

(٤٩) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٤/٤ .

الفصل الثانى الشكل التاريخى

١/٢

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

وانعكس هذا التمرد على الأشكال الفنية السائدة ، خاصة فى مجال الرواية فوجدنا تخطيط الأشكال الروائية بين الأشكال الأوربية من ناحية ، وبين الأشكال التراثية من ناحية أخرى ، خاصة أن بعض التجارب القصصية فى مصر تأثرت بالنكسة تأثراً مباشراً وسريعاً ، فأخذت تصيح وتلؤلؤ فى صورة بكائيات متشنجة وإنفعالية ، يظنها صاحبها من الشكل القصصى الجديد الذى يقترب من الجمل الشعرية (٥١) ونتيجة هذا التخطيط والتمرد على الأشكال التقليدية السائدة ، ظهر شكل روائى يستوحى الشكل التاريخى السائد فى الكتابات التراثية التاريخية ، كمحاولة لتأصيل شكل تراثى عربى فى الرواية . فظهرت تباشير هذا الشكل فى رواية الغيطانى " الزينى بركات " سنة ١٩٧٨ فى هذه الرواية لم يستلهم الكاتب النص واللغة والشخصية والحدث التراثى فحسب بل استلهم الشكل التاريخى أيضاً .

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

(٥٠) د. عزالدين إسماعيل : روح العصر . دراسة نقدية فى الشعر والمصرح والقصة من ٨٨ - ٨٩

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

ونظن أن أهم رواية إهتمت بهذا الشكل التاريخي هي رواية "الزيني بركات" سنة ١٩٧١ فيها استوحى الكاتب الشكل التاريخي في كتاب ابن إياس إذ أن الفيطناني لجأ إلى تأصيل الرواية العربية ، بإحيائه لكتابات ابن إياس وتوظيفها في بناء الرواية وصياغتها وسردها ورسم شخصياتها وتركيب أحداثها وتطويرها ، مبتعداً عن النموذج الغربي مؤسساً رواية عربية جديدة تجمع بين الأصالة والحداثة (٥٢) .

ومن هنا يختلف الشكل التاريخي عند الفيطناني عن الشكل الفني في الروايات التاريخية لأن الشكل التاريخي عند الفيطناني يعتمد على إستلهاام الحدث والنص واللغة والشخصية والقالب التراثي التاريخي . فيكون الشكل الفني في الرواية بمثابة محاكاة لشكل الكتابات التاريخية عند المؤرخين ، لكنه يحملها أبعاداً فنية وإيحائية ، فيصبح إستلهاام الشكل التاريخي ذاته له وظيفة فنية في بناء الرواية كما أن هذا الشكل يغير الشكل التقليدي في القص ، لأنه يعتمد على الملامح المستحدثة في البناء الروائي . بينما الشكل في الروايات التاريخية شكل تقليدي يعتمد على البداية والعقدة والحل ولايعنى الكاتب فيه باستلهاام شكل الكتابات التاريخية ، بل يعتمد على قصص الحوادث التاريخية في شكل روايى تقليدي .

لذلك فإن الفيطناني يختار شكلاً تاريخياً لا أحداثاً تاريخية ، هو بهذا يختلف عن القصة التاريخية ، بمعناها المعروف عند جرجى زيدان « وأبوحنيد » والعريان إذ أنهم كانوا يستخدمون مادة وأحداثاً تاريخية ، أما الفيطناني فقصته معاصرة ويرمز بها إلى أغراض معاصرة ، ولكنه يختار شكلاً تاريخياً - (٥٢) .

ومن هنا يمكن القول : إن الشكل التاريخي الذي إختاره الفيطناني ، هو شكل الكتابات التاريخية لابن إياس في تأريخه للوقائع والأحداث ، وقد تمثل هذا الشكل التاريخي في عدة جوانب أهمها : الحوايات التاريخية ، والمقتطفات والتقارير والرسائل والفتاوى والنداءات التاريخية .

٢-٢

أما عن الحوايات التاريخية ، فإن الكاتب إستخدم نظام الحوايات التي إستخدمها ابن إياس في مؤلفاته التاريخية ، خاصة " بدائع الزهور في وقائع الدهور " وإذا كان ابن إياس قد

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

(٥٣) د. عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة في الستينيات ص ١٣٦ .

قسم نصه إلى أقسام زمنية هي السنة مقسمة إلى شهور والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث ، فإن القبطاني قسم روايته إلى سرديات ومن خلال السرداقات توقف عند حوايات وشهور وأيام بعينها ، مثل حوايات ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ٩١٤ هـ ، ٩٢٠ هـ ، ٩٢٣ هـ وهذه الأعوام تمثل الوحدة الزمنية الكبرى في الرواية ، أما الوحدة الزمنية الصغرى فهي أول النهار وآخره ، ومن خلالها تنور أحداث الرواية ووقائعها تبعاً لتتابع الشكل الروائي ، ويتضح تتابع الشكل الروائي من خلال السرداقات والحوايات المتبعة في بناء الرواية في الجدول التالي :

(جدول يوضح تتابع الشكل الروائي من خلال السرداقات والحوايات المتبعة في بناء الرواية)

السرداق	الحواية	الشهور والأيام	أوقات اليوم	أحداث الرواية ووقائعها
السرداق الأول	٩١٢ هـ	٨ شوال	أول النهار	<ul style="list-style-type: none"> - جلد وعزل على بن أبي الجود - مراقبة البصاصين لسعيد الجهيني - مرسوم شريف بتولى الزيني بركات شئون الحسبة في القاهرة - تجسس زكريا بن راضي على الزيني - إقناع أهل كوم الجارج للزيني بتولية الحسبة
		الأربعاء ١٠ شوال	أول النهار أول الليل	<ul style="list-style-type: none"> - خطبة الزيني للناس في الجامع الأزهر - تجسس البصاصين على سعيد الجهيني - رسالة من زكريا للزيني يشيد فيها بدور البصاصين في حفظ الأمن - رسالة من زكريا للسلطان يحرضه على الزيني لأنه يجمع العامة .
السرداق الثاني	٩١٢ هـ	الثلاثاء ١٧ نوالقعدة	صباحاً	<ul style="list-style-type: none"> - حب سعيد الجهيني لسماج رمز الأرض والوطن - تعذيب البصاصين لعامة الشعب

<ul style="list-style-type: none"> - نداء الزينى للناس بإضاعة الفوانيس للطمأنينة والأمن - تخطيط سعيد الجهينى وضياع ملامح الطريق أمامه - اعتراض الأمة على تعليق الفوانيس - عزل قاضى الحنفية لأنه أيد تعليق الفوانيس . 	مساء	الجمعة ١٠ نوالحجة		السرادق الثانى
<ul style="list-style-type: none"> - إعدام على بن أبى الجود وضربه على قفاه بعد العصر . - تقسيم زكريا للناس إلى طوائف طبقية . - تجسس عمرو على سعيد عند لقائه بسماع - ضياع سماع . 		رجب	٩١٤هـ	السرادق الثالث
<ul style="list-style-type: none"> - تجسس زكريا على الزينى وخابر بك . - مشاهدات الرحالة جانتى لأحوال القاهرة . - مقتطف من « مذكرات جانتى » . 		نوالقعدة	٩٢٠هـ	السرادق الرابع
<ul style="list-style-type: none"> - خطبة زكريا للناس واجتماع كبار البصاصين والبصاصين فى البلاد . - تقرير إلى زكريا مقدم بصاصى القاهرة . - موت السلطان الغورى . - دخول العثمانيين البلاد . 	الجزء الأخير من الليل	جمادى الأولى الجمعة ١٥ شعبان	٩٢٢هـ	السرادق الخامس
<ul style="list-style-type: none"> - انضمام سعيد لصفوف القتال بعد فوات الأوان . 			٩٢٢هـ	السرادق السادس
<ul style="list-style-type: none"> - مقتطف أخير من مذكرات الرحالة جانتى . - هموم المصريين واختفاء طومان باى . - انضمام الزينى لخابر بك . 			٩٢٣هـ	السرادق السابع

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

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

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

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

(٥٤) د . فاضل عبد الطيف الخالدى : بحث ابن إياس ومنهجه فى البحث التاريخى ، ص ٣٦ .
(٥٥) جمال الغيطانى : الزينى بركات ، ص ١٥٢ .

