النص الموازي وخطاب الميتالغة في ملحمة السراسوة: رواية "الخروج" لأحمد صبري أبو الفتوح

د. محروس محمود عبد الوهاب القللي
جامعة دمياط (جمهورية مصر العربية) – جامعة السلطان قابوس (سلطنة عمان)
بريد إلكتروني: alkolaly@gmail.com – m.alqalili@squ.edu.om

الملخص:

يحيل مفهوم النص الموازي-Paratexte إلى مجموع العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص الأصلي، لكنها نصوص تُوازيه، وآلية ينتقل بها الدارس من شعرية النص إلى شعرية النص الموازي، أما مصطلح خطاب الميتالغة – Métadiscours فيدل على نظر صاحب الخطاب في خطابه أو خطاب غيره نظَرة تدور على ما هو لغوي محض أو على ما هو متصل بخصائص الخطاب ومقاصده وطرائق إنجازه ومناسبته للمقام.

وتأتي فكرة التآزر بين الإجراءين المنهجيين اللذين يفرضهما المصطلحان لتشكيل بنية السرد في نص في رواية (الخروج ٢٠٠٩) لأحمد صبري أبو الفتوح، ومن ثم ستفرز الدراسة نوعية الوظائف الميتالغوية التي يمكن أن يفرضها نوع النص المكتوب من بين الخصائص (التعبيرية والانفعالية، والوظيفية الإفهامية أو التأثيرية، والإنشائية) فضلا عن إبراز الدور الذي تقوم به النصوص الموازية في الإعلان عن دلالات تسهم في تشكيل بنية التوزيع في النص السردي، وشبكة العلاقات البنيوية بين البنى النصية المتعددة.

تعالج الدراسة تلك المعطيات في ظل المقاربة التداولية، ومن ثم تجيب الدراسة عن التساؤلات عن دور الموازيات والميتالغة في ثلاثة أمور: في بناء النص كله، وفي إعلام جمهور المتلقين برسالة النص كله من خلال الدور الذي تؤديه الرسالة الجزئية للأبنية اللغوية، والتكامل بين عناصر النصوص الموازية والميتالغوية في حمل الرسالة.

الكلمات المفاتيح: النص الموازي – الميتالغة – السراسوة – الخروج – أحمد صبري أبو الفتوح

Summary:

Title: Parallel Text and Discourse of Metalanguage in the *Sarasawah* Epic - The Novel *Al-Khrouj* (Exodus) by Ahmed Sabry Abu El Fotouh

Mahrous Mahmoud Alkolaly: Damietta University (Egypt) – Sultan Qaboos University (Oman)

The concept of "Paratexte" refers to the sum of textual and non-textual elements that do not fall within the body of the original text, but they are parallel texts, and a mechanism by which the researcher moves from the poetic of text to the poetic of parallel text. As for the term "Métadiscours", it refers to the opinion of the author about his own or others' speech, in view of what is purely linguistic or related to the characteristics of the speech, its purposes, the methods of its completion and its suitability for the place.

The union between the two systematic procedures is to form the narrative structure of the novel *Al-Khrouj* - Exodus 2009 of Ahmed Sabry Abu El Fotouh, and then the study presents the quality of meta-linguistic functions. In the light of the pragmatic approach, the study examines and answers questions about the role of parallel texts, and meta-linguistic tools in structuring the entire text, and in informing the receptor of its message.

Keywords: parallel text – metalanguage – al-*Saraswa* Epic – Ahmed Sabry Abou ELFotouh

النص الموازي وخطاب الميتالغة في ملحمة السراسوة: رواية "الخروج" لأحمد صبري أبو الفتوح

يقول الكلاعي: "نظرت –أعزك الله–العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم: من فلان، وفي الكتاب العزيز: إنه من سليمان، ثم زادوا من بعد ذلك من فلان إلى فلان [١]".

في زمن قل فيه إنتاج الملاحم والمطولات السردية في العالم العربي، يظهر العمل الأدبي المطول لـ(أحمد صبري أبو الفتوح) ليحمل عنوان (ملحمة السراسوة)[٢] وهي مسألة تتعلق بالنوع الأدبي الأسمى بين الأنواع الحديثة، أعني فن الرواية، وقد يكون من المرضي إطلاق مصطلح الرواية الإنسانية على بنائها، حيث يبدو الأقرب لطبيعة بنائها الملحمية الإنسانية بامتياز، فالمسألة التاريخية السيرية غير متعالية على البناء الموضوعاتي الإنساني للتيمات التي تتمتع بها الرواية بأجزائها الخمسة (الخروج ٢٠٠٩ والتكوين ٢٠١٠ وأيام أخرى ٢٠١٠ وشياطين ملائكة ٢٠١٢ وحكايات أول الزمان٢٠١٥) أضف إلى ذلك، فإن تفكيك الخطاب الروائي ينبئ عن سيرة غيرية لم يصرح بها المؤلف، ولكن ما علامات وجود الروح السير–ذاتية الغيرية؟ أقصد من حيث الصياغة الزمنية المحكمة، والتدخل في صياغة الحدث ووصفه، تلك المعطيات النظرية التي تشكل بناء الجنس الكتابي، أو نوعه المنبثق عنه.

ظهرت المطولات الروائية في فرنسا وروسيا وإنجلترا في القرن التاسع عشر، فكتب بلزاك H. de Balzak (ت. ١٨٥٠) الملهاة الإنسانية، التي تقدم بانوراما المجتمع الفرنسي في فترة عودة الملكية (١٨١٥–١٨٣٠) وقدم لتولوستوي L. Tolosty (ت. ١٩١٠م) الحرب والسلام، التي تحكي في مجلداتها الأربعة قصة المجتمع الروسي أثناء حملة نابليون، وبخاصة قضية الصراع الطبقي، وقُدمت قصة أسرة فورسايت، لجون جالزوردي (ت. ١٩٣٣م) وذكر المؤلف في مقدمتها: "وقد يعترض معترض على كلمة ملحمة باعتبار أنها تنطوي على ما هو بطولي، وأنه ليس في هذه الصفحات إلا قدر ضئيل من البطولة[٣]". وقَدّم كذلك روجيه مارتن دي جارد R. du Gard (ت. ١٩٥٨) رواية آل تيبو Les Thibault. أما في الرواية العربية، فقد ظهرت ثلاثية نجيب محفوظ (ت. ٢٠٠٦)، ثم العصاة لصدقي إسماعيل (ت. ١٩٧٢)، ومدن الملح لعبد الرحمن منيف (ت. ٢٠٠٤)، ورباعية إسماعيل فهد إسماعيل (ت. ٢٠١٨)، وثلاثية سهيل إدريس (ت. ٢٠٠٨).

هناك صعوبة في تدقيق البحث حول علاقة اللساني بالنقدي والاجتماعي، وكذلك المقارنة، فالحكاية التي ندرسها طويلة، وهي جزء من خمسة، وكما يقول جينيت: "فالحكاية لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات، خطابين أو أكثر، سواء أفكرنا في حوارية ميخائيل باختين، أو تعدديته اللغوية أم فكرنا في تلك الواقعة البديهية التي تقوم كلية على خطابين اثنين: نص السارد ونصوص الشخصية أو الشخصيات[٤]" لذلك فإنّ تتبع الذاكرتين: اللغوية والمصطلحية لهذين المدخلين (النص الموازي–الميتالغة) لفهم النص وتفسيره لن تكون ذات جدوى، ولكن الاهتمام سينحو تجاه افتراض وجود النصوص الموازية التي تضبطها قواعد التداولية، وتلقي جمهور القراء لها، وقد نتمكن من تحديد نظام الرسالة التي يؤديها النص الموازي من خلال تحديد عناصرها التداولية والوظيفية، لرصد العملية التواصلية، وفهمنا لطبيعة المرسل – طبيعة المرسَل إليه – درجة المسؤولية – القوة الإنجازية لرسالة النص الموازي، وتحديد الوظائف، وهنا تكمن التساؤلات التي يحاول البحث الإجابة عنها.

إن المرسِل في هذه الدراسة هو الكاتب نفسه في كل ما صَاحب النصَّ؛ ولذلك فإن الاستنتاجات ستبنى على النص الموازي التأليفي؛ لأنه يعلن عن مسؤولية تنتج النص، وعلى الناشر (سيميائية الغلاف وشكله) أما طبيعة المرسَل إليه فلا يمكن تحديدها، فالرواية رسالة إلى الإنسانية، موجهة إلى الجمهور عامة (العنوان–الحوارات) وكاستباق كذلك، فلا مكان لما ذكره ج. جنيت بالنص الموازي الخاص، أو الحميمي في روايتنا، ويقصد بالحميمية هنا، تلك العناصر اللغوية التي ربما تكون صادمة لجمهور المتلقين، دينيا أو أخلاقيا.

أفاد جينيت من اللغويين حين نص على مبدأ القوة الإنجازية la force illocutoire[٥] والمقصود بها "الشدة أو الضَّعف اللذان يمكن أن يعرض بأحدهما غرض إنجازي واحد في سياق بعينه من سياقات استعمال المنطوق[٦]" إذ إن الأمر يندرج ضمن غرض دلالي أعلى هو طلب الفعل على الحقيقة، وقد تُؤدَّى به أفعالٌ لغويةٌ مختلفة حينما نستعمله في ملابسات سياقية مختلفة، فعندئذ ننجز بالصيغة اللغوية نفسها أفعالا مختلفة القاسم المشترك بينها هو المحتوى القضوي فقط: كالدعاء، أو الالتماس، أو التهديد، أو التحدي، أو غير ذلك من الأفعال[٧]. وقد اهتم جينيت بها، بوصفها "وظيفةً تعمل اللغة بواسطتها في مُتَلَقِّي الخبر[٨]"، وذلك من خلال ما يسمى بالفعل التأثيري ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في المتلقي وحسب أوستن" فأن نقول شيئا ما قد يترتب عليه أحيانا أو في العادة حدوث بعض الآثار على إحساسات المخاطب وأفكاره أو تصرفاته[٩]"، وسيكون ذلك موجها لطريقة معالجة عناصر

النصوص الموازية في الدراسة. ولكن لماذا حذر ج. جينيت من النص الموازي؟ وهو السؤال الذي طرحه[١٠] Ph. Laine، وتسهم المعالجة الآتية في كشف أسباب هذا التخوف، حيث تقدم هيكلا متشعبا لعناصر النص الموازي، بمعانقته لعناصر الميتالغة، التي يفترض فيها أنها تُحملُ الآلة البحثية لكل ما يدور حول النص السردي المدروس:

أولا– النص الموازي Paratexte.

يحيلنا هذا المصطلح إلى مجموع العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردي، ولكنها به متعلقة وفيه تصب، بل لا مناص من ورودها في نسيج النص، حيث يختبر هذا المصطلح ما يندرج من هذه المجموعات النصية، وغير النصية، وتؤكد مضمونه وتعضده، ولذلك يقسمها جيرار جنيت إلى قسمين حسب موقعها من النص: فيطلق مصطلح النص الحاف Epitexte على العناصر التي تحف النص من خارجه، والنصَّ المصاحب Péritexte على العناصر التي تشغل حيزا داخل العمل الأدبي[١١]. ويقدمه جينيت بوصفه نمطا من أنماط المتعاليات النصية، والشعرية عامة، ولهذا يرى أنهما يشكلان حقلا فضائيا للنص الموازي بصفة عامة، ويحققان معا معادلة: النص الموازي paratexte = النص المصاحب Péritexte + النص الحاف Epitexte

(١) النص الحافّ.

تتمثل عناصر النص الحافّ في أي مكان خارج النص المكتوب، وقد قسمه جينيت إلى عام وخاص[١٢]يأتي على أشكال: أحاديث المؤلف، ورسائله الشخصية، وشهاداته الأدبية، ومقالاته النقدية ومذكراته، وسيرته، والتعليقات الصحفية، وشهادات الأدباء حوله، ويطلق على هذه العناصر كذلك (النص الفوقي) ونعرض منها هنا المؤثر في توجيه فهمنا للرواية، في ضوء كون هذه الأدوات تقدم الحلقة الوسطى بين المؤلف نفسه–وليس الرواي– والقارئ[١٣]:

أ– أحاديث المؤلف: الوساطة

تعددت أحاديث أحمد صبري أبو الفتوح في التلفزيون، التي تعد من أنماط النص الحاف الوسائطي، وقد أثارت عددا من نقاط البحث المهمة التي تثير بعض التساؤلات الاستباقية حول نوع الرواية، أو حول طبيعة تلقي جمهور القراء لها:

*حديث الروائي إلى الإعلامي (**محمود سعد**) على قناة النهار الفضائية في برنامج (آخر النهار)[١٤] بتاريخ ٢١ نوفمبر ٢٠١٣، وما يلفت النظر في هذه الحلقة بعض الجمل التي تفصل بين الحقيقي والمتخيّل، وتلك التي تؤكد تحوّل طبيعة دراسة النص خلال أجزائه الخمسة:

-"محمود سعد: عندي مشكلة في الجزء الرابع بالتحديد، لأنه جزء يشتمل على صراحة واضحة وعلاقات...فأنت جعلت أحد السراسوة (حرامي) وجعلت إحدى الشخصيات من السيدات (مش ولابد) وجعلت أخرى من الرجال يحب زوجة خاله...فهل غيّرتَ الأسماء؟

-الروائي: انظر —واللهِ- تنتهي قصة السراسوة بنهاية الرواية الثالثة [...] بها الأسماء الحقيقية، وقد التزمت بحيث مَن لا اسم له قدّمته بصفته[١٥]".

