تقنية الحلم

في روايات إبراهيم عبد المجيد

دراسة في بنية الاستلاب

أ.د.أحمد محمد عوين

وكيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية للدراسات العليا والبحوث

جامعة قناة السويس

ملخص:

سيطر الشعور بالاغتراب على الكتاب والمثقفين بل معظم أفراد المجتمع المصري في القرن العشرين، وأصبح ظاهرة متفشية بشكل مزعج في ذلك القرن حتى أصبح كأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث، مما جعله ينسحب على شخصيات الروايات عند إبراهيم عبد المجيد وغيره من الروائيين في جيله.

وبالنظر في معظم روايات إبراهيم عبد المجيد نجد هذه الشخصيات المستلبة التي تتسم بالضعف والإحساس الشديد بالفشل والانحسار والضعف المتمكن منهم مما يؤدي بهم إلى الاستسلام للقوى المحيطة دون مقاومة إلا قليلا، ونجدهم يصيبهم اليأس التام من كل شيء، فأمسى بينهم وبين واقعهم مسافات شاسعة، فكادوا لا يشعرون بما يدور حولهم، لأن هذا الواقع الفاسد كان السبب المباشر في قتل أحلامهم الجميلة الطامحة في تحقيق حياة أفضل.

فقد كان إبراهيم عبد المجيد – مثله في ذلك مثل جيله – يرى انهيار الأحلام واهتزاز الثوابت التي كان يؤمن بها، وقد تأثر الكاتب بعدد من الاتجاهات والفنون الأدبية المختلفة لكنه تمثل كل هذا تمثلا واعيا وهو ما أفاد في تشكل بنية عالمه الروائي، وخرج من ذلك بأسلوبه الخاص وصوته المائز الساعي للتجديد.

وقد عني إبراهيم عبد المجيد في تصويره شخصياته بالجانب النفسي وسبر العالم الداخلي ناقلا أفكارها وأحاسيسها وأحلامها، مستعينا بتقنيات تيار الوعي وشخصيات التيار المشار إليه غالبا ما تكون عاطفية أو مضطربة أو شاذة، كما برع الكاتب في إبراز الأحلام

والكـوابيس التـي تراهـا هـذه الشخصـيات وكـذلك أحـلام اليقظـة المخيفـة المفزعة التي تصور الجو النفسي المضطرب نتيجة معاناتها الكبيرة.

وهنـاك مجموعـة مـن الـدوافع تـذهب بهـذه الشخصـيات إلـى الإحسـاس العميـق بالسـقوط فـي **هـوة الاغتـراب والاسـتلاب ومـا يترتـب علـى ذلـك مـن الإحســاس بعــدم الثقــة بــالنفس وعــدم القــدرة** علــى التكيــف والقلــق والمخـــاوف وعقـــدة الاضـــطهاد وضـــعف أحاســـيس الشـــعور وغيـــاب الإحساس بالتماسك.

A study in the structure of Marginalization

Apstract:

The feeling of alienation dominated the writers and intellectuals , but most of the members of Egyptian society in the twentieth century, and it became an alarming phenomenon in that century to become a disease suffered by modern man, which led him to withdraw the characters of the novels of Ibrahim Abdul Majid and other novelists of his generation.

Considering most of the stories of Ibrahim Abdul Majid, we find these characters, who are weak and have a killing feeling of failure are in a state of great despair They have not felt what is going on around them, because this corrupt reality was the direct cause of the killing of their beautiful dreams, which aspire to a better life.

Ibrahim Abdul Majid, like his generation, saw the collapse of dreams and the vibrations of the constants he believed in. The writer was influenced by a number of different literary trends and arts, but he represented all this consciously, which he described as the structure of his novelist world. And the voice of the deliverer who is seeking renewal.

Ibrahim Abdul Majid has been interested in portraying his characters on the psychological side and exploring the inner world, conveying her thoughts, feelings and dreams, using the techniques of the current of consciousness and the personalities of the current referred to, often emotional, troubled or abnormal. He also praised in highlighting the dreams and nightmares seen by these characters as well as the dreadful daydreams Which depicts the troubled psychological atmosphere as a result of its great suffering.

There is a range of motives that take these characters to the deep sense of falling into the abyss of alienation and Marginalization And the consequent of this is lack of self-confidence, inability to adapt, anxiety, fears, weakness of feelings, and absence of coherence

(١)

يعد إبراهيم عبد المجيد[١] من أهم الروائيين الذين عبروا خير تعبير عن هموم أقرانهم المتمثل في جيل ثورة يوليو ١٩٥٢م. وقد امتزج إبراهيم عبد المجيد بهذه الثورة، وتشرب مبادئها، وتربى على مشاهدها التي عايشها وآمن بها، ثم عاصر هزيمة ١٩٦٧م التي تركت في نفسه . ومن ثم في أدبه . أثرا كبيرا جعله . فيما بعد يختارها موضوعا يبدأ به مشروعه الروائي، وخصوصا عندما كتب بين عامي ١٩٧٣ . ١٩٧٤م. رواية (في الصيف السابع والستين) على أثر هزيمة ١٩٦٧م.

فقد كان إبراهيم عبد المجيد . مثله في ذلك مثل جيله . يرى انهيار الأحلام التي شبَّ عليها، واهتزاز الثوابت التي كان يؤمن بها ويعتقدها بكليته وينطلق من خلالها، مما أثر تأثيرا واضحا في تشكل بنية عالمه الروائي، فغدا ذا أسلوب خاص وصوت مائز، ينطلق من حلمه الضائع وثوابته المستلبة، وإحساسه الشديد بالاغتراب في وطن مفتقد اغترابًا نفسيًّا.

فقد حرص هذا الجيل على تصوير وضعية إنسان النصف الثاني من القرن العشرين، وخصوصا بمصر، "هذا الإنسان الذي تفتحت عيناه على الآمال الكبار في التقدم والتحرر والعدالة، فلم يحصد إلا السراب والكوارث؛ سواء التي تمثلت في هزيمة السابع والستين أو في انفتاح السبعينيات الذي عصف بكل شيء، خاصة على الصعيد القيمي والروحي". [٢]

ومن ثَمَّ جاءت أعمال إبراهيم عبد المجيد الروائية امتدادا للرواية المصرية التي عكست-منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥م- أزمة البطل البرجوازي الصغير، وراحت تقدم للمتلقي نموذج

البطل المتداعي الهامشي التائه في الاغتراب، المتعايش مع الفقد والإحساس بالضياع والانهزام، خاصة أن التيار الوجودي ساد الحياة الثقافية العربية بصفة عامة والمصرية بصفة خاصة منذ فترة تكوين إبراهيم عبد المجيد في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات[٣]، ومن بينها الروايات التي تدخل في اهتمام هذه الدراسة.

وكان إبراهيم عبد المجيد – كما يقول عن نفسه – مصابا بما يمكن تسميته بانفعالات المخيلة، وهو كثير الاستغراق في الخيال وكثير الانسحاب الذهني والروحي عما حوله، مما يسبب له في الحياة كثيرا من المتاعب بين أهله وأصدقائه من الناس العاديين، وهو يعنى بالكتابة من كل مظاهر الفوضى الواقعية والاضطراب الخيالي[٤]

وقد حاول الروائيون الذين تأثروا بالفلسفة الوجودية تقديم الرواية الجديدة بوصفها صورة للحياة الإنسانية، وتعليقا على هذه الحياة، وهذه الصورة تتناسب مع أن الإنسان–في نظرهم–حادث اعتباطي في عالم غير مهتم، والإنسان في هذا العالم يعاني الملل وفقدان الهدف واتلضعف والمرض والإحساس بالجدب، ذلك على الرغم من طموحاته.[٥]

وتجدر الإشارة إلى أن الهدف الرئيس من كتابة الرواية وغايتها باعتبارها تعبيرًا فنيًّا يتمثل في "تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب، على حين أن بعض ضروب التعبير الفني الأخرى تتجه إلى منظور واحد؛ شأن اللون في الرسم والتوترات المثيرة في الموسيقى،

فضلا عن أن بعض أشكال التعبير الأدبي الأخرى-كما هو الشأن في الشعر – قد تعنى باللغة قدر عنايتها بفهم الحياة الإنسانية" (٦)

وقد عني إبراهيم عبد المجيد . في تصويره شخصياته . بالجانب النفسي، وسبر العالم الداخلي، ناقلا أفكارها وأحاسيسها وأحلامها، مستعينا بتقنيات تيار الوعي، وقد كانت نشأة هذا المصطلح مرتبطة بعلم النفس، ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري، ثم استعارها . بعد ذلك . نقاد الأدب، ومن ثم زاد البحث عن الواقعية في الوعي الذاتي الخاص بالنفوس المفردة العاجزة عن توصيل جماع تجربتها للآخرين.

وقد قيل: "إن رواية تيار الوعي هي التعبير الأدبي للأحادية الفردية، وهي العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شيء حقيقي مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتي، ولكن بوسعنا على المنوال نفسه أن ندفع بأنها تقدم لنا بعض التخفف من تلك الفردية المثبطة حين تقدم لنا مدخلا إبداعيًا للحيوات الداخلية لأشخاص آخرين، حتى ولو كان هؤلاء الأشخاص من نسج الخيال".(٧)

وشخصيات هذا التيار غالبا ما تكون عاطفية أو مضطربة أو شاذة، كما برع الكاتب في إبراز الأحلام والكوابيس التي تراها هذه الشخصيات، وكذلك أحلام اليقظة المخيفة المفزعة التي تصور الجو النفسي المضطرب، نتيجة معاناتها الكبيرة.

وهناك مجموعة دوافع تذهب بهذه الشخصيات إلى الإحساس العميق بالسقوط في هوة الاغتراب والستلاب، وما يترتب على ذلك من الإحساس بعدم الثقة بالنفس، وعدم القدرة على التكيف، والقلق

والمخـــاوف وعقـــدة الاضـــطهاد وضـــعف أحاســـيس الشـــعور، وغيـــاب الإحساس بالتماسك.

لـذا سـتحاول هـذه الدراسـة الوقـوف علـى زوايـا بنيـة الروايـة عنـد إبـراهيم عبـد المجيـد، معتمـدة علـى تتبـع تقنيـة الحلـم فـي عـدد مـن هـذه الروايـات، خصوصـا الحلـم الصـادر عـن الشخصـيات الروائيـة التـي راحـت تفقـد آمالهـا شـيئا فشـيئا، وتتـدفع نحـو اليـأس التـام مـن كـل شـيء، ومنـه إلـى الاستسـلام للقـدر المحتـوم، ومـن ثـم تتسـع المسـافة بـين هـذه الشخصـيات وواقعهـا المعـيش، حتـى بـدا أصـحابها كـأنهم يعيشـون فـي عالم آخر، هو عالمهم الخاص أو عوالم أحلامهم المستلبة.

(٢)

لا يعـدو هـذا العـالم الخـاص الـذي يعيشـه الروائـي مـع شخصـيات أعمالـه الروائيـة سـوى كونـه اغترابـا بكـل أشـكاله ومعانيـه المختلفـة؛ وقـد فهمـه كثيـر مـن الدارسـين علـى أنـه انعـدام السـلطة والانخـلاع والانفصـال عن الذات والأشياء، والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة، والإحباط:

"ومـــن ثـــم كـــان المجتمـــع بظروفـــه السياســـية والاقتصـــادية والاجتماعية المتهم

الأول لإحـداث هـذا الاغتـراب، بمـا فيـه مـن أزمـات ومتناقضـات وعبـث الأشـياء اللامعقولـة واللامنطقيـة، ممـا يحـدث شـرخا فـي داخـل الإنسـان، وممـا يحـدث بـدوره مـا اصـطلح علـى تسـميته بالإحبـاط والنزعـة إلى الانفرادية والتوحد".[٨]

وقد سيطر الشعور بالاغتراب على الكتاب والمثقفين بل معظم أفراد المجتمع المصري في القرن العشرين، وأصبح ظاهرة متفشية بشكل مزعج في ذلك القرن حتى أصبح كأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث، مما جعله ينسحب على شخصيات الروايات عند إبراهيم عبد المجيد وغيره من الروائيين في جيله. (٩)

وبالنظر في معظم روايات إبراهيم عبد المجيد نجد هذه الشخصيات المستلبة التي تتسم بالضعف والإحساس الشديد بالفشل والانحسار والضعف المتمكن منهم مما يؤدي بهم إلى الاستسلام للقوى المحيطة دون مقاومة إلا قليلا، ونجدهم يصيبهم اليأس التام من كل شيء، فأمسى بينهم وبين واقعهم مسافات شاسعة، فكادوا لا يشعرون بما يدور حولهم، لأن هذا الواقع الفاسد كان السبب المباشر في قتل أحلامهم الجميلة الطامحة في تحقيق حياة أفضل.