ومن خلال حواريات ابن إياس وحواريات الفيطناني تتم المزاوجة بين هذه الأصول التراثية العربية ، وبين بناء الرواية . ففي حواريات ابن إياس يتولى الزينى بركات والياً للصبية بعد على ابن أبي الجود ، ويستختم الفيطناني هذه الحواريات كشكل من أشكال الكتابة التاريخية ، لكنه لا يعتد بها كمصدر تاريخي ، إذ هذه ليست مهمة الروائي كما أن بعض هذه التواريخ وهمية (*) ولايست حقيقة بل يستعير الشكل التاريخي ويصب فيه مضامين عصره . فيصبح استلهامه للحواريات التاريخية مجرد شكل من أشكال التعبير التي صب فيها مخزونه الفكري والإبداعي .

وبرغم اتفاق الوحدة الزمنية الكبرى في حواريات ابن إياس والفيطناني ، وهذه الوحدة تتمثل في تقسيم الرواية إلى أعوام وشهور وأيام ، إلا أن الفيطناني أضاف بعداً آخر للشكل الروائي وهو تقسيم الرواية إلى سرانقات بدلا من الفصول والسراديق يعد الوحدة الكبرى في الشكل الفني لهذه الرواية . وتحت تدرج الحواريات التاريخية كما أن كلمة السراديق تتناسب والتقسيمات التراثية للشكل الروائي ، خاصة أن الكاتب يسعى إلى شكل روائي عربي أصيل يغير معظم الأشكال التقليدية ، وإذا كان الفيطناني قد طوع الشكل التاريخي عند ابن إياس لمقتضيات الشكل الروائي ، فإنه كان حريصا على استلهام الخطوط الرئيسية التي اعتمد عليها الشكل التاريخي مثل الحواريات التي بنى عليها صرح روايته .

٢/٢

وبشكل توظيف الكاتب للمقتطفات التاريخية عنصراً أساسياً في الرواية ، خاصة أن هذه المقتطفات تمثل شكلا من الأشكال التراثية في الكتابات التاريخية فاستوحى الكاتب مقتطفات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتى .

ولعل الفيطناني استخدم هذه المقتطفات ، لجعل شخصية الرحالة في الرواية بمثابة العين الراصدة من الخارج ، وليثري النص الروائي بمصداقية الأحداث والأفعال . إلى جانب أنه يتم ملامح الشكل التاريخي في الرواية . أي أنه يحاول أن يجعل الشكل الروائي قريباً من الشكل التاريخي : « واختيار رحالة أجنبي يمكنه النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن ، فجانتى بوصفه غربياً عن البلاد يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى . أي أن رؤيته رؤية من الخارج ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك في الأحداث ، ولا تنعكس آثارها عليه » (٥٦) .

(*) أنظر على سبيل المثال الفرق بين التواريخ التي يضعها لشتق على بن أبي الجود في الرواية والتواريخ الحقيقية لشتقة في كتابات ابن إياس . وانظر باب اللغة التراثية في هذا الكتاب . (٥٦) د . سامية أسعد : عندما يكتب الروائي التاريخ . فصول مارس ١٩٨٢ ، ص ٦٩ .

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

إن الكاتب يصور فى هذا المقتطف ملامح القاهرة « فى ذلك العام الذى بلغ فيه نظام المماليك ذروة التفكك والإنحلال والتدهور ، مما أدى به إلى السقوط والهزيمة العسكرية ، ودخول العثمانيين القاهرة فى العالم التالى سنة ٩٢٢ هـ فاختر الغيطانى فترة تاريخية هامة للتعبير عن اضمحلال الدولة ، وانهارها من جراء اشتداد الطغيان والإرهاب والقهر وفساد الإدارة للإيماء إلى الحاضر » (٥٨) .

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

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

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

(٥٨) أحمد محمد عطية : مرجع سابق ، ص ٢٢ .

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

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

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

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

٣/٢

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

(٥٩) ينبغى الإشارة إلى أن تاريخ هذا المقتطف سنة ٩٢٢ هـ وليس سنة ٩١٣ هـ كما ورد فى الطبعة الثالثة
لدار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٨٩ وتظن أن هذا الخطأ مطبعى ، وكان ينبغى الإشارة إليه
لأهميته فى التحليل النقدى للرواية ، وقد تداركه الكاتب فى طبعة مؤسسة أخبار اليوم فى يناير سنة
١٩٨٨ ، ص ١٨٨ .

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

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

ولا يمكن الوقوف عند كل التقارير والخطب والرسائل والفتاوى الواردة في الرواية لتعددها (٦١) والوقف عند كل جزئية منعزلة عن الأخرى يوقع الباحث في مزلق التكرار ، خاصة إن المعمار الروائي كل لا يتجزأ .

ومن الملاحظ أن معظم هذه التقارير من زكريا كبير البصاصين ، وأعوانه مثل مقدم البصاصين ، أو عمرو العنوي ، حيث يتجسسون على العامة ويرسلون تقارير عنهم إلى زكريا يوماً بعد يوم ، وزكريا بدوره يرفعها إلى السلطان ، وعندما يتجسس عمرو على سعيد الجهيني ويرصد كل تحركاته . نجده يعرف أدق تفاصيل حياته حتى الأحلام التي تتنابه بالليل . فيرسل عمرو إلى مقدم بصاصى القاهرة تقريراً عن سعيد الجهيني ، يقول فيه : في يوم الإثنين في الصباح حيث خرج الخلق يحتفلون بشم النسيم ، يمارسون اللهو والفرجة ، رأيت سعيد الجهيني وفي الحال تواريت عنه . لم يكن بمفرده ، إنما تصحبه امرأتان إحداهما كبيرة السن .. وأنا أقطع الشك باليقين والتردد بالثبات ، مولهاً مدلهماً غارقاً حتى أذنيه في عشق ابنه الشيخ البيرونى وعرفت من أصحابى المجاورين أنه كثيرا ما يلفظ سماح أثناء نومه « (٦٢) .

ولعل تغلف البصاصين والمخبرين في أدق تفاصيل حياة الناس ، هو ما جعل الكاتب يسرف في استخدام مثل هذه التقارير والرسائل والخطب . خاصة أن الشكل الفنى للرواية يعتمد اعتماداً كبيراً على هذه التقارير والحوايات ، والإشارات والرسائل والفتاوى . إذ أن الغيطانى « غالباً » ما يعتمد في سرده للأحداث ، وحديثه عن الشخصيات على التقرير والبحث الخالى من التعليق ، وهذا السرد التقريرى أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته « (٦٣) .

فيقترب الشكل الروائى عنده من ملامح الشكل التاريخى عند ابن إياس لذلك يقول :

« وجدت نفسى فى كتابات ابن إياس ، وغيره من مؤرخى مصر المملوكية » (٦٤) ولعل هذا

(٦١) أنظر على سبيل المثال : الرواية فى الصفحات : ٢٩ - ٢٠ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ١٠١ - ١١٧ - ١١٨ - ١٢٩ - ١٥١ - ١٦٦ - ١٦٩ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٤٢ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٦٢) نفسه ، ص ١٦٦ .

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

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

ما جعله يقسم الشكل إلى سرادقات ، وحواليات ، وكل حوالية إلى شخصيات وتناول كل شخصية مستقلة عن الأخرى لتصبح أسيرة وبعيها الفكرى ، خاصة أن سياسة الدولة تهدف إلى القمع والقهر والتعذيب . ومن ثم كان لابد من وجود انعزالية بين الفرد والمجموع فيتناول كل شخصية بمفردها ، وبالتالي تأتى التقارير الموجهة إلى السلطان من قبل زكريا لا يطلع عليها أحد ولا يعلمها أحد .