وقد تومئ هذه الإجابةُ التي يقدمها المؤلف إلى قضية مهمة تتعلق بتوجيه نتيجة البحث، ونوعية الإجراء المطروح لقراءة الرواية، فهل ستُبني الدراساتُ السردية حول هذه الأعمال في ضوء الاعتبار النوعي لميثاق السيرة الذاتية الغيرية؟ وبخاصة تلك التي ستهتم بالمنظور الفكري السردي، وهي تحترمُ النوعَ الأدبي بوصف الأجزاء الأولى سيرة ذاتية-غيرية نحكم على مضمونها نسبيا في ضوء مفهوم ميثاق السيرة الذاتية الذي يعني إقرار المؤلف إقرارا صريحا لا لبس فيه بأن ما كتبه هو صورة مطابقة لحياته، وبأنه هو راوي القصة التي أنشأها، وهو الشخصية الرئيسية فيها[١٦]. أو بوصف أجزاء الرواية بأنها تاريخية تعتمد على شخصيات ووقائع حقيقية؟ وهل سننظر إلى الروايتين الرابعة والخامسة في ضوء رواية السيرة الذاتية الغيرية المتخيلة على ما تشتمل عليه من عوامل التاريخية؟ إن مثل هذه الأفكار توجّه أفق انتظار القراء.

إن تناول هذا الموضوع من هذا المدخل يقسم الخماسية قسمين كبيرين: الأجزاء من الأول إلى الثالث سيرة ذاتية غيرية شبه مباشرة تحافظ على مبدأ ميثاق السيرة الذاتية، والروايتان الرابعة والخامسة تصنفان نوعيا في رواية السيرة الذاتية التي تعطي لنفسها الحق في تغيير الحدث، والإمعان في عدم الالتزام بقضية الميثاق الذي يجب أن يكون قائما بين الكاتب والقارئ، ومن ثم فحين إسقاط هذا المفهوم على بنية العمل بأجزائه الخمسة، لا يمكن الاستمرار في البحث عن حكاية استرجاعية فردية يعرض فيها أحمد صبري أبو الفتوح بوصفه شخصا حقيقيا حقيقة وجوده وذويه في عمل أدبي متعدد الأنواع حتى مع بدء ظهوره في الجزء الأول شخصية راويا عليما ومشاهد في كثير من الأحيان. ولذلك فإن هذا التداخل النوعي —من وجهة نظري- يأخذ بالعمل إجمالا نحو الرواية التاريخية التي يوفق فيها كاتبها بين الشخصيات الواقعية والمتخيلة، ويعمل على إحلالها في إطار واقعي يعالج به -أدبيا- الحقيقة التاريخية؛ لأن العمل يقف على مفاصل تاريخية حقيقية في

تاريخ مصر، وعلاقاتها بالمستعمرين، وبالدولة العثمانية، ولا يسعى إلى افتراض أن تكون الكتابة عن التاريخ هروبا من الواقع الحاضر "فهذا سؤال تافه[١٧]" بتعبير إمبرتو إيكو، ولكن –اختصارا– قراءة محاور العمل متكاملا، توضح الهدف من الكتابة، فما هي إلا الإعلان عن رؤية الكاتب في الماضي الكامن في حقيقة التاريخ. وإن كنا في إطار دراسة ما يحف بالنص من متوازيات، فإن المؤلف يعلن في لقائه المذكور هنا على تلفزيون النيل: "لو أحببت أن أحكي حكاية السراسوة، فسأحكيها في ساعة، ولكن خيال الكاتب هو ما جعل الرواية تقع في ٢٥٠٠ صفحة". ولا يعلن هنا فنيا إلا عن وجود راوٍ عليم يكتشف بآلته السحرية تعاويذ الشخصيات الخفية التي أتم بها هذه الملحمة، من خلال هيمنته على مفاصل الحكي وبخاصة تبئير أحداث تاريخية مفصلية، من خلال استناده إلى مرجعيات ثقافية وتاريخية خارج بنية اللغة، مما يبين حقل الرؤية ويحصره في نطاق واحد (ملحمة السراسوة)، فكان السارد هنا كلي المعرفة اتسمت رؤيته بالحرية في الانتقال بين الموضوعات، والشخصيات والأحداث، لينسج هذه الملحمة.

وفي المقابل، عندما سئل المؤلف عام ٢٠١١م: "هل تعد عملك في ملحمة السراسوة رواية تاريخية؟" رد قائلا: "ليست رواية تاريخية، لكنها تحكي تاريخ أسرة على مدى قرنين، حاولت أن أسجل فيها متى بدأ المصري يشعر بهويته ومصريته؛ لذا قرأت كثيرا من الكتب، وربما لم أترك كتابا عن تاريخ مصر الحديث عربيا وأجنبيا إلا وقرأته[١٨]".

ولكن لا يمكن نفي صفة التاريخية عنها، وبخاصة عندما تتطور أحداثها لا لتعالج طبقة برجوازية، وعملها في بناء المجتمع، بل لتعالج شبكة من العلاقات التاريخية بين الطبقات، ومحاولات إجلاء المستعمرين، فقد أعلن هو في المقابلة نفسها، وفي أخرى، اعتماده على عدد من المصادر التاريخية، وكذلك أثبت كيف أن أسرته أسهمت في ثورة ١٩١٩م. وقد استمرت فكرة الإسقاطات السياسية المعاصرة في روايتيه المبشرتين بثورة يناير وتوريث الحكم: أجندة سيد الأهل، وجمهورية الأرضين، وإن لم يحدثا صدى نقديا آنذاك. أضف إلى ذلك، تركيزه الزائد على مسألة التاريخ والسياسة مصدرين لكل كتاباته، فقد أكد لصحيفة (العرب) أن الشعوب العربية "ما زالت تعاني أسوأ تجربة مرت بها المنطقة في تاريخها، وهي تجربة الاحتلال العثماني الذي خفى أطماعه خلف ستار من الدين[١٩]". وهذه النزعة لا تخفى في السراسوة وفي كل ما كتب، فقد شكل المرجع التاريخي أساس معالجاته الأدبية في مجملها.

لا أستطيع أن أسقط مفهوم الرواية التاريخية عند ج. لوكاش (١٨٨٥–١٩٧١) على بناء هذا العمل، فلوكاش يراها انعكاسا (ماركسيا) للعلاقات بين الفكر والكائن[٢٠]، وكاتبنا يسرد

ويعرض، ولا يعالج فكر الحاضر في ضوء الماضي، كما أن ملحمة السراسوة تحمل من زمن كاتبها مشاغله الأساسية، أو قضاياه الراهنة، ولا تنبني على بعد تحديثي إيهامي معرفي من جانب المؤلف، فالكاتب لم يخلق حوارا بين ماض وحاضر[٢١]. بل استمر يسرد التاريخ السياسي بدءا من الجزء الثالث، فهناك حوار بين الماضي والحاضر يتمثل في تدخل الراوي في الأحداث لكي يقول: أكاد أرى أو أسمع فلانا أو فلانا من أبطال الرواية، هذا من ناحية، ومن أخرى، فإن حديثه في السرد عن محمد علي وظلمه للفلاحين كان انعكاسا لرؤية المؤلف.

إن البحث عن أبعاد نصية تنطلق من فكرة عناصر دراسة النص الحاف يمكنها أن تُوجِّه فهمنا للرواية، من خلال تجسيد الأنماط التاريخية تجسيدا إنسانيا، في ضوء كون هذه العناصر تقدم الحلقة الوسطى بين المؤلف والقارئ، ومن ثم فإن الحديث السابق لأحمد صبري أبو الفتوح يسهم من هذه الناحية في توجيه آلة البحث إذا ما خرجت خارج حدود النصية إلى دراسات الفكر والمضمون.

ويعلن المؤلف –في اللقاء ذاته– التزامه الدقيق بأسماء الشخصيات الحقيقية تاريخيا في الرواية:

- "الروائي: الجدة مجهولة الاسم؛ لأنها مجهولة الاسم عندي، والجدة الأم الخبيرة؛ لأنَّها عندي قامت بدور الأمِّ الخبيرة، فليس من المعقول أن أقول: الجدة (نمرة٢) مجهولة الاسم.

ويعضد ذلك الفهمَ الحوارُ بكامله، ومنه:

- محمود سعد: مَن (قفل) هذا؟
- الروائي: هو شخصية حقيقية، وله دورٌ تاريخي، وكان أحدَ مساعدي محمد علي باشا، وهو مَنْ مكّن محمد علي باشا من مذبحة القلعة".

ويتوازى النص الحاف هنا مع آلة السرد في النص بنائيا وتوزيعيا –كما سنرى–فالمعلوم من أحداث الرواية، أن (قُفل) هذا قد قتله السراسوة بعد محاولة اعتدائه على ابنتهم (مريم) وعلى إثر ذلك فروا من (سرس) في رحلة خروجهم يخفون أسماءهم الحقيقية بين عامي ١٨٢٧ و ١٨٦٠م. وتأتي الإشارة هنا إلى إنه رغم أن محمد علي باشا قد أصرّ على أن يُعيّن حاكما بمباركة المصريين، وبعد رضوخ الباب العالي وإصداره الفرمان بتعيين محمد علي واليا في التاسع من شهر يوليو عام ١٨٠٥، يُصَفِّي المماليك في مذبحة ١٨١١، ليؤسس لمرحلة الحديد والنار في مصر، ومن ثم ليتوزع هذا المدلول في الرواية كلها.

ويعلن الروائي في الحلقة ذاتها أنه اعتمد عددا متنوعا من المصادر لتوثيق الأسماء والتواريخ والأحداث، فاعتمد على: حوالي خمسمائة مرجع، وعلى أضابير، وعلى وثائق الشهر العقاري، وعلى بحث علمي عن تاريخ المنوفية في القرن الثامن عشر. وقد ظهر صدى هذا التنوع التوثيقي في الرواية الأولى (الخروج) بدءا من إعلان المؤلف في استهلال الرواية، وستأتي إشارة إليها.

*** لقاء المؤلف على قناة النيل الثقافية ٢٩ نوفمبر ٢٠١٧**[٢٢]:

لقاء مع الإعلامي (خالد منصور) في برنامج (ليال ثقافية)، وقد دار الحوار لاستقراء طبيعة العمل ونوعه ومضمونه:

- "خالد منصور: الرواية تميل إلى تيار الرواية السردية التقليدية...
- أبو الفتوح: الروائي يكتب الرواية لا كما يختار، ولكن كما يفكر فيها، وطريقة التفكير هي التي ستحكم الشكل الذي ستخرج فيه...ولكن، لابد أن يكون الروائي عالما بالأشكال...أنا أكتب هذه الرواية منذ أن كنت ابن العشرين عاما".

ويستمر في تعليقه على الرواية من هذا المدخل، قائلا: "كيف نشأت الطبقة المتوسطة المصرية، وكيف عانت من مشروع محمد علي، وكيف استفادت من مشروع محمد علي...". ليعيد نسج شبكة التأريخ مرة أخرى بذكر المملوك (قُفل).

ففِي تعليقه على ما آل إليه أبناء البلاد في عهد محمد علي باشا، حيث ترددت فكرة المؤلف عن خيبة ما آلت إليه أحوال الناس:

- "منذ زمن، والأدب يعد من مصادر التاريخ...وإن أردت أن تعرف مردود المجتمعات تجدها أكثر في الأدب، ولا شك أن محمد علي باشا هو مؤسس مصر الحديثة...أنا لست ضد محمد علي، ولا تجربته، ولكني ضد تزييف وعي الناس، لتفهمهم بأن محمد علي كان ملاكا، فقد حكم مصر من ١٨٠٥ إلى ١٨٤٨، ولم يتكلم قط اللغة العربية".