فنرى في "الصياد واليمام" شخصية صياد اليمام لا يتذكر شيئا من ماضيهفي حواره مع الشرطي، ويتحول شعره الأصفر إلى اللون الأبيض(١٠) ، وهو يرى الحياة من منظور أنه "لا أحد يكسب الآن"، وعلى هذا فما "معنى مضي السنين إذن"؟ (١١) ومن ثم فهو "لا يحب الزهو"، "لا يحب الظلم" (١٢)، وقد سلب منه المجتمع . ظلما . "العلم والعائلة والوطن".

وشخصية "فؤاد" في "ليلة العشق والدم" يريد الفرار من سرادق عزاء أبيه حيث نسي أن الميت أبوه، ولم يعد يسمع صوت المقرئ، وكان اعتاد أن يضحك وهو يسير في الجنازات، فهو يسيطر عليه شعور غريب منذ سنوات؛ فهو يشعر "بالعدم، وبتفاهة ما حوله، بل

وكل ما يفكر فيه الناس"[١٣] ، "فؤاد يكره القتل ولا يكره في الدنيا غيره، بل هو يكره الدنيا، لأنه قتيلها الذي لا يهتم به أحد"[١٤]، ولم يفز بوظيفة واحدة مما يعلنون عنها وهو "المتخرج في كلية التجارة عصب الحياة في مصر الآن".

وفي رواية "البلدة الأخرى" نجد "إسماعيل" يحس أنه "ضحية الواجب والمبادئ العائلية البالية، لا خطأ لي ولا خطيئة" [١٥] ، وهو يصادف دائما في حياته خيبات تتلوها خيبات، وتحاصره السياسة[١٦]

تحمل هذه الرواية إشكالية فكرية تتمثل في المعاناة وخواء الروح والعقم وغيبوبة الوهم وضياع الأحلام التي يصطدم بها المهاجرون والساعون إلى دول الخليج دول النفط ودول الملح والثروة الأسطورية حيث الحلم المدمر بتكوين وتكريس الدولارات[١٧] على الرغم من أنه عالم بدائي متوحش وعالم الصحراء في قصة سردية، حرص كثير من الروائيين المعاصرين على تصوير هذه البيئة الهشة لهذا العالم [١٨].

وفي رواية "قناديل البحر" نرى "ناجي" وقد سيطر عليه العدم والموت والانسحاب من واقعه، فهو ينسلخ بروحه من بين الرفاق في الرحلة التي قصدت مدينة رفح وصخرة "الشيخ زويد" وشاطئ العريش والقنطرة شرق.

فهذه الأماكن كلها رآها مقاتلا العدو الإسرائيلي، والآن يزورها والعدو تربطنا به معاهدة سلام وصداقة، وهو مختلف عمن حوله حيث يحس بالوطن ولا يشعر به أحد إلا أيام الحروب:

"أخـذَه إحْسـاسٌ مُفـاجئٌ انـدهشَ لـه بشـدَّةٍ، فهـو يعـرفُ أنَّ النّـاسَ لا تُفكِّـرُ فـي الأوطـانِ إلا أيّـامَ الحـروبِ، لا تتـذكَّرُها إلا فـي الخطـرِ، وهـو دونَ خلـقِ اللهِ يشـعرُ فجـأةً بـأنَّ الـوطنَ جميـلٌ، وأنَّ الـبلادَ طيبـةٌ حَنـون، لكنَّـه للحظـةٍ أحـسَّ كمـا لـو كـانَ فـيلا يقتـربُ موعـدُ موتِـه، فـراحَ يمشـي صـامتا فـي الأدغـالِ، عائـدا إلـى موطِنِـه، مقبرتِـه، خُيِّـلَ إليـه أنَّ كـلَّ النـاسِ الـذين يقـابلُهم فـي الطَّريـقِ عائـدين أو ذاهبـين إلـى مرسَـى مطـروح أفيـالٌ تذهبُ إلى موتِها" (١٩)

وقـد كـان "نـاجي" يـدرك "أن تحقيـق العـدل فـي الـدنيا أمـر محـال" فتـرك الماركسـية بعـد أن كـان مؤمنـا بهـا (٢٠)، لـذا فكـر للحظـة "أن كـل الـزمن الـذي عاشـه كـان مكرسـا لأبعـد الحقـائق، ولابـد أن شخصـا آخـر هـو الـذي عـاش مـا مضـى مـن زمـن"، ونـاجي لـم يعـد يـذكر حقيقـة فـي أي مكـان احـتفظ بمـذكرات الجنـدي العراقـي، كأنـه كـان يعـرف أن حربـا أخـرى ستنصب وجحيما آخر سيقام:

"وحتَّـى ينسَـى النّـاسُ الحـربَ الجديـدةَ ستنصـبُ لهـم حـربٌ أخـرَى، وسيُقامُ لهم جحيمٌ آخرُ في الشرقِ أو في الغربِ".(٢١)

وهـذه الشخصـيات المنسـحبة المقهـورة تحـس بالغربـة الشـديدة عـن واقعهـا، لـذا تهـرب دومـا إلـى مـا يغيبهـا أكثـر عـن الواقـع لعـدم قـدرتها عـن المواجهـة، ويسـود هـذا الشـعور أكثـر عنـد المثقفـين حيـث يعيشـون فـي جـو متـأرجح بـين التفـاؤل الرسـمي والتشـاؤم والشـكوك التـي اجتاحـت عـددا مـن الأقطار العربية في تلك الفترة من الزمن،

"وحـين يقـع المـرء تحـت وطـأة مثـل هـذا الجـو فـإن ردود فعلـه قـد تتـراوح بـين أمـور عديـدة؛ منهـا مقاومـة هـذا الوضـع ممـا يـؤدي إلـى السـجن

أو ما هو أسوأ منه في الكثير من الأحيان، أو اللجوء إلى الرمزية أو السخرية السوداء أو المنفى أو ربما الصمت"

فنجد "ناجي" في "قناديل البحر" يريد "أن يبتعد عن كل ذكرى أليمة" (٢٢)، لذا لجأ إلى تغييب عقله بتعاطي المخدرات، فكان يدخن "الحشيش" مع صاحبه الذي لم يعد يستطيع تذكر اسمه(٢٣) ، أما "إسماعيل" في "البلدة الأخرى" فإنه يدمن مشاهدة التلفاز؛ فينتقل من صورة إلى صورة، ومن قناة إلى قناة، ومن برنامج إلى فيلم... (٢٤) وهو يحس بوجود تراب فوق ذاكرته، وينسى عدم ظهور الرجل اليمني منذ أيام وهو من كان يبادله الابتسام يوميا، ومثير أنه كان ينسى وجه أبيه إذ لم يحتفظ له بصورة واحدة، (٢٥) ولم يكن يتذكر البلاد التي جاء منها حيث أحس بنمل "ثقيل راح يغطي الذاكرة" (٢٦)

وكذلك "صياد اليمام" لا يستطيع تذكر اسم صديقه،:

"حاولَ كثيرًا أنْ يتذكَّرَ ملامحَ هذا الزميلِ ففشِلَ، لم يعُدْ يعرفْ ما إذا كان قصيرا أو طويلا أو بينَ بينَ، أسودَ أو أبيضَ، أو بين بين، تساءل: هل حقًّا كانت حكاياتُه حقيقيَّةً؟ هل هو الذي يُرسلُ إليه هذه الخطاباتِ؟ لا يذكرُ أنَّ زميلَه عرفَ عُنوانَه مرَّةً، كيف إذن عرفَه الآنَ؟ لقد جعله حديثُ الشرطيِّ يتذكَّرُه بعدَ أنْ أهملَ التفكيرَ فيه نهائيًّا." (٢٧)

إن هذه الشخصيات التي تسعى جاهدة لنسيان كل شيء يذكرها بالماضي تسلخ نفسها . لا محالة . عن الواقع الحاضر كذلك، فتغطي سلوكها وتصرفاتها وذاكرتها بغطاء كثيف من اللامبالاة؛ فصياد اليمام لا يبالي بزوجته، ولا ينظر إلى الأرض مطلقا، فعيناه معلقتان

بالأسقف، فهو غير معني بشيء مما حوله، وفؤاد ينقطع عن أبيه لمدة عشرين عاما في "ليلة العشق والدم" [٢٨]، و"شجرة" في "بيت الياسمين" يمضي ست سنوات في "الدخيلة ولا يعرف أحدا، فهو يخرج لعمله ويعود صامتا ولا يختلط بأحد، وقليلا ما يخرج إلى الشاطئ"[٢٩]

إن حضور هذه الشخصيات وجعلها هي الراوي للنص السردي وغياب السارد المعلن وخصوصا المؤلف تعد شهادة حقيقية على العصر، "ذلك أن الحياد الواضح للبطل وسلبيته المعلنة المنضافين إلى حضوره الكلي قد حولاه إلى ما يشبه الصحافي المثالي؛ أي المتجرد والموضوعي"[٣٠]

(٣)

جعلت هذه العزلة التي فرضتها هذه الشخصيات على نفسها أصحابها ينفردون بحياتهم الذاتية بعيدا عن ذويهم، وإن كانوا ملاصقين لهم في الحياة اليومية؛ فصياد اليمام "كان يشعر دائما أنه وحيد يمشي في العراء"[٣١] وكان يصمت وهو في "البار" لا يكلم أحدا فقد ظل سنين طويلة يجلس وحده لا يحدث أحدا[٣٢].

و"شجرة محمد علي" في "بيت الياسمين" يجد نفسه وحيدا في الواحدة ظهرا فوق الرصيف:

"الفضاءُ أبيضُ رائقٌ والبحرُ أزرقُ ممتدٌّ، والسماء عاليةٌ جدًّا، وأنا أقفُ وحدي كأنِّي أتيتُ بعدَ انتهاءِ العالمِ، كدت أضحكث حتى فكّرتُ أنَّه يمكنُ أنْ تبدأ بي دنيا جديدةٌ، ارتعشتُ، صعبٌ أنْ أكونَ النبيَّ آدمَ، وأصعبُ أنْ تخلوَ الدُّنيا إلا منِّي"[٣٣]

فهو وحيد في الميدان، ويزيد من عمق إحساسه بالوحدة في الفضاء الواسع نتيجة نقاء الفضاء وبياضه، وزرقة البحر وامتداده، وشعوره بارتفاع السماء على غير العادة، مستعينا بلغة شعرية موحية.

فقد كان الكاتب مدققا في اختيار كلماته السردية على لسان الشخصية، إضافة إلى توالي الجمل التي تحمل كل ما بداخل الشخصية، "ثم إن الكاتب يحس أحيانا بعجز اللغة السردية العادية عن التعبير عن فكرته فيلجأ إلى اللغة التصويرية، وبذلك ينتقل إلى مستوى آخر من مستويات التعبير أكثر عمقا في دلالته." (٣٤)

ويعد هذا الانتقال عبر مستويات التعبير في الرواية من أهم ما يضفي على النص الروائي روحا وحيوية، ويأتي هذا اعتمادا على الصورة المجازية، ويلاحظ أن بلاغة النص – على هذا النحو – تتمثل في استخدام المنهجية اللغوية التي تستعين بها الشعرية نفسها في تحليل الأسلوب الاستعاري للشعر الرومانسي، تقبل التطبيق تماما على النسيج الكنائي لواقعية السرد. (٣٥)

و"ناجي" بطل "قناديل البحر" لا يبالي بما يجري فوق أرض سيناء التي حارب من أجلها؛ حيث يرى خلف البوابة الإسرائيلية عددا كبيرا من النساء والرجال من العرب البدو يلوحون لرجل يقف في الجهة المصرية، وهو شيخ في السبعين تقريبا، وعندما أخبره الرجل أنهم أولاده وأحفاده، لا يستطيع رؤيتهم إلا بهذه الوسيلة الطافحة بالذل والقهر الناتجين عن الاحتلال، فإن "ناجي" لم يعلق ولم يعبأ، "لم يكن ناجي قد سأله حتى أي شيء، يبتسم للرجل" (٣٦)

فهو شخصية مقهورة مستلبة منعزلة عما حوله من أخطر القضايا، حتى تلك التي حارب من أجلها، يشبه . في ذلك . قناديل البحر، يشير الكاتب إلى هذا بإشارة ذكية في الحوار الذي دار بين "ناجي" وابنه "زياد":

"حاولَ ناجي من جديد النَّومَ على ظهرِه فوقَ الماءِ، أغمضَ عينيه وقال:

ـ طيب. ألا تخشى أنْ ينقلبَ القِنديلُ على يدِك؟

ـ إنّني أرفعُه بحرصٍ، ثم إنه . أيضا . ميتٌ لا حيلةَ له.

