مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (٤)، العدد (١)، ص ص ٢١٧-٢٨٠، (يناير ٢٠١١م/محرم ١٤٣٢هـ)

توظيف التراث السردي في الخطاب الروائي العربي

د. علا السعيد حسان
أستاذ مساعد الأدب والنقد الحديث بجامعة القصيم
alaaramadan2006@yahoo.com

(قدم للنشر في ١٤٣١/٧/٢٥هـ؛ وقبل للنشر في ١٤٣١/١١/٩هـ)

ملخص البحث. يتناول البحث توظيف التراث في الرواية العربية، وعودة الرواية العربية إلى التراث بكل أنواعه وأشكاله لاستثماره ضمن نسيجها التكويني، ويتنوع توظيف التراث ما بين توظيف التاريخ شكلاً ومضموناً، وتوظيف التراث الأدبي والثقافي، وتوظيف التراث الديني والصوفي، وتوظيف الموروث الشعبي.

ويتخذ توظيف التراث عدة أشكال، منها :

أولا: التوظيف الشكلي : الانطلاق من النوع السردي القديم لتوظيفه وذلك بالنهج على نهجه وإتباع خصائصه، وحضور النوع القديم في الرواية ، فيبرز في أشكال السرد ولغة الخطاب الروائي، فنجد حضور أنواع ذات أسلوب قديم مثل فن المقامة والرسائل وفن الخبر وأدب الرحلة وغيرها من الفنون التراثية كما في " المقامة الرملية" لهاشم غرايبة و"مدونة الاعترافات والأسرار " و"رسالة البصائر في المصائر " لجمال الغيطاني و" الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل " لإميل حبيبي..ويبدو النص هنا امتداداً للتراث يوظف عناصر السرد التراثية ضمن صياغة عصرية.

ثانياً: التوظيف الموضوعي: الانطلاق من نص بعينه وتوظيفه كما في "الزيني بركات " للغيطاني و"رحلة ابن فطومة" وليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ ، " وألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، فيستثمر المؤلف بنية نص محدد ، ويسير على نهجها مضيفا إليها ومنتجا دلالة جديدة.

ثالثا: التوظيف الجزئي ويتمثل في اقتباس جزئي لبعض عناصر الفنون التراثية أو لأكثر من فن في نص واحد. كما في " التجليات" للغيطاني، و" رمل الماية " لواسيني الأعرج و"ثلاثية أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم.

مقدمة

يرى كثير من النقاد أن توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية. معللين عودة الروائيين العرب إلى التراث بأنه إحياء لفنون التراث في الرواية، بينما الحقيقة أن تلك النصوص امتداد للفنون التراثية بأشكالها المتنوعة، لانتهاكها بنية الرواية المحكمة واعتمادها الموروث التراثي اللغوي بشكل مباشر ، فهي بمثابة امتداد مقنن للرسالة أو المقامة أو فن الخبر أو أدب الرحلة ، وحري بنا أن نقول إنها توظف بعض تقنيات القص في تلك الفنون التراثية، لا أن الرواية توظف التراث.

حيث ينتقل النص التراثي بإيحائه وأبعاده الزمنية، والجمل التراثية لها ثقل زمني وبعد نفسي راسخ ، تنتقل حاملة خصائصها المشعة، والاستعانة بها في النص العصري، هو إعادة بناء لها بعد تفكيكها وتقويضها من سياقها الأصلي ، فالنص لا يستمد قيمته وقدرته على التأثير من الكلمات المجردة ولكن من قيمة الزاد أو الطاقة الروحية التي كتب بها. والسرد منه الأصلي ومنه المزيف، فثمة جمل وعبارات نسمعها ولا نجد لها روحاً أو دلالة عميقة وسرعان ما تصدأ ، وثمة جمل وعبارات أخرى أكثر عمقا ونفاذا وما يزيدها مرور الزمن إلا تألقاً وبريقاً.

والنصوص والجمل التراثية تحمل بعدها الإيحائي العميق ، ومن ثم تتحقق استفادة المؤلف من عدة أشياء تتمثل في توفر المادة السردية والعمق الدلالي ، وما تحمله العبارات التراثية من ثراء لغوي ومن مرجعية أصيلة لدى القارئ، فالمؤلف يضرب على الأوتار التي يميل إليها القارئ العربي في العموم ، المتمثلة في الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال العربية وكتب التاريخ والمقامات ، وأقوال الصحابة والتابعين ، مدركا ما لذلك من تأثير عميق على الوجدان العام .

والمؤلف في توظيفه للبنى التراثية يحدث نوعا من التناص مع التراث، فيعيد تشكيل البناء وفق رؤيته الخاصة، لأن المادة متاحة بين

يديه وما قام به أنه شكلها تشكيلاً جديداً ، يتوافق مع ظروف العصر والزمن الحالي. والتناص هنا مقصود في حد ذاته وليس خارجا عن إرادة الكاتب . لأن التّناصّ اصطلاحاً يدل على أنّ نسيج أيّ نصّ جديد اختزن نصوصاً كثيرة تأثر صاحب هذا النصّ تأثّراً غير مباشر بها، بوساطة القراءة، وكأنّ النّصّ الجديد غير بِكْر ؛ لأنّه مزيج من نصوص عدّة .

ولكننا هنا أمام تناص متعمد يختاره الكاتب بوعي وبإدراك تام ، ويتخير من النصوص التراثية ما يروق له ويترك ما لا يميل إليه ، فيفقد التناص هنا عنصر الاختزان اللاإرادي، وقد ذكر "جينيت"، سنة ١٩٨٢، خمسة أنواع للتفاعل النصّي: "التناص" الذي يعني حضور نص في آخر دون تحويل له أو محاكاة، و"المناص"(Paratexte) الذي يجمع بين مختلف النصوص، والذي يتجلّى من خلال العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر، و"الميتانص"(Métatextualité) الذي يعني تضمين النصّ وحدات نصيّة سابقة عليه دون تنصيص عليها، و"النص اللاحق"(Hypertexte) الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته، و"معمارية النصّ" التي تحدّد الجنس الأدبي للنصّ: شعر، رواية، قصة"(١).

ونحن نقصد بالتناص هنا علاقة النص الرّوائي العربي اللاحق بالنصوص التراثية السّابقة. ولهذا التناص سلسلة تبدأ أولى حلقاتها في القرن التاسع عشر، وتمتد إلى نهاية القرن العشرين، والتناص هو حضور نص في آخر. إذ يعد بمثابة عودة أخرى إلى التراث ولكن بشكل م٢ختلف ومن منظور أكثر موضوعية، ومن منطلق استثمار البنية التراثية، أو الحفاظ عليها، أو تحديثها، والتذكير دائما بقيمتها ونفعها وثرائها اللغوي، وثمة دوافع عديدة وراء تلك العودة إلى التراث، لم يكن الدافع القومي شاخصاً بقوة وراء توظيف التراث القديم بشتى أشكاله، ولم أجد أيضا الدافع الديني، وكان الأكثر بروزاً هو الدافع الاستثماري للنص، فالمبدع هنا يستثمر النص نفسه في بنيات جديدة. كما لو أنه يشفق من

(١) سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"،المركز الثقافي العربي ١٩٨٩،ط١، ص (٩٧).

اندثار النص وعدم تجليه الدائم لقرائه، وأن ثمة كنوز مدفونة بين طيات الكتب التراثية القديمة يجب استخراجها، وتوظيفها بنائياً وموضوعياً.

ومن ناحية أخرى تتاح للمبدع من خلال تلك النصوص المادة البنائية التي لا يجد عناء في إعادة تشكيلها وفق ما يتراءى له ، فهي توفر له الوقت والجهد ، وتكفل له الأسلوب السردي المتوائم مع البنية النصية، بل إن بعض الروائيين قد ينقلون صفحات بأكملها إلى نصوصهم الروائية، بدعوى تحقيق الصدق السردي. وقد توظف بعض الروايات شكل الكتابة التراثية كرواية سالم بن حميش "مجنون الحكم"، التي وظفت أسلوب السرد التاريخي في كتاب "البداية والنهاية"، لابن كثير، وكتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير.

وعندما نتساءل عن السرد في الرواية العربية ؟ كيف شكله؟ وهل هذا السرد كما هو في الرواية الغربية أم متأثر بالطبيعة العربية؟

يمكن القول إن الرواية العربية سارت في ثلاثة مسارات، هي:

المسار الأول: يتمثل في تتبع خطى الرواية الغربية، في التقنيات وإنشاء رواية بتقنيات الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة.

المسار الثاني: أنها امتداد للسرديات العربية التراثية، تنهج نهجها عبر بناء فني تقليديّ محدَّث، ربما بدافع العودة إلى المرجعية والموروث والتمسك بالتراث في مواجهة الغزو الغربي، أو استثمار المرويات التراثية بشتى أنواعها ، فقامت بتفكيكها وإعادة توظيفها مع الاستعانة بتقنيات الرواية التقليدية، وإغلاق الشكل الروائي للتخلص من النص التراثي المفتوح.

المسار الثالث: تمرد الرواية العربية باستنساخ بنيات جديدة ذات ملامح خاصة بها وتقنيات حداثية تتمرد على كل التقنيات التقليدية والتراثية.

وقد رفض الكثير من الروائيين العرب في العقود الأخيرة التبعية للرواية الغربية، فامتنعوا عن تقليدها، باحثين عن أصالة الرواية العربية

وهويتها الخاصة، بعد أن فهموا أصول القص والتقنيات السردية المعاصرة، وبعد ثقتهم في أنفسهم، وفي تملكهم ناصية الإبداع الروائي، فعادوا إلى التراث ليجدوا فيه مادة خصبة وثرية للرواية ولينهلوا منها دون حرج ولتسعف بعضهم أحيانا في الكتابة الروائية ولتساعد البعض الآخر في عصرنة التراث واتخاذه ستاراً لانتقاد الواقع.

وحققت الرواية العربية هذه النقلة المهمة على طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي والإفادة منه في البنية العامة والأسلوب وتصوير الشخصيات، واللغة، والسرد، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلية، وتوظيف التراث الشعبي، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال...، يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه.

"ويشكّل الموروث الحكائي، العربيّ والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، أحد أهمّ العوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه. وتُمثّل الأسطورة، بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث، مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية، الرمزية والفنية، التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بآن: مضموني وجمالي، ومن الدخول إلى تلك المرحلة التي أشرتُ إلى بعض تجلّياتها آنفاً والتي تُعدّ مفصلاً واضح المعالم بين نسقين متمايزين في مسيرتها: نسق تقليدي يرتهن إلى مُنجَز سابق عليه ومُفرِطٍ في نقله الآليّ عن الواقع، وآخر يحاول التحرّر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الوافد، ثمّ التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية"(٣).

إن توظيف التراث العربي يتنوع ما بين توظيف التراث التاريخي في مختلف العصور، والسرد الأدبي والثقافي: المقامات والشعر الجاهلي، والموروث العربي السردي، والأغاني، والحِكَم والأمثال.. والتراث الديني: القرآن الكريم، وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم والخلفاء

(٣) د.نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق عام ٢٠٠١م، ص٦

الراشدين والأقوال المأثورة ، والتراث الصوفي والتراث الشعبي، فتعددت نتيجة لذلك مرجعيات توظيف البنية التراثية.

وكان ذلك عاملا من عوامل استمرار الروائيين العرب في إنتاج نصوص روائية ذات بناء فني تقليدي محدَّث، وفي إبقاء هذا البناء التقليديّ حياً متألِّقاً في أحايين كثيرة، وفي تشجيع الروائيين الجدد على التقيُّد بنهجه والإبداع في حدوده، تبعاً لتوافر الوضوح والتماسك فيه، وهما عاملان يستجيبان للذائقة العربية الراغبة في الفهم والتواصل مع المقروء، فضلاً عن الإيمان بوظيفة الرواية في المجتمع.

"وينجز المبدع نصّه تحت وطأة الحاجة، أحياناً، لتطهير روحه من قسوة الواقع حوله ولمواجهة استلابه له وإحساسه بالاغتراب عنه ولاحتماله بآن، يبدو الكثير من المتفاعلات النصيّة في مصادر الدراسة منجَزاً تحت وطأة هذه الحاجة نفسها، كما يبدو خاصّاً بالشخصيات الحكائية وليس براوي الحكاية، بمعنى انتمائه إلى خطاب الأقوال وليس إلى خطاب الأحداث . وغالباً ما تبرز هذه الوظيفة حين تجد الشخصية نفسها في مواجهة واقع رجيم وغاشم لا تقوى على ردّه، فتلجأ إلى استدعاء وحدات نصيّة من نصوص أخرى، قديمة أو حديثة، رسمية أو شعبية، نثرية أو شعرية، لتُحدث من خلالها توازناً بينها وبين هذا الواقع من جهة، ولتستمدّ، من خلالها أيضاً، ما يشحذ طاقاتها لمواجهته من جديد من جهة ثانية"(٤).

ويتخذ توظيف التراث عدة أشكال، منها :

أولاً: التوظيف الشكلي: الانطلاق من النوع السردي القديم لتوظيف بالنهج على نهجه وإتباع خصائصه، وحضور النوع القديم في الرواية ، وتأطيرها به شكلا ومضمونا، فيبرز في أشكال السرد ولغة الخطاب الروائي، فنجد حضور أنواع ذات أسلوب قديم مثل فن المقامة والرسائل وفن الخبر وأدب الرحلة وكتابة المشاهدات وسرد الوقائع، وغيرها من الفنون التراثية كما في " المقامة الرملية" لهاشم غرايبة و"مدونة الاعترافات والأسرار " و"رسالة البصائر في المصائر " لجمال

---

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٩٧

الغيطاني و" الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل " لإميل حبيبي.. ويبدو النص هنا كامتداد للتراث إذ يوظف عناصر السرد التراثية ضمن صياغة عصرية.

ثانياً: التوظيف الموضوعي: الانطلاق من نص بعينه وتوظيفه كما في "الزيني بركات " لجمال الغيطاني و" رحلة ابن فطومة" وليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ ، " وألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، فيستثمر المؤلف بنية نص محدد الكاتب والهوية ، ويسير على نهجها مضيفا إليها ومنتجا دلالة جديدة .

ثالثا: التوظيف الجزئي: ويمثل في اقتباس جزئي لبعض عناصر الفنون التراثية أو لأكثر من فن في نص واحد. كما في " التجليات" للغيطاني، و" رمل الماية " لواسيني الأعرج و"ثلاثية أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم.

١ – توظيف التراث التاريخيّ

بدأ النهج التاريخي في الرواية العربية بصورة مباشرة مع روايات جورجي زيدان ونجيب محفوظ ومحمد فريد أبو حديد وعبد الرحمن الشرقاوي ، فهي تبدو روايات تعليمية الهدف منها الوعظ والإرشاد وتحريك الهمم والمقارنة بإلقاء الضوء على تجارب سابقة مشرقة أو مظلمة لأخذ العظة والعبرة والتأمل في مجريات التاريخ وتحولاته، ثم اتخذت مساراً أكثر تعقيدا فلم تعد الرواية تاريخية محضة وإنما اتخذت من التاريخ منهاجا وهيكلا لتجديد روائيتها ولمدها بالمادة الخام الصالحة للتشكيل الروائي.

ولا شك أنّ الرواية التاريخية تكون أكثر تشويقا للقارئ من قراءة التاريخ بمجلداته الطويلة التي تضم حوادث وأخبارا تسرد بلغة علمية جافة مباشرة ، الخيال هنا وظيفته هو إعادة رسم الصورة التي كانت عليها الحياة في التاريخ مع الالتزام بالحقائق التاريخية وعدم تحريفها أو الإضافة إليها وما اختلف هو أنه صاغها في قالب فني ووضعها في سياق

حكائي مغاير على مستوى الشخصيات الهامشية وليس على مستوى الواقع التاريخي.