نجد هنا أن حديث المؤلف لم يختلف في مضمونه عن الإشارات المباشرة التي لمز بها التصرفات الإنسانية التي قام بها محمد علي ورجاله ضد مصر، فلم يكن ملاكا، ولم يتعمد طيلة حكمه (٤٣ عاما) الحديث باللغة العربية. ومن ناحية أخرى، فإن هذا النوع من التأريخ هو الذي أراده المؤلف بوصفه شاهدا على المرحلة، فعندما نرد أحاديثه وشهاداته المختلفة (الوسائط المرئية) إلى النصوص الأدبية، نجد أنه يعلن عن ميثاق واضح للكتابة والتأريخ لها، وما أعلنه في نتيجة البحث، من أن الرواية لم تظهر في تبئير حدث، أو تقديم وجهة نظر، قدر عنايتها الكبرى بفترة حكم محمد علي، وقد استمر هذا اللقاء التلفزيوني في مجملة وهو يعرض من بعيد مساوئ الفترة

التي انقضت على الطبقة المتوسطة، ليشرح مرة أخرى (تاريخيا واجتماعيا): معنى الالتزام، وكيف يدار أمره. وكذلك، فإن كل ما كتب وأجري من لقاءت لم يكن نقديا متعاملا مع النص إلا أعمال ندوة كلية الآداب بدمياط (١٠ أبريل ٢٠١٧) احتفالا بالملحمة، وللأسف لم تنشر أعمال هذا اللقاء.

ويرسم نسيج العمل الروائي قول المؤلف:

- "لم أكن أعلم ما يرتدون، ومتى قتلوه –ليلا أو نهارا– أو في أي مكان أو بيت قتلوه...فخيال الكاتب في السراسوة خيال متسع جدا لنسج الحكايات...فالراوي العليم يحكي، ثم أتحين الفرصة لأحقق..."

ب–الشهادات والتعليقات:

هناك سلسلة فيديوهات تنشرها مجلة الثقافة الجديدة تقدم تجاربَ المثقفين والأدباء والفنانين أثناء الثورة في ميادين مصر التي شهدت أحداث ٢٠١١، فقدَّمت شهادات المبدعين حول أحمد صبري أبو الفتوح، منها قول سمير الفيل: "إنه لا يوجد من قدَّم الطبقة البرجوازية المصرية في الأدب مثلما قدمها أحمد صبري أبو الفتوح[٢٣]"، ولكن صاحب الشهادة لم يتحدث عن السراسوة إلا على سبيل عرض فكرة موازاة رحلة آل السرسي النضالية من أجل البقاء في الجزء الأول، ومن أجل البلاد في الأجزاء الأخيرة، مرورا بالتكوين، بنضال البلاد جميعها من أجل إجلاء المستعمر ومقاومته.

ومن التعليقات الصحفية التي أعقبت نشر الرواية في نشرتها الأولى ٢٠٠٩ المقالة التي نشرها (قاسم عليوة) في مجلة إبداع القاهرية عام ٢٠١٢م[٢٤] مستنكرا فيها قلة الإنتاج السردي المطول ذي النفَس الطويل، وحتى تاريخ نشر هذه المقالة كان قد نشر المؤلف الأجزاء الثلاثة الأولى بحمولة الأفكار الثقافية–التاريخية التي تتضمنها.

تقدم هذه الوسائل بوصفها نصا حافّا Epitexte حلقة وسطى تتسم بالوضوح بين المؤلف والمتلقي الناقد، ويعرض فيها عالم الروائي، ليخرجنا إلى عالم لم نعد بنيويين فيه، بل ندمج فيه بين التنظيم الآلي الذي تفرضه السرديات البنيوية لحركة السرد، والتوجه (وجهة النظر) الذي يسيطر على المؤلف، ليتعدى الأمر الوصف النسقي إلى الدلالات الفكرية التي يبنيها القارئ من هذا الوصف.

(٢) النص المصاحب:

يتمثل الخطاب النقدي هنا في النص المصاحب، بوصفه أحد قسمي النص الموازي، حيث يضم العناصر النصية أو العلامية أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي داخل محيط الكتاب، ولا تخرج من حيث الشكل عن اهتمامات الناشر، بحيث تتراءى بوصفها عملية تعاقدٍ جماليةٍ لها صبغة تجارية بين الكاتب والناشر. ويطلق عليه كذلك النص المحيط[٢٥] ويتمثل في مظاهر: (العنوان والغلاف–العنوان الفرعي–الإهداء–التصدير–التنبيه–المقدمة–الحاشية–الهوامش–العناوين الداخلية–الملحق–الملحق النقدي–مقدمة الناشر–الرسوم–التعريف بالمؤلف–عنوان السلسلة الأدبية–قائمة أعمال المؤلف– آراء المشاهير والنقاد...) تلك المظاهر التي "تحدد معظم مظاهر النص ووجوده[٢٦]". وتتمثل وظيفة النص المصاحب في إقامة ميثاق قراءة معين مع القارئ، على الرغم من أن مظهر العلاقة تعاقدي جمالي–تجاري.

أ– العنوان والغلاف:

إنَّ أول ما يطالعه القارئ في العمل الأدبي العنوان والغلاف، وهما أولُ عناصر النص الموازي وأول ما يقوم القارئ بتأويله دلاليا وتخييليا، ويأتي عنوان الرواية مركبا من عنوان أساس: (ملحمة السراسوة) وهو عنوان الخماسية وآخر فرعي: (الرواية الأولى–الخروج)، وهي حالة من العنونة، أطلق عليها جينيت (العناوين الفوقية[٢٧]surtitres)، وتكون عندما يجمع أجزاء المجموعة عنوانٌ واحد، يليه عنوان فرعي لكل جزء. ويحتمل العنوان من صياغته دلالات وأبعادا سيميولوجية قد يعلن ظاهر كلماته عن الهدف التكويني منه فكان العنوان الرئيس (ملحمة السراسوة) متبوعا بعنوان فرعي (الرواية الأولى–الخروج). وبمطالعة النصوص المتممة للملحمة بأجزائها الخمسة، نستنطق العنوان بدلالاته الظاهرية التي تتجزأ وتتكوَّن عبر دلالات فرعية توحي بها عناوين متتابعة تتابُعَ قصة الخلق: فالخروج، والتكوين، وأيام أخرى، وشياطين ملائكة، وحكايات آخر الزمان — ما هي إلا رصدٌ مُعلن لإرهاصات تكوين الطبقة المتوسطة المصرية وتشكُّل قيمِها، بل طرق التعامل مع الأخطار الكبرى الموزعة بين القوة والعقل وأنماط التفكير المتداخلة وعشق الحياة والرغبة فيها، ومن ثم فإن العنوان هو ذلك المدخل العلاماتي الذي يعبر من خلاله المؤول إلى قراءة –أو توقع قراءة– النص بموازاة النصوص من خارجه، ليحقق قيمة تداولية، يكون التساؤل فيها لا عن تحديد الدلالات اللغوية لتلك العناوين، بل يكون التساؤل عن المقاصد التي يريد صاحب النص تمريرها، وهي المعاني المكونة لمضمون نصه، والتي لا يمكن للمتلقي الكشف عنها إلا بعد جهد التأويل والتوقع الذي تحكمه مجموعة من الملكات أهمها

الملكة المنطقية التي تتصل بإمكانية استنباط معارف جديدة انطلاقا من رصيد معرفي معين[٢٨] والرصيد المعرفي هنا هو ما يحصّله القارئ من معرفة جزئية عن العمل من خلال ما قرأه من جزئيات سابقة من السراسوة حيث يستثمر من خلال ملكته المعرفية مجموع المعارف المخزونة عند حاجته للتأويل.

ترمي كلمة ملحمة في عنوان الرواية بظلالها على نوع من العناوين التي ترشد إلى النوع الأدبي، وهو نوع من الحكي المطولِ حول حركة جماعات من البشر، وحول أعمال عسكرية كبرى، تقوم تلك الجماعات في بنائها غالبا على الحكي الشفهي في التراث الشعبي، وهو نوع من العناوين التعيينية؛ لأنه يحدد الجنس الأدبي ويوجه إلى عدد آخر من محددات القراءة —كما عددها جينيت– كما يوجه إلى تحديد معالم الجنس الأدبي ويستمر حتى تحديد الموضوع[٢٩]. ويعلن المركب الإضافي عن هذا التوجيه النوعي بما أن التلازم القائم بين مورفيمَيّ المركب الإضافي لا يعلن عن أي انفصال بينهما، فدلالة جزئه تكون على جزء معناه فقط، أي لا يأتي المعنى إلا من اجتماع المركب بمفردتيه، فالاسمان في حال التركيب يدلان على معنى واحد، يكون فيه المورفيم الثاني تمامَ الأول.

في الوقت ذاته، أخذت سمات الملحمة في الظهور من الصفحات الأولى للرواية، إذ تقدم إرهاصات الحدث المركب إشعارات متتالية بانعدام الأمن، ووجود قُطَّاع الطرق على طريق عودة الفتى السرسي إلى سرس "بحثا عما يمكن سرقته من أمتعة وطعام، وقد يعملون فيهم القتل." (الخروج، ١٢) وكذلك من خشية الأهل على إرسال العروسين إلى القاهرة على متن المراكب التجارية إلا في وجود حراسة مشددة (الخروج، ١٣) لأن هذا سيمهد لآتي الأحداث المتراكبة في الرواية بكاملها عندما يوصف الخروج في الرواية بـ: "رحلة الخروج الدامية" (الخروج، ١٢٠) وعندما ترتبط أحداث الرواية به: "كثيرا ما أنسى وأنا أتحدث عن مريم...في وقت الخروج كانت في نهاية العشرينات". (الخروج، ١٢٢) وفي وضع خطة الخروج بعد محاولة (قفل) التعدي على (مريم) حيث تتبلور فكرة الخروج وبدايته في فصل "إن كانت هي النهاية فلنجعلها لا تنسى". (الخروج، ١٣٩). وقد كونت الأوصاف المتعلقة بهذا المدخل —بالفعل– جوا ملحميا واضحا، فانتشرت فقرات مطولة تصف الترقب للمعارك، والقنص، والهجوم المفاجئ، والتخطيط للمقاومة. ويعود وصف العمل الروائي بالملحمة كذلك إلى إلقاء ظلال من الإشارات إلى نبل شخصية البطل الملحمي، وطاقة التحدي التي يجب أن يوصف بها.

و(السراسوة) الاسم المضاف إليه في العنوان عَلم على المكان والشخص، وقد برَّر أبو المعاطي أبو النجا استمرار اسم السراسوة بدلالته على المكان والأسرة: "تعلمنا من الجغرافيا كما تعلمنا من التاريخ أنه لا شيء يربط أسرة صغيرة أو كبيرة عبر الأزمنة والأمكنة سوى خوف عظيم أو مطامع عظيمة، فهل هذا ما تقدمه لنا ملحمة السراسوة؟[٣٠]". ويؤكد أبو الفتوح فكرة وجود الملحمة في الرواية –في تعليقه في لقاء قناة النيل الثقافية المشار إليه في هذا البحث– حينما أعلنها صراحة في توصيف طريق القوة للجد موسى السرسي، وطريق الفكر المتطور للجد سيد أحمد، قائلا: "إن هذا يواكب أحداث تطور أي بلد في صراعها نحو التطور".

تشير كلمة العنوان (الخروج) إلى السفر الثاني من التوراة فله قيمة إشارية عليا في الديانتين، ومُصدَّق في فحواه ومضمونه وإشاراته لدى المسلمين، ونقف فيه –هنا– على دلالة الرحلة التي نجا خلالها بنو إسرائيل بأمر من الله، فيقودهم موسى عليه السلام مرورا بسيناء (جبل الطور) إلى أرض كنعان، ثم العودة إلى مصر مرة أخرى، لنرى في ذلك عناء الانتقالات التي عانتها أسرة السرسي في خروجها من أرضها:

ما يرتبط بالرواية هنا –فضلا عن تلك المعاناة– بعض الرموز الدينية والأحداث التشريعية، التي يتضمنها حدث الخروج في خبره: محطة التوقف في جبل الطور والوصايا العشر التي يتلقاها نبي الله موسى، وكذلك تابوت العهد وأحكام الكهنة والطقوس، ولعل الإشارة الأكثر إبلاغا في تلك الرحلة تتولد من مدلول العنوان بموازاة النص حيث تأتي من سفر الخروج على النحو اليقيني الذي يؤمن به اليهودي الحق: الخلاص من الله وحده: "لا تخافوا انظروا خلاص الرب الذي يصنعه لكم اليوم" (١٤/١٣)، وأنه كلّي القدرة وصانع للمعجزات: "لأجل هذا أقمتك لكي أريك قوتي ولكي يخبر باسمي في كل الأرض" (٩/١٦)؛ "فمن مثلك يا الله معتزًا في القداسة مخوفًا في التسابيح صانعًا العجائب"(١٥/١١).