ـ ميت؟

ــ ألا تراه يحملُه الموجُ ويؤرجحُه كيفما يشاءُ، فإذا لم نمسكْه عاد مع الموجِ إلى قاعِ البحرِ؟ القنديلُ لا يكونُ عاليا هكذا في الماءِ، غالبا يسبحُ في الأعماقِ إذا كان حيًّا، ثم ألم ترَ أننا أمسكنا بقناديلَ كثيرةٍ بها لوامسَ؟ كانت ممزّقةً قطعا لابد أنّ محركاتِ السُّفنِ الضَّخمةِ في عرضِ البحرِ هي التي فعلت ذلك، لكن هذا لا يعني أن لا خطورة فلا تزال في اللوامس بقايا من المادة الحارقةِ" (٣٧)

وقد اختفى في هذا الحوار الراوي العليم بكل شيء جاعلا الأفعال ترابط وتتفكك على نحو معين، ثم "يدع الحركة تنمو والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل، ثم عليه بعد ذلك أن يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وتتطور الزمن وحوار الشخوص مع بعضهم بعضا" (٣٨)

فالكاتب يسقط هنا على ناجي اليائس الضعيف اللامبالي بالحديث عن القنديل، ويربط بينهما بنومه على ظهره مثل القنديل، ثم يخبره الطفل –في حواره– أنه ميت لا قيمة له، فيصبح نهبا للموج يؤرجحه كيف يشاء، وكأنه يحفزه بعد كشف الحقيقة المرة أمامه.

يبدو ذلك بإشارته إلى أن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل تبقى الخطورة في بقايا المادة الحارقة اللصيقة باللوامس على الرغم من موته، وهذه إحدى وسائل الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها، وذلك من خلال الطبيعة الحوارية التي ترتفع فوق تقليدية التناول الروائي، ومن خلال انفعال الشخصية بالقوى الإدراكية من حوله وبالتعامل مع الآخرين. (٣٩)

ولكن ناجي لا يريد أن يستمع أو يفهم، وإلا كان قد اهتم بحديث الرجل الذي يجاوره في سيارة الرحلة، حيث قال له عن القنديل بوضوح:

"القِنديلُ حيوانٌ قذرٌ رخوٌ باليدٌ تافهٌ، في نهايةِ الأمرِ يستسلمُ للموجِ، يضربُه كما يشاءُ ويحملُه كما يشاءُ ليُلقيَ به أنَّى يشاءُ"

وهنا يتدخل الراوي العليم بما يدور في نفس ناجي ليوشي بما يجول بها: "يشعرُ ناجي بالارتياحِ، إذ يبدو له أنَّ الرجلَ يصلُ بالحديثِ إلى نهايتِه" (٤٠)

إن الاختلاف والتباين بين "ناجي" وذلك الرجل الذي يجاوره في السيارة بادٍ بوضوح "وربما أراد المؤلف أن يقابل بينهما، فشخصيته لا

تبالي إلا بما يمسها، وذلك على النقيض من شخصية "ناجي" المنتمية وإن كانت تضيق بواقعها وتتلمس طريقا إلى النسيان عند العجز عن التغيير" (٤١)

ونحن لا ينبغي لنا أن نتجاوز دور المؤلف الروائي ولو بشكل مجازي في السرد الروائي المعاصر، ويجب أن نقر بضرورة وجود العلاقة بين وجهة النظر والتأليف الفني للرواية، ووجهة نظر المؤلف يمكن أن تكون موجودة بشكل وسطي لا مبالغة فيه. (٤٢)

ولا يمكن أن تصور أن تقدم المادة القصصية في النص السردي بشكل مجرد ومحايد تماما، وإنما منطلقة من منظور معين ترصد من خلاله، ومن ثم لا يتم إدراك المتن الحكائي إدراكا مباشرا بل هو إدراك من الدرجة الثانية بطريقة غير مباشرة "يقدمه راوٍ mediator بين القارئ والعالم" (٤٣)

وتعد فكرة إبراز وجهة النظر وتحديد صاحبها في رواية تيار الوعي "فكرة مقبولة، لأنها ترتبط بشكل مباشر بالعقل الداخلي والحياة الداخلية التي تتفجر منها الرؤى ويعبر الروائي بها عن الأفكار الكامنة في اللاشعور"(٤٤)

ثم يستمر الكاتب الراوي ساردا أن ناجي لم يشأ أن يخبر جاره "أن الإنسان أحيانا يتمسك بالحياة من باب التحدي لأعدائه الذين يريدونه أن يموت" ويفسر انطلاقا من هذا اضطرار الإنسان إلى الدخول في حالة من اللامبالاة، وهو يراهم يسرقون حتى قوت أطفاله وحقهم في المستقبل.

ومن ثم قد يتداخل صوت الراوي المؤلف مع صوت الشخصية الروائية من الداخل:

"الآنَ يعيشون في وطنٍ لا يحبُّونه ولا يكرهونه، فقط لا يفكرون في وجودِه رغمَ كثرة الحديثِ عن الوطنِ في المدارسِ والصحفِ والإذاعاتِ، (لكنَّ ناجي لا يحبُّ الخوضَ في السياسةِ)" (٤٥)

ولعل هذا الإحساس هو الغالب على المصريين في الرواية؛ فشخصية يحيى الذي كان يعيش في مدينة البصرة وقت الحرب حين يسأله أحد الجنود عن سبب بقائه بالبصرة على الرغم من ظروف الحرب:

"وجدتُ نفسي أقولُ: وأين يمكن أن أذهب؟ الحقيقةُ لم أكنْ أكذبُ، ولا أعرفُ كيف كان ذلك صادقا أيضا، إنَّه إحساسٌ قد تجدُه عندَ الكثيرِ من المصريين هنا، رغمَ أن ظروفَ المعيشةِ صعبةٌ ولا شيءَ يشجِّعُ على البقاءِ" (٤٦)

(٤)

وفي رواية "بيت الياسمين" التي يجعل فيها الكاتب شخصية "شجرة محمد علي" هو السارد بضمير "الأنا"، وكل من حوله مستلبون منسلخون عن الوطن، لا يحسون به، فعندما أقنع العمال بعدم الخروج في مظاهرة الاستقبال على أن يحصلوا على بعض المال المخصص لهم:

"استجابَ السائقُ لأمري فتوقَّفَ باسما، ونزل العمالُ ضاحكين، ولا أعتقدُ أنَّ شرطيَّ المرورِ الواقفَ عند نهاية الشارعِ اهتمَّ بأوتوبيس يسدُّ التقاطعَ مع سوقِ الحقانيةِ ويعطِّلُ مرورَ المشاةِ وحركةَ الترام، أما أمِّي التي لابد كانت في باحة البيتِ الصَّغيرِ تُلقي للدّجاجِ بفتاتِ النّخالةِ المعجونةِ بالماءِ فلا أظنُّ أنَّ قلبَها خفق أو صدرَها انقبضَ، وابنُها صاحب الاسمِ الغريبِ يرتكبُ جريمةً" (٤٧)

يصور لنا هذا المشهد أقصى درجات اللامبالاة وأقساها، فهي لا تتجاوب مع مصلحة الوطن؛ لا يعبأ "شجرة" إلا بمصلحته هو ولا يعنى بقضايا الوطن، وشرطي المرور الذي يتللخص عمله في حفظ نظام المرور لا يعبأ بالفوضى الواقعة في أكبر ميادين مدينة الإسكندرية، حتى أمه لا يهمها ما يصنع ابنها أو ما يمكن أن يؤول إليه من سوء المصير.

والسارد يصور هذا المشهد للسيارة التي تقف بلا نظام فتربك حركة المرور للناس والسيارات، مستعينا بتعنية "توارد الخواطر، وبذلك ينقل القارئ من مكان إلى مكان في خفة وانسياب"(٤٨)

ووصلت الحال بشجرة إلى أن تصبح العلاقة بينه وبين الوطن إلى حد أن تكون مجرد ارتزاق تعميقا لحال الانفصام والاغتراب؛ فلا يهمه توتر العلاقة بين مصر وكثير من أخواتها العربيات؛ ليبيا وسوريا والدولة الفلسطينية، حتى الدول الصديقة كالاتحاد السوفييتي، فهو يرى فرص ارتزاقه من الاستقبالات الوهمية تنحسر وتتضاءل، "ماذا لو نقل الرئيس نشاطه إلى الإسكندرية؟" (٤٩)

وشخصية "شجرة محمد علي" "ما هي إلا شخصية أفرزتها الإسكندرية ووضعتها في طريق الحياة السياسية، لتجد نفسها في النهاية صورة ذاتية تناثرت مثيلاتها في أماكن كثيرة في مجتمعنا المصري" (٥٠)

وتجدر الإشارة إلى أن "إبراهيم عبد المجيد" استطاع أن يجعل شخصية "شجرة" نموذجا يعبر به عن الرأي العام المصري؛ وليس غريبا أن يتضامن الكاتب الروائي مع الرأي العام، وهو – بذلك – يخاطب الرأي العام من "قبيل الخطاب المستتر للآخرين"، ويتم ها من خلال أسلوب موذوعي، "لا باعتبارها رأيا ذاتيا، ولكن كأنها قبول لحدث موضوعي" (٥١)

تتفق هذه الشخصيات كلها على اختلافها وكثرتها على اللامبالاة تجاه ما يحيط بهم من أحداث، وقد تكون هناك أسباب سياسية وأخرى اجتماعية هي التي دفعتهم تجاه هذه الغربة النفسية بعيدا عن الوطن؛ فالفرد يجد نفسه "عاجزا تماما أمام ما يسود المجتمع الذي يعيش فيه من أنظمة اجتماعية فاسدة، هذه الأنظمة تقف حائلا دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته، مما يدخله في مجال العزلة الاجتماعية بانعزاله عن المجتمع" (٥٢)

وقد تتضافر الأسباب السياسية إلى جانب الأسباب الاجتماعية لتصل بالفرد إلى ترك المجتمع والانعزال عنه، " لأن المفاهيم السياسية المسيطرة على مجتمع ما هي التي تسيطر بدورها على المفاهيم الاجتماعية، حيث إن النظام السائد في بلد ما هو الذي يفرض النظام الاجتماعي، ومن ثم يكون المؤثر الأول مؤثرا ذا دلالات سياسية" (٥٣)

تسعى هذه الشخصيات الروائية التي يسيطر عليها الإحساس بالاغتراب في عالمها المعيش إلى الفرار من هذا العالم، وإن كنا رأينا أنها تنسلخ من مجتمعها باعتزاله والانسحاب منه باللامبالاة، فإنها قد تنسحب . كذلك . بالحلم، سواء في يقظتها ومنامها، مما يجعل فن الحلم يفتح أبواب الإدراك المطهرة فيبدو "كل شيء للإنسان كما هو لا نهائيا...إنما هي نشوة إدراك ألف أسد ذهبي في شعرة واحدة"(٥٤)

والروائي يسعى . كذلك . إلى تغيير المجتمع عن طريق توتر التجربة الشخصية النابع من رؤية الأفراد، وإذا توقف الفنان عن الحلم أو أجبر على ذلك ضاع كل تصور للمدينة الفاضلة وضاع المعنى في الكثير من فعل الإنسان، "فإن عناصر الدينامية في الحضارة لا تبقى حية إلا بمثل هذه الرؤوى" (٥٥)

ومما تجدر الإشارة إليه أن "للحلم قوة الأسطورة، وكثيرا ما يلعب الحلم دور تلك القوى الحدسية البدائية العصية على التفسير، والتي تشد الفعل عند قاعدته، ومن هنا اتصال الحلم الشديد بالفعل، بالنسبة لكثيرين بالطبع يكون الحلم نقيض الفعل أو نفيا له، فيغيب عنهم التواشج الأعمق بينهما، بل قد نرى أن هذا التواشج الأعمق . إن وجد . يفصم عن عمد خوفا من الواقع الحقيقة إذا لم يكن خوفا من أشياء أخرى" (٥٦)

والعلاقة بين الحلم والأسطورة يمس جوهر الإنسان بشكل مبدئي، فالأحلام والأساطير "واسطة ابتدائية للتبصر الحدسي في الطبيعة النهائية للوجود البشري، ومن جهة أخرى فإن التصور الذي

تحمله أي ثقافة عن الأساطير والأحلام يعكس نظرتها الأساسية لطبيعة الإنسان" (٥٧)

واستعانة الروائي بتقنية الحلم يعد نوعا من رفض الأنماط التقليدية لحل مشاكلنا، "حيث يصطدم الكمال المفهومي مع حاجة الكمال الوجودي، مما يقودنا إلى حافة الحلم إلى الجانب السفلي إذا صح القول من مشاريعنا الأسطورية" (٥٨)

ولا شك في أن هناك علاقة وثيقة بين الفن والحلم والأسطورة، "ففي الفن فقط يحدث للإنسان المعذب برغباته أن يحقق شيئا شبيها بالإشباع، وبفضل الوهم الفني تولد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها كأن الأمر يتعلق بشيء من الواقع، لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر" (٥٩)

ومن ثم تجدر العناية بهذه العلاقة المتبادلة بين الحلم والأسطورة، أو ذلك الموضع الذي يصبح فيه كل من الحلم واللاوعي مصدر تحفيز وإعلام لما سماه كوليردج "الخيال البدئي" وبه توجد الأفكار والصور واحتشاد الذكريات، فنستطيع تأسيس مركز كما لو أنه نوع من النواة لهذا المخزون من الروح، فتتصالح المتناقضات في الداخل والخارج، ولا ينبغي للأديب أن يرفض الخوض في هوة تناقضاته وتناقضات المتلقي، هذا إذا شاء أن يحقق نقاءه وهويته الذاتية.(٦٠)