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

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

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

فلم يحدث أن أجمع كبارنا فى أركان الدنيا أبدا وهذا حدث جليل وعظيم .. وما نهدف من وراء لقائنا هذا إلا استحداث طرق جديدة وسبل غير معروفة تعيننا على مهامنا الصعبة .. والله المعين نشأ بحكم عملنا وما يتعلق به أن يحيطنا وضع غريب وهذا يتطلب من البصاص الكبير المهيمن على أمور الدولة بأكملها ، حتى البصاص الصغير الذى يتعقب رجلا أو امرأة أو ينقل كل ما قيل فى مجلس أن يكون صاحب فطنة وذكاء .. إلخ (٦٦) .

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

(٦٥) انظر الرواية من ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

(٦٦) نفسه ، ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

حياتهم فيقول كبير البصاصين في بعض مقاطع هذه الخطبة : « إنتى أرى يوما يجى فيمكن للبصاص الاعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده حتى مماته ، ليس الظاهرة فحسب إنما ما يبطنه من خواطر ، ما يراه من أحلام ، بهذا ترصد كل شئ منذ مولده تعرف أهواه ، بحيث تتنبأ بما سيفعله فى العام العشرين من عمره مثلا فيستطيع منعه أو دعمه قبلها .. أرى يوما يجى فيمكن للبصاص معرفة الهمسات ، الآمات ، تلوهات الجماع بين الرجل وامرأته » (٦٧) .

وبهذا التوظيف المتمثل فى الرسالة كملح من ملامح الشكل التاريخى يرصد الكاتب واقع الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر فى مرحلة الستينيات ، معتمدا على التزاوج بين الشكلين التاريخى والروائى .

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

مثل هذه الفتاوى لاتأتى عارضة فى بناء الرواية بل يضع لها الكاتب عناوين مستقلة يتناول فيها فتاوى قاضى قضاة مصر ، قاضى الحنفية ، قاضى القضاة بالديار المصرية ، قاضى القضاة عبد البر ، ثم رأى الأمراء الكبار .

ويفرد لهذه الفتاوى قسما خاصا يسميه قسم خاص به تتف مما قيل بشأن واقعه الفوائس .

وعندما تصدر الفتوى بعدم تعليق الفوائس يخالف قاضى الحنفية هذه الفتوى ويؤيد تعليق الفوائس لأنها تنير المسالك فى الليل للفرياء ، وتمنع الممالك الأمراء من الهجوم فى الليل على الخلق الأبرياء ، ويستخدم الكاتب فى توظيفه لهذه الفتوى الأسلوب الساخر ، حيث استخدم أسلوبا نبيلًا فى تقديم حجج واهبة حول مواضيع هامشية .. وتلعب مثل هذه النصوص نور الستار الذى يسدل لتغطية الأمور الجسيمة وحجب حقائق الواقع عن الرغبة ، فهذه المهاترات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية فى أمور الرعية .

(٦٧) نفسه ، ص ٢٢٢ .

(٦٨) نفسه ، ص ١١١ .

وتستخدم لتأكيد هامة مشية رجال الدين في عصر يسوده القمع والقهر السياسي (٦٩) ومثل هذه الخطب والرسائل والتقارير والفتاوى تشكل ملمحا بارزا في بناء الرواية يجعل بناها الفني يقترب من الشكل التاريخي ، خاصة إن هذه الملامح ترتبط في مجملها بالكتابات التاريخية .

٤/٢

وتلعب النداءات في كتابات ابن إياس التاريخية نورا بارزا لا يقل أهمية عن الحوادث أو المقتطفات ، وقد استوحى الفيضاني هذه النداءات لتكتمل ملامح الشكل التاريخي في روايته : « فتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول ، مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس ، والنداءات هي خطاب الحاكم الذي يفرض إرادته على الرعية ، وليس لهم أي اختيار في رفضها أو قبولها ، فتأتيهم في شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار ، والحوار هنا ملغى كليا . حيث إن الصوت هو صوت السلطة . ولاموقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور » (٧٠) .

وتشكل هذه النداءات سمة واضحة في الرواية ، فتتعدد هذه النداءات (٧١) كثيرا في الرواية ، ويوظفها فنياً ليعبر من خلالها عن الصراع بين أمراء الممالك على السلطة ، فتكون النداءات بمثابة النثير لعامة الناس ، الذين لا يملكون غير الطاعة للسلطان والأمراء ، ويكتب الفيضاني هذه النداءات بصيغتها التاريخية والدينية ، ويلون لغتها ولهجتها مع تطور الأحداث ، وتصاعد الصراع وتحول الشخصيات وجعلها محركاً للصراع بين الزينى بركات ، وذكوريا (٧٢) .

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

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

(٧٠) نفسه ، ص ١٤٥ .

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

(٧٢) أحمد محمد عطية : سابق ، ص ٣٠ .

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

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

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

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

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

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

(٧٤) نفسه ، ص ١٧٨ .

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

وبرغم اتباع الميطناني لابن إياس في كون النداء مفروضاً على الرعية ، إلا أنه جعل النداء بضمير المتكلم على لسان المنادى الذي أرسله الأمير أو السلطان ، لذلك يكون النداء مباشراً يتوجه به إلى أهل القاهرة ، مفتتحاً النداء بالصيغة المألوفة التي تحت على الطاعة وهي قوله : « نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر » .

لذلك يمكن القول إن النداء شكّل ملمحاً في بناء الرواية ، واستخدمه الكاتب ليتمم الشكل التاريخي في الرواية ، ويطور من خلاله الشخصيات والأحداث للتعبير عن الواقع المعاصر .

(٧٥) ابن إياس : بدائع الزهور في وقائع الدهور ج ٥ ، ص ١٣٨ .

الفصل الثالث

الشكل التوثيقي

١٣

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

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

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

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

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

(٧٧) نفسه ، ص ٤١ .

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

وقد لجأ الكتاب إلى هذا الشكل نتيجة عدة عوامل أهمها الرغبة في خلق شكل روائي عربي يساير مقتضيات البناء الروائي ، ويعبر عن واقعنا العربي من خلال استلهم المنابع التراثية الأصلية . خاصة إن الأشكال التقليدية ، والأشكال المستمدة من الآداب الأوربية قد أقلست في التعبير عن واقعنا الحاضر ، لأنها تساير مقتضيات الواقع الأوربي ، ولا تساير مقتضيات واقعنا العربي المعيش .

* * *

وإذا كان هناك العديد من الكتاب الذين استوحوا الشكل الشعبي ، والقليل منهم قد استوحى الشكل التاريخي ، فإن هناك العديد من الكتاب الذين استوحوا الشكل التحقيقي أو التوثيقي . مثل « محمد مستجاب » في روايته « من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ » سنة ١٩٨٢ ، ومحمد جبريل في روايته « من أوراق أبي الطيب المتنبي تقديم وتحقيق » سنة ١٩٨٦ ، ومجيد طوبيا في روايته « تقريرة بني حنوت » ١٩٨٧ . إلا أن رواية مجيد طوبيا تعد أقل هذه الروايات ارتباطاً بالشكل التحقيقي ، اللهم إلا في ملمح واحد من ملامح الشكل التحقيقي وهو الاعتماد على الهوامش والتوثيق ، ومن هنا ستركز وقوفنا حول روايتي « من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ » ، « من أوراق أبي الطيب المتنبي » لإبراز الشكل التحقيقي . ففي ظننا أنهما أهم روايتين اعتمدا على الشكل التحقيقي .