وقد ذكر القرآن الكريم موسى عليه السلام ١٣٦ مرة، نلتمس منها إشارة ورود كلمة (الخروج) في العنوان المصاحب، حيث لا تكون قصة الخروج إلا مع وجود الظالم من الحكام (الفرعون) وهو في الرواية محمد علي باشا، الذي وطد أركان حكمه بنفي ذاكرةِ كلِّ متنفس، فسلّط قفل على مآكل الناس، وضاجعهم، فاعتدى على النسل والعرض بطريقة مباشرة: أليس لي ملك مصر؟ وحسبُ الرواية القرآنية –وغيرها– أن تقف عند مراحل الوجود والمنفى لموسى –عليه السلام– ومن شَايَعه من بني إسرائيل، فلم يكونوا كلهم من الصادقين، فظهرت أحداثٌ وازتها إشاريا من خلال علامات نصية هي قصةُ الخروج في رحلة السرسي: يعيش موسى عصر الفرعون،

ويمر بمراحل: انتشاله من اليم – هربه إلى أرض مدين – مناجاه الله تعالى في الوادي المقدس – اختراق مياه البحر الأحمر – والألواح على الطور – عبادة عجل الذهب – التيه. وتأتي إشارات الرواية جميعها من خلال كلمة (الخروج) –العنوان المصاحب– لتشير فيما تشير إلى جانب من أسرة السرسي الذين انشقوا وآثروا الخروج عن الركب، خوفا وطمعا، فضلا عن هذه المعوقات التي ذكرتها الرواية والعراقيل أمام القوم في تثبيت أقدامهم على الأرض التي توقفوا عليها وأرادوها سكنا لهم، وهذا يعود بنا إلى جو الملحمة في العنوان الرئيس، من جانب، ومن جانب النص نفسه تتمخض فكرة الخروج عن معنى التيه نصيا، بعد قيام البيت الجديد للأسرة الجديدة في جوار قاطع الطريق عبد الله الجياصي: "حتى استقرت (الأسرة) في قلب التيه الذي لا يعرفهم فيه أحد". (الخروج، ٤٥١).

إذا كانت التداولية –كما يراها فيليب بلانشيه– "تهتمُّ بقضيةِ التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحدثية والبشرية"[٣١]، فإنه يمكنُ أن نستثمر تلك المقولة في كيفية قراءة الوظيفة التداولية للعنوان، ويمكن القول إن الكلمة الواحدة التي شكلت عنوان الرواية (الخروج) تشغل حيز الرواية كلها، بل تشغل الرؤية السردية، وذلك من خلال الأحداث المغزولة بالشخصيات على نحو واضح، حيث تتحقق العملية التواصلية والتداولية للعنوان بأطرافها: المرسِل (الكاتب–واضع العنوان titreur) – المرسَل إليه (القارئ–متلقي العنوان titraire) وبينهما الرسالة (العنوان/الخروج) في إطار سياق مخصوص، ومرجع مخصوص[٣٢]. وإذا تتبعنا هذه الأحداث المغزولة المشكلة (البرنامجَ السردي) الذي يعلن عن سلسلة التحولات والحالات من خلال التتبع المنظم الذي يظهر فيه، فإن علامة الخروج تعد سمة مهمة في بناء مفاصل تلك التحولات، حيث تشكل كلمة الخروج على المستوى الصوتي وحدة لها وقعها في أُذن من يسمعها من المتدينين وغيرهم من جمهور المتلقين، ولكنه صوت يختزل نصا يقع في ٤٨٠ صفحة، عن طريق تكثيف طاقة تخيل المتلقي في كل حدث يطلع عليه، ويستمر هذا الأثر بالربط بين هذا العنوان (الخروج) وعناوين الأجزاء الأربعة الأخرى؛ ذلك لأن عنوان (ملحمة السراسوة – الخروج) يقوم على استدعاء إشاري لحالة معينة ترتبط قديما بذات موسى عليه السلام وحديثا بالشيخ أحمد السرسي وعلاقة هذه الذاتية بالتحولات التي تشكل البرنامج السردي للرواية. وبِربط وظائف العنوان التي حددها جينيت: (التعيين، والتحديد، وإغراء الجمهور) بالتداولية: (فعل القول، وفعل الإنجاز وفعل التأثير، واستراتيجيات الخطاب) نلحظ العلاقة بين الوظيفة الإغرائية والفعل التأثيري حيث أدت الوظيفة الإغرائية دورا تداوليا تأثيريا يعمل على استقطاب القارئ، وتنشيطه وتعدد

قراءاته[٣٣]. وكذلك فإن الوظيفة التعيينية désignation تقدم توجيها مباشرا للقارئ إلى نوع من القراءة يرتبط بكلمة (ملحمة) الدالة على الجنس الأدبي، وكذلك (الخروج) الموجه لطريقة تتبع البرنامج السردي في هذا الجزء من العمل الملحمي الذي يعرض من بداياته خط سير رحلة آل السرسي، وذلك من خلال تعيين الشكل والمضمون معا، أي أن الوظيفة التعيينية تضافرت مع الاستراتيجية التوجيهية وصبت فيها.

- العناوين داخل الرواية:

تتكون الرواية من عشرين فصلا، لكل فصل عنوانه، ولم يتبع صاحب الرواية بعض التوجهات في الرواية المعاصرة، كأن يضع أرقاما، أو حروفا هجائية على رأس كل فصل، فكان جلها من النوع الإخباري المباشر، وهي عناوين أدبية تقترب كذلك من تعيين الموضوعات التي تدل عليها بلا تزيين للعبارات: البداية (الخروج، ٣١) – سرس الجديدة (الخروج، ٥١) – المشارف (الخروج، ٧٣) – ليلتان في طنطا (الخروج، ١٦٥) – محطة بقطارس (الخروج، ٢٦٣) ...إلخ. وهي عناوين –كذلك– تدل دلالة واضحة على مضامين، ونهايات الفكرة والأحداث في الفصول، فتأويلها ينبثق من داخل النص مباشرة، ولا أجد سببا لاتباع الأسلوب الكلاسيكي في العنونة في رواية (الخروج) إلا اقتراب بنائها من بناء كلاسيكيات الرواية العربية، والرواية العالمية الكلاسيكية.

وفي المقابل، هناك عناوين رمزية، غير استباقية، إذ لا يمكن حل شفرتها إلا بوضع المدلولات داخل سياقاتها، وقد يقع المتلقي بصددها في باب مخالفة التوقع: تجليات الركب القديم (الخروج، ٩) – المحاق (الخروج، ٩٧) – أبواب الحزن لا تنتهي (الخروج، ٢٩٥). ولا شك في أن بعض هذه العناوين قد يؤدي غموضها إلى فتح أبواب التأويل. إن تفسير صياغة مثل هذه النوع من العناوين التي وردت في أغلبها إخبارية يلائم النوع الأدبي للرواية (التأريخ – التوثيق – السيرة).

وقد ورد عنوان إشاري، ولكنه في الوقت ذاته موضوعاتي مثل: (أبواب الحزن لا تنتهي) (الخروج، ٢٩٥) وسمى جينيت هذا النوع من العناوين (العناوين المختلطة titres mixtes) ومن ثم فإن الوظيفة التي يمكن أن تكون لهذه العناوين الفرعية، هي بالأولى إخبارية تعيينية.

إن استقراء العناوين الفرعية في ضوء العنوان الأساسي للعمل الأدبي يأتي في ضوء الرؤية الإشارية التي تجمع بين تلك العناوين، وهي إشارة تجمل عملية (الخروج) الأبدي لهذه العائلة من أرض الميعاد، ولذلك تأتي الإشارة لتفسّر العمل في كل الاتجاهات، فكما أن العناوين الفرعية تُفسر في ضوء العنوان الرئيس، كذلك يمكن قراءة العنوان الرئيس في ضوء تفكيك المضمون،

وتحليل مدلولاته في الرواية، والمقصود هنا، مراحل الخروج التي أعلنت عنها العناوين الفرعية لفصول الرواية في جزئها الأول، وهي عملية تحليل تحمل استكناه بواطن العنوان تفسيرا سيميائيا من خلال ربطه بالمدلول داخل العمل الروائي. وتكمن قوة بعض العناوين الفرعية من صلتها المباشرة بعنوان الرواية: فالعشرون عنوانا، ومنها: البداية – المشارف – أما بعد – سمنود ومنية جناح – محطة بقطارس – المولود الأول...هي عناوين ترتبط بمحطات الخروج، و(الخروج) هو العنوان الذي يعد بمثابة التميمة الكبرى التي تجسد هذه التحركات لارتباطها بالمدلول الذي تدل عليه هذه الانتقالات بين عناوين الفصول، فيظل المتلقي متعلقا بإشارات يبينها العنوان الأول، تَقِيه مغبَّة الوقوع في تفسيرات مخالفة لهدف التأليف الأساسي للرواية، فلا يقع أبدا في مأزق التأويل.

وبالمقابل، فليس من بين العناوين ما يُعدّ موجّها أو مؤولا لكلمة (ملحمة) التي وردت في عنوان الخماسية، إذ إنها –كما نوّهت– وردت إخبارية لا تخرج عن فلك الإخبار المقنع لمضامين مباشرة في الرواية؛ فلم يكن هناك عنوان فرعي واحد يعبر عن فكرة الملحمة وبنائها: الحرب – الصراع – القتل – البطولات...إذ غاب كل ذلك، ولكن مضمون الرواية يعبر عن ذلك إذا ما توقَّفنا عند حدث التخطيط الملحمي لقتل المملوك قفل (الخروج، ١٤١–١٦١) حيث تتناول العائلة العشاء الأخير لتبدأ ملحمة الرحلة الدامية خلال بقية الرواية. (الخروج، ١٦٥–٤٧٠)

وأعود إلى توصيف الوظيفة التي يقوم بها العنوان الداخلي، وهي وظيفة لسانية واصفة "فالعناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة meta-titres لعنوانها الرئيس...لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والرئيسة والنص، بانيةً سيناريوهات محتملة لفهمه[٣٤]".

ويأخذ العنوان الكلي للجزء الأول من الرواية شكلا، وموقعا على الغلاف، ممثلا لعنصر من عناصر النص المصاحب، له اتصاله بالنص، ويطلق على هذا الموقع "الموقع القوي strong position" الذي يشير إلى أهمية هذا المكان والشكل من وجهة نظر نفسية[٣٥].

تتعدد وظائف العنوان إذن بوصفه مجموعة من الدلائل اللسانية، بين الإثارة والتعيين والتعريف بالكتاب والعبور إلى المحتوى، وقد أسهم النص الروائي في الكشف عن هذا التكثيف الإشاري لهذا العنوان المركب على الغلاف، وما تضمنته من عناوين فرعية، وإن كان فيها من الإملال ما يعد تكرارا، أو مصادفة غير متأنية، مثل: ليلتان في اتجاه طنطا – ليلة في اتجاه المحلة الكبرى، فقد تعاضد الخطابان الثقافي والأدبي للإعلان عن رؤية براجماتية في صياغة بعض العناوين بطريقة مباشرة، لم تترك للمتلقي فرصة البرهنة عن أفقه الثقافي أو خبرته بالمؤلف والنصوص في

الاستنتاج مثل: محطة بقطارس – مولود جديد، حيث كانت دلالة النص ملزمة للقارئ في توجيه فهمه للمسألة بطريقة أحادية التأويل، وربما تبرهن هذه القراءة المقامية عما نزعم، فالكاتب يحاصر المتلقي، فيحاصر الطاقة الاستنتاجية التأويلية لديه، ويظهر أثر هذه المقامية في التأويل الآتي لصفحة الغلاف، وسيميائية الصورة التي يحملها:

الغلاف: سيميائية الصورة.

الصورة وتنوعُ أشكالِها لغةٌ كونيةٌ ونسقٌ أيقوني لا تفتقرُ إلى أبجديات ولا شفرات لنقرأها أو نفهمها، وقد جعل (جينيت) الغلاف من النصوص الموازية النَّشْرية- paratexte éditorial، ويأتي التأويل كاشفا لنشاط العلامات التي يقدمها شكل الغلاف، فالصورة –مثل العنوان- تمثل قيمة تداولية توجه نهج قراءة العمل الأدبي، ومن ثم فإن الصورة المغلفة باللون البني الكثيف، المشوب باللون الأسود للبيت الكبير من مَدخله العريق المنظر، حيث النقوش الأصيلة القديمة، والخطوط المنحنية، وتشكيلات الأرابسك، مما يحيلنا إلى تلك الفترة الزمنية (زمن الحكاية) وهي صورة حية لمكان ما -ليست مرسومة- تقدّم ميثاقا مع القارئ في الرواية، من خلال أيقونات لا نريد أن نبالغ في وصفها، وسيأتي وصف لتلك الصورة الموصوفة في الرواية لهذا البيت الكبير الذي نشأ فيه جد الراوي (الجد الأكبر موسى السرسي): "أظن أن تلك كانت الفترة التي أنشأ فيها سيد أحمد الثاني البوابة العظيمة المؤدية للدار الكبيرة، التي كانت أطلالها لما تزل قائمة حتى سنوات غير معلومة قبل عام ١٩٥٨" (الخروج، ٩١) أو من خلال إلحاح أحمد السرسي على تشييد دار عظيمة عظمةَ بيتهم القديم في المكان الذين نزلوا فيه بجوار الجيَّاصي.