ومما يلاحظ أن كلا من الأسطورة والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية لا تعبر تعبيرا مباشرا عن مشكلة جزئية، "وإنما تعبر عن مشكلة كلية شبيهة بكلية الكون الذي نعيشه". (٦١)

ونشير هنا إلى أن كلا من الحلم والأسطورة يمثلان بعدا واحدا من أبعاد التجربة نعني به البعد الرمزي، وهذا يتعلق . في الأساس . باللاوعي الجمع حيث تنطلق الأحلام وكل نماذج النظم الرمزية المتجاوزة للشخصي، . كما رأى يونج . ومن ثم فهو يحتوي الأنظمة الرمزية التي تجري في نفوس الأفراد "ليس لأنهم أفراد ولأنهم أعضاء في مجموعات، بل لأنهم كائنات بشرية، هذه نماذج من الأنظمة الرمزية تتعلق بالجنس البشري ككل" (٦٢)

ولا يخفى أن الحلم يقدم نفسه بوصفه نصا يساهم في استكمال نسج بنية الرواية، فيأتي في هيئة "جمل مسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة . إنها التمثيلات .، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج، أو بنسبة متغيرة منهما معا" (٦٣)

(٥)

وقد اعتمد إبراهيم عبد المجيد على تقنية الحلم في كثير من المواضع من رواياته؛ ويأتي الحلم الذي رآه الشيخ مسعود (٦٤) ينبئ عن نهايته؛ فراح يضع بعض "الحصر" فوق بعضها مع إخراجه أغطية قديمة لينام "الوقت القليل الباقي" وحلم بعشرات الكتب الصفراء التي قرأها، وتذكر أحباءه الذين خرج بهم من بين الموتى من البشر:

"لمْ يشأ أنْ يتذكَّرَ أحدا من الجنِّ، إنَّه لا يحبُّ من الأحياءِ الآنَ غيرَ سعادَ ابنةِ أميرِ مكَّةَ التي عشِقَها الصابئُ بن عربيّ، تمنَّى لو

عـاشَ فـي عصـرِ الرَّسـولِ، لـو كـانَ سـيفا مـن سـيوف الحُسَـينِ العطشَـى، إنه يعيشُ في عصرِ السَّمكةِ الذَّهبيَّةِ التي تتحدَّثُ". (٦٥)

فقد أشـار فـي هـذا الحلـم إلـى أنـه آخـر أحلامـه لأنـه لـن يقـوم مـن نومتـه هـذه، وجـاءت لغتـه تفـوح برائحـة الخرافـة والأسـاطير، "وأهـم مـا يميـز هـذه اللغـة الأسـطورية أنهـا علـى مسـتوى عـالٍ مـن الرمـوز والإيحـاءات التـي تتولـد مـن خـلال المعـاني الأسـطورية كمـا أنهـا تعتمـد فـي الغالـب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس" (٦٦)

ويـأتي حلـم آخـر مـن روايـة "المسـافات" (٦٧) حيـث يحلـم الصـبي "علـي" أنـه يـذهب إلـى بيـت الشـيخ مسـعود، حيـث يتـرك زوجتـه سـعاد وحيـدة، وكـان يسـمع عنهـا مـن أمـه، فرآهـا فـي حلمـه "كمـا لـم يرهـا مـن قبـل"، حلـم بهـا ترضـعه، "وبكـى علـى صـدرها، هدهدتـه، وظـل طـوال اليـوم ينتظر الشتاء، فسعاد فيه لا تستطيع النوم وحدها في البيت".

ويثبـت الكاتـب هـذا الارتبـاط الروحـي بـين الصـبي وسـعاد بإخبـار القارئ أن سعاد قد رأت الحلم نفسه في الليلة ذاتها:

"فزِعـت سـعادُ فهرولـت مـن فـوقِ سـريرِها فاصـطدمت بالطبليـة التـي يقـرأ زوجهـا عليهـا القـرآن، وسـقطت علـى الأرض فأصـيبت دبهتُهـا، ...وهـي تـدورُ فـي الغرفـةِ مرتعِشـةً مـذعورةً، تقـولُ اللهـمَّ اجعلْـه خيـرا، لا أمٌّ ولا أبٌ لـي ولا ولـدٌ، أدركـت أنَّهـا أفاقـت مـن حلـمٍ جميـلٍ كـان يرافقُهـا فيـه الغلامُ عليّ"(٦٨)

ولـيس مـن شـك فـي أن الأحـلام تحمـل عـددا مـن الوظـائف؛ منهـا التنبـؤ بالأحـداث السياسـية – كمـا يبـدو فـي غيـر هـذا الحلـم – وحـل الجـرائم أو الخلافـات – كمـا يبـدو فـي بعـض أحـلام "ليلـة العشـق والـدم" – وعـلاج المـرض، كمـا هـي الحـال فـي أحـلام سـعاد وهـي أمـراض نفسـية "وفـي هـذه الروايـات للحلـم يسـتيقظ الحـالم بشـكل مضـطرد بحيـث تبقـى حالة الحلم مرحلة مؤقتة" (٦٩)

يحمـل هـذا الـنص السـردي عـددا مـن الإشـارات؛ فهـو يـزاوج بـين الـروحين، وينبـئ بالمسـتقبل الـذي تصـبح فيـه سـعاد روحـا بـلا جسـد إلـى حـد أنهـا توضـع فـي "سـلّة" يحملهـا الغـلام علـي، إذ لـم يبـقَ غيـره فـي المكـان، فيحملهـا ويـذهب بهـا حاميـا إياهـا مـن وطـأة الـزمن وغـدر الأيـام، أمـا الرضـاعة فهـي تشـير إلـى رغبـة سـعاد فـي الإنجـاب، ولـم يكـن هـذا ممكنا مع تزوجها من الشيخ مسعود.

وأمـا لغـة الـنص فمـن المفتـرض أن تنطـق الشخصـية بمـا يعبـر عـن انتمائهـا الطبقـي ومسـتواها الثقـافي، لكـن الـراوي يبـرز فـي هـذه الروايـة مسـيطرا سـيطرة كاملـة فقدّم الأصـوات بضـمير الغائـب، "ومـن ثـم لـم يعـطِ الصـوت فرصـة التعبيـر المباشـر عـن نفسـه، وكـان مـن الطبيعـي أن تتـرجم هـذه السـيطرة إلـى توحـد الصـياغة اللغويـة بحيـث لا نسـتطيع أن نجـد فروقـا جوهرية بين صوت وآخر" (٧٠)

وتجـدر ملاحظـة أن "البوليفونيـة الموسـيقية هـي تطـوير متـزامن لصـوتين أو لعـدة أصـوات (خطـوط لحنيـة) تحـتفظ – رغـم ارتباطهـا – علـى نحـو كامـل باسـتقلال نسـبي، البوليفونيـة الروائيـة؟ لنقـل قبـل كـل شـيء مـا الـذي يقـف علـى النقـيض منهـا: التـأليف وفـق خـط واحـد، فـي

حين أن الرواية قد حاولت منذ بداية تاريخها التخلص من الخط الواحد، وفتح ثغرات في القص المستمر لحكاية ما" (٧١)

ومما يلاحظ في رواية "المسافات" أن الكاتب لم يذب الفروق الفكرية أو الطبقية بين الشخصيات فأصبحت الأصوات هنا بعدا شكليا فقط لم يفرض نفسه على التقنية الروائية، "وتحكُّم الراوي في الأصوات قد أضعفها، لأن حديثه عن الصوت لم يخلص للصوت فقط وإنما تحرك به أفقيا ليتحدث عن شخصيات أخرى،...وكانت الأصوات جاهلة وضعيفة ومغروسة في جو أسطوري ملؤه الخرافات"(٧٢)

وقد اعتمد "إبراهيم عبد المجيد" على تقنية الحلم في تصوير انفعالات "سعاد" الداخلية، وتطور مراحل حياتها، في رواية "المسافات" فكانت هذه وسيلته في تقديم كثير من جوانب تلك الشخصية للقارئ.

من ذلك مجموعة الأحلام التي سردها الكاتب عنها بضمير الغائب، "طوال الصيف الماضي كانت سعاد تهذي..." (٧٣)

"رأتْ أحلاما كثيرة، بلادا عجيبةً، رأت أباها الشّاردَ، تذكَّرَت حكايتَه القديمةَ وحكايةَ الجنِّيَّةِ التي خاواها التي غارت منها أمُّها كثيرا، ورأت أباها يجوسُ بلادا من الطينِ والمِلحِ، يعاشرُ بشرا من الهواءِ والدُّخانِ".

ثم حلمت بشرود أبيها فشردت هي وأمها التي سارت حافية فوق القضبان بين البلدان، ونسيت اسم زوجها، وسعاد تذكرها باسم أبيها فتنهرها، حتى التقى بهما الشيخ مسعود فتزوج من سعاد، تحلم

بذلك كل يوم، وتحلم بزينب التي تبيع السمك عندما لا يصطاد الرجال، وتذكرت كيف ترك الشيخ مسعود أمها هناك حيث التقوا جميعا.

ورأت وجه أمها "كثيرا هذا العام أبيضَ مشرقا، كانت دائما تأتيني ميتة رغم بياض الوجه وإشراقه".

رأت سعاد حلما تكرر أكثر من مرة في أيامها الأخيرة وسبب لها إزعاجا كثيرا:

"كانت ترى نفسَها محمولةً على براق؛ البراق الذي حدَّثها عنه الشيخُ مسعود، والذي لا تعرفُ صورتَه، ولا تعرفُ إلا أنَّه شيء بين الفرسِ والجملِ كما قال لها، وأنزلها البراقُ وسطَ بلادٍ جميلةٍ، فيها أشجار الليمونِ كثيرةٌ والوردُ مزهرٌ، لكن حاكمَها كان قاسيا، كان يغتصبُ كلَّ امرأةٍ تفِدُ..."

فهذه البلاد التي تراها في أحلامها تمثل رغبة مكبوتة في لا وعي سعاد، فهي مدينتها التي تبتغيها، والمدينة تشبه الحلم في تكوينها، ذلك أن أن كل الأشياء بأثر طبيعة الحلم تتبو عن التعريف المحدد الدقيق، وتجاوز حدودها وتختلط في الوقت نفسه وتعيد تنظيم ذاتها، ومن ثم تتضاءل الأمور المطلقة والمتضادة، وتفقد كل دلالاتها، ويتوحد النظام بعدم النظام والاستمرار بعدم الاستمرار والمحتوم بغير المحتوم، ويصبح هذا التوحد إرضاءنا الأعظم، كما يرى جوزيف ريكورت. (٧٤)

ثم رأت صديقتها ليلى تشاركها محنتها مع ذلك الحاكم، ثم شاركتها كذلك محنتها مع "الخواجات" في القطار، ثم تحدث الشيخ مسعود عن فريد حبيب ليلى، ثم تذكرت العذاب الذي تسببت فيه لكل

من حامد وجابر وفريد، وراحت تحدث زوجها الميت الذي رأته بجوارها فوق سريرها.

وتذكرت ذلك اليوم الذي وجد فيه الشيخ مسعود ميتا وحده في الجامع، وكثير من الطين "في فمه وآثار سوداء على وجهه، لطمت خديها ونسيت أنه قال لها: إن ذلك حرام، ندبته كما لم تندب النادبات، نسيت أنه قال لها: إنذلك عذاب للميت ولا يحتمله" (٧٥)

استطاع الكاتب في هذا الحلم أن يكشف لنا الحياة الخاصة السرية لشخصية سعاد الكامنة في اللاشعور، فمن الثابت أن سعادة الإنسان أو شقاءه تتخذ شكل الأفعال، "ونحن نعتقد أن السعادة أو البؤس يوجدان في الحياة الخفية التي يحياها كل منا في السر، والتي يتوصل إليها الروائي عن طريق شخصياته"، وقد استطاع أن عنها الكاتب هنا باستخدام تقنية الحلم. (٧٦)

وهذه الشخصية من أهم الشخصيات التي كانت تحتفظ لنفسها بحياة خاصة وسرية لم تكن لتعلن عنها إلا في مثل هذا الحلم، ذلك عندما أشارت إلى علي وليلى وحامد وفريد وغيرهم، فكل شخصية من هذه الشخصيات الروائية كان لها موقف مع شخصية سعاد لا تحب أن يعلن في غير أحلامها.

يعتمد الكاتب في هذا الحلم على إبراز محتويات اللاوعي المكبوتة من الشخصية، "وفيما يتعلق بالأحلام فإن رأي فرويد يقود أساسا . إلى أن الأحلام هي حوامل محتويات النفس المكبوتة، فهو يرى أن الأحلام تشير رمزيا إلى تلك التجارب الماضية التي لا يستطيع .

