توظيف أسلوب السرد العربي القديم في الرواية العربية

"ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ و"المتشائل" لإميل جيبي

د. منى زكريا عبد الرحمن(*)

مقدمة

يعد عملنا في هذا البحث إظهارا لمدى توظيف التراث السردي عامة، وأسلوب السرد في "ألف ليلة وليلة" ومقدمات بديع الزمان الهمذاني في الرواية العربية، من خلال روايتي "ليالي ألف ليلة" (١٩٨٢) لنجيب محفوظ، و"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل جيبي (١٩٦٤) (١)

ولكن قبل ذلك، سأعمل على تقديم لمحة موجزة عن المؤلفين وأعمالها.

١. نبذة تعريفية بنجيب محفوظ وإميل جيبي وأعمالهما.

١-١-نجيب محفوظ.

ولد نجيب محفوظ في الجمالية بالقاهرة، في مصر عام ١٩١١، وبدأ الكتابة في الصحف المصرية منذ سنة ١٩٢٨، وصدرت له أول مجموعة قصصية هي « همس

* – مدرس النقد الأدبي– بكلية اللغات والترجمة– جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

الجنون» عام ١٩٢٨، ثم أبدع أول رواياته «عبث الأقدار» عام ١٩٣٩، وأول مقال نقدي كتب حوله كان عام ١٩٤٤، من طرف الناقد سيد قطب، في مجلة الرسالة المصرية، عن روايته التاريخية «كفاح طيبة» ١٩٤٤.

وقد أتم نجيب محفوظ العقد التاسع من عمره الحافل بالإبداع الروائي والقصصي المتواصل، حيث قدم للآدب الروائي المكتوب باللغة العربية أكثر من ٣٥ رواية ونحو ١٥ مجموعة قصصية، وعددا من سيناريوهات الأفلام، وعددا أكبر من مقالات الرأي، كما مثلت أعماله مواضيع دراسية لمجموعة من الدارسين العرب والأجانب، خصوصا بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، ومن هذه الدراسات:

- "المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ"، لغالي شكري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩.
- "تأملات في عالم نجيب محفوظ" لمحمود أمين العالم، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٠.
- "قراءة الرواية" لمحمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤.
- " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ" لنبيل راغب القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- " نجيب محفوظ على الشاشة" لهاشم النحاس القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- " نجيب محفوظ الرواية والأداء" لمحسن طه بدر، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

بالإضافة إلى كثير من المقالات والاستجوابات والندوات، وقد خصصت له مجلة فصول (المجلة ١٦، ع٣، ١٩٩٧) عددا خاصا، بعد مرور عشر سنوات على حصوله على جائزة

نوبل، شارك فيه كثير من الدارسين والنقاد البارزين على ساحة النقد في الأدب العربي الحديث.

وقد أثبتت ماهر شفيق فريد، في العدد الثاني من مجلة فصول، لسنة ١٩٨٢، بيلوغرافية موسعة من الدراسات المكتوبة باللغة الإنجليزية حول نجيب محفوظ، في مقال بعنوان " نجيب محفوظ في الإنجليزية، مقالة بيليوجرافية" ، وفي آخره، نجد ثيت أبجدي باللغة الإنجليزية لمختلف هذه الدراسات والأبحاث وتاريخ ومكان نشرها. كما قدم محمود الربيعي في نفس المجلة (العدد ٣ ١٩٩٧) مقالا عن النقد المكتوب بالإنجليزية لكتاب غير عرب عن نجيب محفوظ، في مقال بعنوان "النص المحفوظي– نظرة من قريب".

ومن أهم أعماله الروائية والقصصية:

- عبث الأقدار (١٩٣٩)
- رادوبيس (١٩٤٣)
- كفاح طيبة (١٩٤٤)
- همس الجنون (مجموعة قصصية ١٩٣٨)
- دنيا الله (مجموعة قصصية ١٩٦٣)
- بيت سيء السمعة (مجموعة قصصية ١٩٦٥)
- خمارة القط الأسود (مجموعة قصصية ١٩٦٩)
- تحت المظلة (مجموعة قصصية ١٩٦٩)
- حكاية بلا بداية ولا نهاية (مجموعة قصصية ١٩٧١)
- شهر العسل (مجموعة قصصية ١٩٧١)
- الجريمة (مجموعة قصصية ١٩٧٣)
- الحب فوق هضبة الهرم (مجموعة قصصية ١٩٧٩)
- القاهرة الجديدة (١٩٤٥)

- خان الخليلي (١٩٤٦)
- زقاق المدق (١٩٤٧)
- السراب (١٩٤٨)
- بداية ونهاية (١٩٤٩)
- بين القصرين (١٩٥٦)
- قصر الشوق (١٩٥٧)
- السكرية (١٩٥٧)
- أولاد حارتنا (١٩٥٩)
- اللص والكلاب (١٩٦١)
- السمان والخريف (١٩٦٢)
- الطريق (١٩٦٤)
- الشحاذ (١٩٦٥)
- ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦)
- ميرامار (١٩٦٧)
- المرايا (١٩٧٢)
- الحب تحت المطر (١٩٧٣)
- الكرنك (١٩٧٤)
- حكايات حارتنا (١٩٧٥)
- قلب الليل (١٩٧٥)
- حضرة المحترم (١٩٧٥)
- ملحمة الحرافيش (١٩٧٧)

- عصر الحب (١٩٨٠)
- أفراح القبة (١٩٨١)
- ليالي ألف ليلة (١٩٨٢)
- أمام العرش (١٩٨٣)
- رحلة بن فطومة (١٩٨٣)
- يوم قتل الزعيم (١٩٨٥)
- مشطمور (١٩٨٨)

ومن أهم الأحداث في حياة نجيب محفوظ الأدبية، حصوله على جائزة نوبل للأدب لسنة ١٩٨٧– ١٩٨٨، زيادة على تعرضه لمحاولة اغتيال سنة ١٩٩٤، بسبب روايته "أولاد حارتنا"، حيث رأى بعض المتشددين الإسلاميين في أسماء بعض شخصياتها وفي بعض وقائعها، مسا بالمقدس الديني، إضافة إلى استنكارهم لموقفه الرافض لفتوة الخميني بجواز قتل سليمان رشدي، مؤلف الكتاب الشهير "آيات شيطانية"، وتأكيده العلني لحق الكتاب المطلق في حرية الرأي [٢].

١-٢-إميل حبيبي

ولد إميل حبيبي عام ١٩٢١ في مدينة حيف بفلسطين، ينحدر من عائلة كانت تقطن قرية شفا عمرو بالجليل، ولكنها انتقلت في العقد الثاني من القرن العشرين إلى مدينة حيفا، واستقرت هناك حتى تم تشريدها وطرد قسم كبير منها إلى خارج فلسطين بعد نكبة ١٩٤٨.

أنضم إميل حبيبي إلى الحزب الشيوعي الفلسطيني عام ١٩٤٠، وأصبح فيما بعد رئيسا لتحرير صحيفة "الاتحاد" الناطقة باسم الحزب، وبعد سقوط مدينتي "الناصرة" و "حيفا" في يد الإسرائيليين، انضم إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، ومثل الحزب في الكنيست الإسرائيلي من ١٩٧١ إلى ١٩٨١.

وبعد استقالته من الكنيست الإسرائيلي، تفرغ للعمل الصحفي والسياسي وللنشاط الأدبي، حيث استمر في الإشراف على صحيفة "الاتحاد" ، الصادرة باللغة العربية، وكذلك

على مجلة "الجديد" الأدبية الشهرية، ومجلة "الغد الشهرية"، وكلاهما تصدران بالعربية وتطبعان بمطبعة الاتحاد بحيفا إلى أن توفي في الثاني من شهر مايو ١٩٩٦.

وقد نشر إميل حبيبي العديد من القصص في فلسطين، خلال فترة الانتداب البريطاني في مجلتي "الاتحاد" و "الغد" ، كما نشر في الأربعينات عددا من القصص في مجلة "المهماز" الذي شارك في ملكيتها وكان رئيس تحريرها، وكانت تصدر سنة ١٩٤٦، غير أن العديد من هذه القصص قد ضاع خصوصا ما نشر منها في المهماز [٣] بسبب عدم الاستقرار بفلسطين وتشريد أهاليها آنذاك.

ومن أعماله المنشورة والمتوفرة حاليا:

- السداسية (١٩٦٤)
- الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل (١٩٧٤)
- لكع بن لكع (حكاية مسرحية ١٩٨٠)
- بوابة مندلباوم (قصة قصيرة ١٩٥٤)
- قدر الدنيا (مسرحية ١٩٦٢)
- النورية (قصة قصيرة ١٩٦٣)
- مرئية السلطعون (قصة قصيرة ١٩٦٧)
- أخطية (١٩٨٥)
- سرايا بنت الغول (١٩٩٢)

ومن أهم الدراسات التي تناولت أعماله بالبحث والتحليل:

- " تجربة البحث عن أفق: مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة" لإلياس خوري، مركز الأبحاث ١٩٧٤.
- "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية" لفاروق وادي، دائرة الإعلام والثقافة، ١٩٨١.