تعبّر صورة الغلاف بدورها عن مكان عتيق ينتمي إلى طبيعة الوصف ووظيفته الإشارية، وكذلك عن سيرورة الدلالة ذاتها، حيث يتخذ خليط اللون بعدا رمزيا للتعبير عن القِدم والشكل العتيق القويّ، فضلا عن القيمة التراثية، والجلال الذي يضفيه على العائلة التي تسكن هذا البيت الكبير...وننتقل باللون إلى حيز آخر يدعو إلى استمرارية دلالة الشَّجن الذي يغلف الراوي والأسرة كلها في رحلة الخروج التي حطَّت رحلها في منطقة بين محافظتي الشرقية والدقهلية، ويستمر المدلول ذاك في الغلاف الخلفي للرواية الذي يأخذ لونا أسود يغطيه بكامله، ونتخيل ما لهذا اللون من إيقاع بصري ومدلول مؤثر في النفس، حيث يتخلق انطباعٌ من البدء بطبيعة الخطاب الكائن في تلك الرواية.

إن رواية الخروج ليست رواية قصيرة، لكي تقصر أحداثها عن تأويل مضمانيها، ورغم ذلك، فإن المدلول الذي يؤديه شكل الغلاف –في الأجزاء الخمسة- يوحي باستمرارية الإحساس

ذاته بتقصير الحدث وحده عن عرض كل حيثيات التأويل، حتى بالرغم من تقدم الأحداث التي تتطوَّر معها منطقية الرؤية بشكل مرجعي توثيقي تلقائي يتماهى مع الحدث الروائي. إن الخروج – عنوانا– يلتحم مع النص التحاما مباشرا، حيث تتولد معظم الدلالات النصية في ضوئه، يصعب معها تفسير مدلول الملفوظ (الخروج) بعيدا عن السياق الذي ينفي غيابَه حضورُ البعد التداولي على مستويات القراءة والدلالة، وقد أسهم السياق النصي –حسب نوع الرواية– بإيجاد مرجعية ثقافية اجتماعية مباشرة، لا تخيب أفق المتلقي، من منطلق أن "مكونات كلِّ خطابٍ أدبيٍّ تحيل باستمرار على مرجعيات اجتماعية وفلسفية ورصائد ثقافية وطبيعية وعلاقات ذاتية وموضوعية وبنيات عميقة وسطحية. من ثمَّ يمتلك النص الأدبي كل مكونات التداولية التي تسمح مقاربتها بإحاطة دقيقة بمكونات النص الأدبي[٣٦]" فالتداولية تهتم بإبراز الجانب الاجتماعي والثقافي الذي يتحرك فيه الفرد المتكلم. وكذلك، فإن العمل الأدبي الذي يميل إلى القص التاريخي التوثيقي، لم يعط فرصة لتعدد دوال من شأنها تعدد القراءات.

أدى الخروج بـ(ال) العهدية (يفهم أنها عهدية بعد قراءة الرواية) إلى توجيه البرنامج السردي بنيويا ودلاليا، فلا يبتعد القارئ عن حوارية الصراع الملحمي الذي تفرضه حكاية الخروج، والبقاء، لآل السرسي، الفارين بأرواحهم؛ ذلك لأن (الخروج Exodus) ملفوظ ينتمي إلى الثقافة الكونية، ويقوم بدور الملهم للكاتب والمتلقي، من خلال خلق عقيدة البقاء حيا، وفرض قدسية الأحداث التي رتَّلها عبر التاريخ اليهودي والمسيحي والإسلامي، وأسطرتها خيالات الحكَّائين، ومنهم جَدة الكاتب وأبُوه، ومن هنا، فإن الصورة التي وردت على الغلاف مشتملة العنوان، تشكل تضاريس الرواية، والسعي للتغلب على قتامة مشهد الخروج، فاقترب من واقعية الحدث الذي لا يترك مسافة تبعده عن الرؤية السردية للراوي.

ب. الإهداء:

ورد في الرواية إهداء خاص مطبوع، من الكاتب إلى أبيه وجده والحكّائين، ملفوظًا مستقلا ومختصرا، لم يتغيَّر في طبعات الرواية المختلفة، ولكن ما طبيعة كلِّ من المهْدَى إليهم في تحقيق الرسالة التي يحملها النص الموازي؟ يفسر ذلك إمعان النظر في كلمات الإهداء (المهدَى): "إلى أبي، ذلك الحكّاء الرائع، والمؤرخ الأسري الموسوعي الذي وضعني مبكرا في مواجهة البحر، ثم ألقى بي في الخضم ولم يترفق، وإلى جدتي الحاجة رتيبة، العبقرية التي سحرتني بقصص الأقدمين، ثم وضعتني في حضن الحكايات [...] وإلى كل الحكَّائين الذين انتظمهم تاريخُ السراسوة، وعاصروا أجيالهم العديدة المتعاقبة". (الخروج، ٥)

لا يدور هذا الإهداء في إطار الفتنة والعجب اللذيْن تحدث عنهما أبو عثمان الجاحظ (٢٥٥هـ) حينما تحدث عن فتنة الابتداء بالكلام [٣٧] فللموضوع منحى آخر، حيث تتحقق الرسالة إذن بكلمات: (الحكّاء) في وصف الأب، و(سحر القصّ) للجدة، وحضن الحكايات – كل الحكائين – أجيالهم المتعاقبة...فهي إشارات إلى تبنِّي حكاية طويلة تتعاقب أحداثُها لتبْنِي برنامجا سرديا يعلن عن جنس العمل الأدبي، مستندا في الوقت ذاته إلى حكائين ثقة من وجهة نظر الروائي، وهم (المهدى إليهم dédicataire) ولذلك فإن وظيفةَ هذا الإهداء تقوم على: جانب دلالي، يوضحه دلالة وجود الأب والجدة والحكّائين، وما سينسجه الكاتب من حكايات تستمر من الخروج إلى نهاية السلسة: "هذا ما أجتهد في تدوينه معتمدا على الحكايات التي وصلتني من جدتي الحاجة رتيبة، ومن أبي..." (الخروج، ٣٢١) والجانب الآخر تداولي وظيفي، تحكمه آلة البعد الثقافي–الاجتماعي، إذ يقوم العامل الوظيفي على جذب الجمهور إلى كلمات، هي مفتاح فهم الرواية، وتأويلها، مما يعلن عن تفاعل المهدِي والمهدَى إليه، وما يجعل هذا الرأي مقبولا، هو اللغة الحميمية، والأشخاص القريبين إلى نفس الكاتب.

ج. التصدير:

وفي أول الرواية يرد نص مستقل بعد صفحة الإهداء، هو التصدير Epigraph المقتبس من (عجائب الآثار) للجبرتي:

"يا مصر انظري إلى أولادك وهم حولك مشتتون متباعدون مشردون، واستوطنك أجلاف...و...وأرذال...وصاروا يقبضون خراجك، ويحاربون أولادك، ويقاتلون أبطالك، ويقاومون فرسانك، ويهدمون دورك، ويسكنون قصورك، ويفسقون بوالدتك وحورك، ويطمسون بهجتك ونورك[٣٨]".

يوافق هذا المدخل أمرين: الأول– له بعد فني، يرتبط بأسلوب الحكي في النص، حيث يعد استرسالا ذا نمط جبرتي في سرد القصة يعتمد فيه على اللغة المباشرة والشيقة والآخر– يفسر سبب إيراد هذا النص تصديرا للحكي، إذ يعلن بدوره عن: توجيه القارئ إلى نوع معين من الحكي، حيث التنبيه على أن ما يرد من قادم الأحداث هو حكي تتماهى فيه وجهة نظر المؤلف مع الحقائق التاريخية الاجتماعية التي تجعل من الحكاية سردا ثقافيا للمجتمع في زمن الحكاية. ولعل سمة وجود النص المصاحب هنا تبرز بوضوح، حيث تأتي الوظيفة مباشرة لتعلن عن سرد تاريخي–بيوجرافي، تبدأ الرواية في الانسلاخ عنه مع بدء الجزء الثالث حيث يصبح التخييل الأدبي طاغيا على الحكاية التاريخية.

ومن اللافت، في سياق هذا المدخل، تلك النقاط التي تشير إلى محذوف عمدا من النص في مواضع ثلاثة، ولا يَرد المحذوف اختصارا، فالكلمات المحذوفة من نص تاريخ الجبرتي على التوالي: الأتراك – اليهود – الأرناؤود، وإن كانت العلة تدور مع المعلول، فلا أدل من أن نقول إن تلك الكلمات هي أيقونات قراءة الرواية بكاملها، فهل أراد المؤلف أن نبحث بأنفسنا عن المحذوف، وعن سبب الحذف؟ لن نبتعد بخيالنا إلى أبعد من البحث عن وظيفة هذا الإبهام الذي جلاه الراوي في الحكي حول الجنسيات الثلاث، أليست بجنسيات ذوات بعد إيديولوجي له امتداده في عروق الأرض بالدم والحيلة والقوة؟

فالأتراك واليهود معلومان في التاريخ المعاصر، مما لا يدعو إلى التحدث عن أثرهما بعمق في تشكيل بنية الشعب المصري طبقيا، ولكن ما البعد النصي –في رواية الخروج– لهذه الكلمات الثلاث المحذوفة؟ الأرناؤود هم المنتمون عرقا إلى العرق الذي ينتمي إليه محمد علي، فأصولهم من الألبان الذين انتشروا في الأصقاع العربية التي كانت تحت الحكم التركي، وبخاصة المطلة على البحر المتوسط. إن حكم محمد علي يصبح مؤكدا على مصر في الأول من مارس عام ١٨١١ حيث أجهز الجنود الأرناؤود على زعماء المماليك يوم المذبحة، وكان ذلك في ظل مؤامرات مملوكية– إنجليزية تحاك للقضاء على حكم محمد علي في مصر، فضلا عن ضغوط تركيا لاسترداد سطوتها على مصر، لِمَ لا وقد أرغم المصريون الباب العالي على تعيين محمد علي واليا عليهم؟ لقد أومأ هذا النص الموازي في هذا التصدير –فضلا عن نوعية السرد القادم– إلى أن المتلقي يضع في الحسبان أن نموذج أسرة السرسي الكبير أنموذج مصغر لدولة بأكملها تُعدّ مرمى لأهداف مختلفة: حلم سلطاني بإعادة مصر، وإنجليزي جائع، ومملوكي بائس. ولكن ما وجهة النظر التي أضمرها النص لحكم محمد علي نفسه؟!

إن هذا النص ذا الحذف يرمي بإشارات توجيهية عميقة ذات قيمة تداولية بمفرداته التي ستذوب بدورها مع النص الروائي كله، لتخلق حلقة تواصل عملية التفسير، ذلك حتى لو كان هذا النص الموازي، منقولا من مصدر مثل الجبرتي، وحتى لو كان ذا وظيفة تلخيصية، حيث اجتماع هذه القوى الخارجية لِجَنْي ثمار البلاد، وتقتيل الأولاد، وتهديم الدور واحتلالها، والفسوق بالعرض، ومن ثم خفوت صوت الرحمة بالبلاد. ونجد أن هذه الأحداث على تواليها تشكل بنية الرواية تشكيلا تتماهى فيه الأحداث الحقيقية تاريخيا وأسريا، في أحداث العمل الأدبي.

فهذا النوع من التصدير، تظهر وظيفته التداولية والتواصلية من تنشيطها أفق انتظار جمهور من القراء، أو القارئ المفترض، وعلى مستوى التحليل، فهو قارئ حقيقي، يتوقعه الكاتب، لملء

هذه الفراغات التي عُدّت ممثِّلة لكل عقبة أمام السراسوة في طريق الخروج (الأرناؤود – الأتراك – اليهود).

تضفي علاقة هذا التصدير بالعنوان الأول للنص، وظيفة (توضيحية) تبرر وجود النص نفسه، بوصفه ملحمة، أو يفترض وجود ملحمة. وبخصوص الكلمات الثلاث المحذوفات من هذا التصدير، تبدو وظيفة أخرى أكثر صلة بنص الرواية، وهي وظيفة التعليق التي تحدد الدلالات المباشرة للنص؛ ذلك فضلا عن نوع القراءة التي يفرضها مثل هذا التصدير المقتبس من كتاب بشهرة كتاب الجبرتي.

د. الملاحق والحواشي:

ولا أدل على أثر الجبرتي في بناء هذه الحكاية من هذا النص الملحق بالرواية (الخروج،٤٧١-٤٧٩)، حيث يورد المؤلف أياما من كتاب (عجائب الآثار) وثيقةً على وجود الجد (الشيخ موسى السرسي) ضمن وجهاء المشايخ في مصر، فقد كان ضمن الذين فوضوا للتواصل مع الفرنسيين عقب احتلال نابليون لمصر. ويؤدي هذا الملحق دورا نوعيا في بلورة فكرة التاريخية الوثائقية المفروضة على بناء الجزء الأول من الخماسية.