وعي الفرد قبولها، وهذا القول في هذا السياق يتضمن أن الرموز ليست جزءا صميميا من التجربة البشرية، إنما هي جانب ثانوي ومشتق، الرموز في الإطار الفرويدي هي بدائل عن البدائل الأصلية التي توجب كبتها لأن الوعي عاجز عن مواجهتها"(٧٧)

وقد اعتمد الكاتب في هذا الحلم المتداخل متعدد الأحداث والمشاهد على الصورة الحلمية، وهي الصورة القصصية التي تعتمد على تقنية الحلم، وهي صورة سردية يتحرك فيها الزمان والمكان تحركا لا منطقيا، "ولغتها لغة مصورة تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس" (٧٨)

(٦)

وفي رواية "البلدة الأخرى" (٧٩) نجد هذا الحلم الغريب الذي رآه إسماعيل مجسدا عددا من مشكلاته الخاصة في حوار مكثف، "والحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا ومكثفا حتى لا تبدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها"(٨٠)

يكثر "إبراهيم عبد المجيد" في أعماله الروائية من الاعتماد على تقنية السرد، سواء بضمير ال"أنا" وضمير الغائب، ولكن أحيانا ما يتوقف السرد ليحل محله الحوار بين الشخصيات، وهذا الحضور القليل للحوار في رواياته لا يقلل من قيمة وظيفتها الفنية، ويكسر المشهد الحواري الزمن السردي ويحدث نوعا من التوحد بين زمن القصة وزمن الخطاب.

"ولكن بمجرد أن ينتهي هذا المشهد سوف يلاحظ القارئ تغيرا في الزمن، إذ يرجع السرد ليهيمن على صفحات العمل من جديد مسترجعا السرعة السابقة التي كانت قد أصبحت بطيئة بتأثير المشهد الحواري" (٨١)

يدور هذا الحوار بين شخصية إسماعيل والفئران؛ وقد ناقشت الفئران معه عددا من القضايا، منها قتله بني جنسهم بطريقة وحشية دون وجه حق في نظرها، وهو يحتج بأنهم ضيوف غير مرغوب في وجودهم، على الرغم من أنه سد كل منفذ يمكنهم الدخول من خلاله.

يجادلهم بأن الحيوانات والطيور تكرههم وتأكلهم كالقطة والحدأة، فتجيب الفئران بأنه "الجوع الذي يفسد الأخلاق"، والحمامة من أصدقاء الفئران منذ "أنقذ أبونا الحمامة المطوقة من شبكة الصياد".

وعندما يعترض بأن ذلك "خرافة كتب" تجيبه بأن "الأسود تحبنا، الأسود المفترسة ذات الهيبة والكبرياء" فيجيبهم بأن "لا هيبة ولا كبرياء للذي يعيش على ما تجمعه له زوجته من طعام:

"- أنتم عدوٌّ لي وأنا عدوٌّ لكم إلى يوم الدينِ.

- إذن لا فائدة في الحوار معك.

وقفزت فوقي الفئرانُ السَّوداءُ فغطَّت جسمي كله، فقمتُ فزِعا إلى المطبخِ ووجدت واحدا منها بين اللوح الخشبيِّ والحائطِ فدهستُه بوحشيَّةٍ فائقةٍ"

يلخص الكاتب في هذا الحوار المنامي عددا من القضايا التي تشغل ذهنه، وعلى الرغم من أن الحوار هنا بين الإنسان والحيوان فإن الكاتب يسعى من خلاله إلى توليد الحوار، "والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية" (٨٢)

ويسقط الكاتب في رواية "بيت الياسمين" (٨٣) بالحلم الذي رآه "شجرة" لذلك الرجل الذي عاد إلى بيته من إعارته للعمل معلما في إحدى دول الخليج، فوجد زوجته تخونه، فتركها وعاد بظهره إلى باب "الشقة" "خرج وهبط السلم بظهره إيضا، ونزل إلى الشارع بظهره، ومشى في الطريق بظهره...

"اختفى الرَّجلُ وطفلاه، وأوشكت الناسُ أن تنساه، لكني حلُمتُ به وقد لحقَ بالفضاءِ يدور حولَ الأرضِ، وبطفليه يدوران حولَ القمر"

يأتي هذا المشهد الحلمي مقدمة لواحد من فصول الرواية العشرة، فبنية هذه الرواية تبدو "ذات طبيعة مزدوجة مثيرة، تتكون من عشرة فصول وخاتمة، يبدأ كل فصل منها بحكاية موجزة مركزة مستقلة منفصلة تماما عن جسد الرواية وأحداثها، مما يعتبر مغامرة إبداعية جديدة تستحق نوعا من من البحث النقدي المتأمل" (٨٤)

وقد تجسد هذه المقدمات طبيعة الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية، فيتجاور الحس الصوفي والجمالي مع التركيب الواقعي لأحداث الرواية . أحيانا- "وإذا كانت هناك بعض المقتطفات قد تتجانس في مضمونها مع مضمون الفصل الذي وردت في مقدمته، فهذا ليس

شـرطا، لأن الأهـم هـو التعبيـر عـن هـذا المسـتوى المجـازي فـي رؤيـة الكاتب" (٨٥)

ويفسـر د. صـلاح فضـل هـذا الانفصـال بـين رأس كـل فصـل متمـثلا فـي تلـك المقـدمات وجسـم الفصـل ذاتـه متمـثلا فـي سـير الحـدث الروائـي داخـل الفصـل بـأن هـذا "ترجمـة شـكلية قصصـية لانفصـام شـبكي آخـر بـين القيـادة السياسـية والقاعـدة الشـعبية، بحيـث يصـبح سـعي الـرئيس للمصـارحة متجـاوزا المشـكلات الجذريـة لاسـتمرار الصـراع المصـيري، حركـة رأسـية مفصـولة عـن الـوعي القـائم لـدى عامـة النـاس، ممـا يجعلهـم يتابعونهـا وكأنهـا تفسـيرها، أو يعملـوا لتـدبيرهم ودون أن تجهـل صـميم حياتهم الشخصية" (٨٦)

ويـرى بعـض البـاحثين أن المطلـع فـي كـل فصـل يقـوم بـدور مهـم فـي "الولـوج إلـى آفـاق العـالم الحكـائي، وهـو بمثابـة العتبـة التـي يتخطاهـا القـارئ إلـى قلـب الـنص، لـذلك لا يمكـن عـزل المطلـع عـن نسـيج السـرد لأنـه الجـزء المشـكل للمـدخل والـذي تتجسـد عبـره الروايـة بكاملهـا، ففـي أكثـر مـن نـص روائـي يكفينـا التعامـل مـع البدايـة لمعرفـة مجريـات الأحـداث ولواحقهـا، ويقـدم المطلـع الحـدث مصـحوبا بإحداثيتـه المكانيـة والزمانية" (٨٧)

ومـن ثـمّ تجـدر الإشـارة إلـى أن هـذا الانفصـال بـين المقـدمات والمتـون بالنسـبة لفصـول الروايـة لـيس فصـلا حقيقيـا مـن الوجهـة الفنيـة . فـالراوي يسـقط . بهـذا . علـى مـا يجـري بـالوطن، ويؤكـد ذلـك أن هـذه المقدمـة للفصـل توشـي بمـا سـيحدث بعـد ذلـك مـن مجريـات الحـدث

السردي الذي يتمثل في زيارة الرئيس محمد أنور السادات القدس، ومصافحته الإسرائيليين، وهذا الفعل يمثل خيانة بالنسبة لأبناء هذا الجيل،:

"انفتحَ بابُ الطائرةِ فحطَّ علينا الصَّمتُ، السادات يتقدم، يصافح زعماء إسرائيلَ بابتسامةٍ عريضةٍ، يداعبُ "جولدا" ويشدُّ على يدِ ديان كثيرا، أسنانه لامعةٌ وشاربُه مهذَّبٌ" (٨٨)

(٧)

مما تجدر الإشارة إليه أن الحلم لا يقف عند حدود تلك التجارب المجازية التي تجري في أثناء النوم، بل تشمل كل ما يحدث على مستوى البعد الرمزي من النفس، وعلى هذا فقد نجد أحلاما تحدث في أثناء النوم، كما نجد أحلاما أخرى تحدث في حالة الاسترخاء بين النوم واليقظة، وثمة نوع ثالث يتمثل في الأحلام التي تحدث "في حالة اليقظة التامة حين يكون المرء منخرطا في العمل وسط البيئة" (٨٩)

وكلمة (اليقظة) المضافة إلى الحلم ليست للتفريق بين أحلام اليقظة وأحلام النوم بل تشير إلى إيصال مدى اتساع مجال الأحلام التي تتعلق بالبعد الرمزي للتجربة البشرية بصفة عامة ويكون هذا إما بشكل تخيلات رمزية أو إدراك حدثي للمعنى الرمزي للحياة (٩٠)

وقد كان "شجرة محمد علي" يمثل هذا الجيل المأزوم، إذ لم يكن وحده الذي يعاني من مرارة الهزيمة التي تعددت أشكالها وأسبابها، فهي تأخذ عند "شجرة" شكل الفشل في الاستقرار، ويشاركه . في ذلك . حتى الشخصيات الثانوية مثل "ماجد وعبد السلام وحسنين"، فشخصية

"شجرة نموذجية، وهي شخصية تتماز "بجمعها لخصائص طبقة بأكملها، نرى فيها تقاليد وعادات وفكر ومعاناة وآمال طبقة ما بأكملها.

وهي مع ذلك ليست انعكاسا للواقع الحياتي العادي، فهي ظاهريا ليست طيبة ولا شريرة، وليست ثورية ولا مستسلمة، وليست متطرفة دينيا ولا متدينة، هي شخصية نعرفها ولا نعرفها في ذات الوقت" (٩١)

فشخصية "شجرة" هذه شخصية روائية تتحرك دون قصد ولا هدف واضح، فوجد نفسه متورطا في الحياة العامة والسياسية في تجلياتها اليومية، "والغريب في الأمر والقصصي حقا أنه لا يمارسها على طريقته الخاصة جدا...الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، وهو ما يراه بمفرده وما يبدو أنه أول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه مستلزمات طرائق وأشكال جديدة ليكشف عن نفسه"(٩٢)

لذا نجد "شجرة" ينسحب بذهنه من هذا الواقع الذي يرفضه؛ فيرى في حلمه وهو متيقظ مستسلم لشرود الذهن الشارع الواسع خلفهم وقد أصبح خاليا لا يسمع فيه أصوات سكان الجبل، صمت ووحشة وظلام هابط بسرعة، وهو جالس "على حافة جرف يطل على وادٍ سحيق" لا يحتاج سوى دفعة خفيفة فيسقط ميتا، "لحن خبيث ناعم كأنه أنين العاجز المقهور"

لذا نجد "شجرة" يريد الانتقام من كل رموز الخيانة، يتمثل ذلك في حلمه الذي تخيله مستيقظا عندما ذهب إلى "عبده الفكهاني" الذي اشترى منه بيته بثمن بخس، وراح يهدده باسترداد حقه:

"قلتُ ومضيت، تخيَّلتُ في يدي شعلةَ نارٍ أجري بها مجنونا، أحرقُ البيوتَ والمحلاتِ، وهرول هو كثيرا جواري ورأسُه لا يكادُ يصل إلى صدري، ثم وقف أمامي فاردا ذراعيه إلى الجانبين، ضربة فوق رأسه تبعثر مخه، فكرت وكان يبتسم فحيّرَني، عدت معه إلى المحلِّ والناسُ تتفرج على المشهد العجيب" (٩٣)

أما "ناجي" في "قناديل البحر" فإن حلم اليقظة بالنسبة له يمثل معادلا موضوعيا للاسترجاع، فغالبا ما يقف الزمن السردي بناجي منسلخا عن واقعه وعازلا نفسه عنه، تاركا ذهنه للشرود يتذكر ماضيه الذي توقف به اللاشعور عند حدوده، وذلك لرفضه واقعه المعيش.

وتقوم رواية "قناديل النيل" على وجه الخصوص على تقنية الاسترجاع، حيث تحمل هذه التقنية أحداثا وتفاصيل لا حصر لها، وتتمتع هذه التقنية عند إبراهيم عبد المجيد بوظيفة أساسية، "إذ هو بواسطتها يتمكن من كشف عوالم شخصياته للقارئ بعرضه للظروف التي عاشتها في الماضي وظل لها دور في الحاضر، وهكذا لن يحس المتلقي بأن هناك منطقة فراغ في الشخصية" (٩٤)

من ذلك انسلاخه من الجماعة، "سكت ناجي لم يعلق، دخل في صمت بقية الليل" (٩٥)

ثم غاب في حلمه الاسترجاعي الطويل الذي تذكر فيه زيارته لها العام الماضي لأول مرة "بعد أن كان رآها كثيرا في طفولته، لم يكن

يتـذكر منهـا غيـر قوافـل الأغنـام الصـغيرة والمـاعز وقطـار الميـاه وخـروج الناس إليه".