ويعرف بعض النقاد الرواية بأنها "قصة خيالية خيالاً ذا طابع تاريخي عميق"،(٥) مما يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، وتتأتى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي الذي ينهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويراً فنياً تخييلياً. وقد شرح الناقد غراهام هو Graham Hough العلاقة بين التاريخ والرواية، فأكد أن كل الروايات تاريخية إذا أخذنا الرواية بمعناها العام، وهو ارتباطها بالواقع المعيش، وتصويره.(٦)

إن التاريخ يختلف عن الرواية التاريخية. التاريخ أحداث تمّت في الماضي، وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنواناً عليها. أما الرواية التاريخية فهي أحداث اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي، ووظِّفت تجسيداً لغرض روائي ماض أو راهن أو مستقبلي.

ولا يستطيع المؤرخ أن يكون روائياً ولا يستطيع الروائي أن يكون مؤرخاً، فشتان ما بينهما، فالمؤرخ ينقل الأحداث كما هي بلغة مباشرة وتقريرية والروائي يسردها من منظوره الخاص وبلغة أدبية تخيلية.

أما الشكل التاريخي فهو الشكل الذي يستفيد من تقنيات المؤرخ ويوظفها في الرواية، حيث يتخذ هذا الشكل غالبا لإسقاطات عصرية كما في روايتي "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، وغرناطة لرضوى عاشور.

---

(٥) مجموعة من الباحثين : الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار ، ط١ ، دمشق ص ١٢٨.

(٦) غراهام هو: مقالة في النقد، ط١، ، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣، ص ٧١-٧٢.

وتبعاً لذلك لا يتعامل الناقد مع المرجعية التاريخية بقدر ما يتعامل على المرجعية الروائية ؛ لأننا لا نملك خطّين متوازيين، أو مرجعيتين مختلفتين، بل نملك مرجعية واحدة، هي المرجعية الروائية التي يُشكِّل التخييل عمودها الفقري.

"أما الهيكل الخارجي لهذا التخييل فيتشبَّث بالإيهام، إيهام القارىء بأنه يقرأ تأريخاً حقيقياً. ووسيلة هذا الإيهام حوادث وشخصيات تاريخية حقيقية، ينثرها الراوي بشكلها ومضمونها، أو بمضمونها وحده في الغالب الأعم. ومن ثَمَّ يصعب أحياناً، ويستحيل غالباً، أن يطابق القارىء بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرواية. فالتاريخي في الرواية يؤخذ بدلالاته العامة ورؤياه وقيمه"(٧).

ويشير تاريخ تطور الرواية الغربية إلى وجود موقفين متناقضين للرواية من التاريخ، فقد بدت الرواية، في طور نشأتها الأولى، وكأنها الوليد الشرعي للتاريخ، فتآلفت معه، وتزوجته- على حد تعبير بلزاك Balzac- زواج وفاء، من خلال تركيزها على الشخصية، وإبراز دورها في صنع التاريخ من جهة، وتمسكها بالتسلسل الزمني للأحداث من جهة أخرى.(٨) وبناءً على ما تقدم اعتبرت الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وعاد الروائيون إلى التاريخ يستقون منه موضوع رواياتهم، ومن هؤلاء الإنكليزي وولتر سكوت Walter Scott.

ويعرف جورج لوكاش الرواية التاريخية بأنها " رواية تاريخية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات"ويجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة".(٩)

إن الرواية التاريخية تقوم بتوظيف أحداث التاريخ ، محتفظة في ذلك بفنيتها وهي أهم عناصرها، فالتاريخ قد يمتد في خط ممتد بلا نهاية

---

(٧) سمر روحي الفيصل : الرواية العربية :البناء والرؤيا من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٣م، ص٦٧.

(٨) الأدب والأنواع الأدبية، ص ١٣١.

(٩) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية ص٨٩.

لأحداثه، وعلى الروائي أن ينتقي من هذه الأحداث ما يروق لفكره ورؤيته العميقة، وينأى بنفسه عن يكون مؤرخاً، مع حرصه على ألا يغاير الحقائق التاريخية، وربما يسعى إلى استبطان ما وراء الأحداث وتداعياتها، ومجرياتها الخفية على قراء التاريخ، وربما يهدف إلى كشف حقيقة ، أو الدفاع عن مبدأ، أو ترسيخ موقف، أو المقارنة بين أحداث ماضية وأحداث معاصرة ومحاولة الربط بينها ، أو إحداث ما يسمى بالإسقاط الفكري.

كيف تحقق الرواية تلك المعادلة أن تستعير من التاريخ دون أن تحور فيه وأن تحتفظ بطبيعتها التخييلية في ذات الوقت؟ أعتقد أن ذلك ممكن الحدوث إذا أضاف الروائي إلى أحداث الحبكة الدرامية شخصيات غير تاريخية، بينما يكون الإطار العام تاريخيا، حتى لا ينتج عن عمله تزييف أو تحريف لحقائق معروفة للمؤرخين وقراء التاريخ.

ويتنوع المغزى من روائي إلى آخر فنجد روايات " جمال الغيطاني" التي تهدف في معظمها إلى إسقاط الأحداث التاريخية وربطها بالحاضر ، تختلف في مغزاها عن " روايات إبراهيم الكوني التي تمزج الخيال بالميثولوجيا.

ويتميز السرد الروائي التاريخي بعدة ظواهر بنائية منها هي:(١٠)

أ) هيمنة صيغة الفعل الماضي.

ب) سرد الأحداث على أنها شيء مضى وانتهى.

ج) مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.

د) هيمنة ضمير الغائب.

هـ) عدم مشاركة الراوي/ المؤرخ في الأحداث.

ويرى الدكتور محمد رياض وتار أنّ " ثمة طريقتين لإدخال النص التاريخي في الرواية، فإما أن يأتي النص التاريخي خارج السياق النصي، وإما أن يأتي داخل النص الروائي.

---

(١٠) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن والسرد و التبئير "، المركز الثقافي العربي ط ٢ بيروت سنة ١٩٩٣م.ص ١٣٤، ٢٦٢، ٣٦٨.

أ) خارج السياق النصي: يرد النص التاريخي خارج السياق النصي في ثلاثة أشكال، فإما أن يأتي النص التاريخي في مقدمة الرواية، وإما أن يأتي في مقدمة الأجزاء والأقسام، وإما أن يأتي في الهوامش.

ب) داخل السياق النصي: يأخذ النص التاريخي داخل السياق النصي شكلين، فإما أن يحافظ على بنيته وشكله، وإما أن يتماهى بالسرد الروائي، ويصبح جزءاً منه"(١١).

فقد صدّر الروائي سالم بن حميش روايته "مجنون الحكم"(١٢) بجملة من أقوال المؤرخين، وكلها تصف الحاكم بأمر الله، الخليفة الفاطمي، الذي حكم مصر في القرن الرابع الهجري، وكأننا أمام نص تاريخي يتلبس السرد الروائي، ليكشف في لغة تاريخية جافة عن فترة حكم الحاكم بأمر الله. ولعل الدافع إلى توظيف أقوال المؤرخين وتصدير الرواية بها، بالإضافة إلى تلخيص موضوع السرد، هو توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد، بهدف إقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرودة، ويؤكد ذلك أن الكاتب وضع في آخر الرواية قائمة بالهوامش والإحالات، والكتب التاريخية التي تم التخييل Imagination في ضوئها.

وقسم الروائي روايته "مجنون الحكم" إلى أربعة أبواب، يتناول كل منها جانباً من شخصية الحاكم بأمر الله، وقسم كل باب إلى فصول أو أقسام، وصدر كل فصل بنص تاريخي يلخص الأحداث، ويدل على أنها تستند إلى أصول تاريخية.

وحين قرأت ذلك النص وجدته يفتقر إلى سمات الرواية، فهو مجرد سرد حدثي دون حبكة فنية؟ وأتمثل بعرض الكاتب في الباب الأول لسيرة الحاكم بأمر الله بلغة جافة مأخوذة من كتب التراث لنجد أننا نقرأ سردا تاريخيا غير محدث، وفي "الباب الثالث يعرض لثورة "أبي ركوة" ضد الخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله"، من بدايتها إلى

---

(١١) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، عام ٢٠٠٢ص١٠٨

(١٢) سالم بن حميش، مجنون الحكم ط١، دار رياض الريس، لندن ١٩٩٠.

نهايتها، مستفيداً من المعلومات التاريخية التي سردها في تسلسل زمني متصاعد، بلغة أقرب إلى الروائية " يبدأ بظهور أبي ركوة في قبيلة "بني قرة" في بادية "برقة" في الصحراء الليبية، وإعلانه الثورة على الحاكم بأمر الله، وتوحيده القبائل بعد إبرام معاهدات الصلح بينها، وحصار برقة وفتحها، وانضمام قائد القواد "الحسين بن جوهر" إليه، ثم إلقاء القبض على أبي ركوة، وانتهاء ثورته.(١٣) وقد صدر الكاتب هذا الباب بمقطع من كتاب "الكامل في التاريخ" لابن الأثير، يتحدث عن ثورة أبي ركوة ضد الحاكم بأمر الله".(١٤)

(١٣) المصدر نفسه، ص ١١٣ وما بعدها.

(١٤) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص١٠٩

"ومهما حاولنا أن نوفق بين خصوصية السرد التمثيلية ـ التخيلية والصورة المسبقة المقررة سلفاً، فإننا لا شك سننتهي إلى تثبيت النتيجة الآتية : السرد تنكب لوظيفته واندرج في تبعية غايتها دعم تلك الصورة النمطية للحاكم بأمر الله، ولم يوظف في إغناء الأبعاد الممكنة للأحداث والشخصيات، وكأن المؤلف مسوق بقوة خارجية تجبره على تثبيت ما هو معروف وشائع ، ويغلب أن مرجع ذلك يعود إلى أن المؤلف ـ وقد استحوذ على وظائف الراوي ـ أراد إنجاز بحث ذي تجسيد تخييلي لشخصية الحاكم بأمر الله ، أكثر مما أراد أن يكتب رواية بالمعنى الفني لهذا الاصطلاح، دون الأخذ في الاعتبار الاختلاف الكبير بين الهدفين والغايتين والوسيلتين، وبسبب خطأ في إساءة استخدام التمثيل السردي وقع تعارض عميق وجذري بين التاريخ والسرد. وفي النهاية لم يؤد التاريخ مهمته المناطة به ، وهي البحث الموثق في شخصية الحاكم بأمر الله، ولم ينجح السرد في تمثيل عالم حكائي متخيل ذي كفاءة تعبيرية وإيحائية ، إنه نوع من التهجين بين نظامين متباينين ، لم يفلح المؤلف في دمجهما فانشطرا، وأفسد كل منهما الآخر ، لأنه لم يراع الوظيفة الخاصة بكل منهما "(١٥)

ويرد النص التاريخي في النص الروائي أحياناً كما هو في المصادر التاريخية، كما في رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج" أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة، محصورة بين قوسين صغيرتين. وهنا لا بد من قطع السرد الروائي لإدخال النص التاريخي الذي يأتي غالباً بوساطة الشخصية الروائية التي تستشهد بنصوص المؤرخين في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى. يقول البشير المورسكي بطل رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":

"ترامى السؤال القديم إلي ليعيد إلى ذاكرتي وجه ماريانة، أيعقل أن تكون الأرض الأخرى أردأ من محاكم التفتيش؟؟؟ السؤال لم يكن

---

(١٥) مجموعة نقاد: ممكنات السرد ، بحث الرواية العربية وتعدد مرجعيات السرد ، ص ٢٦٥.

وهمياً لأني سأتذكر فيما بعد كلاماً قرأته لصاحب نفح الطيب "المقري" حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن، "وتسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس ونجا منهم القليل من هذه المعرة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا، ومتيجة الجزائر...".(١٦)

والتاريخ يؤخذ بحقيقته الموضوعية وزمنه. أما الرواية فهي تخيلية فنية، فالتاريخ يحكي واقعا حدث أما الرواية التاريخية فتتخيل واقعا لا تعرفه إلا من خلال رواة المادة التاريخية، ومن ثَمَّ فالرواية لا تنوب عن التاريخ، ولا ينوب التاريخ عن الرواية، لأنهما حقلان مختلفان، جمالي ومعرفي. بل إن التاريخ لا يُسْتَقى من الرواية؛ لأنها نصّ فنيّ يطرح رؤيا إنسانية تتعقب ما وراء الواقع، وليس الواقع نفسه.

الزيني بركات أنموذجاً

يحرص" جمال الغيطاني" في رواياته على تشكيل ملامح عربية خاصة للرواية العربية تكون مستوحاة من الموروث السردي ، الذي يرى الرواية امتدادا له إذ يقول :

"إن هناك جذورا للرواية في التراث العربي نجدها في عدة مصادر، تلك التي أسميها المصادر غير المباشرة، منها مثلا طرق القص والرواية في كتب الرحلات، وفي كتب التراجم وفيها موسوعات ضخمة جدا في الأدب العربي ترجمت لآلاف الشخصيات مثل وفيات الأعيان لابن خلكان، والوافي بالوفيات، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي ، والمنهل الصافي.. نجد طرقا للقص والتعبير في هذه الكتب ينفرد بها الأدب العربي. وهناك كتب " الخطط" وهناك كتب الرحلات، وهناك كتب التراجم الذاتية وأشهرها كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ ..

---

(١٦) واسيني الأعرج : رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ط١، دار كنعان، ١٩٩٨، ص ٤١ .

وهناك قص مباشر من الملاحم : عنترة بن شداد ، سيف بن ذي يزن، الأميرة ذات الهمة، الزير سالم ، الظاهر بيبرس"[١٧]

(١٧) جمال الغيطاني : بعض مكونات عالمي الروائي ، ضمن: الرواية العربية واقع وآفاق ط١ – دار ابن رشد بيروت ١٩٨١، ص٣٢٥ .

كما يعلل الغيطاني اهتمامه بالتاريخ بقوله :

"من خلال قراءتي لبعض النتاج الروائي العربي لاحظت أنه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجدت به في العالم الغربي، بل إن بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الأدب الغربي، وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية. ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي، وربما كان السبب الكامن من وراء ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ، ونشأتي في منطقة القاهرة المزدحمة بالمساجد والأسبلة والبيوت القديمة".(١٨)

وشخصية " الزيني بركات" في الرواية شخصية تاريخية، وهو المعروف باسم "بركات بن موسى" في تاريخ ابن إياس "بدائع الزهور في وقائع الدهور"(١٩) ، كان محتسباً في فترة حكم السلطان "قونصوه الغوري" لمصر، وهي شخصية مقربة من السلطان، ومخلصة له. وقد حافظ السرد الروائي على السمة الرئيسة المميزة لشخصية الزيني بركات التاريخية، وهي قيامه بوظيفة الحسبة، وسعى إلى التزام الدقة في تقديمها، محاولاً أن يبنى عليها شخصية جديدة، تستمد من الماضي، وتنعكس على الحاضر. محتفظة في ذلك بمرجعيتها التاريخية ، وتصاحبها رؤية فنية من الروائي حيث يحاول إخضاغها لمنطق عصري حديث.

فيصف السارد الشخصية قائلاً: **" وقبل منبر الأزهر القديم وقف، المسجد يفيض بالخلق من كل لون وصنف زعقوا فارتجت الأعمدة، وكادت المآذن تميل، بدا وكأن قوة ستعجز عن اسكاتهم، لكن الزيني رفع يده اليمنى، مفرودة الأصابع (يده عادية، أصابعه خمس)، وكأن قوة سحرية تسيل منه، طاف الصمت مغلقا أفواه الناس، قيل فيما بعد**

---

(١٨) المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(١٩) ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، ط٢، ج٤ ، تح: محمد مصطفى، القاهرة، ١٩٦٠.