وتكمن الأهمية التقليدية للحواشي في تفسير غموض، أو توضيح، أو تعليقات تبرر معلومة، وقد وردت الحواشي في رواية (الخروج) تأليفية autoctoriale وظيفتها –التقليدية- تفسيرية، وتعريفية، وتعليقية[٣٩]، وقليل منها إخباري، وهذا استقراء دقيق؛ نظرا لقلة الحواشي الواردة في النص، وعددها أربع وعشرون حاشية، ولذلك، فإنها موازيات نصية مهمة في كثير من الأحيان، وأُجمِل تنوع الحواشي في (الخروج) على النحو الآتي:

–حواش إفهامية–توضيحية: يكتفي فيها الروائي فقط بعرض المعلومات التي تدعم فهم المتلقي للرواية: "في كل مرة أضع فيها اسم "مصر" بين علامتين أقصد بها "مصر" العاصمة، أي القاهرة، وحين أطلقها أعني بها الوطن كله. (الخروج، ١٣) وهناك بعض الحواشي التوضيحية لبعض المفردات أو المفاهيم التي تحتاج فعلا إلى شرح: الخداش: خادم الحارس (ص٣٧) الاستادار: كبير موظفي القصر (ص٣٧) بشوت: ألبسة صوفية (ص٢٤٨) القاووق: غطاء الرأس عند المماليك (ص١٦٢) القسيط: أوراق حصص الالتزام (ص٥٣)...إلخ، كما أنها موازيات نصية تحافظ على حياة النص، وتؤكد وظيفة التواصل التداولية بين الفاعلين: المرسل، والمتلقي من خلال تعرف المحتوى الاجتماعي والثقافي، ومن ثم التوجه التداولي، من منطلق أنّ فهمَ قولٍ معيّن يعني التعرف على محتواه الاجتماعي والثقافي وتَوَجهه التداولي.

–حواش وثائقية: ورد في الرواية بعض الحواشي التوثيقية التي دلت على مسار الرواية التوثيقي التاريخي: الإحالات إلى كتاب (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) للجبرتي: (الخروج: ٧٨) بل إن تلك الحواشي قد تستمر لأكثر من صفحتين يعرض فيها المؤلف وثيقة من كتاب (وصف مصر) تبين أنواع الضرائب التي كان يدفعها الفلاحون...(الخروج: ٨١، ٨٢، ٨٣) وقد وردت حواش يحيل فيها إلى الجبرتي في خمسة مواضع. (الخروج: ٧٨، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٩٠)

هـ. ما كتب حول المؤلف، وعمله في الحقلين الثقافي والنقدي: آراء المشاهير والنقاد

بعد أن يعلن الروائي خيري شلبي (٢٠٠٩) عن إعجابه بهذا العمل بوصفه رواية تاريخية عالية النضج، يؤكد وصف العمل بالملحمة، من خلال مشاهد العمل المتتالية –في الجزء الأول–: مشهد الافتتاح، الذي أطلق عليه شلبي "ملحمة الشقاء اللذيذ" في معاناة الشيخ موسى السرسي في الانتقال من منوف إلى القاهرة، ومشهد دفن الجدة التي كانت منبع الدفء في العائلة، وينهي شلبي مقالته بقوله: " إن الأسلوب الدرامي البارع، الخالي من كل ترهل، والنفس الشعري الدافئ المبثوث في لغة القص يملؤها بالشجن والقدرة علي الاستقطاب، كل ذلك يبيح له في تصوري أن يصف روايته هذه بالملحمة؛ فصحيح أن الملحمة لابد أن تكون شعرًا، ولكن الشعر هنا قد تحرر من جميع الأنظمة العروضية، فأخلص لموسيقي الواقع التاريخي المحتدم[٤٠]".

وفي مجلة إبداع القاهرية في عددها ٢١ لعام ٢٠١٢، يقدم قاسم عليوة "قراءة في ملحمة السراسوة" تعد تقريظا للعمل، دفاعا عن طبيعته السردية، فضلا عن محاولته وضع المؤلف في مكانة متقدمة بين كتَّاب الملاحم الأدبية في الرواية الحديثة، ويتساءل: "أين هم منتجو الملاحم في عالمنا العربي المعاصر، رسميين كانوا أو شعبيين؟[٤١]. ووقت ظهور هذا المقال كان قد صدر فقط الأجزاء الثلاثة الأولى من الملحمة، فقال: "غابت في العقود الأخيرة الملاحم عن آدابنا المحلية والقومية غيابا مزريا، إلى أن برز أحمد صبري أبو الفتوح بملحمته النثرية الفريدة (ملحمة السراسوة)...وقد أصدر منها حتى الآن الأجزاء الثلاثة الأولى[٤٢]". وبعد أن يعالج في فقرات متتابعة أصول النظرية في بناء الملحمة، يصف ملحمة السراسوة بأنها ملحمة عصرية مستحدثة: "وما عاد أبطال الملاحم العصرية –وإن احتفظوا بطاقاتهم وقدراتهم الاستثنائية– آلهة أو أنصاف آلهة، وإنما انتخبتهم هذه الملاحم من بين البشر العاديين وربما المهمشين، وبدلا من أفعالهم التي كانت تخرق بالفطرة قوانين الطبيعة في الأساطير العضوية، اتجهت هذه الأفعال إلى ترسيخ

العقائد، وإنشاء الأسر، وصناعة الأوطان، مثلما اتجهت إلى خلق التاريخ الخاص للأمكنة والأفراد والجماعات[٤٣]".

ويضع جابر عصفور (٢٠١٥)[٤٤] ملحمة السراسوة في الإطار الزمني للتأليف المطول للرواية العربية، بعد ثلاثية نجيب محفوظ وثلاثية الثورة المصرية لجميل عطية إبراهيم. ويدعم الاستغراق الزمني للأجزاء الخمسة فكرة بناء الملحمة التي استغرقت ٢٥٠ عاما.

وتأخذ الملحمة صفة المعاصرة، حيث إنها لم تستند إلى أبطال من الآلهة أو أنصاف آلهة، أو أنها تتكئ على أساطير تجذب المتلقي إلى المتابعة، لقد وضع في السراسوة خطة الخروج بأسلوب علمي عصري، اتسم أبطاله بالنبل والأصل الشريف، متكئين كذلك على التعاون بالعقل والشُّورى، لتأخذ صفة الواقعية في مشهد أحيا الجزء الأول من الملحمة (الخروج) ليؤهله إلى التكوين الذي يليه، وأقصد به انفصال بعض عناصر الأسرة أثناء الخروج، لتستمر الأسرة في الترحال ومقاومة الطبيعة وتحالفات البشر إلى أن استقر بهم المقام في منطقة بين مديريتي الدقهلية والشرقية (الخروج، ٤٦٧)

إن النص الموازي "خطاب غير متجانس بشكل أساسي، ويسهم في تشكيل شيء آخر هو سبب وجوده، وهو النص[٤٥]"، ولذلك تعددت الوظائف المرتبطة بكل مظهر على حدة (العنوان–الحواشي–الغلاف...إلخ) وقد بدت في الأساس –غير الوظيفة التداولية– استنتاجية تجريبية، ومتنوعة حسب المقام الذي وردت فيها كل ظاهرة.

فالنص الموازي يقدم النص الأصلي بوصفه عملا متكاملا يقدم نفسه إلى جمهور القراء، ولذلك فقد مثلت عناصره السابقة بابا مفتوحا للحوار مع المؤلف، وإكمال حلقة التواصل التداولية بين المؤلف والموازيات والجمهور). إن عناصر النصوص الموازية، وبخاصة في جانبها التأليفي (العنوان، الإهداء...) قد عرفنا بالقصد منها، وحملت أفكارا خاصة بمفرداتها التي وردت عليها (الخروج – الملحمة) تتآزر مع ما يأتي من وظائفها عناصر (الميتالغة):

ثانيا– خطاب الميتالغة (الخطاب على الخطاب):

يعد مصطلح الخطاب على الخطاب (الميتالغة) مصطلحا مهما في توصيف الحالة السردية التي تُشكل بينة العمل السردي، ولكن آلية تناول وجوده في السرد لا تتوقف عند خصائص الخطاب بل تتجه إلى تحديد مقاصده جنبا إلى جنب مع طرائق إنجازه ومناسبته للمقام، ولذلك فإن قِوام الخطاب على الخطاب لا يتمثل في نظر صاحب الخطاب في خطابه، أو في خطاب غيره نظرا يدور على ما هو لغوي فقط، بل يتعداه إلى تحديد مقاصده جنبا إلى جنب مع طرائق إنجازه

ومناسبته للمقام. وتكثر نظريا عناصر الميتالغة في: الوصف، وأسماء الأعلام التاريخية، والكلمات العتيقة، المصطلحات المختصة، وحدات مثيرة لاستفهام القارئ يشرحها على لسان الراوي، تدخل الراوي لتبديد الإبهام، تعليق الشخصية على خطابها أو خطاب غيرها. ولكن يُكتفى منها بالعناصر التطبيقية الأكثر تعبيرا عن الغرض في توصيل الرسالة، حينما يتدخل الرواي بمعارف تثري الرواية وتفك الإبهام، مثل ذكر بعض الأعلام المهمة، وبعض الملفوظات ذات البعد المعرفي، وكذلك الاقتصار في مسألة الوصف على ما يسهم في إثراء وظيفة التخاطب بين المروي والمروي له؛ فإن أهم وظائف هذه العناصر الحفاظ على مقروئية النص، ومدى وفائها بذلك. وكعادة الفضاء المصطلحي، فإن مصطلحا آخر يعد توسعة لمصطلح خطاب الميتالغة هو الخطاب من خارج الحكاية- discours métadiégitique يعبر عن انصراف الراوي أو المؤلف عن الحكاية التي هو بصدد روايتها إلى التعليق على الأحداث، ويقابل هذا المصطلح مصطلح الخطاب الحكائي الذي يتولى فيه الراوي قصّ وقائع الحكاية وأطوارها دون التدخّل في عالمها الداخلي.

يتكون الخطاب من خارج الحكاية في الرواية (الخروج) من ثلاثة أنواع من الملفوظات: ملفوظ يعبر عن مواقف الراوي وأحاسيسه إزاء ما يحكيه من أحداث تنهض بها شخصيات العمل الروائي؛ وملفوظ يشمل ضربا من التخاطب بين الراوي والمروي له، أو بين الراوي والشخصية، أو بين المؤلف والراوي؛ وثالث لفك الإبهام؛ ولذلك فإن تحليل أي نص روائي من النوع التاريخي، أومن طبيعة النوع الذي ينتمي إليه نص (ملحمة السراسوة) يُلجئ إلى تقديم حجج أو وثائق فيها طرف من كل هذه العناصر التي تعبر عنها المصطلحات التي هي في الأصل مستنتجة من النصوص السردية المختلفة، حتى لو اختلفت آلية التناول السردي، ويُعالج هذا المدخل من خلال إعادة التأليف بين العناصر الميتالغوية، وذلك من خلال المحاور الآتية، معالجا بعض النماذج المعبرة دون إسراف في الاستشهاد:

١- الكلمات ذات البعد المعرفي:

يتدخل الراوي في إعطاء إشارات تكشف عن الهُويَّات الإيديولوجية التي تسيطر على بعض المهن، حتى أصبحت دالة على ذلك في الحقل الثقافي المصري تحديدا، ويسترعي الانتباه تلك الوحدات المعجمية وأسماء الأعلام التي تكوّن مرجعا توثيقيا لحقل دلالي معرفي، ولذلك يمكن استنتاج تلك المداخل على نحو واضح في عدد من العناصر:

أ. أسماء الأعلام:

ويلفت النظر هذا الحضور المكثف لأسماء الأعلام المؤثرة تاريخيا ليس في العمل الأدبي (وظيفيا) فقط، بل على المستوى التاريخي، وقد وُزعت على النص بطريقة ملحوظة، تلائم طبيعة البناء السردي النوعي للرواية:

"قبل أن ينتهي من دراسته أنجب ابنا آخر، ثم اجتاز آخر اختبار له، واختير شيخا، لكنه لم يتعجل النتائج فلازم الاستفادة وحضور أشياخه وأساتذته الكبار: الشيخ عطية الأجهوري، والشيخ البراوي، والشيخ الفرماوي، والشيخ حسن الكفراوي، وكان قد خَلُص إلى ملازمة أستاذه الشيخ أحمد العروسي الذي أصبح شيخا للأزهر". (الخروج:٣٥)

يلجأ هذا النص السردي –كغيره في الرواية– إلى نوع من طرائق الإنجاز اللغوي يناسب المقام ثقافيا وزمانيا فقد وصل بنا الراوي إلى أعوام ثابتة، تعلن عنها شخصيات حقيقية متمثلة في أسماء العلماء؛ فالشيخ أحمد بن موسى العروسي تولى مشيخة الأزهر عام ١٧٧٨ هـ، وتوفي عام ١٨٠٤م، والشيخ الكفراوي صاحب إعراب الآجرومية توفي ١٧٨٨م، ومصدر الراوي في ذلك (عجائب الآثار في التراجم والأخبار).