- " إميل حبيبي والقصة القومية والبحث عن الهوية" لمحمود حسني، الوكالة العربية للتوزيع والنشر في الزرقاء.
- " البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني في القصة العربية المعاصرة" لأفنان القاسم، عالم الكتب، ١٩٧٨ .
- " عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي " لسعيد علوش، البيضاء، المؤسسة الحديثة، ١٩٧٨.
- " فلسطين في الرواية العربية" لأبي أصبح صالح، بيروت مركز الأبحاث، ١٩٧٥.
- " قراءات في أدب الأرض المحتلة" للمشايخ محمد، منشورات البيادر، القدس، ١٩٨٤.
- " السخرية في أدب إميل حبيبي " لياسين أحمد فاعور، سوسة، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٣.
- " الخطاب الروائي عند إميل حبيبي " لمحمد العافية، البيضاء، طبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٧.

وأهم حدث ثقافي في حياة إميل حبيبي، والذي أثار ضجة إعلامية، آنذاك، هو حصوله على الجائزة الأدبية الكبرى في إسرائيل عام ١٩٩٢.

وقد توفى إميل حبيبي في الثاني من شهر مايو ١٩٩٦.

بعد هذه النبذة القصيرة حول نجيب محفوظ و إميل حبيبي ، سنشرع في تحليل عمليهما الروائيين، اللذين اتخذناهما كمثالين للتحليل.

٢. توظيف أسلوب السرد في "المتشائل" لإميل حبيبي

تمتد التجربة المقدمة في "المتشائل " من عام ١٩٤٨ إلى ما بعد هزيمة ١٩٦٧، وقد حاول فيها المؤلف أن يستعيد تجربة العودة من لبنان إلى حيفا من حيث الطريق، لا من حيث العائد، وأن يستعيد كذلك لقائه المأساوي بحيفا بعد النكبة (١٩٤٨)، وقد التجأ إلى أسلوب السخرية في هذا الوصف، لأن المأساة، كانت أقوى من أن تتحملها الذاكرة [٤].

و "المتشائل " يحكي عودة سعيد أبي النحس من لبنان إلى فلسطين، إبان النكبة، وفيها يعري المؤلف واقع الخذلان عند بعض الفلسطينيين، وبعض الأنظمة العربية المجاورة، وفي المقابل يشيد بموقف المقاومين الفلسطينيين المحاولين العودة عن طريق النضال والمقاومة لأراضيهم المغتصبة، بخلاف سعيد العائد لحيفة لخدمة الاحتلال، كما يشيد بموقف الفلسطينيين الباقين في أرضهم، بوعي وحس وطني كبير، على عكس سعيد الخاضع والمتعايش مع الإسرائيليين. وعندما يكاد يتحول وعي سعيد الوطني، فإنه لم ينضم إلى فلسطيني المقاومة، وإنما تمسك بخازوق الوهم، فلا هو مع الفلسطينيين المقاومين من داخل الأرض المحتلة:

" وأتاني الشاب الذي يتأبط الجريدة وكان شابا فصحت به: الخازوق يا والده! قال: الذي لا يريد أن يقعد عليه، ينزل إلى الشارع معنا لا بديل ثالث: فاختر. ومضى في الشارع" (ص ٢٠٧) .

ولا هو من الفلسطينيين المقاومين من خارج فلسطين:

" وأتتني سعاد الأولى فمددت لها يدي حتى أرفعها إلي فوق. فأمسكت بيدي وأخذت تشدني إلى قبر الغربة فتشبثت بخازوقي" ص ٢٠٢– ٢٠٨.

وسأتناول مدى تأثير أسلوب المقدمات خصوصا، والسرد العربي التراثي عموما، في "المتشائل " من خلال زاويتين تميزان أسلوب هذه الرواية: حضور أسلوب السرد الشفوي من جهة، واشتغال اللعب باللغة والخطاب الساخر من جهة أخرى.

٢-١- السرد الشفوي وآليات الحكي القديم في المتشائل.

ينتظم السرد في "المتشائل " في شكل ثلاثة رسائل موجهة إلى السارد، الذي ينقلها نيابة عن مرسلها سعيد المتشائل. وهذا شبيه ببنية السرد في المقامات؛ حيث ينقل سارد مجهول سرد عيسى بن هشام من خلال اللازمة الافتتاحية: "حدثنا عيسى بن هشام".

ورغم أن السرد في "المتشائل " ينتظم في شكل رسائل، يذكر بالرواية التراسلية الأوربية وبالنثر التراسلي في الأدب العربي القديم، إلا أنه يتضمن كثير من آليات الخطاب الشفوي

التراثي، حيث لا يكون هناك حاجز بين السارد والمسرود له، والذي يتم عادة في مجلس أو حلقة .. ومن أمثلة هذا النفس الشفوي في المتشائل.

١. "أنا البذل يا محترم فكيف لم تنتبهوا على اختفائي؟

لا هم فالأهم أن اختفائي جاء في أمر عجيب ترقبت وقوعه طول العمر، وقعت العجيبة يا معلم والتقيت مخلوقات هبطت علينا من الفضاء السحيق(...)

مهلا، مهلا ولا تتعجل الشرح، يا معلم كل شيء في وقته يعسل. فاذهب بسلامتك ولا تماحكني في شكلهم. وفي لباسهم، وفي نظامهم، وفي علومهم إني أقهقه في وجوهكم: لقد أصبحت أعلم ما لا تعلمون فكيف لا أتبغدد؟" (ص ٦٦– ٦٧)

٢. "فقررت أن أخرج لأكتشفه، وقبل أن أخرج عفوا أستاذ بل قبل أن أروي لك ما جرى لي بعد خروجي من الضروري أن أعرفك بخصلة أصيلة أخرى من خصال عائلتنا بالإضافة إلى التشاؤل وإلى أننا مطلاقون" (ص ٨٦).

٣. " ولكنني لن أطيل عليك السرد يا محترم فقد دخلت مركز البوليس في عكائي الساعة السابعة صباحا بالضبط، كما أمروني فسألت عن سيدي الحاكم العسكري الذي سيحملني إلى حيفا فجعلوني أنتظر حتى الرابعة مساء دونما طعام أو شراب سوى قدح من الشاي قدمه لي جندي شاب حدثني باللغة الإنجليزية، فرددت عليه بأحسن منها" (ص٩٩).

يتم هذا الالتفات المباشر للمسرود له، على مستوى السرد، وليس على مستوى خطاب الشخصيات؛ مما يؤكد تأثر أسلوب السرد بنمط الحكي التراثي الشفاهي.

لقد أشرنا في تحليل المقامات وألف ليلة وليلة إلى تمييز السرد العربي التراثي بتضخم تمثيل أفعال وحركات الشخصيات وكذلك أقوالها، بشكل تفصيلي، قريب من النفس المسرحي. ورواية "المتشائل " في كثير من مقاطعها المحكية تنهل من هذا المكون الكلاسيكي. كما في المقطع الموالي:

" قال: أنا أبو إسحاق فاتبعني: فتبعته إلى سيارة جيب أوقفوها بقرب العتبة وحماري يتمغط إلى جانبها. قال: لنركب فاعتلى سيارته واعتليت جحشتي، فزعق فانتفضنا، فوقعت عن ظهر الحمار، فوجدتني بقربه، أي بقرب الحاكم العسكري في السيارة التي توجهت بنا غربا في طريق ترابي بين أعواد السمسم، قلت: إلى أين؟ قال: عكا وانكتم فانكتمت.

وما أن سرت بضع دقائق حتى أوقف الجيب فجأة، وانطلق منه كالسهم وقد أشرع مسدسه ثم اخترق أعواد السمسم وكشف ما ببطنه، فإذا بامرأة فصاح من أية قرية؟ فطلت الأم مقرفصة تطل عليه بنظرات شاخصة مع أنه كان واقفا فوقها كالضوء فصاح: من البروة؟

فلم تجبه بعينيها الشاخصتين.

فصوب مسدسه نحو صدع الولد وصاح: أجيبي أو أفرغه فيه" (ص ٧٤- ٧٥)

ومع ذلك فإن إميل حبيبي في سرده يستفيد أيضا من أساليب الرواية الأوربية، حيث يستخدم تقنية المونولوج الداخلي في كثير من مقاطع المتشائل. كما يوضح ذلك المثال التالي:

"فإذا هي تفتح الباب بيننا، فأغمضت عيني فشعرت بأنها تسوي اللحاف فوقي ثم سمعت وقع خطواتها وهي تسير الهوينا نحو دورة المياه ثم تغتسل ثم تعود حيث جاءت وتترك الباب بيننا مفتوحا فتحا خفيفا فكيف أقوم الآن!

ستعلم حينئذ، أنني مستيقظ فكيف لم أرد على ندائها؟ إنها حبي الأول وبعد هذه الليلة أصبحت حبي الأبدي. فكيف تركتها تبي في بيتي، وحيدين، ولم أقل لها كلمة واحدة؟ قبلة واحدة؟ هل أنا جبان؟ فكيف لا أجبن أمام صاحبة سركيس؟

فماذا أفعل الآن؟ وإلى متى أظل مستلقيا؟

ولكنني لم أستلق طويلا" (ص ١١٥).