أنه أوتي مقدرة على جعل الخلق يصمتون، ولو أراد أن يذرفوا الدموع لفعل".(٢٠)

ربما كانت العودة إلى التاريخ بحثا عن المرجعية التاريخية في زمن انحسرت فيه المرجعيات، وانمحت البطولة ، في ظل غياب البطل القومي ، الذي تلتف حوله الجماهير الغفيرة، ليحقق لها آمالها وانتصاراتها، وبسبب تراجع زمن البطولات وفراغ الزعامة العربية وطغيان القهر وتكبيل حرية الشعوب، راح الغيطاني يناقش ذلك من خلال سياق تاريخي يبحث في التاريخ، فالواقع الآني متعطش للبطل الذي لا يقهر، متشوق للقيم النبيلة والمثل، في زمن ضاعت فيه الأخلاق وفسدت الذمم .

ويقول الدكتور سعيد يقطين : " تتأكد لنا خصوصية الخطاب الروائي في الزيني بركات وتمييزه في رصد الهزيمة والقمع كمعطيين متلازمين يسودان بنية المجتمع العربي ".(٢١)

" ويعد استدعاء الشخصيات التاريخية من أهم ملامح الاستدعاء الأدبي، لربط الحاضر بالماضي ، أو نفي أحدهما عن الآخر".(٢٢)

إن نص " الزيني بركات" يعتمد على السرد الإخباري ، ويفتقر إلى الخطاب الحواري أو منطوق الشخصيات ولا ينتمي إلى فن الرواية ، فهو " نثر" يستعين بتقنيات السرد ، وشروط فن الرواية غير متوافرة فيه ، وإذا أردنا تحديد سمات النص : سنجد أنه يعتمد على :

أولاً: المادة التاريخية: أفقدت النص روائيته ، وجعلته هنا نصاً تاريخياً لا يصنف في كتب التاريخ لأنه ليس تأريخا ولا ينتمي إلى فن الرواية لافتقاره إلى الكثير من مقوماتها الفنية والبنائية، فليس كل ما يشتمل على عناصر السرد يصنف رواية، والمزج هنا بين التاريخ والرواية ينتج عنه نصاً هجيناً. العودة بالقارئ الضمني إلى البيئة

---

(٢٠) الزيني بركات ، ص٣٩

(٢١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص٢٦٨

(٢٢) مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ص١١٨

التاريخية ليعايش الوقائع الحقيقية من خلال استخدام المفردات التاريخية نفسها والأسماء وطريقة التراسل والنداء والتقرير والمراسيم والفتاوي والخطب ، وأساليب التعايش اليومي آنذاك مع الالتزام بالتواريخ لترسي عنصر البيئة الزمنية،، ثم الانتقال بالقارئ إلى درجة التخيل النصي، من خلال تخيل الطبيعة والأجواء المحيطة ووصفها ليخرج النص من إطار حدثي تاريخي إلى إطار فني تخييلي، مستخدماً التلميح إلى الحاضر من خلال الماضي، وسأمثل بهذه الفقرات من النص :

"فتوى قاضي قضاة مصر:

"الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس"

أول محرم ٩١٣هـ

قاضي الحنفية يقول رأياً مخالفاً:

الفوانيس تطرد الشياطين، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء

قاضي القضاة بالديار المصرية:

" خرج أحد كبار العلماء عن الحد، خالف الأصول، ونفى الفروع، بانحيازه إلى صف الفوانيس"(٢٣)

ثم يقول في مقطع آخر مازجاً بين الوقائع التاريخية والتخييل الروائي ومحدثاً عملية إسقاط عصرية :

"أعرف الصلاة هنا أهون من قرى الهند والمعابد والعادات التي لا تنتهي ، بين الناس سرت همهمة.دوائر تتسع بعد إلقاء حجر في مياه ساكنة،تعلقت العيون بالمنبر الخشبي ، وفوق السلالم الخشبية طلع حاكم القاهرة، محتسب الديار المصرية، المحتسب بركات بن موسى، أصغيت مرهفا، حديثه عامي اللهجة، وهذا يخالف الأصول على حد علمي، اضطررت إلى إحاطة أذني حيناً بيدي حتى أسمع ما يقول، بدا لينا ثم علا، سمعت مجيء الزيني إلى وظيفته ، حرصه على إقامة العدل،وإقامة العدل في العالم أمر محبوب للبعض، مكروه لآخرين، كانت أمامه الفرصة مفتوحة أمامه، ينهب الأموال ويكيس اليواقيت. اللؤلؤ

---

(٢٣) الزيني بركات ،ص٧٥

والمرجان.كما فعل الأولون وكما يفعل الآخرون. لكنه أبى خوفا منه وحده (يقصد الله)".(٢٤)

ثانياً: الأسلوب التاريخي إذ تبدو اللغة مزيجاً من اللغة التراثية التاريخية ومن اللغة العصرية، بل إن الكاتب يقتبس صفحات بأكملها من السرد التاريخي من كتاب ابن إياس بدائع الزهور ، ولغة النص الخاصة هنا هي لغة ذات مرجعية تاريخية وتستند إلى الخطاب السردي الإخباري ،الذي يعتمد في أكثريته على الجمل الاسمية التي تتسم بالثبات والرسوخ، وتفتقد الزمنية، والامتداد، والاستمرارية، لتجسد واقعا تاريخيا ثابتاً لا يتغير ولا يتسم بالمرونة، فالسرد النثري يقف في وجه القارئ كجدار يحول دون النفاذ إلى أعماق النص، مما يعطل خاصية التخييل وهي أهم خاصية في الروية. ويتضاءل فيها الخطاب الحواري، فهي عبارة عن جمل خبرية متراصة إلى جانب بعضها البعض، دون روح ودون وحدة السرد العضوية .

ففي نص بدائع الزهور سأمثل بهذا المقطع " ولما كان مستهل الشهر يوم الاثنين جلس السلطان في الميدان، وطلع إليه الخليفة والقضاة الأربعة فهنوا السلطان بالعام الجديد ورجعوا إلى دورهم ثم في ذلك اليوم نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وصحبته الأمير كرتباي والى القاهرة ،وأشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والاطمئنان والبيع والشراء، وأن لا أحد من الناس يكثر الكلام ..ركب الزيني بركات بن موسى المحتسب وشق القاهرة وقبض على جماعة من السوقة أرباب البضائع وضربهم ضربا مبرحا وأشهرهم في القاهرة، وأشهر المناداة في ذلك اليوم، وسعر اللحم والدقيق والخبز والأجبان وسائر البضائع "(٢٥)

وتوظف "الزيني بركات" الكثير من فقراته مثل قوله:

" الزيني دائم التفتيش على أسعار البضائع ، يتعقب أوكار الفساد.. رأيت الزيني ينزل بنفسه، يناقش باعة الحلوى، والأجبان،

---

(٢٤) الزيني بركات، ص١٣٣

(٢٥) بدائع الزهور في وقائع الدهور ، الجزء الثالث، ص ٤ .

والبيض، يقف طويلاً مع الفلاحات بائعات الدجاج والأوز والأرانب والبط، يسعر الأصناف ينفسه، يجرس المخالفين في المدينة " و قوله في مستهل " السرادق الثالث : **" سبحان الذي كشف كل غطاء، وبسط الأرض، ورفع السماء".**(٢٦)

واللغة هنا تتناص تماما مع لغة ابن إياس في بدائع الزهور حتى ليصعب الفصل بين النصين، فمكونات البناء السردي واحدة من استخدام ضمير الغائب في السرد، واختفاء السارد، وتسلسل الأحداث ضمن الفصل الواحد، واستخدام نفس المفردات، وشكل الجمل وصياغتها.

ويرى د. سعيد يقطين أن" رواية "الزيني بركات"- على الرغم من أنها تلتقي والأصل التاريخي، وهو "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، في ذكر الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث- فإنها لا تتقيد بالتسلسل الزمني، بل تعمد إلى تحطيمه، والخروج عليه، فثمة فواصل زمنية بين الأحداث، بالإضافة إلى البطء، والسرعة، والتسريع. وإذا كان التاريخ تقدم إلى الأمام، فإنه في رواية "الزيني بركات" "تقدم، لكنه تقدم يحمل في طياته بعض التقاطعات مع الماضي إن مدخل الأحداث يبدأ بسنة ٩٢٢هـ ثم تتتابع الأحداث في خط تصاعدي، ولكنها تعود من جديد إلى عام ٩٢٢هـ. وقد وصفه د. يقطين بأنه دائري على عكس الخطاب التاريخي التسلسلي".(٢٧)

وإذا كانت الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن شخصية الزيني بركات تختزل، من خلال تصرفاتها، وعلاقاتها، كل النماذج البشرية التي تمارس التسلط ضد فئات الشعب، وإذا كانت كتب التاريخ قد سكتت عن توضيح طبيعة العلاقة بين الزيني بركات وعامة الناس، " فإن السرد الروائي سعى جاهداً لتوضيح هذه العلاقة المبنية على ثنائية الظاهر والباطن، القول والفعل، والمتمثلة بإظهار الزهد والورع والتقوى والتواضع، وحب العدل، وإبطان الشر، وحب الظلم، والتسلط، وممارسة

---

(٢٦) الزيني بركات ، ص٧ ، ص٨٤

(٢٧) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص ١٣٨.

العنف ضد الناس، لإرضاء السلطان، وتنفيذ تعليماته، وسياسته القمعية الاستبدادية.(٢٨)

ثالثاً: جفاف النص وغلبة السرد التاريخي على السرد التخييلي ، وخلوه من روح الرواية الفنية التي تمنحها نداوة وأبعاد إيحائية، ومن جاذبية السرد الروائي، وهذا الجفاف مصدره المادة التاريخية والأسلوب التاريخي، وخلوه من الوحدة الفنية، ومن الحبكة الدرامية .

رابعاً: نثرية النص التراثية تجعل منه نصاً تاريخياً لا ينتمي إلى التاريخ ولا ينتمي إلى الرواية.

وسأمثل هنا بهذا المقطع:

"هنا علا زعيق الناس، رددوا" ما نريد إلا أنت" " ما ينفع إلا أنت" إلى غير هذا من النداءات التي تؤدي المعنى نفسه، وإن اختلفت الجمل والألفاظ، عادت يده تهتز بتؤدة فاستكان العامة وأصغوا"(٢٩)

هذا المقطع يبرهن بجلاء على نثرية النص ، وأن سرديته يعتريها خلل المباشرة والاستطراد ، والاجتهاد في تقديم المادة التاريخية والتقيد بها أسلوباً ومضموناً.

إن النص يقدم المادة التاريخية في أسلوب حكائي لا يرقى إلى فنية الرواية، ويدمج السرد في سياق النثر. فضلاً عن أنّ النص خال من الروح الإبداعية، تلك الروح التي ينبثق منها النص بوصفه شحنة عاطفية، والتصنيف الصحيح أنه نثر يوظف تقنيات السرد، ونجد ذلك في قوله على سبيل المثال:

" لفتة ثالثة :

أطلقنا أحد البصاصين المهرة في أثر الزيني لرسم صورة دقيقة وافية لملامحه، سننقلها إليكم فور إتمامها لاطلاعكم عليها ، وإجراء اللازم من فحوص".(٣٠)

---

(٢٨) مفيدة الزريبي: مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ط١ ، دار الأهالي، دمشق ١٩٩٤، ص ٧٢ وما بعدها.

(٢٩) الزيني بركات ، ص٤٠

(٣٠) المصدر نفسه، ص٤١

نجد هنا أن المؤلف لا ينسحب متوارياً بل يقدم عرضاً نثرياً يوجه الخطاب من خلاله الى القارئ مباشرة ، ليدخله في عملية تصنيع النص، وإقحامه ضمن تقنياته، مما يبعد النص عن الروائية ويقربه من النثرية المباشرة.

إنّ مزاعم الكثير من النقاد بأن "الزيني بركات" رواية هي مزاعم يعتريها الخلط، وعدم الوعي بحقيقة فن الرواية وبالمقومات التي يجب أن تتوافر فيه.

فالروائي حين يكتب النص التاريخي بأسلوبه التراثي فإنه يجعل من ذلك حاجزاً بينه وبين القارئ، وإن كتبه بلغة عصرية يفقد مصداقيته أيضا ويصبح نصاً هجيناً مزدوجاً، وكلما ارتفعت نسبة المادة التاريخية اضطر الروائي إلى التقيُّد بالأحداث الحقيقية والشخصيات والأمكنة والأزمنة، وضعفت في الوقت نفسه قدرته التخييلية الروائية. فيقدَّم المادة التاريخية واضحة مباشرة، ويجعلها تشمل نصه الروائي، ويقيَّد نفسه بالأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة.

٢– توظيف السرد الأدبي والثقافي في الرواية العربية

الرواية الترسلية: يطلق هذا المصطلح على الرواية التي تتوافر فيها عناصر الرواية من الحبكة والشخصيات والأحداث والزمان والمكان ولكنها تتخذ الرسالة إطارا لها، فهي الرواية التي يؤطرها المؤلف بفن الرسالة، والنقاد يصنفونها رواية لمجرد توافر عناصر السرد، كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان، مع خلوها من الحبكة الكلية في كثير منها.

ويرى بعض النقاد أن المؤلف يوظف فن الرسالة في الرواية بينما التنظير النقدي الدقيق ومطالعتنا الدقيقة للكثير من الأعمال يؤكد أنها لا تنتمي إلى فن الرواية، وأنه من الجائز تصنيفها ضمن فن القص والرسالة وليس لها علاقة بالرواية ، ويمكن أن نطلق عليها مصطلح الرسالة السردية ، أو المسرودة الترسلية.

إنها تحولات في النوع الروائي، خرجت به عن خصائصه الجوهرية، سواء الخصائص التقليدية أو الرواية اللاسردية تلك التي تأبى الخوض في المفردات الحياتية المباشرة وتحلق بعيدا عن الذات ، فيخلو

القص من تيمة السرد الخطي التقليدي الذي تتنامى فيه الأحداث مع التصاعد الزمني، لتصور جوهر الحياة وانعكاساتها .

وفن الترسل من فنون النثر العربي التي عرفت بنوعيها الإخوانية والديوانية ، فالرسالة نثر مكتوب يبدأ بالبسملة والتحية ، ويتطلب حسن الابتداء ، أو التمهيد لموضوع الرسالة ، وأحيانا يلجأ المرسل إلى الدخول في موضوع الرسالة مباشرة دون تمهيد، وقد عرف الأدب العربي من أنواعها الرسائل السياسية ، والاجتماعية، والأدبية.

"ومن خصائص الرسالة التخلص من المقدمة إلى الغرض: وللرسالة طريقتان في التخلص من المقدمات إلى الغرض، أولاهما الابتداء بذكر ألفاظ مثل: كتبت، كتابي، كتابنا، خطابنا، خطابي، أما بعد، وثانيتهما رد الجواب باستخدام ألفاظ مثل: وصل إلي كتابك، وافاني كتابك، ورد.. وأنها تبدأ غالباً بالبسملة، أو الصلاة على النبي، أو بالدعاء للمرسل إليه، وقد تبدأ بالدخول في الموضوع مباشرة.. كما يعمد كتاب الرسائل إلى تضمين رسائلهم أبياتاً أو قصائد من الشعر ومن خصائص فن الرسالة الإكثار من الجمل الدعائية والاعتراضية كتعظيم الله تعالى، والدعاء للمرسل إليه بالعز والسعادة وطول البقاء، أو الدعاء على العدو بالهزيمة"(٣١).