* * *

والجدير بالذكر أن الشكل التاريخي يختلف عن التحقيقي ، فالفيطاني في « الزيني بركات » . برغم أنه وظف شكلاً تاريخياً تمثل في شكل الكتابات التاريخية عند مؤرخي المرحلة المملوكية ، إلا أنه لم يعتمد مثل هؤلاء الكتاب على وسائل تحقيق النص كالتوثيق والهوامش وغيرها . لكنه اعتمد على الحواشي التاريخية اعتماداً رئيسياً . فيختلف بذلك الشكل التاريخي الذي يعتمد على سرد الحواشي والوقائع التاريخية عن هذا الشكل التحقيقي الذي يوظف فيه الكاتب قالب الكتابات التراثية التحقيقية التي تعتمد بدورها على الهوامش والتشكك في الآراء ، وتصحيح ماسقط من العبارات ليتبين وجه الصواب . فنقرأ الرواية ، وكأنا نقرأ كتاباً محققاً عن شخصية حقيقية أو عن شخصية وهمية يجعل الكاتب لها حضوراً واقعياً برغم أنها شخصية عادية .

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

٢/٣

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

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

لجوء الكاتب إلى أسلوب التشكيك فى كل ما ينسب إلى شخصياته أو أحداثه فيطرح عدة آراء ثم يرجع رأياً منها . ومثل هذه الطريقة تعد وسيلة من وسائل تحقيق النصوص والمؤلفات . وهذه السمة نجدها سائدة فى كل فصول الرواية ، فيتناول فصلاً حول مولد نعمان عبد الحافظ ونسبه معتمداً على طريقة الهوامش والتوثيق ، برغم أنها شخصية عادية تعيش مثل آلاف الشخصيات ، ومنذ البداية وحتى النهاية يقيم مستجاب هذا البطل الوغد فى صورة جادة

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

وليس الجديد في الشكل أنه تناول هذه الشخصية العادية ، بل الجديد هو طريقة تناوله لهذه الشخصية من حيث اهتمامه بالترئيق لهذه الشخصية وطرح عدة آراء حولها معتمداً على أسلوب السخرية من ناحية وعلى وسائل التحقيق من ناحية ثانية . يقول الراوي على سبيل المثال : « وبالتالي يمكن أن ننقل الأقواس على موعد تقريبي لميلاد نعمان ، كي نضرب على أيدي بعض الآراء التي حاولت أن تتال من رجلنا . إذ أصبح راسخاً أن نعمان ولد في أحد أيام الهجير الشديدة الحرارة وهذا يتفق تماما مع ما أثبت من أن نعمان ولد بعد الهوجة بزمن غير معروف (في رواية تميل إلى الوثوق بها للشيخ عبد العزيز خليل) وبالتالي كان صعباً إخضاع الهوجة لدلول معين : هوجة عرابي أم هوجة سنة ١٩١٩ ، أم هوجة الغز الذين تقابلوا مع باقى قوى المنطقة سنة ١٩٣٤ ، وانتهى الأمر بنزوح عائلات من قراهم إلى بطون جبال ووديان ، وهذا نفسه يجعلنا نستبعد روايات أخرى يرمى إليها الشك ، منها ماروته عمته الوحيدة .. ومن الروايات الضعيفة أيضا ما قيل من أن نعمان عبد الحافظ ولد أثناء الاحتفال بليلة الشيخ ربيع مرسى بلال ، إذ بمراجعة أسماء وإيالي أسماء وإيالي المشايخ المعتمدين في القرية ثم في المنطقة وبمناقشة حوارهم والدائنين لهم لم نطمئن لوجود شيخ له هذا الاسم وأصبح قريباً من المؤكد أن نعمان رأى الدنيا على شاطئ بحر يوسف في الفترة ، التي تتسع لثمانى سنوات بعد عام سنة ١٩٢٠ على أدق الفروض ، (٧٩) .

وتتضح لنا مدى التعبيرات والطرق التي يسلكها الكاتب في الرواية والتي تقترب من طريقة تحقيق المؤلفات خاصة طريقة التشكيك في الروايات . مثل قوله نضرب على أيدي بعض الآراء ، في رواية تميل إلى الوثوق بها ، ما يجعلنا نستبعد روايات أخرى يرمى إليها الشك ، ماروته عمته ، الروايات الضعيفة .. إلخ .

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

(٧٨) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات في النقد الأدبي ٥٤/٤ .

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

ويسلك الكاتب هذه الطريقة أيضاً عندما يتناول الروايات التي تردت حول مقتل والد نعمان ، وغيرها من أحداث الرواية . وتصبح مثل هذه الطريقة سمة غالبية في بناء الرواية . حتى نكاد نقطع أن كل أحداث الرواية وشخصياتها تتلوهما الكاتب عن طريق هذه الوسائل . بل نشعر من خلالها أن الكاتب يتقرب من حياة رجل مجهول ، ويحاول أن يكشف لنا جوانب حياته منذ مولده ، وحتى عرسه عن طريق توثيق الروايات الشائعة حوله ، متبعاً طريقة التحقيق التي يسلكها المؤلف ليكشف عن جوانب قصيته ، حتى أنه يعنون الرواية بعنوان أقرب إلى عناوين المؤلفات والبحوث « من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ » . وكان هذه الأوراق التي كشفت لنا عن حياة هذه الشخصية ، لاتحوى كل التاريخ السري الذي عاشته هذه الشخصية . بل تمثل جزءاً من أسراره المغمورة ، وهذا الجزء يكشف حياة نعمان منذ مولده وحتى عرسه ، أما بقية جوانب حياته بعد ذلك فلم يكشف عنها التحقيق بعد ، ولعل هذا ما جعل النهاية مبتورة فإذا كانت « النهاية تبدو مبتورة ، ينتظر القارئ بعدها شيئاً ولكنها مبررة بمنطق التهكم العبيث » (٨٠) . فإنها تبدو مبررة أيضاً بمنطق الشكل الذي نهج الكاتب ، فمنذ البداية يصرح في العنوان بأنه يكشف عن بعض الجوانب من التاريخ السري لنعمان ، ومن ثم نتوقع أن ينتهي عند أي فصل من فصولها خاصة إنه نهج منهج المؤلفات المحققة ، ومن الممكن أن ينتهي تحقيقه لهذه الشخصية عند أي فصل من الفصول ، وتبقى الفصول التالية سرية وغامضة لم تكشف عنها جوانب تحقيق الكتاب بعد .

أما نور هذا الأسلوب الذي يعد وسيلة من وسائل تحقيق التصنوع والمؤلفات - في بناء الرواية - فإنه يعد وسيلة من الوسائل التعبيرية في بناء الرواية . إذ لما كانت جوانب الحياة ، التي يعيشها نعمان جوانب متعددة ومتناقضة وتختلط فيها الحقائق بالأوهام ، كان تعدد الروايات حول الحدث الواحد - سواء كان حدث ميلاد نعمان أو حدث موت والده أو أي حدث آخر في الرواية - أمراً بديهياً . لأن الغموض الذي يغلف جوانب الحياة ، ينعكس على الشخصية في جعل الأحداث التي تصيها أحداثاً مبهمه .

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

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

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

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

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

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

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

* * *

كما اعتمد الكاتب أيضاً على الهوامش - التى هى سمة أساسية فى النص المحقق - فذيل كل فصل من فصول الرواية بهوامش حقيقية ووهمية ، تفسر مضمين النص وتعبير عن أبعاده الفنية والإيحائية .

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

(٨٢) محمد مستجاب : المصدر السابق ، ص ٢٢ .

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

ومن هنا يصبح هذا الهامش لازمة في البناء ، لأنه وضع المقصود بالهوجة من ناحية في إطار البناء الفني ، وفي الوقت نفسه حمل أبعاداً معاصرة وخرج من كونه وثيقة حصل عليها الراوي ، إلى إطار معاصر يعبر عن اختلاط المعايير في الواقع الحاضر ، نتيجة الوباء الذي حل بأهل القرية . فآدى إلى قتل الأطفال الذين يولدون ، سواء كان هذا الوباء مرضاً عضوياً . أو حدثاً أدى إلى قتل بواكير الميلاد حتى لم يعيش لعبد الحافظ خميس غير نعمان الذي شلت الأنيميا قدراته .

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

(٨٣) نفسه ، ص ١١ - ١٢ .