ولأن المؤلف نفسه قد أعلن –ضمنا من خلال الموازيات النصية– النوع الأدبي الذي تنتمي إليه أجزاء الملحمة، فسيكون من الصعب الصعود والهبوط في الرواية في حرية، فالقصة كلها حقيقية، حيث شكلت تلك الشخصيات التاريخية حقيقة ماثلة في المسار السردي، بل لم تعد نافلة تُحكى، بل أساسا من أسس السرد مُحدَّد الكلمات والإشارات، كذلك من باب الإحالات المبررة إلى الحقل الثقافي الذي نشأ الفتى فيه، وبه اتصل موسى السرسي نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر.

تتكرر بعض الأسماء لأغراض سردية أخرى، ومنها: "سيذكرُ التاريخُ أن هؤلاء المشايخ العظام، السرسي والبكري والشرقاوي والفيومي والدواخلي والمهدي والصاوي والدمنهوري والشبراخيتي، وغيرهم كانوا على حق عندما قرروا التخندق بالأزهر". (الخروج: ٦٩) في سياق وحدة علماء الأزهر ضد الحملة الفرنسية. وقد انضم السرسي إلى عضوية الديوان الذي عقده (بونابرت)، وقد برر المؤلف ذلك في (الخروج، ٦٩) بأن الشيخ السرسي انضم إلى الديوان الذي يرأسه الغازي لينوب عن الشعب في مواجهة قوات الاحتلال، وهذا موضع تساؤل إذ إن اللغة الروائية في (الخروج) لا تبرر هذا الانضمام، ولا تساعد على فهمه الذي ألحَّ المؤلفُ على بلورته. فهل يعدُّ ذلك ضربا من ضروب الاستطراد في بناء الرواية؟ إن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه الرواية

يبيح مثل هذا التنوع في الأعلام والأماكن، ولا يمكن بحال وسم النص بالاستطراد، وإن بدا الإلحاح على تلك الملفوظات ظاهرا وموزعا في النص.

وبما أن حديث المؤلف كان مكثفا عن المماليك والأتراك، وأن البؤرة الأساسية التي بُنيت عليها الروايةُ تتوجه في الأساس إلى المماليك، بل المملوكي قفل الذي كانت فعلته سببا في الخروج الكبير، ولذلك وردت أسماء أعلام المماليك والأتراك منتشرة: ومن أسماء الأتراك: إسماعيل كاشف (٧٦)، الوزير يوسف باشا (٧٧)، محمد أبو مرق، ومحمد خسرو، وأحمد باشا، وطاهر باشا، ومحمد خسرو (٧٧)[٤٦]، والهنكار سليم خان (٨٠)، وأحمد خورشيد والي مصر (٩٥)، وكاشف الصابونجي مندوب الباشا (٩٥). وقد قدمهم المؤلف —مع المماليك- بوصفهم جباة جبارين...إلى أن يرسم خارطةَ تولّي محمد علي حكمَ مصر، ليصفه بأنه "انتهازي عبقري"...وأنه تَظاهر "برفض الولاية" وبعدها "لم يجد إلا السخرة طريقا لتحقيق المراد" (١١٤)...وبأنه "احتكر الحبوب" (١٢٠، ١٢٥) وأنه بإسناده الإلزاميات والإقطاعات إلى غير المصريين "كان يحتقر المصريين إلى أبعد حد" (الخروج، ١٢٧ و ٣٠١)...ومن المماليك، قفل: البدين مهتار الشراب عند محمد علي باشا، الذي تولَّى باقي حصص الالتزام في سرس (الخروج، ٩٦): "أصدر محمد علي باشا فرمانا بمنح المملوك العجوز قفل كل أراضي سرس كإقطاعية". (الخروج، ١٢٥، ١٢٦) وهو نفسه المملوك "الذي مكن الباشا من رقاب المماليك في مذبحة القلعة". (الخروج، ١٢٧). ولذلك يتتابع ذكر اسمه في الرواية ملازما لاسم محمد علي[٤٧].

تظهر الرواية هنا — كما ظهرت منذ نشأتها عربيا- وهي تميل ناحية تأكيد هدف هو التأريخ لعهد محدد، وشخصيات محددة، كذلك النصوص الموازية التي دارت حولها، أو عناصر الميتالغة: فالغلاف، والمحذوف من نص الاستهلال، قد ذكر بطريقة مباشرة في نص الرواية، وأقصد تحديدا محمد علي وفترة حكمه. ويصدق القول بأن الرواية العالمية هنا ظهرت منذ نشأتها "وكأنها نقد عضوي للمعرفة والسلطة، واللغة الرسمية بعينها[٤٨]".

ويتضحُ أن تحديدَ المقاصِد في الرواية يسبق بمرحلة طريقَة الإنجاز السردي، فإنْ كانت أسماءُ الأعلام في الرواية تُقرِّبُ بنَاءها من التبرير الواقعي للحدث، إلا أن مناسبة المقام استدعت نسبيا إلحاح المؤلف (لا الراوي) على بلورة جهد أسرته متمثلةً في رحلة أعلامها، وهذا مَقصدُه الأول، وفي رأيي أن هذا الإلحاح على إبراز هذا المقصد كان سببا للاستطراد في بعض الأحيان، ومن ثم كان مدخلا لضعف آلة السرد فنيا، وقد يكشف الملحق الذي أضافه أحمد صبري أبو الفتوح إلى هذا المقصد، حيث الإحالات المباشرة إلى مكان أعلام الأُسْرة ومكانتها في تاريخ الجبرتي.

ب. مداخل معجمية إيديولوجية:

ومن ذلك تدخل المؤلف بالإشارة إلى ديانة بعض الشخصيات، وطبيعة عملها في النص: تظهر الشخصية المسيحية: "وقبل أن يتم الخامسة عهد به إلى المعلم (سوريال) قباني الوسية ليعلمه مبادئ الحساب" (الخروج: ١١) واليهودية: "يعرف الشيخ أنهم سيلاقون عنتا في التعامل مع رجال الجمرك، لكنه كان قد مرّ بصديقه عمران بن سعد صراف الولاية الذي يقيم في منوف، وحمل توصية إلى قريبه أفندي الجمرك، وهو يهودي من طائفة الربانيين" (الخروج: ٢٨). وتنمو المسألة التي تثبت تآزر الميتالغوي مع النصوص الموازية في تشكيل النص بتدخل صاحب الخطاب على النحو الآتي:

٢- تدخل صاحب الخطاب: الخطاب من خارج الحكاية. Extradiégitique

يتدخل صاحب الخطاب في خطابه بمداخلات وصفية، وتعليقات، يلحّ بها على مقاصده، ويكون هذا لما يأتي:

أ. لتيسير الفهم: فَمِن نظر صاحب الخطاب في خطابه، محاولة الراوي لفك الإبهام الذي ربما يخيّم على أفق انتظار الجمهور، فيلجأ إلى الشرح:

"طلعتْ بشائرُ النهار فنظروا فإذا هم في منطقة بطن البقرة، بحيرة هائلة من الماء، هنا يحتفل النهر بوحدانيته قبل أن ينشق إلى فرعين يقصد أحدهما إلى دمياط والثاني إلى رشيد". (الخروج:٢٧)

ومنطقة (بطن البقرة) منطقة فقيرة من مناطق القاهرة، ما زالت إلى الآن، وبالتأكيد فهي في حاجة إلى فك الإبهام، فتدخل الراوي، لأن المتلقي سيظل في عوز شديد لمعرفة هذا المكان، أو الحقل المعرفي الذي يتمتع به المؤلف نفسه، أو يريد العناية به ضمن رسالته السردية، فأحيانا يكون برهانا معرفيا، وأخرى دليلا في المسار السردي، لتتبع خط سير الرحلة —هنا- وأن الركب سيرسو في بولاق على التقريب بعد ساعتين.

ب. للتعبير عن موقف الراوي وأحاسيسه إزاء ما يحكيه من أحداث:

وهي وسيلة لجأ إليها المؤلف في مناطق مختلفة من الرواية، بل إنها شكلت بناء موزعا بهدوء على جنبات الرواية، حتى لو ادعى المؤلف نفسه بأن "الراوي العليم في الرواية قد توقف دون إسراف ليشرك المتلقي فيما يقول، أو ليثير حفيظته للتفكر فيما يسمع[٤٩]، فالمتكلم دوما في

حاجة إلى إطلاع من يخاطبه على اعتقاداته ومعارفه مطالبا إياه مشاركته فيها محاولا تجاوز الخلافات المحتملة معه وتقريب المفاهيم فمن وراء الإنجاز النصي مقاصد محددة يريد تمريرها، ومن ذلك:

"مصر كانت واقعة تحت حكم الأتراك العثمانيين، وغائبة عن كل ما يجري من حولها، وأبناؤها لا يدركون مدى التخلف الذي يرزحون تحت نيره، فقد كانوا يتعجبون من جودة البضائع التي ترد من الموانئ الأوربية...لكنهم لا يعرفون شيئا ذا بال عن النهضة الأوربية[٥٠]، ولا عن الأفكار الكبرى التي قادت إليها، فلقد تعمّد العثمانيون إبعادهم عن الأمور التي كانت توقظ النيام، وضربوا من حولهم سياجا يمنع اتصالهم بالعالم: "وكان التعليم في مجمله دينيا...أما العلوم الأخرى، مثل الجبر والهندسة والطبيعة والكيمياء فقد بدت غير جديرة بأن تسمى علوما..." (الخروج ٣٥،٣٦) وهو خطاب تلح عليه الرواية ليعلن عن موقف الراوي مما يقدمه، مثل توضيحه أسباب العزلة التي فرضت على مصر. (الخروج ٦٤ وما بعدها)، وقد ألح الراوي على بلورة مثل تلك الملفوظات التي ترسم العصا الغليظة الضالة للأتراك والمماليك، فانتشرت عبر الرواية، في جمل وفقرات وإشارات: "فمثلما كان الأمر دائما إبان حكم المماليك والولاة العثمانيين، ظلت أفعال هتك أعراض أبناء البلد من الأمور المعتادة، ومقاومتها لا تُفهم إلا على أنها تمرد يستوجب العقاب، والعقاب هو قتل الرجال بلا رحمة، وسبي النساء، واسترقاق الغلمان والفسق بهم، إذ لا قضاء ولا قُضاة". (الخروج،١٧٦)

وهذا الخطاب من خارج الحكاية Extradiégitique يقطع (المسار) في (الخطاب الحكائي) على مدى ما يقرب من الصفحة، حيث ترد قصة (خطاب فكري) واصفة لحال المصريين في ظل الأتراك، وكما يتضح، فإن ما قدمه الراوي من إشارة إلى أسماء أساتذة الشيخ موسى بن السيد أحمد تأتي مبررة لأنها تؤكد من خلال الحكاية مسار الزمن في الرواية، بينما ما يرد من وصف متكرر في صفحات الرواية حول حالة المصريين في ظل الترك والمماليك، فإنه يُفقد صفة التنظيم الذاتي البنيوي الذي يُفرض على السرد.

وكذلك، في مكان آخر من الرواية، تمُر فقرة واحدة، ويعود الراوي إلى ذكر قصة أخرى تقطع خط السرد، بحيث نحس أن الحكاية قد انتقلت إلى المؤلف نفسه –ولمَ لا ونحن أمام خطاب استرجاعي واضح؟ – الذي يعرض تاريخا موثقا حين حديثه عن درب عبد الحق الذي يسكن فيه عِلية القوم من المماليك وغيرهم، ومنهم (علي بك الكبير ١٧٢٨–١٧٧٣م) "الذي استقلّ بمصر عن الدولة العثمانية، وضم إليها الشام والحجاز، ولما انقلب عليه قائد جيشه محمد أبو

الدهب..." ويستمر على مدى اثني عشر سطرا ليكمل الحديث حول الشخصية المعلومة، ثم يعود مسار السرد إلى طبيعته. (الخروج: ٣٦)

وقد تستغرق العوامل الميتالغوية صفحتين ونصف الصفحة (الخروج ٤٦-٤٧-٤٨) يعرض فيها الراوي نظام الالتزام الذي ابتكره العثمانيون للجباية، ثم يعود إلى القول: "تمكن الشيخ من الفوز ببعض حصص الالتزام في قريتي سروهيت ودماليج..." (الخروج:٤٨،٤٩)[٥١]

وتتردد الطريقة ذاتها في حديث الراوي عن الحملة الفرنسية، حيث يعرض تداعيات الحكم العثماني، والمملوكي الظالم، ومرور الحملة الفرنسية من الإسكندرية إلى القاهرة، ولكن ما تحمله هذه الفقرات من معلومات تعكس البعد الفكري الذي يريد هذا الراوي توضيحه للمتلقي، فتتردد عبارات، مثل: "وأنهم يشقون طريقهم في اتجاه "مصر" المحروسة بلا مقاومة تقريبا...استيقظ الناس على حقيقة أن بلدهم بلا حول ولا قوة...وحدهم أمراء المماليك الذين يملكون قوات شبه نظامية...انقسم الصفوة من علماء الدين والتجار إلى قسمين: قسم سارع بالرحيل شرقا...أو جنوبا...وقسم آثر البقاء مع الناس، وكان الشيخ موسى السرسي في طليعة من آثروا البقاء مع الناس". (الخروج: ٦٦، ٦٧، ٦٨) وتستغرق أقصوصة دخول الفرنسيين مصر هذه الثلاث صفحات تقريبا، بحيث تحمل مسائل متكررة من أوصاف المماليك والعثمانيين، وحرصهم على أموالهم، وربما ما يتصل اتصالا مباشرا بالمسار السردي في تلك الصفحات، هو الفقرةُ الأخيرة منها، التي توضح انتماء السرسي إلى من آثروا البقاء والمقاومة...أما بقية القص على القص، فلا يتعدى معلومات مؤكدة سابقة لدى جمهور المتلقين ممن ألفوا قراءة التاريخ.