إذن هناك إلى جانب الاستفادة من التقنية الحديثة في السرد توظيف عميق للأسلوب الشفوي التراثي مع توظيف سرد آلي لأفعال الشخصيات وتفصيل أقوالها، على منوال السرد العربي القديم، إذ أن هذه التقنية التجأت إليها ألف ليلة وليلة لإطالة المحكي ليبلغ ألف ليلة وليلة على مستوى القصة وليبلغ العدد الضخم من صفحات مصنف الليالي، على مستوى حجم الخطاب. أما في المتشائل فقد تم الالتجاء إلى إطالة مثل هذه المشاهد، لكي يتم تعبئتها بنفس رمزي، حيث يتم فيها إظهار خضوع البطل، وذلك في سرد آلي لحركاته (افعل ففعلت)، يصور تلبية آلية لأوامر مضطهديه:

" قال: أنا أبو إسحاق فاتبعني: فتبعته إلى سيارة جيب(...) فاعتلى سيارته واعتليت جحشتي...

قال: عكا وانكتم فانكتمت" (ص ٧٤).

"وتبجحت فسألته: سيارتك هذه من أي موديل؟

فقال: اكتم

فانكتمت" (ص ٧٦)

" فزجرني يعقوب وصاح: تأدب! فوقفت متأدبا

بشرط واحد يا سعيد، وهو أن تكون ولدا طيبا

- **حاضر**
- **وأن تخدمنا بأمانة**
- **حاضر"**

إن إطالة المشاهد السردية هنا كما في الليالي والمقامات، ليس هدفه الإيهام بمحاكاة تامة لأفعال وأقوال الشخصيات، بل يخدم أغراضا فنية خاصة بكل عمل، ففي المقامات كان الهدف إظهار البهرجة اللغوية والتفنن في الكلام، مع تفجير مواقف ساخرة، أما في الليالي فالهدف إطالة الحكي، بينما هنا مع "المتشائل " فيتجلى في إظهار المفارقة بين موقف المضطهد المتعالي والضحية الخانع، وذلك في أفق سرد مدين لمثل هذا الفعل الارتكاسي،

ومحفز على فعل مغاير من خلال الشخصيات الأخرى (غير سعيد) كما في المثال أعلاه الخاص بالمرأة وطفلها، وكما مع يعاد وباقية وغيرهما في مواضع أخرى.

٢-٢ توظيف اللعب باللغة والخطاب الساخر.

يؤكد إميل حبيبي ولعه باللغة العربية وتعمقه في تراثها العريق، لأن في ذلك تأكيد لهوية فلسطين العربية ومقاومة للاستلاب الثقافي. وعموما يعد عمل إميل حبيبي الأدبي صرخة ضد ادعاء وزير المعارف الإسرائيلي أنه إذا كان هناك شعب فلسطيني داخل إسرائيل، فلا بد أن يترك آثار أدبية [٥] ومن هنا لم تكن الآثار الأدبية التي خلف الفلسطينيون باللغة العربية، إلا تأكيدا لهوية الأرض الفلسطينية العربية، وهوية شعبها العربي، ومن هنا تمسك إميل حبيبي بالتراث العربي وتمسكه الحاد باللغة العربية: " إن اللغة العربية هي الفن الأساسي الذي استطاعت الحضارة العربية الإسلامية، أن تطوره، وهي كنوز، وهي بحر، ولغتنا موسيقى، ولغتنا رسم، ولغتنا تجمع أغلبية الفنون، ولغتنا علم، ولغتنا حساب عالي، وعشقي لهذه اللغة تعاظم في عملي الصحفي، وفي عملي اليومي، وفي عملي الأدبي، وازداد تعلقي بهذه اللغة في مواجهة التحديات التي واجهتنا وما زلنا نواجه بها داخل إسرائيل" [٦].

ولقد عد التراث السردي أهم منبع لغوي، يستقي منه إميل حبيبي عشقه للغة العربية، ويغني به رصيده الأدبي والنضالي، " وإذا أردت أن أشدد على ناحية أو مصدر أدبي، فإني أقول: أنني تأثرت كثيرا بالمقامات والأدب الهزلي الكلاسيكي العربي، أدب الكشاكيل، وكتبت مقامات في "الجديد" وتوقفت لأنني لم أستطع أن أتابع وأنا عندما أكتب أعمل كثيرا في القواميس القديمة، قاموس الفيروز أبادي، وبعض الكتب "كالعقد الفريد". كما أنني أشعر بأن الجاحظ يشجعني على اختراع الكلمات" [٧].

وقد عدت المقامات من أهم المصنفات العربية تفننا في طرق الكلام، وفي أساليب نظمه. لهذا كان تأثر إميل حبيبي العميق بها كما سنرى في السطور الموالية. فمن هذا المصنف السردي– اللغوي استمد إميل حبيبي حبه للغة العربية وولعه بالألفاظ: "ولقد تأثرت بالمقامات، فأنا أحب التلاعب بالألفاظ، ولذلك ربما أصبحت الكتابة صعبة بالنسبة لي،

أعود إلى النصوص وأعيد، وأنا مستاء من نفسي بسبب ذلك، وقد يكون هذا رد فعل على استهانة أدبائنا وشعرائنا باللغة" [٨].

من هنا لم يكن غريبا أن تشتغل في "المتشائل " التلاعبات اللفظية بشكل بارز، والتي سنعمل على تقديم بعضها. مع العلم أن أي فقرة من هذه الرواية لا تخلو من هذا التلاعب اللغوي، المتمثل في الجناس والطباق والمقابلة والسجع والتكرار وغيرهم.

" **وزاغت أبصاري، فرأيت صفوفا متراصة من الرؤوس تتراقص في جدران الغرفة وعلى أرضها، وكنت أرى هذه الرؤوس تتسرب بين أصابع يدي، المشلولتين فوق المكتب، وكانت هذه الرؤوس تفغر أفواهها وتصرخ في وقت واحد بكلام ولم ألتقط منه سوى شتائم غريبة أضحكتني صياغتها غير المألوفة، فضحكت فأضحكني ضحكي، فأغربت بالضحك حتى تقطعت خواصري. ولم أثب إلى رشدي إلا بعد أن وثبوا علي فطروحوني أرضا فاقد الرشد**" (ص ١٥٥– ١٥٦).

نلاحظ هنا تناسل تكرار لفظة ضحك في صيغ متنوعة، تضفي على العبارة موسيقى ورنة، وفي نفس الوقت تعمق دلالتها الساخرة. نفس الشيء بالنسبة للجناس المنتظم حول الألفاظ أثب إلى رشدي// فاقد الرشد// وثبوا.

" **ما هكذا فعل قائدنا، أبو ركوة، قبل ألف عام فلما رأى الناس يؤمنون بأن الحاكم بأمر الله لم يسقط في يده، ولم ينتظر أن يصبح مؤهلا بل أقنعهم بأنه ثائر عليه، هو أيضا بأمر الله فتلقب بالثائر بأمر الله على الحاكم بأمر الله وقيد العزة بالعزة. والحاكم أظلم فتبعه خلق كثير. وكنا بينهم. قلت:**

وسري الدفين.

قال: فجدبه

وها أنا فاعل" **(ص ١٣٢– ١٣٣)**

هنا يلعب على المقابلة اللفظية الحاكم بأمر الله// الثائر بأمر الله، وعلى حمولتها التاريخية، ليعمق دلالة المفارقة، على سبيل إعلاء رمزي لبساطة الشعوب العربية وتصديقها

لمزاعم الحكام الغيبية، التي ليس لها من هدف سوى السيطرة عليهم، بالسيطرة على تفكيرهم وإيمانهم.

" أما الفرادسة فقد أنقذهم عصر الكرمة في دنان يعقوب، من أعاصير الحروب، والحق يقل عن أهالي زخرون يعقوب أن الربح الوفير، الذي جنوه من سواعد الفرادسة وسيقانهم، شد من سواعدهم حين حمل عليهم إخوانهم الصهيونيون، من ذوي العمل العبري النقي، التقي، الصافي صفاء خمرة تلك الدنان، حتى ضحكوا، بصفاء نية، من الحكاية التالية التي انتشرت عنهم وحدثني بها معلمي يعقوب، بصفاء نية.

إن أباء زخرون يعقوب اختلفوا يوما...." (ص ١٣٤- ١٣٥).

" زخرون يعقوب" اسم أطلقه اليهود على مستوطنة بإسرائيل ، كان يصنع بها الخمر من عنب قرية مجاورة (فريديس)، كما يؤكد ذلك المقطع الموالي:

" أما فريديس- الفردوس- فبقيت لحاجة في نفس يعقوب وهو غير معلمي من اتحاد فلسطين بل جيمس (يعقوب) دي روتشلد، الذي أقام بحلالة مستوطنة " زخرون يعقوب"- لذكرى يعقوب- في أواخر القرن التاسع عشر، فانصرف القادمون من أوربا، إلى صناعة النبيذ الجيد، فتضعه مصايف العروبة، وقد تعددت أسماؤه، على موائد الجزيرة، من الربع الخالي عبر الجسور المفتوحة، فيستذوقونهم فينشد منشدهم..." (ص١٣٤).