ومما يشـار إليـه أن حلـم اليقظـة يحتـوي مـا هـو أكثـر بكثيـر مـن أحــلام النــوم، فالحــالم فــي يقظتــه ينصــرف انتباهــه عــن التركيــز علــى الماضـــي أو حتـــى علـــى حاضـــر محـــدد إلـــى إدراك مكنونـــات المســـتقبل رمزيـا بالخيـال ويستشـف مـا قـد يحـدث لـه فـي حياتـه المقبلـة وذلـك كلـه يـتم على ضوء سياقات من المعنى جديدة وأكثر اتساعا (٩٦)

وأخـذ ينـاقش موقـف النـاس مـن الأوطـان؛ "فهـو يعـرف أن النـاس لا تفكـر فـي الأوطـان إلا أيـام الحـروب، لا تتـذكرها إلا فـي الخطـر، وهـو دون خلـق الله يشـعر فجـأة بـأن الـوطن جميـل، وأن الـبلاد طيبـة حنـون، لكنه للحظة أحس كما لو كان قليلا يقترب موعد موته".

ويـربط الـراوي حلـم الماضـي بالحاضـر، "فـراح يمشـي صـامتا فـي الأدغـال عائـدا إلـى موطنـه، مقبرتـه، خُيِّـل إليـه أن كـل النـاس الـذين يقابلهم فـي الطريـق . عائـدين وذاهبين إلـى مرسـى مطـروح . أفيـالٌ تـذهب إلى موتها"

والنـاس يحسـون أن أيـامهم أصـبحت معـدودة فـي هـذا الـوطن، لـذلك "يريـدون أن يـروا كـل مكـان فيهـا بسـرعة" قبـل أن يصـبح الـوطن طـاردا، حيـث يفقـد جاذبيتـه، "سـتنعدم خاصـية الجاذبيـة الأرضـية فيهـا، وسـينقذف النـاس إلـى الفضـاء العـالي فـي سـقوط لـم تعرفـه البشـرية، وسيمضـون مـا بقـي لهـم مـن أعمـار فـي المجـرات الفضـائية البعيـدة، نجومـا

سيتحولون أو أقمارا، المؤكد أنهم سينفجرون ولن ينزلوا إلى الأرض مرة أخرى"

فالراوي يشير إلى حال الوطن وساكنيه باعتبار الرواية انعكاسا للمجتمع، كما عرفها يونامي دوبريه، فهي عنده "ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع بما إنها إنسان في المجتمع، أحداثها نتيجة لصراع الفرد مدفوعا برغباته، ومثله صراعه ضد الآخرين، وربما مثلهم أيضا، وينتج عن صراع الإنسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه أن يمزج القارئ بفلسفة ما أو رؤية عن الإنسانية" (٩٧)

وتجدر الإشارة إلى أن رواية الواقعية النفسية لم تعتمد "على تصوير المجتمع كما هو في الواقع الخارجي الموضوعي، وإنما قامت على تصوير هذا المجتمع كما هو في ذاكرة الشخصيات، فلم يعد الواقع هو ذلك الذي يحدث أمامنا بتناسقه وانتظامه، وإنما هو ما تستقبله الذات من صور خارجية عبر فترة زمنية محددة بكل ما في هذه الصور من تفكك وتداخل وتعارض، وأصبح الزمن نسبيا غير مقيس بالمعايير الموضوعية، بل يطول ويقصر حسب المعايير الذاتية للطول والقصر" (٩٨)

ثم يكتشف "ناجي" في حلمه أنه لم يأتِ إلى مرسى مطروح لأنه يحب الوطن كما سبق وأحس، "ولا هو بالفيل الباحث عن مكان لينام النوم الأخير، فقط هي رغبة دفينة أن يقف مكان أبيه ولو للحظات قليلة". (٩٩)

وهو يعبر بذلك عن انكسار الجيل، فالرواية كلها "تقدم نموذجا دالا وباهرا عن عطاء وتفجر هذه اللحظة المأزوم التي يراها الكاتب في

توحده، وهي في نفس الوقت تعبيرا مكتملا صادقا عن ضياع وانكسارأحلام وطموحات جيل صدمته هزيمة ١٩٦٧م، وانهيار المشروع الناصري، وحلم التحرر، والقومية العربية..." (١٠٠)

ثم نرى الحلم الذي رأى فيه "سمير" رفيقه في الرحلة إلى مدينتي رفح والعريش عندما نسي آلة التصوير فعاد وحده ليحضرها:

"يمشي سمير كثيرا في الصَّحراءِ حتى يتعبَ، فيقابلَه أسدٌ ونمرٌ وحمارٌ وحشيٌّ وغزالةٌ وكبرى، فيدخل أولَ مغارةٍ تقابلُه ليجدَ بُحيرةً من الزِّئبقِ، تكون الغزالةُ قد دخلت خلفَه والحمارُ الوحشيُّ والنمر والأسدُ والكبرى، فيلتهم الأسدُ الغزالةَ، ويلتهم النمرُ الحمارَ الوحشيَّ، وتقف الكبرى رافعةً رأسها، ويقفزُ هو . سمير إلى زورقٍ مركونٍ على الشاطئِ البحيرةِ، يجدفُ بمجدافَيه ليصلَ إلى المنتصفِ، وينظرُ إلى الأسدِ والنّمرِ والكبرى التي تنظرُ إليه، يتمنَّى ناجي أن يعود سمير بسرعةٍ فلا يفقد الكاميرا ولا الأفلام"(١٠١)

تبدو في هذا النص استخدامات التقنيات السنيمائية ولغتها الخاصة، "فإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلا مشهدين في الآن ذاته، فإن بوسعنا في السينيما . وهي تعتمد على التزامن . أن نرى عشرات الوحدات البصرية، ونسمع معها الموسيقى، والكلام، وزقزقة العصافير في نفس الوقت"(١٠٢)

فنرى عددا من الصور المتحركة في هذا المشهد، وتبرز لنا الكاميرا لون البحيرة وماء البحر وأشكال الحيوانات المختلفة، كما نسمع

أصوات هذه الحيوانات في صراعها نحو البقاء، ونسمع فحيح الأفعى وزئير الأسد ونهيق الحمار...الخ

كما يمكننا متابعة حركة الكاميرا في زوايا المكان، من اللحظة التي تتابع فيها حركة سمير في الصحراء حتى يدخل المغارة، وفي زاوية أخرى يمكننا رؤية الحيوانات تتوالى، ثم قفزه في البحيرة يجدف بالزورق، ونستطيع مشاهدة الأفعى من بعيد.

ثم يخيل لناجي أن البحر سوف يرتفع إليه، ويلتفّ حوله في قوس كبير، ثم يضيق ليدور به الماء مدوّما، ويمضي به إلي غير نهاية، "لكن البردَ اللطيف الذي يتدحرج في الظلام يحمله إلى شوارع موسكو..." (١٠٣)

(٨)

ويرى صياد اليمام أمه وقد هاجمها كابوس وهي يقظة، حيث أقلقه صوتها المختنق المغمغم:

"فتحَ غرفتَها فرآها تقفُ مستندةً على الجدارِ مذعورةً وعمُّه أمامَها متحفِّزا شرسا.

ـ لقد سمعتُها فسبقتُك، الجنيُّ ركبُها.

كان أبوه بعد أنْ تُفيقَ أمه من غشيها يضحك يقولُ: إنهم في شوقٍ إليك، إخوتك يحبونك، أعانني الله عليهم.

وكان هو لا يعلِّقُ، الآنَ لا يصدِّقُ" (١٠٤)

يقيم الراوي هنا حوارا بين الواقع والخيالي، وبين الحقيقة والخرافي، وهو ما يمثل إشكالا للمبدع يتفجر من جدلية الحلم والكابوس

أم الواقع والكابوس، ويشترك كل من الخيال والحقيقة في وجود الكابوس بنهما، "حيث إن الكابوس . وكذلك بالمقدار نفسه الفرح . لابد أن يتواجد في الخيال والحقيقة كليهما، بل إن التبادل بينهما بالنسبة للفنان أمر حيوي ولا حيدة عنه" (١٠٥)

وقد أكثر الراوي من هذه الطريقة السردية الغرائبية مما يشكل ملمحا واضحا في أعماله الروائية، "ويأتي ذلك عن طريق المبالغة المسرفة في بناء بعض الأحداث العادية بصورة تخرجها من المألوف إلى غيرالمألوف، أو بتداخل تيار الوعي مع اللاوعي في السرد، ومن ثم يتجاور الواقعي في الوعي مع الخيالي في اللاوعي في سياق السرد"(١٠٦)

ومن أحلام اليقظة التي تربط بين حاضر الشخصية وماضيها ما تخيله صياد اليمام في أثناء وجوده في "البار"؛ حيث انسلخ من حاضره المحيط ذاهبا إلى الشرطي الذي أخبره أنه يراقبه منذ خمس عشرة سنة، فتعجب الصياد، وأخبره عن أشياء لا يتذكرها، منها أنه كان يرفع عربة القطار بظهره.

وفكر الصياد أن يشرد بذهنه "لكنه حين شرد تذكر سؤال قمر عن عدد اليمام الذي اصطاده فأحس بالضيق"

فالراوي يتحول من الحوار الخارجي بين صياد اليمام والشرطي إلى المونولوج الداخلي، ينتقل منهما إلى السرد من قبل الراوي بضمير الغائب، ويستمر الحوار على هذا النحو، حتى يتوقف الصياد ببصره عند مشهد السور الغريب: "قرَّرَ أنْ ينهضَ لكنَّ الجِدارَ القديمَ

العالي بدأ يتشقّقُ فجأةً، وتخرج منه رؤوسُ أفاعٍ ذات ألسنةٍ عديدةٍ تفحُّ فحيحا أشبهَ بصوتِ الرِّيحِ الأمشيريةِ...قام الجدارُ القديمُ مستويا وارتفعَ حتى بدا يصطدمُ في السَّماءِ يبعثرُها...انحنَى الجدار القديمُ العالي فوقَ صيادِ اليمامِ وحجبَ ضوءَ الشَّمسِ وقمرَ الليلِ..." (١٠٧)

وقد كانت الظروف المحيطة بصياد اليمام – وغيره من الشخصيات كما في "لا أحد ينام في الإسكندرية" – عاملا مساعدا على الهروب والانسحاب من المجتمع، حيث كانت تلك الظروف كلها ضد الإنسان في حياته وأسباب معيشته وأحلامه، "فيسقط الإنسان أسير ضعفه، بل وخيالاته المريضة وأفكاره الساذجة والبسيطة، يسقط الإنسان في الغيبيات والخرافة والأسطورة الوهمية والبحث عن المعجزات" (١٠٨)

استمر الحلم يسير على هذه الشاكلة يملأ صفحات كثيرة في شكل حوار يمزج فيه الراوي بين حديث الشرطي من جهة وحوار الصياد الداخلي المنفصل من جهة أخرى، كما يزاوج بين الواقع والسحر، وهذا ما برز في الحالات التي اعترت الجدار في النص.

وهذا ما ظهر في تلك التهاويل واللامعقولية، حيث تمتزج الواقعية بكل ما فيها من دقتها التقليدية تمتزج بالواقعية السحرية، "ومن ثم تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العيني المرئي والمحسوس، وبين الخيال والاستهامات المضفورة بنسيج ما نسميه الواقع اليومي أو الحلمي البراني أو الجواني على وجه السواء" (١٠٩)

ومن ذلك الحلم الذي رآه "حسن" صديق بطل "عتبات البهجة" حيث رأى الزمن متوقفا من حوله لا يتحرك وعبر عن ذلك بأساليب الواقعية السحرية: "أمس صحوت من النوم فوجدت جميع ساعات البيت

متوقفة، أنت تعرف أني أضع ساعة حائط في كل غرفة، كلها رأيتها متوقفة وساعة يدي. في طريقي إلى العمل سألت أكثر من واحد عن الوقت فوجد ساعته متوقفة، وجدت أيضا ساعة مكتبي متوقفة وجميع ساعات الموظفين. ظللت طول الليل أتصل بك لأسألك عن الساعة ولم ترد عليّ. اليوم أيضا لم ترد عليّ، ولم تتحرك الساعات في البيت عندي رغم أنني غيرت بطاريتها جميعا، ساعة يدي أيضا غيرت بطاريتها الصغيرة ولا تتحرك.

قلت في يأس:

– يبدو أن الزمن توقف فعلا.

قال:

– لكن ساعتك تعمل" (١١٠)

وإذا نظرنا إلى نص رواية عتبات البهجة بصورة كلية شاملة وجدنا النص لا يخلو من "بهجة حقيقية هي "بهجة النص" ذاته حيث يجد القارئ نفسه أمام نص صادق خال من أي ادعاءات أو تهويمات وهو نص كاشف بمصابيح قوية عن واقع اجتماعي فاسد يعرض له المؤلف على لسان أبطاله المهمومين بهذا الواقع أو ضحاياه الفعليين".(١١١)

وتجدر الإشارة إلى أن العالم الأسطوري والفانتازي يحقق بناء أسطوريا مجاوزا للإمكانات الفعلية للحدث الواقعي متضافرا مع الموروثات الأسطورية، وينتج لنا هذا نصا روائيا متجاوزا، "يتداخل فيه

الحدث الواقعي مع الأسطورة، وتتجاور الشخصيات الماثلة الحية مع شخصيات ممكنة على الصعيد التخيلي والمجازي للمكان والزمان، كما تتداخل اللغة التقريرية النثرية مع الجملة الشعرية المحملة بالصورة والمجاز، فنحصل على بناء روائي متميز" (١١٢)

وترى أم جابر في رواية "المسافات" ابنها الذي غادر القرية منذ فترة طويلة، "رأته في كل خطوة خطاها" وهو حبيس أربعة جدران "والسياط تنهال عليه من كل ناحية" ورأته في الأرض القفر حيث الثعابين والحيات (١١٣)

فهو حلم يستجلي ما يحدث لإحدى الشخصيات البعيدة عن مسرح الحدث الروائي في اللحظة الراهنة، وكل حدث يتخيله الحالم يقع كاملا فوق الصفحات التالية للنص الروائي، فيكون الحلم والحدث واقعين على التوازي في خطين سرديين متساويين في زمن السرد، فكأنهما لقطتان متتاليتان في مشهد واحد وزمن واحد في مكانين مختلفين.