ومن النصوص السردية التي اتخذت الرسالة إطارا لها نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لأميل حبيبي، ويصنفها النقاد " رواية" بينما هي نص هجين يمزج بين أشكال متنوعة من التراث كالرسالة وألف ليلة وليلة ، بلغة عشوائية مبتذلة، فقد جاء النص السردي على شكل رسالة، بعث بها بطل الرواية إلى المؤلف الضمني، مخاطبا إياه بالمحترم، ليزدوج الخطاب هنا فيبدو على شكل رسالة من أبي النحس المتشائل إلى المرسل إليه الذي هو السارد الضمني في النص ، فتشكلت عناصر الرسالة هنا من المرسل والرسالة والمرسل إليه، ولا يجوز إطلاق مصطلح رواية "على هذا النص لعدم تكامل

---

(٣١) فايز عبد النبي فلاح: أدب الرسائل في الأندلس، ط١، دار البشير، عمان ١٩٨٩ ص٣٢٠، وص٣٢١.

عناصر البناء الروائي ، ويمكن أن نصنفها " رسالة سردية" أو رواية ترسلية " أما الزعم بأنها رواية فهو مرفوض نقدياً.

ونلحظ أن السارد الضمني دخل في موضوع الرسالة مباشرة دون بسملة أو دعاء للمرسل إليه فيقول: "

"كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل، قال: أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية".

كما تخلص من المقدمة إلى الغرض مباشرة بقوله :" **أما بعد فقد اختفيت ولم أمت.. صبرا صبراً ولا تتساءل : من سعيد أبو النحس المتشائل هذا ؟ مهلا مهلا ولا تتعجل الشرح يا معلم ، كل شيء في وقته يعسل، فاذهب بسلامتك ولا تماحكني في شكلهم، ان اسمي ، وهو سعيد ابو النحس المتشائل، يطابق رسمي مخلفا منطقا. وعائلة المتشائل عائلة عريقة نجيبة في بلادنا، يرجع نسبها الى جارية قبرصية من حلب لم يجد تيمورلنك لرأسها مكانا في هرم الجماجم المحزوزة ، مع ان قاعدته كانت عشرين ألف ذراع وعلوه كان عشر أذرع، فأرسلها مع أحد قواده لتغتسل فتنتظر عودته ، فاستغفلته، وفرت مع أعرابي من عرب التويسات ، اسمه "أبجر" ويضمن النص شعرا** " (٣٢)

كما أكثر السارد من الجمل الاعتراضية والدعائية فكثرت الجمل الدعائية "رحمه الله"(٣٣)، أما الجمل الاعتراضية فقد استخدمها صاحب الرسالة لتوضيح ما هو غامض بالنسبة إلى المتلقي/ المرسل إليه: "ويقال –وهذا سر عائلي- إن ذلك..."(٣٤)، "خرج عمي لجدي من بيته في القرية الفلانية –نحن مثل الماسون، لا يمكن أن نفشي أسرارنا العائلية- وكان ينظر إلى أسفل كعادتنا"(٣٥).

---

(٣٢) أميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، ص١٠

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٣٤) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٣٥) المصدر نفسه، ص٧٩.

وقد لجأ المؤلف في نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" الى استخدام خاصية التنويع بين الشعر والنثر ، فكثرت فيها الأبيات الشعرية التي ضمنها

المتشائل في رسالته التي وجهها إلى المحترم. وسأمثّل بهذا المقطع:

" لا تلمني يا محترم، بل لم أصحابك ، ألم يكتب شاعركم الجليل:

سأحفر رقم كل قسيمة

من أرضنا سلبت

وموقع قريتي، وحدودها

وبيوت أهليها التي نسفت

وأشجاري التي اقتلعت" (٣٦)

وإذا كانت الغاية من تضمين الشعر في الرسائل "جلب انتباه القارئ، ودفع السأم والملل عنه"(٣٧)، فإن الأشعار التي أوردها المتشائل في رسالته وظفت للكشف عن بعض الشخصيات، والترويح عن القارئ وتنويع الخطاب وإزالة السأم والملل وتأكيدا لأهمية الشعر وتقدمه على السرد.

كما اشتمل النص أيضا على بعض الحواشي ، كما في الفصل المعنون بـ" سعيد يلتجئ لأول مرة إلى الحواشي":

حاشية: بعد أن دارت الأرض دورة كاملة أي في هذه الأيام، قرأت في صحفكم عن المذكرة التي قدمها وجهاء الخليل إلى الحاكم العسكري أن يبيح لهم استيراد الحمير من الضفة الشرقية ".(٣٨)

ويؤكد سعيد يقطين في دراسته للصيغة السردية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" أن الصيغة السردية للرواية ذات طبيعة مزدوجة، تتأتى لها من خلال توظيفها لفن كتابة

---

(٣٦) اميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، ص ٤٣

(٣٧) أدب الرسائل في الأندلس، ص ٣٦٢.

(٣٨) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص ٥٦

الرسائل(٣٩)، وهذا ما لاحظناه من خلال تحليلنا لانزياح النص الروائي عن النص التراثي على مستوى البنية السردية. يقابل الثنائية السابقة ثنائية أخرى على مستوى السارد أو الراوي الذي يتبدى على نوعين:

١- الراوي المشارك في الأحداث، الذي يستخدم ضمير المتكلم، ويمثله المتشائل.

٢- الراوي المحيط بكل شيء الذي يمثل الكاتب الضمني الموجود في أية رواية، والمختفي وراء الكواليس(٤٠).

من النصوص التي تناصت مع التراث الأدبي ، وقامت بتوظيف شكل الرسالة، نص "رسالة البصائر في المصائر" التي ينظر الكثير من النقاد إليها باعتبارها رواية، بينما هي شكل أدبي لا يندرج ضمن فن " الرواية" ولكن عمومية المصطلح أدخلته في الإطار الروائي، ويقول - على سبيل المثال - الناقد الدكتور محمد رياض وتار " : عمد جمال الغيطاني- في محاولة تأصيل الرواية العربية في الموروث السردي- إلى محاكاة الشكل الفني للنص التراثي، عن طريق جعله إطاراً للسرد الروائي، كما فعل في روايته "رسالة البصائر في المصائر"التي بناها على فن الترسل في التراث العربي. وقد حاول الغيطاني إيهام القارئ أنه يقرأ رسالة لا رواية، عن طريق استخدام كلمة رسالة في عنوان الرواية، ووضع مقدمة "للرسالة" بين من خلالها الدافع إلى كتابة الرسالة، والمنهج المتبع في تأليفها. وإنه مما يدعو للدهشة أن يدرجها النقاد ضمن فن الرواية بالرغم من عدم انتمائها إلى هذا الفن وذلك لعدة أسباب أهمها:

أولاً: أنها تندرج ضمن فن الرسائل كإطار عام لها. فهي توجه الخطاب إلى المرسل إليه، وتبدأ بالمقدمة وتنتهي بالخاتمة، وتبدأ بقول المرسل:

"اعلموا أني آثرت الحيدة، ألا أتدخل في العموم، لا أجاهر إلا إذا لزم التنويه، وغمض القصد، واستبهم الأمر. وإني لطامع في العفو عند

---

(٣٩) تحليل الخطاب الروائي، ص٢٧٦.

(٤٠) المصدر نفسه، ص٢٩١.

كل تقصير يلوح، أو عند أي موضع يكون فيه سوء فطنة... وعندي أن الإنسان جواب وثاب"(٤١).

ويضمنها المؤلف بعض الحواشي مثل قوله في ختام قصة " حارس الأثر":

"حاشية -١-

لماذا؟

لماذا قبل عم عاشور أن يقترب على مهل من الأجانب الذين كثر ترددهم على القبة في السنوات الأخيرة".

ويختتم رسالته بقوله:

"ولكن ما وقع وقع ، وما سيجري ، سيجري، وما شاء الله كان، وقد كان ممكنا لي ان امضي في ذكر ما جرى لكثيرين، عرفتهم. إما قبل وإما أثناء وإما بعد هذا العقد الغريب المضطرب، اقصد زمن السبعينيات، لكنني أخاف الإطالة ، وأخشى الإملال.

لهذا رأيت الوقوف عند هذا الحد، والاكتفاء بذلك القدر من رسالتي التي أوجهها إلى من أجهل، إلى من ألتقي به، إلى من لم يعش زمني، إلى من يلقه حظه الطيب في وقتي.

ولكن في البدء ليس لنا خيار ، كذا في الانتهاء.

.. كان الفراغ من التحرير ليلة الثلاثاء أول أيام شوال، عيد الفطر المبارك، عام ألف وأربعمائة وثمانية للهجرة. الموافق ألفا وتسعمائة وثمانية وثمانين للميلاد.. والسلام"(٤٢)

ثانيا: إن البناء الفني للنص يدرجه ضمن فن القصة والقصة القصيرة فيصنف مجموعة قصصية لا رواية. لعدم وجود رابط يجمع بين تلك القصص المختلفة سوى السارد وهو ما لا يكفي لتشكيل بنية روائية، فالسارد يسجل مشاهد متنوعة لشخصيات لا رابط بينها ، شكلا أو مضمونا أو حتى في الخيط السردي مستعيناً في ذلك بتقنية ألف ليلة وليلة

---

(٤١) جمال الغيطاني: رسالة البصائر في المصائر، المجموعة الكاملة، مكتبة مدبولي، ط٢ ، مصر ١٩٩١،ص١١

(٤٢) رسالة البصائر في المصائر ، ص ٤٥٦.

التي تنقل السامع من حكاية إلى حكاية أخرى موهما إياه أنها منبثقة عنها ومتعلقة بها بينما في الحقيقة لا توجد أدنى صلة تربطها بالحكاية السابقة أو اللاحقة ، وإني لأتساءل عن موقف الكثير من النقاد من هذه الرسالة الذين يصنفونها " رواية" بينما هي في حقيقتها ليست سوى قصص قصيرة تتخذ الرسالة إطارا لها فالناقد الدكتور محمد رياض وتار يقول :

"مما يدل على أن الغيطاني أطر أحداث الرواية بالرسالة، وبنى روايته على شكل رسالة، فوظف الشكل الخارجي للرسالة، وحافظ على الشكل العام للرواية، وهو السرد القصصي، والشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات."(٤٣)

فهي تعد قصص قصيرة منفصلة فكيف يتم ضمها قسرا إلى فن الرواية؟ خاصة مع انبثاق الحكايات من بعضها بعض دون وجود رابط حقيقي بينها ، ولعل في هذا المقاطع ما يوضح ذلك:

" كان يرى في الصحف مع ذوي المناصب والجاه، وكان الإعلان يحتل صفحة كاملة ، هذا ما عرفته عنه، وآخر عهدي به، فلم تقع عليه عيناي إلا في الإعلانات، ولكنني أحطت علما بما جرى لشاب آخر، وألممت بتفاصيله، وإني لقاصه عليكم "(٤٤)

وفي القصة المعنونة بـ " وهذه حكاية نزيف" يقول:

"اعلموا يا صحب يا من ستقيمون الصلة بي عبر حروفي تلك، أن عددا قليلا جدا من الناس يذكرون الآن هذا المهندس الذي تخصص في علم طباعة الكلمات والتصاوير. قليلون أولئك الذين يذكرون شيئا ولو يسيرا عنه، أو يرد على أفئدتهم.(٤٥)

مما يؤكد أنها ليست سوى مجموعة قصصية تتخذ شكل الرسالة ، وإذا حذفنا عناصر الترسل تصبح مجرد " مجموعة قصصية" وكون السارد واحدا فأمر لا يكفي لتشكيل معمار الرواية، ومع ذلك فالسارد دائما واحد وإن تعددت الأصوات، فالرواية متعددة الأصوات ينجح

---

(٤٣) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية ، ص١٩٩

(٤٤) رسالة البصائر في المصائر، ص٤١

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

المؤلف الحقيقي في إيهامنا أن كل صوت منها هو المتحدث عن نفسه وأنه سارد مختلف بينما هو السارد الفعلي لكل تلك السرود المتضاربة التي ترصد الحدث في كل مرة من منظور جديد .

وقد وظفت بعض الروايات البنية السردية للمقامة وأسلوبها، فظهر السجع والبديع والاستشهاد بالشعر، والألفاظ الغريبة. وهو ما يصنف ضمن " المقامة السردية" ويمكن اختصارها في " السردقامة ". ونجد ذلك في رواية "المقامة الرملية" لهاشم غرايبة الذي وظف الشكل الفني للمقامة، وجعله إطاراً للرواية، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" التي تم فيها تصوير بطل الرواية في ضوء شخصية بطل المقامة كما أفاد بعض الروائيين من شخصية بطل المقامة، فصور شخصية بطل الرواية في ضوئها، وكان دافعهم إلى ذلك تشابه الظروف التي أنتجت بطل المقامة مع ظروف الحاضر المعيش.

وظهر فن الخبر في الرواية العربية المعاصرة من خلال خصائصه المميزة، كظاهرة الإسناد، وتعدد الروايات، والحكاية، والإيجاز والتكثيف والتلميح، والأسلوب، وبدت الرواية العربية المعاصرة شبيهة بأسلوب الكتابة في القرن الرابع الهجري، من حيث الاشتمال على أنواع متعددة: شعر، نادرة، حديث، مجالس السمر...، وذلك بهدف تحطيم الشكل التقليدي للرواية العربية، وتحديثها انطلاقاً من التراث.

وفي رواية صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" يتناص مع فن الخبر الذي شيد عليه معمار روايته، والواقع الذي ترصده رواية صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" متأزم سياسياً واجتماعياً، يحتل الأعداء بعض أجزائه، وينهبون خيراته ومقدراته، ويتسلط عليه حُكّام ظالمون: "فلسطين مركب أسود ينوء الورى بحمله عبر وعيهم ولا وعيهم، والأعاجم يمتصون دماءنا نسغاً حلالاً يغذي جذوتهم، ويطلق أغصانهم نحو السماء، والعدل خرافة لا تتخطى الأقلام"(٤٦).

(٤٦) مدونة الاعترافات والأسرار، ص٣٦.

٣- توظيف التراث الدّيني والصّوفي

يعد النص الديني مصدرا رئيساً لمد النصوص السردية العربية بالمدلول الحكائي الذي يحمل مكوناته الخاصة، فاستطاعت الرواية العربية أن تبني السرد وفق القصة الدينية ، وأن تستلهم الشخصيات الدينية، وتوظفها في بنيتها الفنية، خاصة أن التراث الديني هو في كثير من جوانبه تراث قصصي ، بما يشتمل عليه من قصص الأنبياء والصحابة والتابعين التي روتها الكتب المقدسة والمصادر التراثية، فوجد فيه الروائيون مادة سردية ثرية، فضلا عن استحواذ النصوص الدينية على الجزء الأكبر من ثقافة المجتمعات العربية، في مصادرها القرآنية والإنجيلية والتوراتية، والفكر الديني والصوفي، وقد سعى بعض الروائيين العرب إلى تأصيل الرواية العربية بالعودة إلى الموروث السردي الديني والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

ويتحدد التناص مع النص الديني في عدة أنماط منها :

أولاً: التناص مع أسلوب ولغة النص الديني و استغلال متواليات النص الديني، وإكساب النص الثراء الدلالي المقتبس من النص الديني، فالمؤلف يضمن نصه آيات قرآنية، أو يوظف مفردات الآيات في سياقه السردي، فيستفيد بذلك من أمرين أنه يمنح لغته أبعادا دلالية عميقة وأنه يجذب القارئ إلى نصه هو بالاستعانة بالنص التراثي، وكأنه توجه دعائي لتأصيل النص، ومنحه قداسة مكتسبة من قداسة النص الديني؟

ونجد ذلك في نص "التجليات لجمال الغيطاني ، وسنمثل ببعض الفقرات التي تناص فيها المؤلف مع النص الديني ، منها قوله : **" كنت قاب قوسين أو أدني، لكن غشي عيني ما يعشى، لم استطع صبرا ، وكيف أقدر على ما لم أحط به خبرا. عدت بعد أن نعمت بأجمل صحبة وأنعم علي مولاي بالرفقة، بعد أن علمني بعضا مما لا أعلم.**(٤٧)

(٤٧) جمال الغيطاني: التجليات ، ص ٥

ويقول النّاص أيضاً في نفس الصفحة" **هنا دونت، لعلي آتي مما رأيت بقبس"**

ويصل التناص إلى حد التنصيص ، عندما يسترفد آيات قرآنية كاملة كما في قوله:

"وصار كأنه لم يكن، صار نسيا منسيا، صار أثرا مندثرا بعد أن كان مسطورا، وتساءلت، هل أتي عليّ وعلي تجلياتي حين من الدهر لم نكن شيئا؟ وعلى أثر ذلك غربت نجوم عزائمي وفترت همتي" (٤٨)

وإتيانه بالآيات القرآنية دون تغيير كما في قوله:

"تجلي الحزن" "هذا فراق بيني وبينك"(٤٩)

وفي الحاشية المعنونة بـ" شرح " أورد الآية القرآنية التالية من سورة " يس":

"وجعلنا من بين أيديهم سدا ، ومن خلفهم سدا ، فأغشيناهم فهم لا يبصرون، وسواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون".(٥٠)

ويتناص قول الكاتب مع عبارات صوفية لابن عربي كما في قوله:

"يا مسكين ، أدركت العرض ولم تدرك الجوهر.."