لهذا نجد نوعا من اللعب اللفظي بهذا الاسم: " زخرون يعقوب" وبأسماء الخمر وأوصافها: الذنان، الصفاء، النقي، للإحالة على صفاء نية العرب (غبائهم) المتعاونين مع اليهود، وسوء نية اليهود (لحاجة في نفس يعقوب) في استغلالهم لهذه السذاجة واللاوعي القروي عند سكان قرية الفرادسة العرب.

" أو هكذا أوهمت نفسي حتى أركبوني في سيارة البوليس المقفلة، الرجل الكبير مع السائق الكبير، وأنا محشور مع ستة رجال الشرطة فيما يشبه عربة الكلاب. فلما أقفلوا قلت: صونا لسمعتي، فلما تأففوا من شدة الحر، وكنا في آب الهباب، تأففت معهم، فانهالوا علي لكما ورفسا وأنا أصيح: النجدة النجدة أيها الرجل الكبير ولفظتها بلغة عبرية فصحى لأقنعهم بعلو كعبي وحتى أقوم تحت أكعابهم فتوقفت السيارة" (ص ١٧٥).

هنا جناس اشتقاقي (تأففوا// تأففت) وكذلك طباق (علو كعبي// تحت أكعابهم) للدلالة على تعالي المضطهد على الضحية، حتى لو حاول هذا الأخير مسايرته ومهادنته.

" فانتصت واقفا والماءان يتصببان من وجهي، ماء الوجه وماء المرحاض، فتمالكت على أقرب مقعد ورحت أبكي فتراكضت يعاد وأختها نحوي، وجففتا الماء ودموعي، وطمأنتاني على أن كل شيء يصلح.

فأي شيء هذا الذي يجب أن أصلحه" (ص ١١١).

في هذا المشهد الكاريكاتوري الذي حصل عقب استقبال سعيد ليعاد وأختها، وانزلاقه في المرحاض، وهو يرتب نفسه لاستقبال يعاد، بعد طول غياب، يوحي بطريقة فكاهية، بدناءة سعيد العميل لإسرائيل (ماء الوجه// ماء المرحاض)، وماء الوجه هنا يدل على الكرامة، كما يدل على المعنى المباشرة دموع العين. وكلاهما في المقطع، يدلان على الخنوع (البكاء للنساء واقتران ماء الوجه كدليل على الكرامة بماء المرحاض، فيه حطة وهوان كذلك).

" فعاد معلمي واتكأ حيث كنت متكئا على المزولة، وقد زاولني القلق، وقال قم الآن ونم، لقد فرغت الليلة جعبتي.

ولكنني لم أنم

ففي تلك الليلة، في ساعة الفجر الكاذب، شاهدت الإشارة الأولى من الفضاء السحيق" (ص٤٩).

هنا جناس وسجع متسلسل. حيث يبعث في المقطع رنة موسيقية، وينبه القارئ إلى جمال اللغة في تركيب الجملة العربية، إضافة إلى ما تحمله من دلالة عميقة.

وهذا يذكر، كما أشرنا في أول هذا المحور، بطريقة نظم المقامات التي يشتغل حقلها المعجمي والتركيبي، كما رأينا، بشكل بليغ، في المتشائل.

وإلى جانب هذا التركيب اللغوي التراثي بما يحمله من مفارقة ساخرة، كما بينا في التحليل. " فالمتشائل" تحتوي على سخرية عميقة على مستوى بناء الصور الكاريكاتورية. مثل ما نجد في المقطع التالي:

"فظللت أحاول أن أطبع على فمي الابتسامة نفسها فينهار الجانب اليساري من فمي، فأقومه، فينهار الجانب اليميني، فأقومه، فأحس بشفتي السفلى كلما تنهار فأقومها، فتصطك أسناني" (ص١٨١).

لقد صور السارد، هنا حدة خوفه الكبير بصورة كاريكاتورية تظهر علامات الخوف على عضو واحد من حسمه (الفم)، حيث تنهار جميع مكوناته، فلا يستطيع أن يطبع ابتسامة واحدة من فرط الهلع.

"فانقضى الفجر الكاذب واشتد سواد الليل. فأخذت أتلمس طريقي وأتعثر حتى رأيت ضوءا في جهة البحر غربا يغاضن بعينه مغاضنة متناسقة كأنما يستحثني إليه ويدعوني مثل عين أستاذ العربية اليسرى المصابة بداء الغضن العصبي. فلما لحظتها أول مرة حسبته يدعوني على اللوح فقمت على اللوح فصاح: عد إلى مكانك يا لوح! فعدت فظلت عينه اليسرى تغضن فحسبت أني فهمت مأربه فلما تلا علينا النشيد: "فلسطين بلادي، هيا يا أولادي" وغضن بعينه اليسرى، ضحكت قبل أن يتم البيت فتوقفت مذهولا.. فسمعت لهات الطلبة المذعورين فنزل علي ضربا بالمؤشر حتى تحطم...

ومنذ ذلك الحين تحققت عاقبة الاستهزاء، فحمدت معلمي على ما أصاب عينه السر من غضن عصبي، وقلت في نفسي: مليح أن تحطم مؤشرة عصاه على بدني..." (ص٩٢- ٩٣).

يتم هنا، تقديم، مشهد غباء البطل وخطأ تأويله للتغضن العصبي لعين معلمه بطريقة كاريكاتورية، قائمة على إظهار الحقيقة وضدها في نفس الوقت: الغمز المرضي لعين المعلم، والفهم الخاطئ لذلك الغمز من طرف البطل.

" ورحت أتراكض بين الغرف وأنا ألبس ثيابي، تارة، وألقى في المرحاض بما احتوته منافض السجائر من بقايا أعقابها الملوثة بأحمر الشفاه تارة أخرى، فلما سحبت حبل ماء الشطف فلم ينهم ملأت دلوا وألقيته فيه، فانسكب الماء على الأرض، فانسحبت عليه، فوقعت على يدي وركبتي أمام الباب المفتوح، فإذا أنا، على هه الحال، أمام قدمي يعاد بعد طول الغيبة.

فقالت جازك!: فانتصبت واقفا يتصببان من وجهي، ماء الوجه وماء المرحاض." (ص١١٠-١١١).

هنا صورة كاريكاتورية تصور لهفة البطل على لقاء حبيبته، وتهوره الكبير في حركاته وهو يتهيأ لهذا اللقاء، وكأن حركاته منتقاة من حركات شارلي شابلن الصامتة والبالغة التعبير معا.

وتشتغل السخرية في المتشائل أيضا، على المستوى تسمية الشخصيات ذات الدلالة الرمزية، واسم البطل ذاته يحمل هذا البعد الساخر، فهو يتكون من دلالتين متعاكسين (السعد// النحس: (سعيد أبو النحس) والتشاؤم والتفاؤل: (المتشائل).

" إن اسمي وهو سعيد أبو النحس المتشائل، يطابق رسمي مخلقا منطقا وعائلة المتشائل عائلة عريقة نجيبة في بلادنا. يرجع نسبها إلى جارية قبرصية من حلب لم يجد تيمورلنك لرأسها مكانا في هرم الجماجم المحزوزة مع أن قاعدته كانت عشرين الف ذراع وعلوه كان عشر أذرع، فأرسلها مع أحد قواده إلى بغداد لتغتسل فتنتظر

عودته. فاستغفلته (ويقال – وهذا سر عائلي– إن ذلك كان السبب في المذبحة المشهورة). وفرت على أعرابي من عرب التويسات اسمه أبجر.(...)

وبعد النحس الأول في سنة ١٩٤٨، تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لم يجر احتلالها..." (ص٦٩– ٧٠).

إن في هذا الاسم الدال على التشاؤم، إحالة على التاريخ الدموي بالمنطقة العربية، وخصوصا فلسطين التي أريق دماء سكانها من طرف المماليك والتتار (تيمورلنك) كما من طرف الصليبين، كما ذكر السارد ذلك في موضع آخر، وأخيرا اليهود، حيث تم تشريد جزء من سكان فلسطين والتنكيل بالباقين. إن اسم سعيد يرمز لكل هذا الشعب رغم كل هذه الظروف ظل متفائلا، كما يدل على ذلك الجزء الثاني من اسم البطل:

" هذه هي شيمة عائلتنا. ولذلك سميت بعائلة المتشائل، فالمتشائل هي نحت كلمتين اختلطتا على جميع أفراد عائلتنا منذ مطلقتنا القبرصية الأولى.

وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل، فدعينا بعائلة المتشائل ويقال أن أول من أطلقها هو تيمورلنك نفسه بعد مذبحة بغداد الثانية. وذلك لما وشوا بجدي الأكبر أبجر بن أبجر، وأنه وهو على متن فرسه خارج أسوار المدينة، التفت فشاهد ألسنة اللهب، فهتف: بعدي خراب بصري!