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

وهناك الكثير من الهوامش التي تعد لازمة في البناء ، وفي الوقت نفسه تجعل الشكل الروائي قريباً من شكل تحقيق النصوص التراثية ، خاصة أن الشئ الواضح والمميز في هذا الشكل هو اعتماده على التوثيق والهوامش حيث « تلعب الهوامش دورها في هذا الشكل الذي يتخذ مظهر الطرائف العلمية . إن الكثير من أبحاثنا المعاصرين قد أولعوا بلعبة الهوامش بطريقة ترهق القصة ، ويبدو فيها عنصر الجري وراء الجديد ، أما مستجاب فإن هوامشه هنا تدخل في بنية الشكل إنها ليست مجرد زخرفة بل هي عنصر أساسي » (٨٤) .

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

وكل هذه الهوامش يوظفها الكاتب توظيفاً فنياً . فيصيح الهامش لازمة من لوازم البناء في الرواية . ويجعل الشكل الروائي متوافقاً والشكل التحقيقي . إن الكاتب في « فصل الأيام العظيمة » يسرد الأحداث والوقائع التي مرت بها قرية ديروط الشريف والمرضى الذي انتاب نعمان بسبب التزيف . ويتضح من خلال هذا السرد اعتماده على الهوامش مثل شرحه لكلمتي « الراسخت » ، « الملامة الزرخان » ليبرز التناقض القائم في المجتمع بين ماهو كائن ومايجب أن يكون . يقول الراوي : « رشت أمه الماء المملح المذاب فيه حبيبات (الراسخت) . نقل نعمان على ظهر حمارة بيضاء ، واتيحت له فرصة المبيت أسفل نخل عقيم يعتقد أن واحداً من الجان يتمركز في قلبه .. واقد اختلف الرواة حول الذي أبلغ السيدة الجليلة والجميلة أيضاً بمأساة نعمان .. غير أن المؤكد ، أن الأمر صدر من السيدة الجليلة بأن يحمل إليها نعمان .. للمرة الألف يلتف نعمان عبد الحافظ (بملامة زرخان) أما الخفير على ظهر حمارة « جلجلة » زوجة تانرس ، وخلفهما تهرع أم نعمان .. غير أن الأمر سار فيعما لم نحسب له حساباً ، فقد

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

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

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

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

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

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

(٨٦) نفسه ، ص ٧٦ - ٨٨ .

(٨٧) نفسه ، ص ٢٧ .

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

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

* * *

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

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

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

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

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

(٨٨) نفسه ، ص ٢٩ .

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

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

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

وإذا كان محمد مستجاب سمي روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » فنذكر - من هذه التسمية - أنه لايكشف عن كل تاريخ الشخصية . بل عن البعض منه . فإن محمد جبريل أيضاً سمي روايته « من أوراق أبي الطيب المتنبي » فنذكر أنه لايكشف عن كل جوانب أوراق المتنبي بل عن البعض منها .

(٨٩) محمد جبريل : من أوراق أبي الطيب المتنبي ، ص ٨ - ٩ .

(٩٠) أنظر : رواية من أوراق أبي الطيب المتنبي ، هامش ص ٨ .

(٩١) نفسه ، ص ٩ - ١٠ .

وهذا بدوره يساير طبيعة تحقيق النصوص إذ يحاول المحقق أن ينقب عن كل أدلة والمخطوطات ، التي تعينه في فهم نصوصه - وقد يتوصل إلى كل هذه النصوص أو إلى البعض منها . وكذلك نهج مستجاب وجبريل . فكل منهما سلك هذه الطريقة ليوحيا لنا بالفموض ، الذي يغلف الواقع ، إذ مهما حاول الراوي عند كل منهما أن يكشف عن جوانب شخصياته فإنه لا يتوصل إلى كل حقائقها بل إلى بعضها . وكأن الواقع هلئ بشتى الأسرار الغامضة ، أو الأوراق المطموسة المعالم التي لم تتضح بعد .

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

* * *

إن الشكل الفني عند محمد جبريل لا يبنى على تتابع الفصول أو الموضوعات ، لكنه يبنى على التتابع الزمني للأوراق . لأن مجموعة الأوراق المتتابعة منذ بداية الرواية ، وحتى نهايتها تكون هذا الشكل . وتصبح هذه الأوراق هي جوهر الرواية ، إنها بمثابة الوثائق في النص المحقق . ففي الافتتاحية يذكر الراوي أنه حصل على هذه الأوراق بطريق أو بآخر تبعاً لاختلاف الآراء والروايات ، وحينئذ جعل هذه الأوراق جوهر البناء الذي تعتمد عليه الرواية .

إن الكاتب قسم روايته إلى مجموعة من الأوراق أرقاماً متسلسلة تسلسلاً منطقياً استمدها من الشكل التحقيقي . شأنه شأن المحقق الذي يذكر في الهامش مبررات اختياره لهذه الأوراق . يقول الراوي : « لاحظنا أن المتنبي لم يشر إلى تاريخ كل حادثة بتوقيتها ، ربما لأن كتابة المذكرات والسير الذاتية بصورتها الحالية ، لم تكن معروفة آنذاك وقد فضلنا ، بدلاً لذلك أن نشير إلى الأوراق بأرقامها المسلسلة ، وبداية الأوراق من الصفحة السادسة ، ربما يعني أن المتنبي كتب تمهيداً أو مقدمة ، استغنى عنها فيما بعد ، أو أنها فقدت مع أوراق أخرى سيأتي ذكرها في حينه ، (٩٢) .

* * *

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

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١١ .

والأوراق التي عثر عليها . ويضع فروضاً ظنية للأوراق التي سقطت . ويستبعد الترتيب الزمني لها لعدم وجود تواريخ لهذه الأوراق فيضع لها أرقاماً ، ويرتبها تبعاً لتسلسل هذه الأرقام ، ومن هنا يغلب على الرواية ملامح الشكل التحقيقي ، ويحملها الكاتب أبعاداً معاصرة فيسرد - من خلال هذه الأوراق - الأحداث والوقائع التي مر بها المنتبى ، ويصبح المنتبى رمزاً للخلاص .

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

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

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

* * *

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

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

(٩٣) نفسه ، ص ٤٥ .

(٩٤) أنظر الرواية ، ص ٨٢ - ٨٣ .

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

وهكذا في معظم الهوامش التي يعرف فيها الشخصيات الأخرى . ومثل هذا الإسراف
في التعريف بهذه الشخصيات لا يضيف جديداً للمعاني الإيحائية في النص الروائي . خاصة أن
هذه الشخصيات لها وجودها التاريخي ، وسيرتها الحياتية معروفة في المصادر التاريخية .
فيصبح نقلها من المصدر التاريخي إلى هوامش الرواية لا يحمل أكثر من التعريف بهذه
الشخصيات .

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

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

(٩٥) نفسه ، ص ٨ .

(٩٦) أنظر على سبيل المثال هوامش صفحات الرواية ص : ١١ - ١٢ - ١٦ - ١٨ - ٢٢ - ٢٤ - ٢٦ - ٢٧ -

٢٨ - ٢٩ - ٣٢ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٧ - ٣٩ - ٤٤ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٧ -

٥٩ - ٦٨ - ٧٤ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨٣ - ٨٦ - ٨٩ - ٩٢ - ٩٦ - ٩٨ - ١٠٥ - ١٠٩ - ١١٠ -

١١١ - ١١٥ - ١١٦ - ١٢٤ - ١٢٧ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٤ -

١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥١ - ١٥٢ .

(٩٧) نفسه ، ص ٤٤ .

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

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

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

- اتبعونى إلى بيوت عمال كافور . ننهبها كما ينهبون بيوتنا ، ونموت شهداء أو ينصرونا الله عليهم ، (٩٩) .

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

(٩٨) نفسه ، ص ٤٤ .

(٩٩) نفسه ، ص ١١٠ .