مما يلاحظ أن شخصية "أم جابر" شخصية ثانوية في الرواية محكومة بفكرة ثابتة للراوي، ويرى بعض الدارسين أن الشخصيات الدائرية وحدها هي الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأسوي لأطول أمد ممكن، وهي تستطيع أن تقودنا تجاه أي نمط من المشاعر ماعدا مشاعر المرح والتواؤم (١١٤) وإن كان هذا الرأي لا يصح على إطلاقه.

(٩)

وفي أثناء سير سيارة الإسعاف تحمل جثة البهي – أخي مجد الدين – قتيلا جلس مجد الدين ودميان على مقعد وعلى الآخر رجلا الإسعاف:

"كانت الحركةُ البطيئةُ للعربةِ كحركةِ جوادٍ هادئٍ وكحركةِ زورقٍ فوقَ مياهٍ رقيقةٍ" (١١٥)

قد يظن ظانّ أن هذه الصورة المجازية لتشبيه الفرس والزورق غير مناسبة، ولا توافق الأثر النفسي للصورة، بما يحدث نوعا من التنافر.

لكنني أرى أن الراوي تعمد هذا التصوير ليمهد للحلم، الذي ينبئ عن الحال النفسية لمجد الدين؛ فالزمن النفسي بالنسبة له بطيء للغاية وكأنه يريد أن يأنس بأخيه أطول وقت ممكن ولو كان ميتا، إضافة إلى إحساسه بتوقف الزمن على أثر المفاجأة والحزن، حتى يتوقف الزمن السردي تماما مع بدء الحلم:

"يضربُ مجدُ الدين البحرَ بذراعيه، لا عصا معه، فينشقُّ الماءُ عن طريقِ الحشائشِ الخضراءِ، فيتهادَى الفرسُ الرَّقيقُ، يضربُ مجدُ الدين من الغيظ الهواءَ فينزاح على الجانبين، جدارين أملسين أبيضين زجاجيين، تتقاطرُ فوقَهما حباتُ المطر الثلجيةُ اللؤلؤية، دموعُ بيضاءُ ودمٌ أبيضُ وألم"

يستعين الكاتب في هذا المشهد الحلمي بلغة شعرية موحية رقيقة؛ فهو يركب فرس التخيل يشق به بحر الدموع دون عصا سحرية،

فلا حول له تجاه قوة الموت، ويضرب الهواء غيظا فيصبح جدران من زجاج يشفان عما يطوى خلفهما من أسرار الحزن.

ثم رأى "كل شيء يقفز أمامه من الجدران، يتدحرج فوق الأرض، نساء جميلات وبنات أبكار وأحجار وقردة وعجائز متشحات بالسواد، ووجه أليف لا يتذكره..."

فمشى وراء هذا الوجه، "لا يستطيع العودة ولا الانعتاق من أثر الصوت الحنون" وتدحرج أمامه كل من عرفهم، "لكن الجميع أطفال، والجميع يجرون أمامه يضحكون، "وهو يريد أن يمسك بأحد أي أحد منهم ولا يستطيع".

"الصوتُ الحنون لا يتركه يعود حتى وصل إلى النهاية، الحافة التي يرتفع منها البخرُ الأبيضُ، ولا يرى فيها إلا أذرعا معذَّبةً، ويسمعُ منها أصواتُ الأنين، وهو على أطرافِ أصابعِه يكاد... بل وقعَ بالفعل" (١١٦)

وعلى الرغم من استخدام الراوي لغة شعرية موحية في هذا الحلم فإنها في الوقت نفسه لغة سهلة، "وبصورة عامة يمكن القول: إن لغة إبراهيم عبد المجيد تتميز بالوضوح والسلاسة والعفوية، إنها لغة غير متكلفة، تبتعد عن الأساليب البلاغية التقليدية، لكنها في الوقت نفسه لغة موحيةتحمل شحنات عالية من التأثير، وتأتي متوافقة مع منطق الرواية"(١١٧)

ثم يختم الراوي هذا المشهد بالتواؤم بين الصديقين:

"- لا تبكِ يا رجلُ ستقتلُ نفسَك.

ربتَ دميانُ النَّحيلُ على كتفِه، وأحاطه بذراعِه، كان مجدُ الدين قد اندفعَ في بكاءٍ أليمٍ. انتهت قصة البهيِّ بيدِ البهيّ" (١١٨)

ومن المفيد أن نشير إلى أن رواية "لا أحد ينام في الإسكندرية" تقوم على ثلاثة محاور رئيسة، نلخصها فيما يأتي:

أولا ــ الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على مدينة الإسكندرية ومنطقة العالمين والساحل الشمالي وما يسمى بساحل مريوط، علاوة على الاوضاع في مصر في ذلك الحين بصفة عامة.

ثانيا ــ رصد الحركة في مدينة الإسكندرية في تلك الفترة المتوترة من تاريخها، حركة الحياة والناس والشوارع، إذافة إلى التوسع في تقنية الوصف، وهي تقنية ذات دور فعال ومؤثر في حركة السرد، وتدل عادة على تمكن الروائي وسيطرته على أدواته الفنية.

ثالثا ــ تقديم مجموعة من الشخصيات ترتبط فيما بينها بروابط حميمة، على رأسها مجد الدين، وهذه الحميمية يبدو أنها كانت سمة تميز العلاقات بين الناس في تلك الفترة من تاريخ مصر على عكس ما نراه الآن في بعض الأعمال الروائية التي تتناول الفترة الحالية من تصدع في العلاقات يصل إلى درجة الصراعات الطاحنة (١١٩)

إن هذه العلاقات الحميمة التي ربطت مجد الدين بغيره من شخصيات الرواية ارتبطت أكثر بشخصية دميان، وهذا يدفعنا إلى القول: إن الكاتب كان مهموما بقضية الوحدة الوطنية بوصفها إحدى دعامات البنية الأساسية للوطن، ومن كان حريصا على تجسيد اهتمامه

بتفاصيل الملامح القبطية وإطلالاته الواعي على القطاع القبطي من الداخل (١٢٠)

وفي رواية "ليلة العشق والدم" أحس "فؤاد أن محصل الترام يركز عينيه عليه خاف وانكمش، "وراوده خاطر عجيب بأن المحصل سينهض ويتجه إليه" ويسأله عن ثمن "التسكرة" الذي لم يسدده منذ عشرين سنة:

"وسيخرجُ له لسانَه أحمرَ طويلا متدليًّا يلفُّه حولَ عنقِه ليخنقَه، ضاقَ صدرُ فؤاد، فتح النافذة الزجاجية مرتاعا، يودُّ لو قفزَ التِّرامِ التي بدت فجأةً كمصيدةِ فئران محكمةٍ، كاد يصرخُ مستنجدا بقومٍ لا يعرفُهم، لكنَّه يراهم ينظرون إليه من فوقِ جبل أسودَ، يرتدون ملابسَ بيضاءَ واسعةٍ، يطيرُها الهواءُ كما يطيرُ شعورَهم السَّوداءَ الطَّويلةَ المَفَّرةَ كالحبالِ..." (١٢١)

يستعين الراوي في هذا النص الحلمي بلغة شعرية تميل إلى أجواء السحرية مع أنه يصف مشهدا واقعيا يجري بين الناس كل يوم في الواقع، ولا يمثل هذا سوى هروب الشخصية الروائية الضعيفة من واقعها.

***

وهكذا استطاع "إبراهيم عبد المجيد" تصوير أحلام جيله المنهارة وثوابته المهتزة بعدما كان يؤمن بها إيمانا عميقا، وقد حاولت الدراسة الوقوف على زوايا تشكيل بنية الرواية عند الكاتب معتمدة على تتبع تقنية الحلم في عدد من أعماله الروائية خصوصا الحلم الصادر عن الشخصيات الروائية التي تعمق لديها إحساسها بالاستلاب؛

فانحدرت إلى حيث الأمل المفقود واليأس المحيط فاتسعت الفجوة بينها وبين واقعها المحيط.

وقد بدت هذه الشخصيات الروائية كأنها تعيش في عالم آخر هو عالمها الخاص وعوالم أحلامها المستلبة، وقد استعان الكاتب في تصوير ذلك بتقنيات تيار الوعي مبرزا الأحلام والكوابيس التي تراها هذه الشخصيات، وكذلك أحلام اليقظة التي تصور مدى اضطرابها النفسي.

وقد صبّ الكاتب ذلك كله في قوالب فنية خاصة، حيث استعان بلغة شعرية موحية وهي – في الوقت نفسه – سهلة قريبة التناول مغلفة بأجواء سحرية، كما أنه اعتمد في كثير من رواياته على الحوار سواء في ذلك الداخلي والخارجي.

الهوامش

١- إبراهيم عبد القوي عبد المجيد خليل، ولد بمدينة الإسكندرية بحي كرموز في الثاني من شهر ديسمبر ١٩٤٦م، منحدرا من عائلة بسيطة حيث كان والده يعمل في السكة الحديد، حصل على ليسانس الفلسفة من كلية الآداب جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٣م ، وعمل بوزارة الثقافة بالقاهرة، وتولي رئاسة تحرير سلسلة "كتابات جديدة" لمدة خمس سنوات.

له عدد من الروايات:

١- المسافات ١٩٨٢م
٢- الصياد واليمام ١٩٨٥م
٣- ليلة العشق والدم ١٩٨٢م
٤- البلدة الأخرى ١٩٩١م
٥- بيت الياسمين ١٩٨٧م
٦- لا أحد ينام في الإسكندرية ١٩٩٦م
٧- طيور العنبر ٢٠٠٠م
٨- برج العذراء ٢٠٠٣م
٩- عتبات البهجة.
١٠-في الصيف السابع والستين ١٩٧٩م
١١-قناديل البحر ١٩٩٣م
١٢-شهد القلعة ٢٠٠٧م.
١٣-في كل أسبوع يوم جمعة

وله مجموعات قصصية منها:

١٤-الشجر والعصافير.
١٥-إغلاق النوافذ.
١٦-فضاءات.
١٧-سفن قديمة.
١٨-ليلة أنجيلا.

٢- د. صلاح السروي: رؤية الذات . رؤية العالم . دراسات في الرؤية والرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م، ص٥٧.

٣– د. إبراهيم السعافين: تطور الرواية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ – ١٩٦٧م، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص٤٤٣. د.أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية،دار المعارف، ط٣،١٩٨٦م، ص٧٧

٤– د.شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة – العملية الإبداعية في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢٩٨،٢٩٧.

٥– كولن ولسن: اللا منتمي، ت. أنيس زكي حسن، ط٤، بيروت، ١٩٦٥م، ص٨٨.

٦– روجر ب. هنكل: قراءة الرواية . مدخل إلى تقنيات التفسير، ت. د. صلاح رزق، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٩م، ص٢١٦.

٧– ديفيد لودج: الفن الروائي، ت. ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة،٢٠٠٢م، ص٥٠.

٨– د. حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص١٠.

٩– السابق، ص٢٣.

١٠– إبراهيم عبد المجيد: الأعمال غير الكاملة، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٧م، الكتاب الأول، الصياد واليمام، ص٢٣٨.

١١– السابق، ص٢٣١

١٢– السابق، ص٢٦٤

١٣– الأعمال غير الكاملة،الكتاب الأول، ليلة العشق والدم،ص٣٤٠

١٤– السابق، ص٣٥٢

١٥– الأعمال غير الكاملة،الكتاب الثاني، البلدة الأخرى، ص٢٤٣.

١٦– السابق، ص٢٤٣.

١٧–عبدالرحمن أبو عوف: قراءة في الروايةالعربية المعاصرة، الهيئة المصريةالعامة للكتاب١٩٩٥م، ص٦٣.

١٨– روجر آلن: الرواية العربية – مقدمة تاريخية ونقدية، ت: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م، ص١٣٧.

١٩- الأعمال غير الكاملة،الكتاب الأول،قناديل البحر،ص٣٥

٢٠- السابق، ص٦٤

٢١- السابق، ص٨٥

٢٢- السابق، ص٣٠

٢٣- السابق، ص٦٧

٢٤- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الثاني، البلدة الأخرى، ص١١٥،١١٤.