خذني أنا مثلا، فإنني لا أميز التشاؤم عن التفاؤل، فأسأل نفسي: من أنا، أمتشائم أم المتفائل!" (ص٧٢– ٧٣)

وفي هذا التركيب الاسمي: المتشائل– المتفائل، دلالة على الظروف السيئة والدموية التي مرت على المنطقة، ولا زالت تمر عليها، إبان الاحتلال الإسرائيلي في العصر الحالي، ومع ذلك فإن سعيد ومن على منواله، في الماضي كما في الحاضر، لم يثورا وتوانوا في التخاذل والتفاؤل الكاذب.

كما تشتغل الرمزية في أسماء الشخصيات، فيعاد تدل على العودة، وهي رمز لكل الفلسطينين الذين رحلوا من قراهم ومدنهم، ومع ذلك ظنوا دوما متشبتين بالعودة إلى أراضيهم:

" فقد سمعنا، من فوق، صراخا أنثويا، وصوت لطمات، وركل، وجلبة، وتطلعنا إلى فوق فإذا بمعركة حامية تدور بين يعاد وبضعة عساكر، كانوا يقذفون بها على الدرج إلى أسفل. ووقف عساكر آخرون وهم يحاولون ألا يروا ما يحدث. وهي تقاوم وتصرخ وتركل بقدميها وهي تقاومهم وتركلهم حتى ألقوا بها في فناء الدرج، فهبطت على قدميها منتصبة القامة وراسها في السماء.

وقال أحدهم وهو يلهث: متسللة، فصرخت: هذه بلدي، داري، وهذا زوجي!

فلفظ يعقوب شتيمة ذات خمسة أحرف

فنسبتها إلى أمه

فتكاثروا عليها، ودفعوها أمامهم إلى سيارة كانت امتلأت بالخلق من أمثالها، وذهبوا

وسمعتها، والسيارة تتحرك، تنادي بأعلى صوتها: سعيد، لا يهمك فإنني عائدة!

وكنت بعد متمدد...."

هنا تصوير بليغ لموقفي "يعاد"، وما يرمز له إسمها من تشبت بالعودة ومقاومة المحتلين والتعالي عليهم، و"سعيد أبي النحس المتشائل" بما يوحي به اسمه المتناقض الدلالات. من ازدواجية في الشخصية، أفضت به إلى الخضوع والخنوع لمضطهده الإسرائيلي، وعجزه على أدنى مقاومة، وهو يرى حبيبته تطرد أمام عينيه بينما كانت تقاوم، وهي امرأة وكان وهو الرجل، يقوم بدور المتفرج المتخاذل.

وقد ورثت يعاد الثانية ابنة يعاد الأولى اسم أمها، كما ورثت عنها ما يحمل هذا الاسم من صمود وتشبت بالعودة إلى أرض الوطن، حيث يتكرر نفس المشهد الذي وصفناه أعلاه، بعد مرور عشرين سنة:

" وأسمع من فوق، في منزلي، صراخا أنثويا، وصوت لطمات وركل وجلبة وأرى معركة حامية تدور بين يعاد والعساكر. وأراها تقاوم وتصرخ وتركل بقدمها. وأراهم يتكاثرون عليها ويدفعونها أمامهم إلى سيارة الترحيل وأسمعها، والسيارة تتحرك، تنادي: سعيد، لا يهمك فإنني عائدة.

وفتحت عيني وشهقت قائلا: ها قد عدنا من البداية" (ص٢٠٥).

بينما يحيل اسم زوجته "باقية الطنطورية" على الإلحاح على البقاء في الوطن دون خضوع للمحتل، بل بوعي باطني حاد، ضد الاحتلال الإسرائيلي:

"- والطنطورية؟

فأخبرني بما كنت أعرفه عن أصلها وأضاف إلى ذلك أن أخوالها "من جماعتنا" مع أن اسمها الحقيقي هو "باقية" وقال: هذا هو الضد وضده.... ولكنها طفلة..." ص ١٤٠.

وباقية ومع بقائها في أرض الاحتلال، فإن لها شخصية مختلفة:

" قال: الطنطورية"

ثم حدثني بما يعرفه عنها، فإذا بهم لا يعرفون لها اسما سوى الطنطورية، لأنها من الطنطورة. وقال: إنها كانت في زيارة أخوالها في جسر الزرقاء حين سقطت الطنطورة ورحل أهلها فبقيت في جسر الزرقاء وقال: هي مدنية وتتكبر علينا.

وقال: أمرها عجيب، فهي إما تبتسم وإما تبكي، فأصبحنا نخافها ونتحاشاها ... غريبة وتقرأ كتبا وتبتسم لوحدها وتبكي لوحدها...." (ص١٣٩).

وقد تجلى هذا الوعي الباطني بقضية بلدها، لما انضمت إلى ابنها لإتمام فعل المقاومة ضد المحتل معا.

"- بأي سلاح يحارب جيلك؟

فأطبق بصمت

- **أي سلاح في يدك الآن يا ولاء؟**
- **رشاش قديم في الصندوق.**

فرأيتها تندفع راكضة نحو القبو المهجور، ويداها ممدودتان على جانبيها، كجناحي طير يسرع إلى عشه ليحمي جواز له، حتى كادت تغيب في فتحته المعتمة، وإذا به يصيح فيجمدها في مكانها:

- **إنهم قادمون وراءك يا أماه، فهل تحمينهم بحبي؟**
- **لا يا ولاء، يا ولدي، بل آتية أنا إليك، ففي الصندوق رشاش آخر. وسأحميك بحبي.**

وما إن غابت عن ناظري حتى اختلط الحابل بالنابل، ولم أعد أميز الأشباح المندفعة، من هنا ومن هناك. وقد تركوني لحالي، فما كنت أسمع سوى صراخ مكبوت وأوامر مبحوحة، وكنت أتقدم، ثم كنت أتأخر وكنت أدور على نفسي. وأسمع شتائم لم تكن موجهة إلى شخصي..." (ص ١٦٣).

ومرة أخرى يقف سعيد المتشائل متفرجا على مشهد محاولة الأعداء قتل أقرب الأقرباء إليه: زوجته وابنه المقاومين، ولكن بعدما كان مع يعاد الأولى والثانية ممدا على الأرض، أصبح في هذا المشهد يدور حول نفسه، مما يدل على عجزه التام عن فعل الصمود والمقاومة، وسكونه إلى الخضوع والتخاذل.

أما "ولاء" فهو يحمل في طيات اسمه دلالتين: الولاء للاحتلال كما أراد أبوه وممثل الاحتلال "الرجل الكبير"، والولاء لوطنه فلسكين، كما وقع فعلا في القصة، مثلما يدل على ذلك المشهد السابق، إن قصد المحتل وعميله سعيد المتشائل، قد خاب في النهاية وفازت المقاومة داخل ولاء.

" فلما أنجبت باقية طفلنا البكر، فأرادت أن تسميه باسم والدها النازح "فتحي"، فرفع الرجل الكبير، ذو القامة الصغيرة، حاجبيه فوق المكتب تساؤلا، فسمياه "ولاء"..." (ص١٤٨)

إن الرجل الكبير ممثل الاحتلال، أصر على تغيير اسم "فتحي" بما يحيل عليه من مقاومة (منظمة فتح)، فأذعن سعيد فسماه ولاء، ولكن ولاء ابنه تحول على النقيض مما أراده له مسمياه (الرجل الكبير وسعيد المتشائل)، أي من الولاء لإسرائيل إلى الولاء لفلسطين، كما يستلزم ذلك الشعور الوطني وعدم القبول بواقع الاحتلال الصهيوني.

٣.توظيف آليات السرد التراثي في " ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ.

كما يعلن عنوان الرواية ذاته: "ليالي ألف ليلة "، فإن هذا العمل يشيد عالمه الحكائي على نص تراثي، يعد من أروع ما أنتجت المخيلة العربية، حيث مازال هذا النص يزاول تأثيره لغاية الآن. إلا أنني أقصد– كقارئة عربية– نص "ألف ليلة وليلة "، الذي كنا نبني من خلاله تصورا ساحرا وحالما عن الشرق. لقد كان عبد الفتاح كليطو على حق لما أعلن أنه "إذا طلبت من قارئ "غربي" أن يذكر لك كتابا عربيا قرأه أو سمع به، فإنه سيفكر لحظة ثم يقول لك: "ألف ليلة وليلة ". لن يذكر لك إلا هذا الكتاب، لأنه لا يعرف كتابا عربيا غيره. وفوق ذلك، يحسب أن "ألف ليلة وليلة " بالنسبة للعرب، "كالإلياذة" و "الأوديسا" بالنسبة للإغريق. ولا شك أن الدهشة ستشملك وأنت تسمعه يشيد بكتاب لا يدرس في الجامعات ولا توليه تواريخ الأدب كبير الاهتمام...." [٩].

وما أريده أن أضيف على كلام الخطبي، هو أن الليالي لم تسحر فقط القارئ الغربي، بل إن تأثيرها قد وصل صداه إلى جميع الوجهات الثقافية الأجنبية، غربا وشرقا، جنوبا وشمالا.