ويقول : **" يقع البهت فلم أنطق، وإن رددت في خاطري " والله إني ليحزنني ذلك" لم أدر ما أنا صائر إليه ، فزادت على الحيرة المذمومة".**(٥١)

"التفت إلى مولاي محيي الدين، لا يدري أحد إلى من أنظر، ولا من أستشير، فلم إذن تقدمت؟ مغطاة تماما، " لقد جئتمونا كما خلقناكم أول مرة"، ملفوفة في كفن أخضر وأبيض، والكفن للميت كاللباس للمصلي ما يصلى عليه لا فيه، ما يحول بينه وبين الأرض".(٥٢)

---

(٤٨) المصدر نفسه ، ص ٢٠

(٤٩) التجليات ، ص٢٢

(٥٠) المصدر نفسه، ص٢٢

(٥١) المصدر نفسه، ص ٤٩٩

(٥٢) المصدر نفسه ، ص ٨٠٩

ويصنف الكثير من النقاد نص التجليات " رواية" ، بشير القمري من المغرب يعلق قائلا: "في التجليات يسعى الغيطاني إلى تحقيق شكل فني تجريدي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية ".

ويرى د. نوفل نيوف من دمشق أن: **" كتاب التجليات خطوة كبيرة في الرواية العربية على طريق تحقيق ملامحها الخاصة وخصوصيتها القومية في آن، فهي من الأصالة في موقع الرقص الهندي من أديان الهند، وفي موقع التمسك الياباني بعلم الجمال القومي"**(٥٣) .

وعند النظر الدقيق في النص يتبين أنه ليس من المقبول نقدياً أن يصنف كتاب "التجليات" رواية، إذ إن هذا النص مجرد نص نثري ، يخلو من مقومات السرد القصصي، ويعتمد على مواقف منفصلة، ولا يجوز تصنيفها رواية بحال من الأحوال، فما أبعدها عن البناء الروائي، وليست سوى سرد متقطع غير قائم على بنية فنية، وخير دليل على ذلك استخدام المؤلف لاسمه الحقيقي في التجليات، **" اسمع رئيسة الديوان تنطق الكلم الموجع:**

يا جمال، هذا فراق بيننا وبينك."(٥٤)

مما يؤكد واقعية النص وخلوه من التخيل الإبداعي الروائي، ثم إن المؤلف يمنح كتابه قداسة ما فيضع له عنواناً " الأسفار الثلاثة ، ويختمه بوصفه "سفرا مباركا" في قوله :

"كان الفراغ من هذا السفر المبارك يوم الأحد، تاسع عشر ربيع الثاني، عام ألف وأربعمائة وأربعة هجري، الموافق الثاني والعشرين من يناير عام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين ميلادي، ويعقبه سفر ثالث، بإذن الواحد الأحد، الذي كل يوم هو في شأن. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته".(٥٥)

---

(٥٣) في غلاف كتاب التجليات" الأخير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

(٥٤) التجليات، ص٣٣

(٥٥) المصدر نفسه، ص ٥٠٢

وفي رواية فرج الحوار "النفير والقيامة"، التي تقوم على تصوير علامات الساعة من خلال إسقاط أحداث المستقبل على الواقع العربي، فيأتي في النص بشخصيتي المهدي والمسيخ الدجال" وهما شخصيتان مقتبستان من التراث الديني، ويسقطهما على شخصيات معاصرة ، من خلال تصوير المجتمع اللبناني إبان الحرب الأهلية، فيجعل من"حوت القرش موازيا لشخصية " الدجال" ويجعل منه رمزا للشر للمحدق بالعالم وإذا كانت علامات الساعة تخبرنا بانتصار المهدي على المسيخ الدجال فإن النص هنا يأتي بنتيجة عكسية وهي انتصار حوت القرش رمز الشر على المهدي ، أي أن الشر هو الذي ينتصر في النهاية ، وكأن النص يسعى إلى قلب النص الديني على مستوى اللغة والبنية الفنية . والإتيان بنقيضه شكلاً ومضموناً.

"ويشكل التراث الديني الأساس الذي بنيت عليه رواية فرج الحوار "النفير والقيامة"، ولا يقتصر هذا الحضور على أشكال التناص فحسب، بل يتعداها إلى طبع الرواية بأسلوب النص الديني؛ والرؤية التي تتبناها الرواية هي رؤية دينية، تسقط ما سيحدث، كما تتخيله المخيلة الشعبية، على الحاضر، لذا تطغى الألفاظ الدالة على القيامة على غيرها من الألفاظ القرآنية، مثل: الصور، الحاقة، القارعة... وبالإضافة إلى الألفاظ ثمة تراكيب قرآنية، مثل: شهد شاهد، خلقاً سويّا، آية للناظرين، كأعجاز نخل، وأذّن فيهم.."(٥٦)

ولعل المقطع السردي التالي يوضح بجلاء كيفية تناص كلام "المهدي" مع النص القرآني، إذ يقول:

"ذلك الوعد لا ريب فيه مناراً للصادقين الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهمم ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون والذين يؤمنون بالحربة والسيف وطيبات الحديد وبالنهضة يوقنون أولئك على هدى من أمرهم وأولئك هم المفلحون. إن الذين أعرضوا بوجوههم عن أسراب الطير الجوارح سواء عليهم انتصرتم أم لم تنتصروا لا يأبهون لوجوههم ولو داستها سنابك خيل المغيرين. ختمنا على جنانهم وجأشهم وأذرعهم

(٥٦) توظيف التراث في الرواية العربية، ص١٤٦

غشاوة فلا تبالوا إن وقفوا دونكم وعدوكم إنا نوفي الوعد ونحبط كيد الكائدين. ومن أهلكم من يقول اقتنعنا بالدعوة والنهضة. وآلينا على أنفسنا أن نجرد الجيش تلو الجيش نخاطب الغي نصراً للحق وذوداً عن الحوذة وما هم بمؤمنين يماطلون ويجاملون صبركم وما يجاملون إلا العدو وما يفلحون... وإذا قلتم لهم انهضوا لما نهضنا أو خلو بيننا وما أردنا قالوا إنما نحن الدعاة والقائمون ألا إنهم هم المعتدون ولكن يتسترون. وإذا قلتم لهم أشرعوا سيوفكم كما فعل غيركم قالوا أنريق الدماء ظلماً وعدواناً ولما نتبين طوية الطيور الجوارح ولا جادلناهم ألا إنهم هم الطيور ولكن يتسترون. وإذا اجتمعوا ببعض لفيفكم قالوا نحارب فوراً وإذا التأم شملهم قالوا وهل تجدي الحروب؟ يسخرون من جهدكم وسعيكم إن للهازئين بالمرصاد فلا تبالوا رذاذ الألسنة الفاسقة وما يهزؤون إلا بماء وجوههم وما يفلحون. إنا ندرك ما بأنفسهم ونمدهم في غيّهم يعمهون أولئك الذين فضلوا الإلف والأبهة على ماء الوجه فنضب مجدهم وتبدد قهرهم وما كانوا بمتمكنيين مثلهم كمثل الذي مد يده يصافح العدو وقطع ما امتد من أيدي الأقربين فلما خيل إليه أن تمكن له الأمر أثرنا عليه الزوابع فانفض من حوله مرتزقة الطيور والجوارح وجعلناه نسياً منسياً".(٥٧)

والمؤلف هنا يقتبس هذا النص من الآيات الأولى في سورة البقرة. في قوله تعالى چ ٻ ٻ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ۀ ہ ہ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ی ی ئج ئح ئم ئى ئي بج بح بخ بم بى بي تج تح تخ تم تى تي ثج ثم ثى ثي جح جم حج حم خج خم سج سح سخ سم صح صم ضج ضح ضخ ضم طح ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج نح نخ نم نى ني هج هم هى هي يج يح يخ يم يى يي ذٰ رٰ ىٰ ئر ئز ئم ئن ئى ئي بر بز بم بن بى بي تر تز تم تن تى تي ثر ثز ثم ثن ثى ثي فى في قى قي كا كل كم كى كي لا لم لى لي ما مم نر نز نم نن نى ني ير يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم ته ثم جح جم حج حم خج خم سج سح سخ سم صح صخ صم ضج ضح ضخ ضم طح ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج نح نخ نم نه هج هم هٰ ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ۀ ہ ہ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ی ی ئج ئح ئم ئى ئي بج بح بخ بم بى بي تج تح تخ تم تى تي ثج ثم ثى ثي جح جم حج حم خج خم سج سح سخ سم صح صم ضج ضح ضخ ضم طح ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج نح نخ نم نى ني هج هم هى هي يج يح يخ يم يى يي ذٰ رٰ ىٰ ئر ئز ئم ئن ئى ئي بر بز بم بن بى بي تر تز تم تن تى تي ثر ثز ثم ثن ثى ثي فى في قى قي كا كل كم كى كي لا لم لى لي ما مم نر نز نم نن نى ني ير يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم ته ثم جح جم حج حم خج خم سج سح سخ سم صح صخ صم ضج ضح ضخ ضم طح ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج نح نخ نم نه هج هم هٰ

(٥٧) النفير والقيامة ، ص ١٢٠ و١٢١.

ئى ئى ئد ى ى ی ی ٱ ب ب ٻ ٻ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ ٿ چ.(٥٨)

وإنّ زعْم بعض النقاد بأنه مجرد تناص مع النص الديني هو زعم خاطئ بل إنه خرق واقتباس للنص الديني. فالناقد الدكتور محمد رياض وتار ينظر إلى هذا النص باعتباره نصاً روائياً عربياً خالص السمات يتناص مع الآيات القرآنية فيقول:

"إن هدف الروائي فرج الحوار من وراء توظيف النص القرآني إلى التأسيس لرواية عربية خالصة، معنىً ومبنىً، لذا سعى إلى توظيف اللغة القرآنية، مفردات وتراكيب وخصائص فنية وجمالية، وظهر اعتماد الكاتب جلياً على إيقاع التراكيب القرآنية، فجاءت لغة السرد سلسةً ذات إيقاع موسيقي، خلقته الجمل المتوازنة من جهة، واعتماد الفاصلة القرآنية من جهة أخرى: "وجعلنا السعي جهاداً، وجعلناه نصيباً، فطوبى ثم طوبى للساعين، وكانوا إذا عرضت كارثة يحزمون متاعهم، ويولون وجوههم قبلة الصلاة، يوظفون من الأفق الهادئ النصيحة، فلا يتكلم الأفق، ويعرض لهم جحفل غيم غزير يبلل عزمهم، ثم يخطر وحش الأعماق الزرقاء منادياً في الملأ أن لا خروج حتى يخرج الإذن من صمت السماء "..... وكانوا إذا آنسوا من جانب الجبل أزيزاً رفعوا الأيدي والوجوه ابتهالاً. إنا لا نحب المتسولين، ونؤثر بلغتنا حساماً من ينهض إلى السماء يتمنى لو طار لينال من أسراب المغيرين"."(٥٩).

إن هذا النص لا يعد تناصاً بل هو اقتباس صريح للنص القرآني، فالمؤلف يوظف النص القرآني في نصه ليبدو وكأنه من تأليفه ، بينما هو اقتباس ينم عن عجز المؤلف عن الإتيان بنصه الخاص ، إذ يقتبس من النص القرآني مازجاً تراكيبه ومفرداته في تراكيب ومفردات النص، ليكتسب من قوتها وثرائها بل وحرصا منه على الحفاظ على النغم الموسيقي الآسر الذي يشع من النص القرآني .

---

(٥٨) القرآن الكريم، سورة البقرة (٢-١٧).

(٥٩) توظيف التراث في الرواية العربية ، ص١٤٦ والنفير والقيامة، فرج الحوار، ص ٨٦.

ويرجع الدكتور محمد رياض وتار عناصر توظيف التراث إلى مبدأين هما المقابلة والمغايرة ، ويشرحهما قائلاً:

" تتبع رواية "النفير والقيامة"، في توظيفها النص القرآني مبدأ المقابلة من جهة، ومبدأ المغايرة من جهة أخرى، والجدول التالي يوضح مبدأ المقابلة:

القرآن الكريم	الرواية
المؤمنون بالله ورسوله	المؤمنون بقضايا الوطن والمخلصون للشعب
المنافقون وعلاقتهم بالكفار	الخونة وعلاقتهم بالأعداء

أما المغايرة فتتم من خلال تغيير الكلمات، واستبدال بعضها ببعضها الآخر، أي أن قانون الاستبدال الذي اعتمده النص الروائي في تعامله مع النص الغائب **Absent Text** أدى إلى إنتاج دلالة جديدة، والمقارنة التالية تظهر ذلك:

القرآن الكريم	الرواية
الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة	الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهمم
ومما رزقناهم ينفقون	ومما أغدقنا عليهم من حزم ينفقون

ويضيف قائلاً: **وهكذا، فإن النص اللاحق "الرواية" يتأسس على النص السابق "القرآن الكريم"، ومن ثَمَّ يفترق عنه، مؤكداً خصوصيته واستقلاله، الأمر الذي أدى إلى حذف بعض الكلمات والجمل من النص السابق، وإضافة كلمات وجمل جديدة، أدت إلى دلالات جديدة، كقول المهدي يصف الخائنين: "لا يأبهون لوجودهم ولو داستها سنابك خيل المغيرين"**(٦٠).

وإني أعارض الدكتور وتار في تنظيره النقدي؛ فالنص هنا لا يعتمد مبدأ المقابلة والمغايرة بل يعتمد مبدأ الاقتباس والنقل الذي يخلو من الابتكار، ولم أجد فارقا بين الجدولين الذين أشار إلى الأول فيهما بمبدأ المقابلة والى الثاني بالمغايرة لعدم وجود كبير اختلاف بينهما فالمؤلف

(٦٠) المرجع نفسه ، ص١٤٨

يعتمد في كلاهما تغيير الكلمات واستبدالها بكلمات عصرية. وسأمثّل بهذه الجمل التي تقتبس من الآيات القرآنية مع بعض النسخ والتحريف:

القرآن الكريم	الرواية
ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين	ذلك الوعد لا ريب فيه مناراً للصادقين
الله يستهزئ بهم ويمدهم في طغيانهم يعمهون* أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين* مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون.	إنا ندرك ما بأنفسهم ونمدهم في غيّهم يعمهون أولئك الذين فضلوا الإلف والأبهة على ماء الوجه فنضب مجدهم وتبدد قهرهم وما كانوا بمتمكنيين مثلهم كمثل الذي مد يده يصافح العدو وقطع ما امتد من أيدي الأقربين

إنها تشبه محاولة مسيلمة الكذاب في تأليف آيات قرآنية، عندما كان يسير على نهجها متبعا نفس متواليتها الموسيقية ، وما نراه في هذا النص السردي لا يختلف كثيرا عن محاولة مسيلمة.