حكيمه والحدود آمنه وممتدة - أيضاً - إلى فلسطين وبعض مدن الشام وبلاد وراء البحر الأحمر ، ولعل تلك القلائل والاضطرابات التي أشار إليها أبو الطيب مبعثها خياله الشعري ، لا الحقيقة الموضوعية » (١٠٠) .

ومن هنا يعد هذا الهامش لازمة في بناء الشكل . فقد عبر الكاتب من خلاله عن الواقع الحاضر ، فأضاف أبعاداً جديدة للنص الروائي ، تمثلت في التعبير عن القلائل السياسية والاجتماعية في الواقع المعاصر ، وفي توسيع دلالات الألفاظ والمعاني ، كما جعل الشكل الروائي قريباً من الشكل التحقيقي .

ومن ثم أصبح وجود مثل هذه الهوامش ضرورة فنية يقتضيه البناء الروائي من ناحية وتلائم وطبيعة الحاضر من ناحية ثانية .

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

(١٠٠) نفسه ، ص ١١٠ .

(١٠١) نفسه ، ص ١٦ .

(١٠٢) نفسه ، ص ١٦ .

فبرغم أن هذا الفراغ ومثل هذه التعبيرات تجعل شكل الرواية شكلاً تحقيقياً إلا أن مثل هذه التعبيرات أيضاً توحى أكثر من الكلمات المكتوبة ، فبدلاً من أن يسرف الكاتب في استخدام المرادفات ، والمعاني الواحدة . يترك هذا الفراغ كي يوحى بما تعجز عنه الكلمات المكتوبة والإيحائية . فيعبر الفراغ عن معاني الصسرة والوحدة والغربة التي يعيشها المنتبى ، عندما ضاق بمعايير الواقع ، نتيجة ظلم الحكام والولاء له . وفي الوقت نفسه يوحى هذا الفراغ بكلمات مطموسة أو ضائعة لم يتوصل إليها الراوى في تحقيقه لأوراق المنتبى رمز الخلاص . ويذكر الراوى في أوراق المنتبى ظلم الحاكم لأفراد الشعب ومناصرته لنويه وعشيرته ، وحينئذ يلوم ابن السكندرى المنتبى على هجائه للشعب ، ويطلبه بإثارة الثورة وروح التمرد مع فئات الشعب ، فيقول المنتبى في أوراقه : « لو أتى عريت - بقصائدى - ابن خنزابه ، والقاضى بدر ، وأعان السوء . لكان السهم أنفذ والمرمى أولى بالاصابة ، لو .. » (١٠٣) .

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

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

(١٠٣) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٠٤) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٠٥) أنظر على سبيل المثال هامش الرواية فى الصفحات : ١٦ - ٢٠ - ٤٤ - ٤٨ - ٧٤ - ٧٨ - ١٠٤ -

obeikandi.com

الختام

obeikandi.com

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

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

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

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

والمغامرات الخرافية ، وتوحدت بالآنا الجماعية لتكون رمزاً للخلاص ، وقد دارت هذه الشخصية في محاور ثلاثة:

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

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

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

٤ - إن توظيف الروائيين للنص التراثى يدور فى مستويين :

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

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

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

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

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

الفيطاني في « التجليات » ، و « رسالة في الصباية والوجد » ومحمد قطب في « الخروج إلى النبع » .

٨ - اهتم بعض الكتاب باستلهاام اللغة الأسطورية ، وأهم ما يميز هذه اللغة أنها على مستوى عال من الرموز والإيحاءات ، التي تتولد من المعاني الأسطورية كما أنها تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس . وتستخلص هذه المعاني الأسطورية من طريقة تكوين هذه العناصر والمفردات . حيث يلتحم بعضها البعض في نسق مستمر ، لتؤدي إلى استخلاص الصور الأسطورية والكتاب بنوره يحلمها أبعاداً معاصرة . وقد اتضحت هذه اللغة في روايات « فساد الأمكنة » لصبري موسى ، « الزويل » للفيطاني ، « التاجر والتقاش » لمحمد البساطي .

٩ - إن هناك بعض الكتاب قد ضاقوا ذرعاً بالأشكال التقليدية التي لاتعالم وطبيعة واقعنا العربي المعيش . فحلجوا إلى أشكال روائية عربية تنبع من تراثنا العربي . وتسائر مقتضيات واقعنا الحاضر . وكان ذلك نتيجة لعوامل فنية وسياسية وثقافية واجتماعية طرأت على المجتمع المصري في المرحلة المعاصرة . ومن ثم ظهرت إرهابسات هذا الشكل التراثي منذ الستينيات ليحدث التحاماً بين واقعنا الحاضر ، وتراثنا الماضي .

١٠ - إن أول هذه الأشكال الروائية التراثية التي برزت في المرحلة المعاصرة هو الشكل الشعبي . وهو ذلك الشكل الذي يعتمد على شكل الحكايات أو الليالي أو السير الشعبية . وقد ظهرت إرهابسات هذا الشكل في رواية « أحلام شهرزاد » لطف حسين . ثم تطور وبشكل ملمحاً بارزاً في روايتي فاروق خورشيد « سيف بن ذي يزن » ، « على الزبيق » ثم وصل إلى نضجه الفني في رواية « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان ، وروايتي « الحراقيش » ، و « ليالي ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

١١ - برز شكل تراثي آخر يستوحى مادته من التراث أيضا وهو « الشكل التاريخي » . وهذا الشكل يفاير الشكل الفني في الرواية التاريخية . إذ أن هذا الشكل يعني به الشكل التاريخي ، الذي استخدمه المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاه الكتاب المعاصرون لتوظيفه توظيفاً فنياً وحياتياً في رواياتهم ، فجاء الشكل الروائي قريباً من بناء الشكل التاريخي من ناحية سرد الحوادث ، والحواليات ، والمقتطفات ، والنداءات التاريخية . ونظن أن أهم رواية وظفت هذا الشكل هي رواية « الزيني بركات » .

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

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

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

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

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

obeikandi.com

★ مصادر البحث

★ مراجع البحث

★ الدوريات

obeikandi.com

أهم المصادر والمراجع

أولاً : المصادر (٥)

- ١ - إبراهيم أصلان : مالك الحزين (١٩٨٢) مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٢ .
 - ٢ - أحمد الشيخ : الناس في فكر عسكر (١٩٧٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .
 - ٣ - أحمد شمس الدين الحجاجي : سيرة الشيخ نور الدين (١٩٨٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .
 - ٤ - إبراهيم عبد القادر المازني : إبراهيم الكاتب (١٩٣١) الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٤ .
 - ٥ - بهاء طاهر : قالت ضحى (١٩٨٥) دار الهلال سنة ١٩٨٥ .
 - ٦ - توفيق الحكيم : عودة الروح « جزآن » (١٩٣٣) مطبعة الآداب القاهرة ١٩٧٢ .
يوميات نائب في الأرياف (١٩٥٥) دار الآداب ١٩٦٧ .
 - ٧ - جمال الفيطناني : الزينى بركات (١٩٧٤) دار المستقبل العربي ١٩٨٥ .
وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦) دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .
الزويل (١٩٨٠) دار المسيرة بيروت ١٩٨٠ .
التجليات ج ١ (١٩٨٢) دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٢
التجليات ج ٢ (١٩٨٥) دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٥
التجليات ج ٣ (١٩٨٧) دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٧
 - ٨ - حسن محاسب : رغبيات ملتبهة (١٩٨١) مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨١ .
 - ٩ - سعد مكاوي : السائرون نياماً (١٩٦٧) الهلال ١٩٧٢
- (٥) لم أذكر هنا من المصادر إلا ما اعتمدت عليه مباشرة في صلب البحث . وما بين الأقواس هو تاريخ الصدور الأول ، وويليه الطبعة التي اعتمد عليها البحث .