وقد كان نجيب محفوظ محقا، لما حاول تأصيل خطابه الروائي بالتراث السردي العربي، بعدما ظل لمدة طويلة ينهل، في كتابة روايته ، من التقنيات الغربية.

" إن تجربة الرواية العربية الحديثة قصيرة العمر، لا تتجاوز الستين عاما، لقد نشأنا فوجدنا طه حسين وسلامة موسى وسواهما من قادة الفكر، يمجدون النموذج الأوربي من الحضارة والثقافة والأدب، فاعتقدنا مثلهم أن الشكل الغربي للرواية هو الشكل العالمي، فاحتذيناه وهذا خطأ. إذ تبين فيما بعد أنه شكل غربي مرتبط بالحضارة الغربية، وأنه توجد أشكال متعددة للرواية والأدب والفن في العالم، لذا نعود اليوم إلى التراث القصصي العربي محاولين

تأصيل الشكل الروائي بعد ان تمكنا خلال العقود والأعمال السابقة من تعريب المضمون الروائي...." (١٠).

إلا أن نجيب محفوظ وبوعي فني عميق، أدرك أن هذه الاستفادة من التراث الحكائي العربي القديم، لا تعني النسخ الآلي لأساليبه السردية: "بالنسبة لي فيما يتعلق بالثورة على ما هو أوربي أو تقليدي ازدادت خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتي في نفسي أكثر، أصبحت أبحث عن النغمة التي أكتب بها من داخل ذاتي أكثر، اتجاهي إلى الحدوثة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر الحرافيش، بعد الحرافيش حاولت أن استوحي عملا قديما، وهو ألف ليلة وليلة، وهي رواية لم تنتشر بعد، لكن يجب أن أوضح لك شيئا منها، وهو أن تقليد القديم مثل تقليد الحديث كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك"(١١).

ومن هذا الوعي التأصيلي كان إبداع نجيب محفوظ لروايته "ليالي ألف ليلة ". وسأتناول في تحليل هذا العمل مدى حضور نص "ألف ليلة وليلة " في بناء عالمها الحكائي.

٣-١ الليالي بين نص محفوظ والنص التراثي.

بدأ نجيب محفوظ حكيه في روايته "ليالي ألف ليلة " من حيث انتهت حكاية "ليالي ألف ليلة " التي بنى من خلالها نصه:

"وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور، فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له: يا ملك الزمان وفريد العصر والأوان: إني جاريتك ولي "ألف ليلة وليلة " وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لي في جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية؟ فقال لها الملك تمني تعطي يا شهرزاد، فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهم هاتوا أولادي فجاءوا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشي وواحد يحبي، وواحد يرضع، فلما جاءوا بهم أخذتهم ووضعتهم أمام الملك وقبلت الأرض وقالت يا ملك الزمان إن هؤلاء أولادك وقد تمنيت أن تعتقني من القتل إكراما لهؤلاء

الأطفال (....) وقال يا شهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيئ هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية (....) وأقام هو ودولته في نعمة وسرور ولذة وحبور حتى أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات.." (ألف ليلة وليلة ،ص١٣٩٩)

إن شهرزاد في النص الأصل، حكت لثلاثة سنوات حتى حصلت على عفو الملك، ثم سكتت الحكاية عن الاستمرار في سرد وقائع ما حصل لها وزوجها لغاية أن " أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات" ، بينما نجيب محفوظ، أبى إلا أن يسكت عما نطقت به الحكاية الأصل (سرد شهرزاد حكايات للملك)، وفي المقابل عمل على سرد ما سكتت عنه الحكاية الأصل، ففي "ليالي ألف ليلة " تصبح شهرزاد جزءا من الحكي وليس صوتا لهذا الحكي.

كما أن شهرزاد كانت في الحكاية الأصل تحكي لتعيش، فإنها في رواية محفوظ تعمل على مستوى القصة لتغيير الملك وجعل توبته تكون بالفعل من خلال رعايته لشعبه بالعدل والمحبة، لأن تاريخه الدموي ليس بالسهل التخلص منه.

"- فقالت هامسة تعلم يا أبي أني تعيسة!

- **حذار يا ابنتي فإن الخواطر تتجسد في القصور وتنطق!**
- **فقالت بأسى!**
- **ضحيت بنفسي لأوقف شلال الدم**
- **فتمتم:**
- **لله حكمته**
- **فقالت بخنق:**
- **وللشيطان أولياءه**
- **قال بتوسل**

- **إنه يحبك يا شهرزاد**
- **الكبر والحب لا يجتمعن في قلب، إنه يحب ذاته أولا وأخيرا...**
- **للحب معجزاته أيضا**
- **كلما اقترب مني تنشقت رائحة الدم...**
- **السلطان ليس كبقية البشر ....**
- **لكن الجريمة ... كم من عذراء قتل، كم من تقي ورع ؟أهلك، لم يبق في المملكة إلا المنافقون(...) " رواية ألف ليلة" (ص٥- ٦).**

ومن هنا تنطلق أحداث الرواية في صراع بين الخير والشر، في محاولة لتغيير الملك ومحو ماضيه الدموي، مع تحرك قوى الخير لإحقاق العدل (قمقام وسنجام) وقوى الشر لإقرار الظلم (سخربوط وزرمباحة).

٣-٢ آليات السرد في "ليالي ألف ليلة ".

عمل محفوظ على تطعيم نصه بمكونات نصية من "ألف ليلة وليلة " على مستوى الشخصيات والأحداث لا على مستوى منطق السرد.

٣-٢-١ الشخصيات والأحداث.

تظهر في رواية "ليالي ألف ليلة " مجموعة من الشخصيات المكونة لعالم الحكي في " ألف ليلة وليلة " ، منها شهرزاد وشهريار ودنيازاد والوزير "دندن" وأنيس الجليس والسندباد وقوت القلوب وعلاء الدين أبو الشامات.

وقد تم تحوير في بعض الأحداث التي عاشتها هذه الشخصيات في النص الأصلي، كما تم إضافة شخصيات شعبية لم تكن في "ألف ليلة وليلة " ، تتسم بمميزات الشخصية الوسيطية المعاصرة للفترة الزمنية لليالي، ومنها الشيخ البلخي وصنعان الجمالي وحمدان طنيشة وكرم الأصيل وسحلول وإبراهيم العطار وخليل البزاز وشملول الأحدب والطبيب عبد القادر المهيني وجبصة الملصي وعجر الحلاق إلخ.

وقد تم تقسيم هذه الشخصيات إلى فئة العامة وفئة الأثرياء من جهة، وإلى الشخصيات القائمة على الحكم من جهة أخرى، إضافة إلى أرباب العلم والحكمة، ويمثلهما في الرواية الشيخ عبد الله البلخي والطبيب عبد القادر المهيني.

وقد تم تقديم تقسيم الرعية إلى عامة وأثرياء من خلال جلستهما في مقهى الأمراء، بحيث تحول السوق في "ألف ليلة وليلة " إلى مقهى في رواية نجيب محفوظ (وحضور المقهى في أعمال محفوظ قوي، والأحداث تتم غالبا في رواياته في الحارات الشعبية بمقاهيها ومطاعمها وحوانيتها إلخ):

" يتوسط المقهى الجانب الأيمن من الشارع التجاري الكبير... وهو مربع الأركان واسع الساحة، يفتح مدخله على الطريق العام وتطل نوافذه على حواري جانبيه.. تقوم في جوانبه الأرائك للسادة وتستقر في دائرة وسطه الشلت للعامة.. يقدم مشروبات ساخنة وباردة تبعا للفصول، وبه أيضا أجود صنوف المنزول والحشيش... تشهد لياليه الكثير من السادة أمثال صنعان الجمالي وابنه حسن وجليل البزاز ونور الدين وشملول الأحدب... كما يشهد الكثير من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقا ومعروف الإسكافي...." (رواية ليالي ألف ليلة ص١٠).

ويمثل الشيخ عبد الله البلخي والطبيب عبد القادر المهيني، على التوالي صوت الحكمة وصوت العلم في الرواية:

" يقيم الشيخ عبد الله البلخي في دار بسيطة بالحي القديم... تتطبع نظرته الحالمة في قلوب الكثيرين من تلاميذه القدامى والمحدثين وتتطبع بعمق أبدي في عمق المريدين... العبادة الكاملة عنده مقدمة ليس إلا، فهو شيخ الطريق، وقد بلغ منه مقام الحب والرضى(...) " (ص٧).

ورغم تكامل هاتين الشخصيتين فهما متناقضتين، فالتقوى والحكمة يقابلهما في الرواية العلم والفكر:

" دخل الطبيب عبد القادر المهيني فتعانقا ثم اقتعد شلته إلى جانب صديقه ودارت المناجاة كالمعتاد على ضوء مصباح في كورة... قال عبد القادر:

عرفت لا شك الخبر السعيد

فقال باسما

عرفت ما يهمني معرفته

فقال الطبيب:

الخناجر تدعو لشهرزاد بينما أنت صاحب الفضل الأول

فقال بعتاب

الفضل للمحبوب وحده

إني مؤمن أيضا ولكني أتابع المقدمات والنتائج، لولا أنها تتلمت على يديك صبية ما كانت شهرزاد... لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء...