لذا نتساءل هنا هل التأصيل للرواية العربية لا يكون إلا بالاقتباس والتوظيف للنصوص الدينية، وتوظيفها كليا أو جزئيا توظيفا بشكل مباشر في تراكيب النص، هل هذا هو ما يمنح الرواية العربية خصوصيتها؟ ألا يمكنها أن تشكل بناءها الخاص بها دون نقل أو اقتباس أو توظيف لنصوص أخرى. ألا يملك الروائي العربي مهارة خلق النص وابتداعه كليا دون الرجوع إلى الموروث اللغوي أو الديني أو الصوفي أو الشعبي؟.

ثانياً: التناص مع البنية الفنية، كما في رواية حليم بركات: "عودة الطائر إلى البحر"، التي تتألف من أقسام، تشير إلى الأيام الستة التي استغرقها خلق العالم، كما جاء في التوراة. وتوظيف البنية الفنية في رواية محمود المسعدي "حدث أبو هريرة قال" ويرى الكثير من النقاد أن هذا النص هو " رواية " ومن ذلك قول توفيق بكار في كتابه " دراسات في القصة العربية":

إنها " أول رواية عربية حديثة توظف التراث السردي؛ إذ بدأ مؤلفها بكتابتها في عام ١٩٤٤، ولم ينشرها إلا في عام ١٩٧٣، وهي بذلك تعد رائدة على مستوى توظيف الرواية العربية المعاصرة للتراث،

ولكن توجه رواية "حدث أبو هريرة قال" إلى توظيف التراث السردي لا يعني أن ظاهرة توظيف الرواية العربية للموروث القصصي بدأت مبكراً، فتجربة المسعدي لا تعدو أن تكون محاولة فردية وغريبة ضمن النِتاج الروائي العربي في فترتي الأربعينات والخمسينات، اللتين شهدت خلالهما الثقافة العربية تبعية مطلقة للثقافة الغربية، وتكمن أهميتها في أنها أول رواية عربية تتوجه إلى توظيف الموروث القصصي في فترة بلغت فيها التبعية الثقافية للغرب أوجها".(٦١)

ويقول الناقد الدكتور محمد رياض وتار " أما متن الحديث فيتميز بعدم وجود زمان ومكان للملفوظ، وبغياب الأسلوب القصصي، ولذا حوَّل الكاتب متن الحديث من السرد النثري إلى السرد النثري التخييلي، عن طريق القيام بإجراءات مست طبيعة المتن في الحديث الديني، فتم تجاوز المضمون الديني للحديث، وجعل المضمون في الرواية يدور حول شخصية محددة، هي شخصية أبي هريرة في رحلته الطويلة التي قطعها من أجل الوصول إلى المطلق.(٦٢)

وقد تم تصنيفها رواية من قبل النقاد بينما هي لا تعدو نصاً نثرياً يوظف بعض عناصر السرد ، والدكتور وتار لا يرى في غياب الأسلوب القصصي ما يخرجها من دائرة الرواية، وأن كون السرد يدور حول شخصية متخيلة محددة هو في حد ذاته كاف لجعلها نصاً روائياً فيقول " إن جعل المتن في الرواية يدور على شخصية متخيلة تبتعد عن الشخصية التراثية، وتخالفها في تصرفاتها وسلوكها وتفكيرها، هو شرط رئيس، لابد منه في الرواية التي يشترط فيها ـ لكي تكون رواية ـ وجود شخصية واحدة على الأقل، يدور حولها السرد، ويكشف أبعادها النفسية والفكرية"(٦٣).

---

(٦١) توفيق بكار: دراسات في القصة العربية ، مقال من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة، ، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ ص١٦٩.

(٦٢) توظيف التراث في الرواية العربية ، ص ١٤٥

(٦٣) المرجع نفسه ص١٤٦

إن الرواية لا تتشكل في ظل غياب الأسلوب القصصي وإنّ توافر النص على شخصية واحدة لا يرتقى إلى فنية الرواية التي من أهم سماتها تعدد الشخصيات وتنوعها، مما يجعل النص مجرد نص سردي متناثر، غير ملتحم العناصر، فلا يجوز أن نأتي بنص يتحدث عن شخصية في جانب واحد منها يتعلق بالأحاديث النبوية ونزعم أنه رواية، فما النص إلا مجموعة من الأحاديث وإن تكن تحمل دلالات ما فهذا غير كاف في بنية الرواية .

" فأبو هريرة روى بعض الأحاديث بشكل مباشر، بوصفه البطل المحوري الذي تدور حوله الأحاديث كلها. يبدأ حديث "البعث الأول"، على الشكل التالي: "حدث أبو هريرة قال: جاءني صديق لي يوماً فقال: "أحب أن أصرفك عن الدنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك؟"...."[٦٤] وثمة أحاديث رواها راويان، كحديث الطين الذي رواه أبو عبيدة، وزاد عليه ثابت القيسي، عن أبي هريرة أنه قال: خرجت من المدينة، وقد أخذت عصاي أتوكأ عليها.. رواه أبو هريرة. وحدث بمثله ثابت القيسي وزاد عليه".[٦٥] وثمة أحاديث رواها أكثر من راوٍ على طريقة الأحاديث الدينية، كحديث "الغيبة تطلب فلا تدرك"، الذي بدأ على الشكل التالي: "حدث مكين بن قيمة السعدي. قال: حدثني هشام بن صفرة الهذلي".[٦٦]

وكما نرى فإن هذه النصوص مجرد نصوص نثرية لا تنتمي إلى فن الرواية ، ولا يجوز إدراجها ضمن فنية الرواية بوصفها نصوص تتم مقاربتها نقدياً لعدم توافر شروط الرواية بها وأهمها السرد القصصي المتلاحم والأحداث المتنوعة والشخوص المتعددة والمواقف والآراء المتنوعة، وتلاحم السرد ليس مقصودا به التسلسل الزمني التقليدي له، فبإمكان الروائي دمج جميع الأزمنة وتقويض البنية التقليدية ولكن في ظل بنية فنية تستوفي شروط النص الروائي.

---

(٦٤) محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص ٤٩.

(٦٥) حدث أبو هريرة قال ، ص١٢٧.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٧٥.

وننتقل إلى توظيف التراث الصوفي ، ومن خصائص النص الصوفي أنه يستثمر مجمل عناصر الشطحات الصوفية بوصفها ظواهر مجهولة لدى الإنسان لم يسبق له رؤيتها ويستحيل عليه تفسيرها انطلاقا من القوانين التي تحكم الظواهر الطبيعية المألوفة لديه، فيمكن القول إن العديد من الظواهر والأحداث التي يرويها النص الصوفي ذات طابع عجائبي. لكونها تنفتح على إشكالية الواقع /اللاواقع وتتردد بينهما؛ وذلك لأن النص الصوفي يجمع به بين الشطحات الصوفية وبين العناصر الواقعية والتاريخية.

ونقدم هنا نموذجا تمثيليا للنص الصوفي من "عرس الزين":

"على أي حال، لاشك في أن الحنين، ذلك الرجل الصالح، قال على مسمع من ثمانية رجال، في تلك الليلة المباركة بين الصيف والخريف، قبيل صلاة العشاء بقليل (ربنا يبارك فيكم ربنا يجعل البركة فيكم) وكأنما قوى خارقة في السماء قالت بصوت واحد: (أمه ن) بعد ذلك توالت الخوارق معجزة تلو معجزة و بشكل يأخذ باللب. لم تر البلدة في حياتها عاما رخيا مباركا مثل (عام الحنين) كما أخذوا يسمونه. صحيح أن أسعار القطن ارتفعت ارتفاعا منقطع النظير في ذلك العام، وأن الحكومة لأول مرة في التاريخ سمحت لهم بزراعته بعد أن كان وقفا على مناطق معينة في القطر (محجوب وحده، وباعتراف منه، ربح أكثر من ألف جنيه من قطنه). وصحيح أيضا أن الحكومة لغير ما سبب أو لسبب خفي لا يعلمونه بنت معسكرا كبيرا للجيش في الصحراء على بعد ميلين من بلدهم. والجنود يأكلون ويشربون فانتعشت البلد من توريد الخضراوات واللحوم والفواكه واللبن للجيش. حتى أسعار الثمر ارتفعت ارتفاعا ليس له نظير في ذلك العام. وصحيح أيضا أن الحكومة، هذا المخلوق الذي يشبهونه في نوادرهم بالحمار الحرون قررت لغير ما سبب ظاهر أيضا أن تبني في بلدتهم - دون سائر بلدان الجزء الشمالي من القطر، وهم قوم لا حول لهم ولا طول.. " (٦٧)

(٦٧) عرس الزين (ص ٦٦-٦٣).

إن " عرس الزين" تقدم رؤية صوفية للمريد الزين في علاقته بشيخه الحنين وفي علاقته بمحيطه وعالمه. وهذا النص الصوفي يقدم قصة بسيطة لكنها في نفس الوقت تتجاوز السرد التقليدي وابتدالات الواقعية: إذا كان السرد التقليدي يقدم تفسيرا كاملا للحياة، فإن السرد التراثي بمنظوره الصوفي لا يفسر بل هو يطارد ذلك الشيء الأخر، ذلك السرد، حتى أنه ليبدو أن لا أمل في الحصول على أي تفسير. ومع ذلك فإن القصة الصوفية تقدم أحداثها الغريبة بوصفها واقعاً بديهياً، لكن دون إلغاء الواقع التاريخي واليومي، لأنه بدون هذا الواقع لا يمكن إدراك خصوصية أحداثها.

والنص الصوفي ليس وقفاً على رواية عرس الزين، بل نجده في رواية "بندرشاه" عند الطيب صالح ، حيث نجد تراجم لرجال التصوف، ونقدم منها هذا النموذج:

"كان اسمه حسن وسماه الناس بلال لأن صوته في الأذان كان جميلا وفيه لكنة، ينادي "أشهد ألا إله إلا الله، أشهد أن محمدا رسول الاه، هيّ إلى السلاة،، هي إلى الفلاه". قالوا أن الشيخ نصر الله ود حبيب هو الذي أعطاه الاسم لما سمع من صوته، وعلمه الأذان وجعله مؤذنا. وكان يقول له "طوبى لمن شهد صلاة الفجر في المسجد على صوتك يا بلال، فوالله إن صوتك ليس من هذه الدنيا ولكنه نزل من السماء .(٦٨)

ونجد النص الصوفي حاضرا بخصائصه الأخرى التي تتمثل في القدرة الخارقة على الانتقال من مكان إلى مكان والتناسخ والتحول من هيئة إلى أخرى، مثلما تتمثل في عودة الأموات إلى الحياة وفي خصائص أخرى كما في هذا المقطع:

"كانت مثل طائر. رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر، وسمعت هبوب أمشير تناديني بلسان مريم "لا شيء، لا أحد".خطا بها نحو القبر، فاعترضت طريقا ومددت يدي، نظر إلى برهة، ورأيت عينيه ترقان وتغرورقان، فتركها لي. كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسيريها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد ومن سهل إلى جبل. لم يكن

(٦٨) بندر شاه الجزء الثاني ص: ٤٦.

حلما. أبدا. كانت مريم نائمة على كتفي. سرت بها على ضفة نهر إلى وقت الضحى، فأيقظها لفح الشمس على وجهها. انفلتت مني وقفزت في الماء. كانت عارية. أشحت عنها، ولكنني لم أطق صبرا فأدرت لها وجهي نظرت فإذا هي في بركة من الضوء. وكأن أشعة الشمس هجرت كل شيء وتعلقت بجسدها. كانت تغطس وتقلع وتختفي هنا وتظهر هناك..." (٦٩)

إن النص العجائبي يؤسس نص ما بعد الحداثة. وذلك لأن مثل هذه الكتابة تنزع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة وتمكن من النظر بشكل جديد ومن رؤية أشياء أخرى. ومن جهة أخرى. فهذا النوع من الكتابة "مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة.

هكذا يتمكن النص الصوفي من انتهاك المألوف والطبيعي، بحيث نكون أمام رغبة قوية في تجاوز النظام القائم للعالم المبتذل، أمام "كلام حر" يعبر من الصراعات والأهواء والمكبوت والقول المحروم..

إن النص الصوفي ذو وظيفة نصية إذ يسمح للرواية بامتصاص واستثمار نصوص الأدب الكلاسيكي والأدب الشفوي، لكنه أيضا ذو وظيفة تحلينفسية إذ يقدم ذاتاً تأبى الخضوع للقوانين والإكراهات الواقعية والطبيعية وتفضل الانفلات الخيالي لتضعنا أمام نص يعتبر شاشة يعكس لا وعيها وجهازا يحمل وعيها.

٤– توظيف التراث الشعبي

أولاً: توظيف ألف ليلة وليلة

ما زال نص ألف ليلة وليلة يلهم مخيلة الروائيين العرب ، ويشحذ همتهم لإبداعٍ يتناص معه، وقد تعددت طرائق الروائيين في توظيف ألف ليلة وليلة، فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفها بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كرواية "سلطان النوم

(٦٩) بندر شاه الجزء الثاني ، ص ٨٣.

وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات.

يوظف نجيب محفوظ البنية العامة لألف ليلة وليلة في روايته "ليالي ألف ليلة" " ويعبر محفوظ نفسه عن إسهامات حكايات ألف ليلة في صياغة روايته ليالي ألف ليلة ومدى تأثره بألف ليلة وليلة في مقابلة أجراها معه حسين حمودة ونشرتها مجلة فصول. ويقول في سؤال له عن تصوره هذا:

"لقد جاءتني فكرة أن حكايات (ألف ليلة وليلة) يمكن أن تكون مادة صالحة تماماً لأن أصوغ منها عملاً روائياً، متداخلاً ومتكاملاً بقدر الإمكان؛ أي قدر التداخل والتكامل نفسيهما اللذين تجدهما في حكايات (ألف ليلة وليلة). لذلك، أعدت قراءة (ألف ليلة) مرة أخرى، واستخرجت منها مجموعة من "التيمات" المختلفة، ووجدتها- عندئذ- تدعوني للكتابة عنها. طبعاً ليس كل عمل، ولا كل تجربة، يغريك أو تغريك للكتابة عنه أو عنها. لكني، على أية حال، وجدت في (ألف ليلة) أشياء ودوافع تدعوني للكتابة عنها؛ ومن ثم كانت روايتي (ليالي ألف ليلة).

ويتابع: أعتقد أنني، في هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتي الكبرى الأساسية، وأنني قمت بذلك في مزيج بين ما يمكن أن تسميه "الواقعية السياسية"، و"التأملات الميتافيزيقية"، ولك- إن شئت- أن تقول "التأملات الصوفية". لقد وجدت في (ألف ليلة) مساحة كبيرة تمكنني من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف".(٧٠)

وقد اتخذ نجيب محفوظ في روايته (ليالي ألف ليلة) الشكل الشعبي إطارا عاما للرواية، ليتوازى مع شكل ألف ليلة وليلة ، ويختلف معه في إضفاء الكاتب لدلالة رمزية معاصرة ، لإثارة قضايا عصرية ، تدور حول علاقة الحاكم بالمحكومين، حيث القمع والبطش والحنين إلى العدل والمساواة .

---

(٧٠) مجلة فصول ، ١٩٩٤، (ص٣٧٩-٣٨٠).

" ومن الواضح أن نجيب محفوظ اعتمد المقابلة بين بنية روايته والبنية العامة لألف ليلة وليلة، لأنه تقصّد بناء رواية على شكل ألف ليلة وليلة، مستفيداً من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته"(٧١).