- الكرياج (١٩٨٤) دار شهدي القاهرة ١٩٨٤
- لاتسقتى وحدي (١٩٨٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
- ١٠ - صبرى موسى : فساد الأمكنة (١٩٧٣) دار التنوير بيروت سنة ١٩٨٢ .
- ١١ - طه حسين : أحلام شهرزاد (١٩٤٣) دار المعارف ١٩٦٥ .
- ١٢ - عبد الحكيم قاسم : أيام الإنسان السبعة (١٩٦٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨
- طرف من خبر الآخر (١٩٨٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
- ١٣ - عبد الحميد جودة السحار : أحسن بطل الاستقلال (١٩٤٣) مكتبة مصر د . ت
- ١٤ - عبد الرحمن الشرقاوى : الأرض (١٩٥٤) مكتبة غريب سنة ١٩٨٤ .
- قلوب خالية (١٩٥٧) هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥
- ١٥ - عبد المنعم محمد عمر : إيزيس وأوزوريس (١٩٤٥) مكتبة الأنجلو ط ٢ ١٩٥٦ .
- ١٦ - على الجارم : هاتف من الأندلس (١٩٤٩) طبعة وزارة التربية والتعليم ١٩٧٣
- ١٧ - فاروق خورشيد : سيف بن ذى يزن « جزمان » (١٩٦٣) الهلال ١٩٦٣
- على الزبيق « جزمان » (١٩٦٧) دار الهلال سنة ١٩٦٧
- ١٨ - مجيد طوبيا : نواثر عدم الإمكان (١٩٧٥) هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥
- حنان (١٩٨١) هيئة الكتاب سنة ١٩٨١
- تفريفة بنى تحتوت (١٩٨٦) دار الشروق سنة ١٩٨٨
- ١٩ - محمد البساطى : التاجر والنقاش (١٩٧٦) دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٦
- ٢٠ - محمد جبريل : الأسوار (١٩٧٣) هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٣
- إمام آخر الزمان (١٩٧٦) مكتبة مصر سنة ١٩٨٤
- من أوراق أبى الطيب المتنبى (١٩٨٧) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧
- ٢١ - محمد حسين هيكل : زينب (١٩١٤) الجديد د . ت
- ٢٢ - محمد خليل قاسم : الشمندورة (١٩٦٨) دار الكاتب العريبى ١٩٦٨ .

- ٢٣ - محمد سعيد العريان : على باب زويلة (١٩٤٧) دار الكاتب العربي ١٩٤٧
- ٢٤ - محمد فريد أبو حديد : المهلهل سيد ربعة (١٩٤٤) لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٩
- أبو الفوارس عنترة بن شداد (١٩٤٧) طبعة وزارة التربية ١٩٦٣
- ٢٥ - محمد قطب : الخروج إلى النبع (١٩٨٤) دار الحرية ١٩٨٤
- ٢٦ - محمد مستجاب : من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ (١٩٨٢) مكتبة النيل للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٨٢
- ٢٧ - نبيل عبد الحميد : حافة الفردوس (١٩٨٣) دار الحرية سنة ١٩٨٣
- ٢٨ - نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش (١٩٧٧) دار مصر للطباعة د . ت ليالى ألف ليلة (١٩٨٣) مكتبة مصر سنة ١٩٨٢
- ٢٩ - يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والأسورة (١٩٧٥) هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٥
- ٣٠ - ألف ليلة وليلة ج ١ مكتبة مصر للطباعة سنة ١٩٨٦
- ٣٢ - ألف ليلة وليلة ج ٤ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦
- ٣٣ - ألف ليلة وليلة ج ٥ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦
- ٣٤ - ألف ليلة وليلة ج ٨ دار مصر للطباعة سنة ١٩٨٦
- ٣٥ - قصة الزبير سالم مكتبة الجمهورية العربية الأزهر د . ت
- ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :**
- ١ - ابن إياس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ج ٤ . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ج ٥ . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- ٢ - ابن منظور : لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة . بولاق .
- أحمد إبراهيم الهوارى (دكتور) نقد الرواية فى الألب الجربى الحديث فى مصر ، دار المعارف سنة ١٩٧٨ .

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

٢ - أحمد السعدنى : (دكتور) منظور مجيد طويبا بين الحلم والواقع . دار الإشعاع القاهرة
١٩٨٦ .

نظرية الأب ج ١ الطليعة أسيوط سنة ١٩٧٩ .

٤ - أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية . القاهرة ١٩٥٢ .

٥ - أحمد حسين : موسوعة تاريخ مصر ج ٢ دار الشعب ، القاهرة . د . ت .

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

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

الأساطير الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ .

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

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

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

الأدب القصصى والمسرحى فى مصر دار المعارف ١٩٨٣ .

دراسات أدبية . دار المعارف القاهرة .

١١ - أرنست كاسبرر : النبوة والأسطورة . ترجمة أحمد حمدى محمود . هيئة الكتاب سنة
١٩٧٥ .

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

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

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

الخط المقريزى ج ١ ، ج ٢ مؤسسة الحلبي القاهرة . مصورة عن طبعة

بولاق سنة ١٢٧٠ هـ ، ١٨٥٠ م

- ١٥ - جابر عصفور (دكتور) : المأيا المتجاوزة دراسة فى نقد طه حسين . هيئة الكتاب
القاهرة سنة ١٩٨٣ .
- ١٦ - جاستون باشلار : جماليات المكان . ترجمة غالبا هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر . بيروت سنة ١٩٨٤ .
- ١٧ - جمال مجدى حسنين (دكتور) ثورة يوليو . دار الثقافة الجديدة ج ١ سنة ١٩٧٨ .
- ١٨ - جورج لوكاش : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة أمين العيوطى . دار المعارف سنة
١٩٧١ .
- ١٩ - جورج واطسن : الفكر الألبى المعاصر . ترجمة د . محمد مصطفى بنوى هيئة الكتاب
سنة ١٩٨٠ .
- ٢٠ - جورج استيوارت كوايس : انتصار الشجرة . ترجمة مروان الجابرى . مؤسسة فرانكلين
بيروت سنة ١٩٦٣ .
- ٢١ - جيروم ستولينتز : النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ .
- ٢٢ - جيفرى تشوسر : حكايات كانتربرى . ترجمة وتقديم وتعليق دكتور مجدى وهبه ، د . عبد
الحميد يونس . هيئة الكتاب سنة ١٩٨٣ .
- ٢٣ - حسين فوزى (بكتور) حديث السنباد القديم . دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٧٧ .
- ٢٤ - حسين محمد سليمان (دكتور) التراث العربى الإسلامى دراسة تاريخية مقارنة دار
الشعب سنة ١٩٨٧ .
- ٢٥ - حكمت صباع الخطيب (يمنى العبد) دكتوراة : فى معرفة النص ، دراسات فى النقد
الأدبى منشورات دار الأفاق بيروت سنة ١٩٨٥ .
- ٢٦ - حلمى بدير (بكتور) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث . دار المعارف سنة ١٩٨٦ .
- ٢٧ - رمضان عبد التواب (دكتور) مفاهيم تحقيق التراث . مكتبة الخانجى . القاهرة سنة
١٩٨٦ .
- ٢٨ - رمضان عبده (دكتور) معالم تاريخ مصر القديم . هيئة الكتاب فرع اسكندرية ١٩٧٩ .
- ٢٩ - الزمخشرى : أساس البلاغة . دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥ .

- ٣٠ - سهير القلماوي (دكتورة) ألف ليلة وليلة دار المعارف سنة ١٩٧٦ .
- ٣١ - سيد حامد النساج (دكتور) بانوراما الرواية العربية . دار المعارف سنة ١٩٨٠ .
- ٣٢ - سيرج سونيرون : كهان مصر القديمة . ترجمة زينب الكردي هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .
- ٣٣ - سير جيمس فريزر : الغصن الذهبي دراسة فى السحر والدين ترجم بإشراف د . أحمد أبو زيد . هيئة الكتاب سنة ١٩٧١ .
- ٣٤ - سيزا قاسم (دكتورة) بناء الرواية هيئة الكتاب سنة ١٩٨٤ .
- ٣٥ - شكوى عياد : (دكتور) الرؤيا المقيدة . هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٨ .
دائرة الإبداع مقدمة فى أصول النقد . دار إلياس العصرية القاهرة سنة ١٩٨٧ .
- ٣٦ - شهدى عطية : « تطور الحركة الوطنية فى مصر » ١٩٨٢ إلى سنة ١٩٥٦ دار شهدى القاهرة سنة ١٩٨٢ .
- ٣٧ - صلاح فضل (دكتور) منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . دار المعارف ١٩٨٠ .
نظرية البنائية فى النقد الأدبى . الأنجلو سنة ١٩٨٠ .
- ٣٨ - صموئيل نوح كريم : أساطير العالم القديم . هيئة الكتاب سنة ١٩٧٤ .
- ٣٩ - طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ، القاهرة سنة ١٩٧٠ .
- ٤٠ - طه محمود طه (دكتور) القصة فى الأدب الانجليزى دار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٦ .
- ٤١ - عبد الحميد إبراهيم (دكتور) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث . دار المعارف سنة ١٩٧٣ .
مقالات فى النقد الأدبى ج ٢ دار حراء المنيا سنة ١٩٨٣ .
مقالات فى النقد الأدبى ج ٤ دار الهداية القاهرة سنة ١٩٨٧ .
الوسطية العربية مذهب وتطبيق ج ١ ، ط ٢ دار المعارف .
القصة القصيرة فى الستينيات دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٨ .

- ٤٢ - عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربي مكتبة مصر د . ت
- ٤٣ - عبد الحميد يونس (دكتور) الأسطورة والفن الشعبي المركز الثقافى الجامعى سنة ١٩٨٠ .
- التراث الشعبى دار المعارف سنة ١٩٧٩ .
- ٤٤ - عبد الخالق محمود عبد الخالق (دكتور) شعر ابن الفارض فى ضوء النقد الأدبى الحديث ، الطليعة أسيوط ١٩٨٠ .
- ٤٥ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبى ج ١ ، ج ٢ دار الكتاب العربى بيروت د . ت .
- ٤٦ - عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع . الماثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى فى الرواية الفلسطينية مؤسسة سنابل . اتحاد الكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣ .
- ٤٧ - عبد السلام هارون : التراث العربى . دار المعارف القاهر .
- ٤٨ - عبد الله أحمد بن الحسين الزورنى : شرح المعلقات السبع . مطبعة محمد على صبيح . القاهرة سنة ١٩٦٨ .
- ٤٩ - عبد المحسن طه بدر (دكتور) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف سنة ١٩٧٧ .
- نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار المعارف سنة ١٩٨٤ .
- ٥٠ - عبد المنعم صبحى : السحار مفكراً وأديباً ، هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .
- ٥١ - عز الدين إسماعيل (دكتور) روح العصر دراسة نقدية فى الشعر والمسرح والقصة دار الراشد بيروت لبنان سنة ١٩٨٧ .
- ٥٢ - على باشا مبارك : الخطط الترفيقية ج ١ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٠ .
- الخطط التوفيقية ج ٢ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٢ .
- الخطط التوفيقية ج ٣ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣ .
- الخطط التوفيقية ج ٤ هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٠ .

- ٥٣ - على عشرى زايد (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر .
الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس ليبيا ١٩٧٨ .
- الرحلة الثامنة للسندباد دراسة فنية . دار ثابت القاهرة ١٩٨٤ .
- ٥٤ - فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية منشورات أقرأ بيروت سنة ١٩٨٠ .
السيرة الشعبية . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٨ .
- ٥٥ - فاضل عبد اللطيف (دكتور) وآخرون : ابن إياس دراسات وبحوث هيئة الكتاب سنة
١٩٧٧ .
- ٥٦ - ف . أ . مائيسن : ت . س . إليوت الشاعر الناقد ، ترجمة إحسان عباس بيروت مؤسسة
فرانكلين للطباعة سنة ١٩٦٥ .
- ٥٧ - فدى ماطى بوجلاس (دكتور) بناء النص التراثى هيئة الكتاب سنة ١٩٨٥ .
- ٥٨ - فوزى العنتيل : بين الفولكلور والثقافة الشعبية هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٧٨ .
- ٥٩ - قاسم عبده قاسم : (دكتور) ، أحمد الهوارى (دكتور) الرواية التاريخية دار المعارف
سنة ١٩٧٩ .
- ٦٠ - القلقشندى : صبح الأضنى ج ٤ دار الكتب المصرية .
- ٦١ - كمال الدين عبد الرازق القاشانى : اصطلاحات الصوفية تحقيق محمد كمال إبراهيم ،
هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ .
- ٦٢ - مجدى وهبه (دكتور) : معجم مصطلحات الأدب بيروت لبنان سنة ١٩٧٩ .
- ٦٣ - محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، القاهرة ط ٣ .
- ٦٤ - محمد عبد المنعم خاطر (دكتور) محمد فريد أبو حديد . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧٩ .
- ٦٥ - محمد غنيمى هلال (دكتور) : النقد الأدبى الحديث ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٢ .
- ٦٦ - محمد مفتاح (دكتور) : دينامية النص المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب سنة
١٩٨٧ .
- ٦٧ - محمد منور (دكتور) الأدب ومذاهبه دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ .

- ٦٨ - محمود رزق سليم : عصر سلاطين المماليك مكتبة الآداب القاهرة سنة ١٩٦٢ .
- ٦٩ - محيي الدين بن عربي : الفتوحات المكية ج ١ هيئة الكتاب القاهرة .
الفتوحات المكية ج ٦ هيئة الكتاب سنة ١٩٨٧ .
- ٧٠ - مدحت الجبار (كتور) ثلاثية الإنسان هيئة الكتاب سنة ١٩٨٧ .
- ٧١ - نبيل صبحي حنا (كتور) جماعات الفجر مع إشارة خاصة للفجر في مصر والبلاد العربية ، دار المعارف د . ت
- ٧٢ - نبيلة محمد عبد الحليم (كتور) مصر القديمة تاريخها وحضارتها . هيئة الكتاب فرع الاسكندرية ١٩٨٠ .
- ٧٣ - نيقولاى برديانف : العزلة والمجتمع ترجمة فؤاد كامل هيئة الكتاب سنة ١٩٨٢ .
- ٧٤ - هانز ميرهورف : الزمن في الأدب . ترجمة أسعد رزق مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .
- ٧٥ - وفاء على سليم (كتور) الأم بين الملاحم والسير . دراسة مقارنة وكالة المطبوعات الكويت سنة ١٩٨٢ .
- ٧٦ - يوسف عز الدين (كتور) تراثنا والمعاصرة . هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

ثالثا : الدوريات :

- ١ - مجلة إبداع : نوفمبر سنة ١٩٨٢ القاهرة .
- ٢ - مجلة الآداب : مارس سنة ١٩٨٠ بيروت .
- ٣ - مجلة التراث الشعبي : ع ١٢ ص ٥ العراق .
- ٤ - مجلة الثقافة الجديدة : مارس سنة ١٩٨٦ القاهرة -
نوفمبر سنة ١٩٨٦ القاهرة .
- ٥ - مجلة عالم الفكر : ديسمبر سنة ١٩٨٥ الكويت .
يونيه سنة ١٩٨٦ الكويت
يونيه سنة ١٩٨٧ الكويت

٦ - مجلة فصول : أكتوبر سنة ١٩٨٠ القاهرة .

أبريل سنة ١٩٨١ القاهرة .

مارس سنة ١٩٨٢ القاهرة .

سبتمبر سنة ١٩٨٢ القاهرة .

ديسمبر سنة ١٩٨٢ القاهرة .

مارس سنة ١٩٨٥ القاهرة .

سبتمبر سنة ١٩٨٦ القاهرة .

٧ - مجلة الفكر العربي : كانون الأول سنة ١٩٨٦ بيروت .

رابعا : المراجع الأجنبية :

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