قال الشيخ

يا صديقي لا عيب منك، إلا أنك تغالي في تسليمك للعقل...

إنه زينة الإنسان...

من العقل أن نعرف حدود العقل

فقال عبد القادر

من المؤمنين من يرون أنه بلا حدود...." (ص٢-٨).

ورغم عمق حضور هاتين الشخصيتين فإن، مشاركتهما في الأحداث كانت ثانوية بخلاف ممثلي السلطة، الذين كانوا يقتلون تباعا، وممثلي الشعب الذي كانوا يدفعون لقتلهم، لإحقاق

العدل، من طرف قوات خفية يمثلها كل من عفريتان مسلمان وهما قمقام وسنجام، وفي المقابل هناك قوة خفية تسعى للشر، ويمثلها عفريتان كافران وهما سخربوط وزرمباحة:

"قالت زرمباحة لسخربوط:

أخشى أن يركبنا الضجر...

فقال سخربوط مشجعا!

بل ستتاح فرص وتخلق فرص يا تاج الذكاء

وترامى صوت قمقام من أعلى الشجرة وهو يقول!

إذا تردد التذمر بينكما فهو البشرى بالرضى

فقالت له زرمباحة ساخرة:

ما أنت إلا عجوز عاجز....

فقال سنجام من مجلسه لصق قمقام

الأرض تشرق بنور ربها، ونحو النور يتطلع ليل ونهار جمصة البلطي ونور الدين العاشق، حتى عجر استقر في دكانه وتاب عن تطلعاته... أما شهريار السفاح فثمة نقطة هدى تقتحم عليه هيكله الملئ بالدم المسفوك...

فقال سخربوط هازئا:

ما ترى في الأشياء إلا ظلها الأخرس، وما تحت الرماد إلا جمرات نار وسيوقظك الغد من غفوة العمى...." (ص١٥٧- ١٥٨).

وهناك شخصية وسيطة تعيش بين الناس ولكن ليست من جنسهم، ولا حتى من جنس الجن، إنه المعلم سحلول، الي سيظهر في وسط الرواية أنه ملاك الموت:

" وذات ليلة وسحلول يخوض الظلام متمهلا اعترضه قمقام وسنجام فتبادلوا تحية مقدسة:

انظر إلى العبث يعصف بالمدينة

فقال سحلول

ستقبض أرواحهم ذات يوم وهي تنز إثما

وقد تسبق التوبة حلول الأجل

لماذا لا يسمح لنا بمساندة الضعفاء؟

فقال سحلول بوضوح:

وهبهم الله ما هو خير منكم، العقل والروح!" ص ١٦٢- ١٦٣.

نلاحظ أن بعض شخصيات الحكي في ألف ليلة وليلة حاضرة في الرواية بأسمائها ودورها الأصلي، مع تحوير في الأحداث، مع دخول شخصيات جديدة لمسرح القصة في رواية محفوظ. فكيف نظم نجيب محفوظ السرد في روايته، هل استفاد من آليات السرد في ألف ليلة وليلة ؟

٣-٢-٢ منطق السرد في "ليالي ألف ليلة "

لقد تم في ألف ليلة وليلة الفصل بين الحكاية الإطار التي تخص قصة شهريار وأخيه شاه زمان وخيانة زوجاتهما لهما، ثم قرار شهريار الزواج كل ليلة من عذراء، وقتلها في اليوم الموالي، إلى أن تتطوع شهرزاد بنت وزيره للقيام بمهمة إنقاذ العذراء من بنات جنسها، فتقرر لتأجيل مقتلها، والحصول على عفو الملك عليها وعلى النساء جميعا، أن تحكي له كل ليلة حكاية مشوقة، إلى أن تنتهي الليالي بعفو شهريار على شهرزاد، بعد أن أنجبت له ثلاثة أبناء ذكور... أي أن هناك ثلاثة مستويات للحكي في ألف ليلة وليلة .

١. حكي قصة شهرزاد وشهريار من طرف سارد مجهول.

٢. حكي شهرزاد لحكايات متناسلة تستغرق مدة ألف ليلة وليلة وتغطي الخطاب الحكائي لليالي ككل.

٣. حكي شخصيات داخل حكايات شهرزاد لقصص داخلية.

إن هذا المنطق الحكائي الخاص بالصوت، كما حللنا ذلك في الفصل السابق، هو ما يعطي للحكي في ألف ليلة وليلة قوته السردية، على المستوى الشكلي، زيادة إلى سحر

قصص شهرزاد بمضامينها المثيرة، لكن نجيب محفوظ لم يستفيد من هذا البعد الشكلي المتميز، وإنما بنى عالم روايته من خلال المضمون القصصي لليالي وليس من خلال شكلها السردي المميز.

فقد تم انتظام السرد في رواية "ليالي ألف ليلة " من خلال سرد خارج حكائي وغيري القصة، يتميز بمستوى سردي وحيد من أول الرواية إلى آخرها، وهذه كما هو معلوم، طريقة محض أوربية في الحكي.

كما لا يحضر في حكي نجيب محفوظ البعد الشفوي، المميز لليالي وللسرد العربي القديم عموما، بخلاف إميل حبيبي ، الذي استمر هذا البعد كما رأينا سابقا.

إننا نشعر في سرد نجيب محفوظ بحاجز فني بين السارد والمسرود له، بخلاف السرد الشفوي الذي ينعدم فيه مثل هذا الحاجز، ويتم سرد الحكي بطريقة مباشرة أو شبه مباشرة، مع تواجد السارد والمسرود له في نفس المكان، والذي يكون عادة مجلسا أو حلقة، غير أن تقنية السرد خارج الحكائي وغيري القصة، لم تسمح بمثل هذه المباشرة بين السارد والمسرود له.

ولم يبقى أمام نجيب محفوظ لنسج حكي فني أصيل غير مضمون العالم القصصي لليالي، لهذا وجدنا التعامل العميق مع شخصيات وأحداث "ألف ليلة وليلة " عن طريق تمديد أحداث القصة التي وقفت عندها الحكاية الأصل "ألف ليلة وليلة " وتحميل الحكاية الفرع رواية "ليالي ألف ليلة " بوقف اجتماعي يروم تحقيق العدل والحرية؛ وذلك قصد إضفاء نوع من المعاصرة على رمزية المحكي في رواية "ليالي ألف ليلة ".

الخاتمة

بعد دراسة "ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ و "المتشائل " لإميل حبيبي وكيف وظف المؤلفان أساليب السرد القديمة فقد توصلنا إلى ما يلي:

١. توظيف رواية "المتشائل " لآليات السرد الشفاهي التراثي، على منوال المقامات والليالي والنصوص العربية السردية القديمة الأخرى، مع الاستفادة كذلك من تقنيات

الرواية الغربية، زيادة إلى اشتغال الخطاب الساخر واللعب باللغة في هذه الرواية، على منوال المقامات ونصوص الجاحظ وكذلك بعض الأعمال العربية الساخرة.

٢. أما رواية "ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ فقد وظفت أحداث وأسماء الشخصيات والجو العام لليالي في بناء عالمها الحكائي، (على مستوى القصة حسب اصطلاح جنيت)، بينما لم تستثمر المميزات الشكلية (الحكاية أو الخطاب حسب اصطلاح جنيت) التراثية في الليالي كالاندماج السردي (أي توالد المستويات السردية) والسرد الشفوي، حيث نجد بالعكس توظيفا واضحا لتقنية السرد الخاصة بالرواية العربية.

٣. تصوير "المتشائل" و "ليالي ألف ليلة " لأجواء واقعية راهنة تخص الواقع الفلسطيني في ظل الاحتلال في الرواية الأولى والواقع المصري المضطرم في الرواية الثانية.

وبهذا نكون قد عرضنا، نظريا، وبينا بالدليل التحليلي، اتجاه الرواية العربية في مراحلها المتأخرة (الرواية العربية الجديدة) إلى استثمار عميق للتراث السردي العربي القديم، واستبطان واضح لنبض الواقع المحلي، مع انفتاح أيضا على تقنيات الرواية الغربية.

الهوامش :

(١) سأعتمد في هذا البحث على طبعتين لاحقتين وهما:
- "ليالي ألف ليلة" ، الفجالة، مكتبة مصر، بدون تاريخ.
- سداسية الأيام الستة– المتشائل– وقصص أخرى، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩.

(٢) انظر فيما يخص هذه الحادثة وأسبابها: روجر ألن، الرواية العربية، ص ١٦٣– ١٦٥.

(٣) ذكر ذلك الراوي ذاته في مقابلة أجراها معه كل من محمود درويش وإلياس خوري في براغ، ونشرتها الكرمل، العدد ١، بيروت، شتاء ١٩٨١. ص١٨١.

(٤) لقاء مع إميل حبيبي نشر في الكرمل، ص ١٩٠.