بدأت ليالي نجيب محفوظ من حيث انتهت ليالي التراث، " ولم يكن نجيب محفوظ أول من بدأ روايته من النقطة التي توقف عندها السرد في ألف ليلة وليلة، فثمة من سبقه إلى ذلك مثل غوته وبو وهنري دي رينيه من الغرب وتوفيق الحكيم في مسرحيته شهرزاد وطه حسين في روايته أحلام شهرزاد"(٧٢).

توظف الرواية ألف ليلة وليلة محتفظة ببنيتها اللغوية الخاصة بها ، دون نقل الجمل والعبارات، أو نسخها وإحداث مغايرة أو حذف وتعديل لها ، لقد اقتصر التناص على البنية الفنية وأسماء الشخصيات ، وهي تعد " رواية عجائبية " أو غرائبية " لاعتمادها العجائبي في ألف ليلة وليلة ، وقد بدأت بمقدمة عبارة عن اربع قصص قصار عن (شهر زاد – شهريار – الشيخ عبد الله البلخي – مقهى الأمراء) ثم توالت الحكايات فوصلت إلى اثنتي عشرة حكاية، ويلاحظ التشابه بين الليالي العربية وليالي نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل الحمال ونور الدين ودنيازاد والحلاق(المزين) أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الاسكافي، السندباد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعا زمنيا ، حيث تبنى حكاية على أخرى في الليالي العربية، وفي ليالي محفوظ فتؤدي كل حكاية إلى التي بعدها

ويمكن إيجاز العلاقة بين ليالي التراث وليالي محفوظ في الآتي :

١-البناء الفني حيث البداية بالتمهيد، ثم توالي الحكايات، ولكل شخصية حكاية كما في ليالي التراث.

---

(٧١) توظيف التراث في الرواية العربية، ص٤٥

(٧٢) حسن حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية،ص١٢١.

٢-تلاحم عالم الإنس مع عالم الجن ، لنرى العفريت المؤمن مثل (قمقام وسنجام) والعفريت الكافر مثل (سخربوط وزرمباحة)
٣-توظيف بعض حكايات من ألف ليلة وليلة.
٤-استغلال فكرة المسخ ، فجمصة البلطي بعد موته تحل روحه في عبد الله الحمال، او عبد الله البري او عبد الله المجنون (العاقل) .
أما عن الشخصيات التي وظفها الكاتب (من ليالي التراث) فمنها شخصية نور الدين تاجر العطور الذي أحب دنيازاد (بدور في ليالي التراث).
ومن الشخصيات التراثية التي وظفها في روايته أنس الوجود (أنيس الوجود في الليالي العربية)، ومن الحكايات التي استلهمها من التراث حكاية علاء الدين أبو الشامات ليصور لنا ظلم الحكام وإلحاق التهم بالأبرياء والسندباد ، كما استثمر الكاتب فكرة خاتم سليمان السحري ، فعثر عليه معروف الإسكافي .
ومن لوازم البناء الفني في الشكل الشعبي استخدام الشعر _ كما جاء في الليالي العربية – لذا نجد نجيب محفوظ يستخدم الشعر أداة فنية في التعبير عن المواقف لتلتحم بلحمة البناء والحدث والأمثلة كثيرة منها على سبيل المثال في الصفحات (ص ٧٣ – ٧٤ -١٨٣-١٩٩-٢٠٥-٢٥٩).
"لقد دارت ليالي نجيب محفوظ في حلقة دائرية كما فعلت ليالي ألف ليلة وليلة ففي كلا العملين تبدأ الليالي بمشكلة شهريار ، وفي كليهما يكون ماضي شهريار هو الدافع وراء الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ، ثم تكون الحكايات نفسها دافعا لتحويل شهريار إلى ضده. ولكن شتان بين الضدين كما في حكايات شهرزاد المغرقة في الخيال وإن استطاعت أن تستأنس شهريار بعد أن امتصت غضبه فإنها لم تسلبه سلطانه، أما شهريار نجيب محفوظ فقد عاش تجارب الليالي مرتين، مرة في الخيال ومرة أخرى في الواقع ، وبهذا يكون نجيب محفوظ قد أحكم بناء لياليه في إطار بناء ليالي ألف ليلة وليلة من ناحية ، كما أحكم بناء روايته في نطاق المغزى الذي يريد أن يوصله للقارئ من ناحية أخرى . والمغزى

الـذي يريـد أن يوصـله الكاتـب إلـى القـارئ هـو مـزيج مـن الواقـع والمثال"(٧٣).

اعتمدت رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ على مادة الحكي في ألف ليلة وليلة، فأعادت سرد الأحداث في بعض الحكايات، لذا بدت الرواية مكتوبة على ألف ليلة وليلة، ونسخة معدلة عنها. ويطلق جنيت على هذا النوع من التفاعل بين النصوص بالتعالق أو التعلق، لتعلق نص لاحقٍ Sub sequent text بنص سابق Previous text "محدد الكاتب والهوية""(٧٤).

ولسنا هنا بصدد البحث في هذه الرواية التي تستحق دراسة مفصلة تفرد لها، بل ستقتصر الإشارة على السندباد الذي يقع في خاتمة الرواية كموتيفة رئيسة فيها يلملم أجزاء الصورة الكلية المعقدة وحكاياته التي تغير في شهريار الذي يفضل سماعها منه لا من شهرزاد كما رآها نجيب محفوظ الذي أعطى للسندباد دوراً رئيسياً في السيطرة على السرد وفي خلق تأثير مباشر من هذا السرد على شهريار.

"ومن يقرأ الرواية بتمعن يدرك أن تيماتها وموتيفاتها كانت تعتمر في نفس نجيب محفوظ منذ أمد طويل ولو أردنا حصر خلفيتها السياسية التي أشار إليها محفوظ في المقابلة لقلنا إنها تمتد بين حدثين كبيرين في تاريخ الأمة العربية، حدث ١٩٦٧، وحدث ١٩٧٩. ويبدو أن نجيب محفوظ كان على وعي أن الحدثين لن يكون الشفاء منهما سهلاً، وليس لهما شبيه في التاريخ. لهذا كان لا بد من البحث عن شكل خيالي يناسب التعبير عن الواقع الذي أصبح ضرباً من الخيال. وفي الستينيات والسبعينيات شاعت تقنية تدعى بالواقعية والخيال وتغني الكاتب عن الوساطة الفنية التي تنقلنا من جهة إلى أخرى. وفي لقطة فنية سريعة فيها بداهة الواقعية السحرية يدخلنا نجيب محفوظ إلى الواقع السياسي مدخل صدق، عندما يدع السندباد يطلب من أهل الحي أن يرووا له أولا ما حدث لهم أثناء غيابه بدلاً من أن يبدأ رواية حكاياته في رحلاته السبع، إذ

---

(٧٣) د. نبيلة إبراهيم ، فن القصة ص ١٣٥ بتصرف

(٧٤) جيرار جينيت : جامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ،الدار البيضاء، ص ٩٠.

يؤثر أن يسمع أخبارهم قبل أن يسمعوا أخباره التي يؤجل روايتها عليهم إلى الوقت المناسب".(٧٥)

تعبر رواية "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب(٧٦) في توظيفها لألف ليلة وليلة عن استمرار الماضي في الحاضر، والحكائي في الروائي، والخيالي في الواقعي، ويدل عنوان الرواية على أن الليلة الثانية بعد الألف التي تضيفها الرواية إلى ليالي ألف ليلة وليلة، لتمثل زمنياً رواية "ألف ليلة وليلتان" ليست إلا امتداداً لما سبقها من الليالي. وقد حققت رواية "ألف ليلة وليلتان" استمرار الماضي في الحاضر، وامتداد الحكائي إلى الواقعي من خلال رصدها لمجتمع يتشابه ومجتمع ألف ليلة وليلة في مستويات كثيرة، ويقوم هذا التشابه على قراءة الروائي لألف ليلة وليلة، وطبيعة رؤيته للواقع الذي يرصده في روايته. ينطلق هاني الراهب في قراءته لألف ليلة وليلة من دراسة مجتمع الليالي، بطبقاته الاجتماعية، ووضع المرأة فيه، وأخلاق الناس وعاداتهم... ويخلص إلى أن مجتمع ألف ليلة وليلة مجتمع متخلف، أما المجتمع الذي ترصده الرواية، وهو مجتمع مدينة دمشق قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧، فلا يختلف في شيء عن مجتمع ألف ليلة وليلة، فالتفاوت الطبقي على أشده، والمرأة ذليلة مهانة، والمجتمع ذكوري، وموائد الغناء والطرب ما تزال موجودة والناس ما زالوا يؤمنون بالسحر، والشعوذة، والتواكل... كما هو شأنهم في مجتمع ألف ليلة وليلة.

يوظف مجتمع ألف ليلة وليلة في الرواية من خلال الراوي الذي يمثل ذات الكاتب، والذي يكرر عبارات الراوي في ألف ليلة وليلة، كقوله "ويدرك شهرزاد الصباح"،(٧٧) "ويسكت محمود عن الكلام المباح"،(٧٨) وكذلك من خلال أقوال الشخصيات، يقول سليمان: "مجتمع ألف ليلة وليلة

---

(٧٥) محمد شاهين : آفاق الرواية ، ص ٤٥، وانظر رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ط١، واسيني الأعرج – دار كنعان، ١٩٩٨.

(٧٦) هاني الراهب: ألف ليلة وليلتان، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٧٧.

(٧٧) ألف ليلة وليلتان، ص ٦٧.

(٧٨) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

دائماً كان المجتمع الحقيقي في كل العصور والبلدان".[٧٩] وتبدو المرأة- كما هي في المجتمع الذي تصوره الرواية- امتداداً للمرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي أسيرة جسدها، وتابعة للرجل الذي يرى فيها جسداً.

واسترعى انتباهنا توظيف العجائبي الذي تنهض عليه ، رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز. كما تم توظيف البنية السردية لألف ليلة وليلة في روايتي "ليالي ألف ليلة"، و"رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، وقد خرجت الأولى على البنية السردية لألف ليلة وليلة من خلال تحويل الراوي "شهرزاد" والمروي له "شهريار" إلى شخصية روائية، والتزام الثانية بالبنية السردية. كما تم تحويل الشخصية الحكائية، إلى شخصية روائية من خلال إخضاعها لما تخضع له الشخصية في الرواية.

لقد استثمرت رواية "رمل الماية" حكاية معروف الإسكافي من زاوية تختلف عن توظيف رواية "ليالي ألف ليلة" للحكاية نفسها، وإن كانت تلتقي معها في إعادة سرد الحكاية من جديد، أي الاشتغال على مادة الحكي في الحكاية، فإذا كانت رواية "ليالي ألف ليلة" أعادت سرد الحكاية من خلال المحافظة على مفاصلها الأساسية، والتصرف بحرية في أحداثها وشخصياتها، متبعة الحذف والإضافة، والإلصاق، فإن رواية "رمل الماية" أعادت سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ، وصراع بين السلطة والشعب.

وقد بدأت رواية "رمل الماية" بسرد أحداث حكاية معروف الإسكافي من نهايتها، ورفضت أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي قدمتها شهرزاد لشهريار، والتي تتمثل بالنهاية السعيدة لمعروف وزوجته وابنه، بعد التخلص من فاطمة العرة التي حاولت سرقة الخاتم، وقتل معروف الإسكافي لأنه فضل عليها زوجته الثانية، ابنة الملك. وهكذا، حرفت رواية "رمل الماية" السرد الحكائي عن اتجاهه الأصلي، وجعلته يسير باتجاه آخر، يتناسب ومبدأ السرد في الرواية، وهو نقد الحكام والسلاطين، وإظهار مدى تكالبهم على السلطة.

---

(٧٩) المصدر نفسه، ص ٦٤.

إن التقابل الذي لمسناه على مستوى توظيف البنية العامة في روايتي "ليالي ألف ليلة" و"رمل الماية"، والذي يشير إلى رغبة الكاتب في تأسيس الرواية على الحكاية، سيتعرض للخلخلة على مستوى توظيف الروايتين للوحدات الصغرى "حكايات ألف ليلة وليلة"، وسيتحول التوافق إلى اختلاف، والتقابل إلى تعاكس، وسنرى أن السرد الروائي يأخذ شكلين متناقضين: أولهما الشكل المتوازي، حيث يتوازى خط سير السرد الروائي مع خط سير السرد الحكائي، وثانيهما الشكل التخالفي أو التعاكسي، وفيه يعاكس السرد الروائي السرد الحكائي، ويمشي في الاتجاه المعاكس له. ويتناول الاختلاف الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية المتولدة عنها.

أما التناص الجزئي فنجده في استخدام أميل حبيبي بعض حكايات ألف ليلة وليلة في بناء وحدات سردية روائية في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، وقد ساهم توظيف الحكايات العجيبة، وإلماح السرد إلى الخيال الشرقي، وأهميته، وامتداده من الماضي إلى الحاضر في تقبل المتلقي لوحدات سردية عجائبية، مسرودة على أنها أحداث "واقعية" لا حكايات خرافية، كلقاء سعيد بمخلوقات من الفضاء السحيق، وتحويل المتشائل إلى هرة تموء، وحياة سعيد في إسرائيل فضلة حمار...، كما أسهم سرد الحكايات العجيبة الخيالية في تسويغ العجيب واللامعقول على مستوى الواقع الذي ترصده رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". لقد سخر الكاتب الخيالي والعجائبي لخدمة الروائي والواقعي، وتوسل به للتعبير عنه، وجعله مثالاً صاغ الواقع عليه.وسأمثل بهذا المقطع المعنون بـ " الليلة الأولى ، وحيدا مع (يعاد)" لقد أقنعت (يعاد) وأختها بأنني لم أكن رأس الخيش، ولكني أصبحت، منذ تلك الليلة خرقة الخيش**!**".(٨٠)

(٨٠) إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل، ص ٣٧

ثانياً: توظيف السيرة الشعبية

اتبعت النصوص الروائية الأولى خطى السيرة الشعبية ، ولكنها لم تستطع الارتقاء بالرواية العربية، أو نقلها إلى وعي القارئ ، وأن تعبر عن معاناته في واقعه المعاصر ، ولعل في محاولة " فاروق خورشيد " كتابة " سيرة سيف بن ذي يزن بأسلوب روائي ، ما يدلل على غلبة الموروث الشعبي المتمثل في العجائبية واللغة التي تمتطي حصان فارس السيرة ، حاملة العصر الذي عاش فيه ومبتعدة بذلك عن ملامسة العصر الحالي ، ويقول فاروق خورشيد في مقدمة " مغامرات سيف بن ذي يزن " هي إعادة تقديم هذه السير تقديما يتمشى مع روح العصر، ونستعين بكل ما يحتاج إليه من أدوات الروائي المعاصر لتكون قريبة التناول لملاءمتها لذوق العصر ومفاهيمه".(٨١)

والإشكالية تكمن في غياب النص في الماضي وحضوره بلغته التراثية إلى واقع مختلف فلم يستطع النفاذ إلى عقل القارئ العربي وواقعه ، وبدا في نظره نصاً ساذجاً يرتبط بفترة منقضية من الزمن ولننظر مثلاً إلى هذا المقطع السردي الذي ينقلنا معه إلى واقع تراثي قديم رغم محاولة المؤلف عصرنة السيرة:

" كانت " كوكب" أسرعهم جميعا في امتشاق حسامها تتلقى عليه ضربات المهاجمين.. بينما وضعت " مرجانة" الطفل على الأرض وأسرعت تمتشق حسامها لتقف إلى جوار كوكب" عند الدرجة الأخيرة تمنعان تقدم المهاجمات .. والتقط الملك " سيف" المفاتيح التي وقعت على الأرض، وأسرع يفتح الزنزانة من جديد ، ويضع وراء بابها الحديدي حمله الثمين".(٨٢)

إنه نص يحمل أريج تراثه معه، بل إن ورق النص عبق برائحة الماضي العتيق، والقارئ العربي يبحث عن همومه ولم يعد يستهويه الاطلاع على هموم الماضي..