٢٥- السابق، ص٢١٩

٢٦- السابق، ص٢٠٦

٢٧- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، الصياد واليمام، ص٢٥٦

٢٨- الأعمال غير الكاملة،الكتاب الأول، ليلة العشق والدم،ص٣٠٨

٢٩- الأعمال غير الكاملة،الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص١٠٤

٣٠- برنار فاليط:النص الروائي تقنيات ومناهج، ت:رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م، ص٦٤،٦٣.

٣١- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، الصياد واليمام، ص٢١٦

٣٢- السابق، ص٢٤٣

٣٣- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص٩٦

٣٤- د. حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية في مصر . قراءة لنماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، ١٨٣.

٣٥- Roman Jakobson: "Linguistique et poétique", in. Essais de Linguistique générale, Le Seuil, 1963. p.244.

٣٦- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص١٩

٣٧- السابق، ص٦٠

٣٨- د.نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٧.

٣٩- د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠٠١م،ص٨٤،٨٣.

٤٠- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص٥٧

٤١– محمد محمود عبد الرازق: الحقول الخضراء – دراسات في الرواية المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م، ص٨١.

٤٢– د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ص٤١،٤٠.

٤٣– شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي – طرائق السرد في روايات محمد البساطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م، ص٦١. وراجع: ديفيد لودج: الفن الروائي، ص٣٢.

٤٤– د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ص٤٢.

٤٥– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص٥٥

٤٦– السابق، ص٨٢

٤٧– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص٩٥

٤٨– د. حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية في مصر . قراءة لنماذج مختارة، ١٧٣.

٤٩– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص١٠٠

٥٠– شوقي بدر يوسف: متاهات السرد . دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا، الصديقان للنشر والإعلان، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥٨.

٥١– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط١، ١٩٨٧، ص٧٧.

٥٢– حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، ص١٨.

٥٣– السابق، ص١٩.

٥٤– جوزيف كامبل: الموضوعات الأسطورية في الأدب الإبداعي وفي الفن، ت. حسن صقر، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين لجوزيف كامبل، دار الكلمة، ط١، ٢٠٠١م،ص١٦٢

٥٥– جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الشارقة . دبي، الإمارات العربية المتحدة ط١، ٢٠٠٦م، ص٣١.

٥٦- السابق، ص٣٠.

٥٧- إيرا بروغوف: حلم اليقظة والأسطورة الحية، ت. راتب شعبو، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين، ١٧٥.

٥٨- ستانلي رومن هوبر: الأسطورة والحلم والخيال، ت. راتب شعبو، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين، ١٢٨.

٥٩- س. فرويد: الطوطم والحرام، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م، ١٠٦.

٦٠- ستانلي رومين هوبر: الأسطورة والحلم والخيال: ت. راتب شعبو، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين، ١٣٠.

٦١- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط٣، د.ت. ص١٦٤.

٦٢- إيراب روغوف: حلم اليقظة والأسطورة الحية، ت. راغب شعبو، من كتاب الأساطير والأحلام والدين، ١٧٨،١٧٧.

٦٣- جان بلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ت. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م، ص٢٤.

٦٤- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، المسافات، ص٣٩٢

٦٥- السابق، ص٣٩٢

٦٦- د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر . دراسة نقدية ١٩١٤م . ١٩٨٦م، دار المعارف، ط١، ١٩٩١م، ص٢١٢.

٦٧- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، المسافات، ص٣٨٤

٦٨- السابق، ص٣٨٧

٦٩- فدوى مالطي دوجلاس: من التقليد إلى ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م، ص٢٠٩.

٧٠- د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ٩٣:٩٧.

٧١- ميلان كونديرا: فن الرواية ت:بدر الدين عردوكي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠١م، ص٥٥.

٧٢– د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ١٦٦.
٧٣– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، المسافات، ص٣٩٩
٧٤– د. مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥م، ص٣٠٠.
٧٥– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، المسافات، ص٤٠٢
٧٦– إي إم فورستر: أركان القصة، مراجعة حسن محمود، ت. كمال عياد جاد. تقديم د. ماخر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م، ص١١١.
٧٧– إيرا بروغوف: حلم اليقظة والأسطورة الحية، ت. راتب شعبو، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين، ١٧٧،١٧٨.
٧٨– د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر . دراسة نقدية، ١٦٥.
٧٩– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الثاني، ليلة العشق والدم، ص٣١٢،٣١٣
٨٠– د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص١٣٤.
٨١– ووشيو تشينغ: إبراهيم عبد المجيد روائيا، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص٢٠٧. وراجع: السيد إبراهيم: نظرية الرواية . دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٨م، ص١١٧.
٨٢– د. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ٨٢.
٨٣– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص١٢٩
٨٤– د. صلاح فضل شفرات النص . دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م، ص٣٢٧.
٨٥– أمجد ريان: رواية التحولات الاجتماعية لا أحد ينام في الإسكندرية لإبراهيم عبد المجيد نموذجا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م، ص١١٦.

٨٦- د. صلاح فضل: شفرات النص . دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، ٣٣٩، ٣٤٠.

٨٧- د.زكريا علي أحمد، د.أميمة عبد الرحمن محمد: تجليات الإبداع السردي، دار الهاني للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م، ص١٤.

٨٨- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص١٣١، ١٣٢.

٨٩- إرا بروغوف: حلم اليقظة والأسطورة الحية، ت: راتب شعبو، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين لجوزيف كامبل، ص١٨٤.

٩٠- السابق: ص١٧٦.

٩١- د.أبو المعاطي خيري الرمادي: الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين-دراسة تحليلية في المضمون والشكل،مكتبة بستان المعرفة ٢٠٠٦م،١٩٦وما بعدها.

٩٢-د.صلاح فضل:شفرات النص.دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد٣٢٨،٣٢٧.

٩٣- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، بيت الياسمين، ص١٣٩

٩٤- ووشيو تشينغ: إبراهيم عبد المجيد روائيا، ١٩٧.

٩٥- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص٣٥

٩٦- إرا بروغوف، حلم اليقظة والأسطورة الحية، ت. راتب شعبو، ضمن كتاب الأساطير والأحلام والدين لجوزيف كامبل، ص١٨٠.

٩٧- د. فاطمة موسى: سحر الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ٧٥.

٩٨- د.عبد الرحيم الكردي: تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥٥٣.

٩٩- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص٣٦

١٠٠- عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الرواية العربية المعاصرة،٧١.

١٠١- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص٨٠

١٠٢-د.صلاح فضل:أساليب السرد في الرواية العربية، دارسعاد الصباح،١٩٩٢م ص١٨٨

١٠٣- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، قناديل البحر، ص٨٤،٨٣

١٠٤- الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، الصياد واليمام،ص٢٢٩

١٠٥- جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية،الشارقة . دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٥.

١٠٦– د. زكريا علي أحمد . د. أميمة عبد الرحمن محمد: تجليات الإبداع السردي، دار الهاني للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م، ص١٠٥.

١٠٧– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، ليلة العشق والدم، ص٣٣٧، ٣٤٣

١٠٨– أمجد ريان: رواية التحولات الاجتماعية لا أحد ينام في الإسكندرية لإبراهيم عبد المجيد نموذجا، ص٢٤، ٢٥.

١٠٩– إدوار الخراط: بانوراما للمشهد الروائي في مصر، المنشور ضمن كتاب ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م، ص١٣٧.

١١٠– عتبات البهجة: دار الشروق، ص١٤٧.

١١١– فتحي أبو رفيعة: نقد الثقافة – تطبيقات نقدية في سوسيولوجية النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦م، ص٢٢.

١١٢– د.صلاح السروي:رؤية الذات رؤية العالم. دراسات في القصة والرواية،ص٢٧٢، ٢٧٣.

١١٣– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، المسافات، ص٤٦١

١١٤– E.M Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt Brace Jovanovich–1927, p.73.

١١٥– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الثاني، لا أحد ينام في الإسكندرية، ص٤٢٣

١١٦– السابق، ص٤٢٤

١١٧– ووشيو تشينغ: إبراهيم عبد المجيد روائيا، ١٣٣.

١١٨– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الثاني، لا أحد ينام في الإسكندرية، ص٤٢٤

١١٩– د. حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية في مصر . قراءة لنماذج مختارة، ١٨٧.

١٢٠– د. نبيل راغب: الوحدة الوطنية في الأدب المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ٦٨.

١٢١– الأعمال غير الكاملة، الكتاب الأول، ليلة العشق والدم، ص٣٥١، ٣٥٢.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١- الأعمال غير الكاملة: مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٢- برج العذراء، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٣م
٣- البلدة الأخرى ١٩٩١م
٤- بيت الياسمين، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م
٥- شهد القلعة ٢٠٠٧م.
٦- الصياد واليمام ، ١٩٨٥م
٧- طيور العنبر، سلسلة روايات الهلال، العدد٦١٣، نشر المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، يناير ٢٠٠٠م
٨- عتبات البهجة، دار الشروق،
٩- في الصيف السابع والستين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٩م.
١٠- قناديل البحر، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣م.
١١- لا أحد ينام في الإسكندرية، دار الهلال، سلسلة روايات الهلال، العدد٥٧٠، القاهرة، يونيو ١٩٩٦م.
١٢- ليلة العشق والدم ١٩٨٢م
١٣- المسافات، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٨٣م.

ثانيا: المراجع:

١- د. إبراهيم السعافين: تطور الرواية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ – ١٩٦٧م، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.
٢- د.أبو المعاطي خيري الرمادي: الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين– دراسة تحليلية في المضمون والشكل، مكتبة بستان المعرفة،٢٠٠٦م.
٣- د.أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦م.

٤– إدوار الخراط: بانوراما للمشهد الروائي في مصر، المنشور ضمن كتاب ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م.
٥– أمجد ريان: رواية التحولات الاجتماعية لا أحد ينام في الإسكندرية لإبراهيم عبد المجيد نموذجا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م.
٦– إي إم فورستر: أركان القصة، مراجعة حسن محمود، ت. كمال عياد جاد. تقديم د. ماخر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م
٧– جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ت. حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م
٨– جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الشارقة . دبي، الإمارات العربية المتحدة ط١، ٢٠٠٦م
٩– جوزيف كامبل: الأساطير والأحلام والدين، دار الكلمة، ط١، ٢٠٠١م.
١٠– د. حامد أبو أحمد: مسيرة الرواية في مصر . قراءة لنماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
١١– د. حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م
١٢– ديفيد لودج: الفن الروائي، ت. ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة،٢٠٠٢م
١٣– روجر آلن: الرواية العربية – مقدمة تاريخية ونقدية، ت: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م.
١٤– روجر ب. هنكل: قراءة الرواية . مدخل إلى تقنيات التفسير، ت. د. صلاح رزق، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٩م
١٥– د. زكريا علي أحمد . د. أميمة عبد الرحمن محمد: تجليات الإبداع السردي، دار الهاني للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.

١٦–س. فرويد:الطوطم والحرام،ت.جورج طرابيشي،دارالطليعة، بيروت، ط١٩٩٧،٢م
١٧– السيد إبراهيم: نظرية الرواية . دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٨م
١٨– د.شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة – العملية الإبداعية في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
١٩– شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي – طرائق السرد في روايات محمد البساطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م.
٢٠– شوقي بدر يوسف: متاهات السرد . دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا، الصديقان للنشر والإعلان، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠م
٢١– د. صلاح السروي: رؤية الذات . رؤية العالم . دراسات في الرؤية والرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م
٢٢– روجر آلن: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ص١٥٦،١٥٧.
٢٣– د.صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح ١٩٩٢م
٢٤– د. صلاح فضل: شفرات النص . دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م.
٢٥– د.عبد الرحيم الكردي: تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
٢٦– د.عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
٢٧– د. فاطمة موسى: سحر الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م
٢٨– فتحي أبو رفيعة: نقد الثقافة – تطبيقات نقدية في سوسيولوجية النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦م

٢٩– فدوى مالطي دوجلاس: من التقليد إلى ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣

٣٠– كولن ولسن: اللا منتمي، ت. أنيس زكي حسن، ط٤، بيروت، ١٩٦٥م

٣١– محمد محمود عبد الرازق: الحقول الخضراء – دراسات في الرواية المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م.

٣٢– د. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م.

٣٣–د.مختار علي أبو غالي:المدينة في الشعر العربي المعاصر،عالم المعرفة،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،١٩٩٥م

٣٤– د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر . دراسة نقدية ١٩١٤م . ١٩٨٦م، دار المعارف، ط١، ١٩٩١م.

٣٥– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط١، ١٩٨٧م.

٣٦– ميلان كونديرا: فن الرواية ت:بدر الدين عردوكي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠١م

٣٧– د. نبيل راغب: الوحدة الوطنية في الأدب المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م

٣٨–د.نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب،القاهرة ط٣،د.ت.

٣٩– د. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م.

٤٠– ووشيو تشينغ: إبراهيم عبد المجيد روائيا، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

41– E.M Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt Brace Jovanovich–1927

42- Roman Jakobson: "Linguistique et poétique", in. Essais de Linguistique générale, Le Seuil, 1963.