(٥) أشار أميل حبيبي إلى هذا التحدي من طرف هذا الوزير الإسرائيلي في مقابلة معه في مجلة الكرمل، ص ١٩١.

(٦) لقاء جمعه بجمال الغيطاني (مسجل) عند مشاركتهما في ندوة: "أثر المدينة والريف في الرواية العربية" روما سنة ١٩٨٠. نقلا عن أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الرواية العربية، ص ٤٧.

(٧) أنا هو "الكفل القتيل" في مجلة الكرمل العدد الأول، ص ١٦٣.

(٨) نفسه ص ١٨٢.

(٩) عبد الفتاح كليطو، الحكاية التأويل: دراسات في السرد العربي، البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص٥.

(١٠) – في جواب عن سؤال لأحمد محمد عطية، في أصوات جديدة في الرواية العربية، مرجع سابق ص ١٢.

(١١) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، بيروت دار الميسرة، ١٩٨٠ ص١٢٠.

المصادر والمراجع باللغة العربية

١. إبراهيم السعافين، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦.
٢. إيركي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، د.م، ٢٠٠٠.
٣. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مجلد١.
٤. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق، أحمد الحوفي، دار الرفاعي، الرياض، د.ت، ج١.
٥. ابن رشد، كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
٦. ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق، إسماعيل الأسعردي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.
٧. ابن منظور، لسان العرب.
٨. ابن النديم، الفهرست، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ت.
٩. ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوبن وخديجة الحديثي، بغداد، ١٩٦٧.
١٠. إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
١١. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.
١٢. إميل حبيبي، أنا هو الطفل القتيل، مجلة الكرمل، ع١، يناير، ١٩٨١.
١٣. أحمد أمين، فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٨.
١٤. أحمد حسن الزيات، دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، مادة ألف ليلة وليلة، مطبعة طهران، د.ت. ، مجلد٢.

١٥. أحمد محمد عطية، أصوات جديدة في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧.
١٦. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت، دار للآداب، ١٩٩٣.
١٧. إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل، دمشق، دار المدى، ١٩٩٥.
١٨. أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، القاهرة دار سعد نصر للطباعة والنشر، ١٩٧٨.
١٩. ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.
٢٠. ألفت كمال الروبي، الموقف من القث في تراثنا القديم، مركز البحوث العربية، القاهرة، د.ت.
٢١. آلن روجر، الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حفصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.
٢٢. أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم الملايين، بيروت، ط٦، ١٩٧٩.
٢٣. أنيس المقدسي، التيارات الأدبية في العالم العربي، جامعة بيروت، ١٩٥٢.
٢٤. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
٢٥. بروغمان j. brugman، مقدمة لتاريخ الأدب المعاصر في مصر، لايدن، إي جي بريل e.j.brill، ١٩٨٤.
٢٦. تزفتان تودروف، الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
٢٧. توفيق الحكيم، زهرة العمر، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٧٦.
٢٨. جاسم محسن الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

٢٩. جاك بيرك، "الفكر العربي في مائة سنة"، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٦٧.
٣٠. جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨.
٣١. جمال الغيطاني، نجيب محفوظ بتذكر، بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠.
٣٢. جميل صلبيا، "الفكر العربي في مائة سنة"، بيروت، الجامعة الأمريكية.
٣٣. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٦، ج٨.
٣٤. جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.
٣٥. جيرار جينت،خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.
٣٦. جيران جينت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.
٣٧. الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٢ الهجري، ج١.
٣٨. د. حسن المنيعي، قراءة في رواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس، ١٩٩٦.
٣٩. الزمخشري، الكشاف عن حقائق الترتيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار العالمية، بيروت، د.ت، ج٢.
٤٠. السباعي بيومي، تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.
٤١. سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي، المركز الثقافي للغرب، بيروت، ١٩٨٦.
٤٢. سلامة موسى، الأدب للشعب، مطبعة سلامة موسى، القاهرة، ١٩٥٦.

٤٣. سليمان موسى، الأدب القصصي عن العرب، دار الكتاب اللبناني –دار المدرسة–، بيروت، ١٩٦٩.
٤٤. سمر روحي فيصل، "السجن السياسي في الرواية العربية"، دمشق، منشورات العرب، ١٩٨٣.
٤٥. سيد حامد النساح، بانوراما الرواية العربية، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلم، ١٩٨٢.
٤٦. شاكر مصطفى، القصة في سورت حتى الحرب العالمية الثانية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٩.
٤٧. د. صبحي صالح، علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧.
٤٨. الطاهر مكي، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
٤٩. طلال حرب، أولية النص؛ نظريات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ط١، ١٩٩٩.
٥٠. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
٥١. عبد الرحمان منيف في مقابلة معه في مجلة المعرفة ع ٢٠٤، ١٩٧٩.
٥٢. عبد الرحمان ياغي، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.
٥٣. عبد العزيز البشري، المختار ١. ٤٣.
٥٤. عبد الفتاح كليطو، الحكاية التأويل: دراسات في السرد العربي، البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.
٥٥. عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢.

٥٦. عبد الله أبو هيف في "عن التقاليد والتحديث في القصة العربية"، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٩٣.
٥٧. عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠– ١٩٣٨، دار المعارف، ١٩٧٦.
٥٨. عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، د.م، ١٩٦٨.
٥٩. عبد المنعم محمد جاسم، "ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية"، مجلة التراث الشعبي، العدد ٤١١، ١٩٧٩.
٦٠. عبد الهادي عبد الله عطية، مقامات بديع الزمان الهمذاني: تحليل ونقد، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، ١٩٩٣.
٦١. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، ط١، تونس، ١٩٩٨.
٦٢. عبود مارون، أدب العرب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩.
٦٣. عزيز العظمة، الكتابة التاريخية والمعرفة التاريخية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣.
٦٤. علي شلش: نشأة النقد الروائي في الأدب العربي، مكتبة غريب، ١٩٩٢.
٦٥. فاروق خورشيد، فن الرواية العربية: عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٢.
٦٦. فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، بيروت، المؤسسة العربية للنشر، الطبعة الأولى بدون تاريخ.
٦٧. فلاديمير بروب؛ مورفلوجية الخرافة؛ ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٦.
٦٨. فن الشعر لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
٦٩. د. فيكتور الكك، بديعات الزمان، دار المشرق، بيروت.
٧٠. الكلاعي، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في الشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥.

٧١. مأمون عبد القادر الحمادي، جمال الغيطاني والتراث، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٢.
٧٢. متى موسى: في أصول القصة الحديثة، واشنطن. القارات الثلاث ١٩٨٣.
٧٣. محمد أحمد عطية، أصوات جديدة في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧.
٧٤. محمد أركون، الفكر الإسلامي قراءة علمية، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٧.
٧٥. محمود حامد شوكت، مقومات القصة العربية الحديثة في مصر: بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الجيل للطباعة، مصر، د.ت.
٧٦. محمد حسين هيكل، "ثورة الأدب"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦ محمد العافية، الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.
٧٧. محمد عيد، الرواية والاستشهاد باللغة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٦.
٧٨. محمد محي الدين عبد المجيد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
٧٩. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث ١٨٧٠ – ١٩١٤، بيروت، دار الثقافة الأهلية، ١٩٦١.
٨٠. المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق شارل بلا، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٦٥.
٨١. مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٨٢. منصور قيسومة، الرواية العربية: الأشكال والنشكل، دار سحر للنشر، ١٩٩٧.
٨٣. ناصر الدين أسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٧٨.

٨٤. ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية: عصر الإبداع، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٩٦.
٨٥. ناصر عبد الرزاق الموافي، تقديم د. طه وادي، القصة العربية عصر الإبداع: دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، مصر، ط٣، ١٩٩٧.
٨٦. نزيه أبو نضال، "أدب السجون" بيروت، دار الحداثة، ١٩٨١.
٨٧. نوال السعداوي، مذكرات في سجن النساء، القاهرة، دار المستقبل، ١٩٨٤.
٨٨. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د.م، ١٩٩٨.
٨٩. ياسين أحمد فاعور: تقديم فيصل دراج، إشراف الأستاذ توفيق بكار، السخرية في أدب إيمل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة –تونس، ١٩٩٣.
٩٠. يحيى حقي، فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
٩١. يوسف إدريس: مقدمة "رجال في الشمس"، "الأثار الكاملة"، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٢.
٩٢. بول ستاركي، "من مدينة المقابر إلى ساحة التحرير": روايات يوسف القعيد، مصلحة الأدب العربي، عدد٢٤، مارس١٩٩٣.
٩٣. محمد برادة "لعبة النسيان"، دار الأمان، ١٩٨٧.
٩٤. الضوء الهارب، البيضاء، الفنك، الطبعة الثانية، ١٩٩٥.
٩٥. نجيب محفوظ رواية "ليالي ألف ليلة"، الفجالة، مكتبة مصر، بدون تاريخ.
٩٦. إميل حبيبي، مجموعة روايات "سداسية الأيام الستة – المشائل – وقصص أخرى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٩.