---

(٨١) فاروق خورشيد: مقدمة سيرة سيف بن ذي يزن ، ص٧

(٨٢) فاروق خورشيد: مغامرات سيف بن ذي يزن، الجزء الثاني ص ١٩

" إن توظيف الرواية العربية في مرحلتها الجنينية للموروث الشعبي لم يؤد إلى الارتقاء بالرواية العربية إلى شكل فني متطور ومتقدم عما هو عليه في الموروث الشعبي، ممثلاً بالسير الشعبية والحكاية الخرافية Fabulous Narrative ، واقتصر على التقليد، ولم يتجاوزه إلى الإبداع والابتكار، وذلك لانشداد رجالات عصر النهضة إلى التراث، وتقديسهم له، والخضوع لأذواق العامة وأنصاف المثقفين الذين كانوا يفضلون الموروث الشعبي، كالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وعدم الوعي بأهمية الفن الروائي، واقتصار النهضة على المضامين الفكرية دون الأشكال الأدبية، وترجمة الروايات الضعيفة فنياً."(٨٣)

"وتتميز السيرة بضخامة متنها الذي يبلغ في سيرة "الملك الظاهر بيبرس"- على سبيل المثال- خمسة آلاف صفحة تقريباً، وينقسم متن السيرة الشعبية إلى أجزاء، وكل جزء يحمل عنواناً، ويشكل وحدة حكائية، تتحدث عن مرحلة من مراحل حياة بطل السيرة، وتتألف الوحدة الحكائية من سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة لإشباع حاجة ما، مادية أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عن المكان الذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهة، وعودته ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل. وتتميز السيرة أيضاً بتعدد شخصياتها، واتساع المكان والزمان فيها، حيث يقتضي انتقال البطل من مكان إلى آخر، سعياً وراء إنجاز المهمة المكلف بها، اتساع رقعة الأحداث من جهة، وتعدد الشخصيات التي يلتقي بها البطل أثناء رحلته من جهة أخرى، كما يؤدي قيام السيرة بعرض حياة البطل من ولادته إلى وفاته إلى امتداد الزمن. (٨٤)

وقد أدرك الروائيون ضخامة المتن السيري وثراءه وامتداده فقاربوه شكلا ومضمونا ، فكان التناص معه على عدة أوجه تتمثل في

---

(٨٣) د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، ص ١٢٨ و١٣٧.

(٨٤) د.عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص ١٥٠.

التناص الكلي مع البنية الفنية للسيرة الشعبية ومع البنية السردية ثم التناص الجزئي مع المأثورات الشعبية وسنفصلها فيما يلي :

١- توظيف البنية الفنية للسيرة

تقارب رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش"(٨٥) الشكل الفني العام للسيرة الشعبية، من حيث ضخامة متنها، وكثرة شخصياتها، واتساع المكان والزمان، وتعدد الأجزاء، يحمل كل جزء عنواناً. كما صور نجيب محفوظ شخصية عاشور الناجي، بطل رواية "ملحمة الحرافيش" في ضوء شخصية بطل السيرة الشعبية. وقد استطاع نجيب محفوظ أن يوظف البنية الفنية للسيرة مع الاحتفاظ لنصه بروح العصر الذي يعيش فيه ، وبالسرد المتلائم مع العصر، على عكس نصوص عربية أجرت تناصاً مع السيرة بنية وسرداً فكانت كأنها تقليداً ممجوجاً أو تكراراً لا يحمل دلالات عصرية. فقد برهن المؤلف من خلالها على براعته في محاورة التراث وتجاوزه، وامتلاك زاوية رؤية خاصة، تنبع من ضرورات الواقع.

"ولا تصور الملحمة حدثاً في حياة الكاتب، بل حدثاً مأخوذاً من الماضي التاريخي، فالملاحم العربية التي كتبت في العصور الوسطى وما بعدها عادت إلى التاريخ، لترصد فترات تذكر الشعب بماضيه المجيد، وتحثه على النهوض، وهذا ما فعلته رواية "ملحمة الحرافيش"(٨٦) التي قدمت جانباً من الحياة في مصر إبان العصر المملوكي الذي استحضرته الرواية من خلال الإشارة إلى ما شاع فيه، من وسائط النقل، كالكارو الذي كان واسطة النقل في الفترة التي جعلتها الرواية إطاراً للأحداث، بالإضافة إلى رصد عادات الناس وتقاليدهم، كالصراع الذي كان يجري بين الأبطال الأشداء لاختيار أقواهم، ليكون "فتوة" للحارة، والمواجهات التي كانت تحدث بين رجالات الحارات. ورصدت رواية "ملحمة

---

(٨٥) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ط١، دار مصر للطباعة، القاهرة .

(٨٦) المصدر نفسه، ص ١٥.

الحرافيش" ما كان شائعاً في العصر المملوكي من أناشيد دينية، كانت ترتل في التكايا التي انتشرت في ذلك العصر"(٨٧)

كما تناصّت رواية " ألف ليلة وليلتان " لهاني الراهب مع (سيرة الزير سالم) المشهور بقوته وشجاعته، والذي وقف حياته من أجل الأخذ بثأر أخيه (كُليب). لكن (الجليلة) زوجة كليب دبّرت له مكيدة، لتقضي عليه. وقد تناصّت الرواية مع نصّ الزير سالم، فجاءت بنصّه التراثي كما هو:

"يُحكى يا سادة يا كرام، صلّوا على خير الأنام، محمد عليه الصلاة والسلام، أن الجليلة امرأة كليب، لما رأت الزير أبا ليلى المهلهل وما عليه من قوة وعنفوان، دخل قلبها الحسد والغيرة، وتآكل نفسها الشرّ والعدوان، فجاءت إليه وقد عزمت أن تكيد به قائلة متوسلة: أنت يا بن العم أبعد الله عنك الغمّ... وصفوا لي الماء القراح من بير السباع، وأنا امرأة أخيك الجليلة، السقيمة العليلة فماذا تقول وعمر السامعين يطول؟ حينذاك انتفض أبو ليلى المهلهل واقفاً ولحاجبيه عاقداً: مع بكرة الصباح يكون لديك الماء القراح".(٨٨)

٢- توظيف البنية السردية للسيرة

نجد توظيف البنية السردية للسيرة الشعبية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" لمجيد طوبيا ، متمثلا في توظيف الأسلوب الشعبي، وخضوع الرواية للتراث وتقليده في البنية واللغة، مما يفقد النص الروائي الابتكارية والإبداع، ويجعله مجرد تقليد ونسخ أسلوبي من نص شعبي.

تحمل رواية مجيد طوبيا "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب"(٨٩) السمات العامة لسيرة بني هلال، فقد قسمها الكاتب إلى تسعة عشر جزءاً، يشكل مجموعها رحلة بني حتحوت إلى بلاد السودان، التي

---

(٨٧) د. فؤاد المرعي: نظرية الأدب، ص ٨٣.

(٨٨) المرجع نفسه، ص٢٥٥

(٨٩) مجيد طوبيا: تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.

دامت أربعة عشر عاماً، تعرض خلالها أبطال الرواية لما تعرض له بنو هلال في رحلتهم الطويلة إلى تونس، من مصاعب كثيرة، وأهوال عظيمة.

٣- توظيف المأثورات الشعبية

يتمثل التوظيف الجزئي للتراث الشعبي، في ظهور الأمثال العربية ، والمأثورات الشعبة في الخطاب الروائي ، وسأمثّل هنا بثلاثية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم " حيث يوظف الروائي الأمثال، فقد وظف الروائي في ثلاثيته مائة وستين مثلاً (٦٠ مثلاً في الجزء الأول، و٤٠ مثلاً في الجزء الثاني، و٦٠ مثلاً في الجزء الثالث). وهذه الكثرة إن دلت على شيء فإنما تدل على الثقافة العربية الموسوعية التي يختزنها الروائي في ذاكرته، ويوظفها في ثلاثيته، بالإضافة إلى التّناصّ مع التراث الديني، والشعبي.

والموظّف منها نوعان: تعابير شعبية، وأغانٍ شعبية. أما التعابير الشعبية فكما في قولهم في العدّ: واحد (الله واحد)، اثنان (يا موفّي الدين)، والثلاثة (يا مجير من الشماتة)(٩٠).

ـ ومن ذلك قولهم بمناسبة تعاونهم على رفع حمل ثقيل: (هيلا. هيلا. يا نشامى شيلو الشيلة)(٩١).

ـ ومن قصص ألف ليلة وليلة استمدّ الكاتب تعبير (شبيّك لبيّك. عبدك بين يديك. اطلب وتمنّ)(٩٢).

ـ ومن (الديباجات) الشعبية في الرسائل القديمة اقتبس قوله (سلام سليم، أرق من النسيم، وأحلى من العافية على قلب السقيم).

ـ ومن القصص العربي استمدّ قوله: (سألوا أعرابية: مَنْ أحبُّ أبنائك إلى قلبك؟ فقالت: المريض حتى يشفى، والصغير حتى يكبر، والغائب حتى يعود). (٩٣)

---

(٩٠) عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة ، ص٥.

(٩١) المصدر نفسه، ص١٣

(٩٢) المصدر نفسه ، ص١١٥.

خاتمة

توصلت الدراسة إلى أن توظيف التراث في الرواية العربية، وعودتها إلى التراث بكل أنواعه وأشكاله لاستثماره ضمن نسيجها التكويني، ولإحياء جوانب التراث المختلفة، لا يكتفي بتوظيف البنى التراثية بل يبني عليها شكله الروائي وأن الكثير من الروائيين العرب أحدثوا تجديداً في الشكل السردي من خلال اللجوء إلى الموروث وأشكال السرد العربية وتهجين الرواية بالاقتباس من كتب التاريخ والشعر والأمثال، مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وهاني الراهب وإميل حبيبي وعبد الحكيم قاسم. وتنوع توظيف التراث ما بين توظيف التاريخ شكلاً ومضموناً، كما في " الزيني بركات" لجمال الغيطاني، وتوظيف التراث الأدبي والثقافي، كما في نص "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل الذي اتخذ الرسالة إطارا له. وبدت الرواية العربية المعاصرة شبيهة بأسلوب الكتابة في القرن الرابع الهجري، من حيث الاشتمال على أنواع متعددة: شعر، نادرة، حديث، مجالس السمر...، وذلك بهدف تحطيم الشكل التقليدي للرواية العربية، وتحديثها انطلاقاً من التراث.

وتطرقت إلى توظيف التراث الديني والصوفي، والتناص مع أسلوب ولغة النص الديني واستغلال متواليات النص الديني، لإكساب النص الثراء الدلالي المقتبس من النص الديني، فالمؤلف يضمن نصه آيات قرآنية ، أو يوظف بعض مفردات الآية في سياقه السردي، فيستفيد بذلك من أمرين أنه يمنح لغته أبعادا دلالية عميقة وأنه يجذب القارئ إلى نصه هو بالاستعانة بالنص التراثي، وكأنه توجه دعائي لتأصيل النص، ومنحه قداسة مكتسبة من قداسة النص الديني؟ ونجد ذلك في نص في " حدث أبو هريرة قال"، و"التجليات" لجمال الغيطاني.

---

(٩٣) المصدر نفسه ، ص١٣٩.

ودرست توظيف الموروث الشعبي، حيث أدرك الروائيون ضخامة المتن السيري وثراءه وامتداده فقاربوه شكلا ومضمونا ، فكان التناص معه على عدة أوجه تتمثل في التناص الكلي مع البنية الفنية للسيرة الشعبية ومع البنية السردية ثم التناص الجزئي مع المأثورات الشعبية وهي مرحلة لم تقتصر على مراحل الرواية التقليدية بل امتدت إلى الرواية العربية الجديدة لترسخ الشكل التراثي كتأكيد لخصوصية الرواية العربية، واستقلاليتها البنائية والموضوعية، في محاولة للتخلص من فرضية الشكل الغربي للرواية، ومن بنائية الرواية التقليدية التي يبدو وأن القارئ قد مل منها وتطلع إلى أساليب مختلفة ومبتكرة.

اكتشفت خلال بحثي أن بعض النصوص التي وظفت التراث مجرد نصوص نثرية لا تنتمي إلى فن الرواية ، فقد اقتبست مادتها الحكائية والأسلوبية من التراث بشكل مباشر بل قد يصل الأمر إلى نقل فقرات كاملة من التراث التاريخي أو الأدبي أو الديني أو الشعبي، لذا لا يجوز إدراجها ضمن الفن الروائي بوصفها نصوص تتم مقاربتها نقدياً لعدم توافر شروط الرواية بها وأهمها السرد القصصي المتلاحم والأحداث المتنوعة والشخوص المتعددة والمواقف والآراء المتنوعة، وتلاحم السرد ليس مقصودا به التسلسل الزمني التقليدي له، وإنما ابتكاريته المطلقة وحبكته المستقلة.

ووجدت أن بعض النصوص أدرجت ضمن فن الرواية بينما هي في حقيقة تصنيفها تنتمي إلى فن القصة، ومن هذه النصوص التي تناصّت مع التراث الأدبي ، وقامت بتوظيف شكل الرسالة نص "رسالة البصائر في المصائر" التي ينظر الكثير من النقاد إليها باعتبارها رواية، بينما هي شكل أدبي لا يندرج ضمن فن " الرواية" وتصنيفها الصحيح " مجموعة قصصية".

وكذلك نص " النفير والقيامة" لفرج الحوار لا يصنف رواية ولا يعد تناصاً مع التراث الديني بل هو اقتباس صريح للنص القرآني، فالمؤلف يوظف النص القرآني في نصه ليبدو وكأنه من تأليفه، بينما هو اقتباس بيّن ينم عن عجز المؤلف عن الإتيان بنصه الخاص، إذ يقتبس من النص القرآني مازجاً تراكيبه ومفرداته في تراكيب ومفردات النص،

ليكتسب من قوتها وثرائها بل وحرصا منه على الحفاظ على النغم الموسيقي الآسر الذي يشع من النص القرآني.

ومن هنا أرى أنه في مقدور الروائي تقويض البنية التقليدية ودمج جميع الأزمنة ولكن في ظل بنية فنية تستوفي شروط النص الروائي، ولا تعتمد الاقتباس والنقل المباشر، وتوافر السرد وحده لا يكفي لتحقيق فنية الرواية، فبعض النصوص أعمال سردية ولا يجوز تصنيفها روايات فنية.

Employment Heritage Narrative Discourse in the Arab Novelistabstract the Use of the Narrative Heritage in the Arab Novelist

Dr. EL-Saeid Kamel Hassan
Assistant Professor in the Faculty of Arts and Sciences
Al Qassim University

(Received 25/7/1431.; accepted for publication 9/11/1431H.)

Abstract. The research deals with employment of heritage in the Arab novel, and the return of the Arabic novel to the heritage of all kinds and forms of investment within the

fabric of formative.

the recruitment of several takes forms of heritage, including:

I: Employment formal: the starting of the type narrative old to be hired and this approach is to approach and follow its properties, we find the presence of species with old style like the art of mqama and messages and art news and travel literature in " Maqama Al Ramlia " to Hashem Gharaybeh and " Blog of confessions and secrets" and a "Insights in the destinies" by Gamal Ghitani and " the disappearance of Abe Al Nahes Al Motashael" Emile Habibi .. the text seems here an extension of the heritage in the formulation of a modern.

II: Employment objective: starting from the text of a particular and employed as in "Zini Barakat," to Gheitani and " Nights Thousand and One Nights "by Naguib Mahfouz," Authors structure of specific text, and is on the approach, adding to the product new indication.

III: Recruitment and represents partial quotation in part to some elements of traditional arts or more of the art in a single text. As in the "manifestations" of Gheitani, and "Raml El Maya" to Uasini GIMP and "three days of the seven rights" of Abdul Hakim Qasim.