ففي مكان متقدم من الرواية في مدخلها (تجليات الركب القديم) يرد النص: "يعرف الشيخ أن رحلتهم إلى "مصر" ستكون محفوفة بالمخاطر، وأن مركبهم ستكون عرضة لهجمات العربان القادمين من ولاية البحيرة المجاورة، الذين يوجدون على الشاطئ الغربي...وكذلك عربان نوشي والحبايبة الذين يتمركزون في ولاية القليبوية...والفلاحين الذين هجروا قراهم تحت وطأة الديون والفِرَد". (الخروج:٢١ – ١٣ سطرا) حيث لم يتوقف انصراف الراوي عن الحكاية إلا للتأكيد على شيء سيؤثر بالفعل في الرحلة التي سيقوم بها الشيخ موسى إلى مصر العاصمة، للحفاظ على مقروئية النص، مع إلحاحه على تصنيف قطاع الطرق على الشكل المذكور، لأنه سيذكر في أماكن أخرى أسماء الفرق المستغلة لمقدرات الشعب المصري (المماليك – الأتراك – الجراكسة – الأرناؤود)، وعندما يتحدث عن المصريين الحقيقيين، الذين امتهنوا قطع الطرق، فسيجد المبرر.

لقد استغرق النص الروائي أنواع ميتالغوية ونصوص موازية على الشكل الذي اتضح في توصيف آلية التتبع للخطاب الحكائي (الخروج: ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١) يلح فيها المؤلف على خلفية تاريخية اجتماعية يضع فيها الشخصية المصرية متمثلة في شخوص أسرته زمن الرواية مكانها الذي يراه.

ومن وسائل التعبير في النص عن الخطابات خارج الحكاية، والتي تعلن بدء الراوي في التدخل ليخرج عن إطار البناء السردي زمنيا ما يورده الراوي في بدايتها من عبارات مثل: كان معلوما لجدي الأكبر (الخروج: ٤٠) - كلنا يعرف (الخروج:٤١) – فكالمعتاد (الخروج:٤٧) – سيذكر التاريخ أن هؤلاء المشايخ العظام (الخروج٦٩) –كلنا يعرف ما الذي صار إليه الأمر في شأن الحملة الفرنسية (الخروج:٧٠) – وضح لكل ذي عينين أن العثمانيين عادوا بشهية مفتوحة (الخروج: ٧٦) وهو ضرب من التخاطب بين الراوي والمروي له، يحافظ على مقروئية النص عبر استحضار المروي له من خارج النص، مثله مثل التخاطب بين الرواي والمروي له:

٣- التخاطب بين الراوي والمروي له:

قد يكون المروي له من خارج الحكاية، وهو أسلوب رواية الخروج التي يرويها راويها إلى قراء من خارجها: "لست تواقا إلى إصدار حكم فيما شجر بين جَدَّيّ من خلاف، وما إيرادي له إلا محاولة لتحقيق طموحي في أن أقص عليكم حكايات قديمة..." (الخروج: ٤٣) وحول قرار عودة الجدة إلى سرس بعد زواج الشيخ موسى: "على أن عودتها لم تكن هزيمة محققة، فالحقيقة التي لابد للخيال الناشط أن يتعامل معها ويقبل بمعطياتها هي أنه، وبرغم أي شيء، يكون قد حدث فإن الحفاظ على ممتلكات الشيخ الكثيرة في سرس ومنوف يجعل من قرارها بالعودة ضرورة يفرضها منطق الأشياء". (الخروج: ٥٧) وهي نتيجة يراها الراوي منطقية، على الرغم من لغة الرواية التي تصف كل تلك المعاناة النفسية التي أحدثتها المشكلة للجدة، وأن هذا كله كان من تخطيط الشيخ موسى كما تقول لغة الرواية (الخروج:٥٦) حيث يتدخل الراوي لتفسير الأحداث المتتابعة على المستويين الاجتماعي والتاريخي: "كما ولا أستبعد أن تكون قد أدركت رغبة الشيخ في ذلك، أو ميله إليه على أقل تقدير، وهذا ما يفسر تحقيق إنجازات كثيرة في زمن قياسي". (الخروج:٥٩)

وتتداخل وظيفة التخاطب بين الراوي والمروي له من خارج النص مع وظيفة النصوص الموازية التي تناولها البحث في جزئه الأول، وتتعلق في مجملها بتوصيل رسالة تحمل معاني مباشرة، فضلا عن أن تكون أسلوبا للحكي في الرواية:

"الحكايات التي أسترجعها الآن، وكأنها أحداث جرت في حلم لم تترك تفصيلة واحدة من تفصيلات ذلك الجزء دون أن يكون الشيخ حاضرا فيها، أراه فوق مركب العودة مع زوجته وأبنائه، وأراه وهو يتابع بعينيه النوتي الذي يطوي أشرعته حتى لا تعوقه الرياح القادمة من الشمال..." (الخروج:٦٣-١١ سطرا).

وكأني به يزج أن يضع المرسل إليه في بؤرة التأويل؛ ليتمكن من أن يتخيل هو الآخر رحلة الشيخ في تفصيلاتها.

٤- الوصف باعتباره تدخلا من صاحبِ الخِطَاب:

يردُ الوصفُ مكثَّفا في صفحات متتابعة من الرواية، يصعب حصرها[٥٢]، ويتنوع في الطول من اللفظة إلى الفقرة، بل الفقرات، مرورا بالعبارة والعبارتين (المركب النحوي)، وإنما يهتم البحث بالوصف لا لِرصدِ طرائقِ الموصوف، أو وظائفه فقط، وليس باعتباره نشاطا فنيا يمثل باللغة الأشياءَ والأشخاصَ والأمكنةَ...إلخ بل ينصبُ الاهتمام على الوصفِ في الحالات التي يعدُّ فيها تدخلا ذا مقصد من صاحب الخطاب، يسهم في استجلاء البناء الشجري الذي افترضناه لتلك العناصر التي تصف الملحمة من الداخل، وحسبي هنا تحقيق الهدف الذي يبتغى من توظيف آلية الوصف بالفقرة في مثل هذا العمل الأدبي الطويل، إذ ليس الوصف مقصودا لذاته في الدراسة، بل لنقف من خلاله على مدى تدخل الراوي في نسقِ العمل السردي، وبناء النص، للتَّوقف على ما تُمثله لغةُ الوصف للوقوف على أسبابه وعللِه[٥٣] بوصفه عنصرا من عناصر الميتالغة:وفي (الخروج) تتعدد وظائف الوصف باللغة، فضلا عما يريد الراوي تأكيده في النص السردي، وتتخطى الوظيفة الوصفية من التعبيرية والإبداعية إلى وظائفَ أخرى قد تكون قِيميةً أحيانا، وهي وظائف تتحكم أحيانا على بداية السرد ونهايته، فإن طالت الجمل الوصفية تعددت وظائفها، ولكن هل يسري قانون هذه المسلمة في كل الأمثلة؟ نقرأ في الرواية: "غبش الفجر عالق في الهواء، والأشياءُ لا تتحقق من خلاله إلا بأجرامِها، ومن بعيدٍ نادى النُّوتي ليسرعوا" (الخروج:١٧) لتبدو وظيفة سردية مجردة فيها، يصف الراوي زمانَ بدء حركة المركب: "غبش الفجر ...الأشياء لا تتحقق...". وكذلك الحال في النموذج الوصفي المطول:

"تيار الماء المندفع في اتجاه الغرب حملهم بعيدا عن منوف، وعلى جانبي المركب وقف البحارة وفي أيديهم شعاب طويلة، كانوا يغرسونها في قعر الخليج ليحافظوا على مسار المركب فلا تجنح بعيدا أو يسارا، وفي المؤخرة جلس رجال لهم وجوه غريبة وملابس مختلفة، يتناولون الطعام ويختلسون النظر إلى الجميع، عرفوا أنهم رجال الحراسة، فإلى جوارهم ترتكن بنادقهم اللامعة،

وغداراتهم ذات الأحزمة الجلدية العريضة، وأكياس البارود والحشار التي لا تخطئها العين". (الخروج:١٧-١٨)

حيث تعد الوظيفة سردية فقط، فوصفُ عمل النوتية وملابس الحراس وبنادقهم، يقدم وظيفة تمثيلية سيكون لها صداها طوال الرحلة إلى بولاق (الخروج: ٢٢-٢٣-إلخ) يعرض فيها الرواي أوصاف المناوشات، والمراكب الكثيرة المحملة بالبضائع، وملابس الفرق المتناوشة، مما يظهره الوصف من إشارات للطوائف التي كانت تعكِّر صفو الرحلات من قُطاع الطرق الذين سيكون لهم نصيب من الائتلافات مع أنواع الحكومات المختلفة ومع السراسوة أنفسهم. وهذه الأوصاف الاستباقية التي تعرض للمتلقي، بل تلح في توصيل رسالتها ما أمكن بأسلوب متكرر أحيانا، تعرض بداية السرد هنا بهذه الرحلة: الخروج، لتشير فيما بعد إلى توقف الرحلة عند بناء مكان متكامل تحطُّ فيه الرحلة إلى جوار قطاع الطرق أنفسهم، مرورا بطنطا، والمحلة الكبرى، وسمنود وأجا وحتى السنبلاوين، وما بين ذلك من محطات صغرى: أسواق وقرى.

وتتمثل وظائف الوصف في تقديم الوقائع والكائنات والحوادث المجردة من الغاية، والقصد في وجودها المكاني، بدلا من وظيفتها الزمنية[٥٤]، ولا يفسر ارتباط الوصف بالأماكن (المدن والقرى والأسواق) التي ذكرناها بانعزالها عن عامل الزمن، بل إنه استغراقُ وصفٍ لحالة في زمن، وأن انعزاله –فقط– يكون عن الملفوظ نصا الذي يدل على تطور حركة الزمن والحدث في الرواية.

ولعل ما يسوقه روب جرييه-Robbe-Grillet يتواكب مع النتيجة المرتبطة بنوع الرواية المدروسة هنا (الرواية الواقعية)، يقول: فالروايات الفرنسية الشهيرة في القرن التاسعَ عشرَ خصوصا، وفي مقدمتها روايات بلزاك تعجُّ بالمنازل والأثاث واللباس الموصوفة بدقة وإطناب[٥٥]" إذ إنني أجزم بأن الوصف التعبيري قد جانبَ هذا النص الروائي، إلى وصفٍ ذي مغزى واقعي، ليقتربَ من وظائف فكرية موضوعية تقدم نقدا عضويا للغة السلطة، فالوصف التعبيري الذي يعد صفة ملازمة للأعمال الرومانسية المغرقة في وصف الطبيعة، والإسراف في وصف الوَحْشة والروعة المرتبطين بهذا المذهب، لا يكون من طبيعة هذا النص الواقعي المتأشِّب بتلابيبِ الوثيقة، والحقيقة التي تقربها من السرد السير–ذاتي الـ(غيري).

فهل أراد أحمد صبري أبو الفتوح وضع نفسه في مدرسة العِلم –بتعبير زولا–[٥٦]؟ وهل كان ضمن أهدافه كشف الحقيقة بتشييد معرفة حول العالم؟[٥٧] لا يتعارض هذا الادعاء مع الوصف الملحمي لهذا العمل، فقد استند مؤلفُ العمل إلى موضوعيةٍ تاريخيةٍ بلورها وثائقيا، دون مثالية محبطة، أو رومانسية مسرفة، ولكن ذلك لم يكن المدخل الوحيد إلى التحرير الأدبي عنده،

بل إنه اتجه إلى التحليل وقوة الملاحظة، لا إلى تهويل قائمٍ عن تلوين أسلوبي في لغة النص، أو عبارات مثالية رومانسية تَذهبُ بهدف الكتابة في النص حين تخرج عن قوانين الطبيعة إلى الغامض من الملفوظات، ولذلك تأتي وظيفة الوصف في الرواية لتتعدى التعبير باللغة إلى عرض الأشياء بأوصافها التي تشكل وجود الأحداث والأفكار، ومن ثم يصبحُ المتلقي في بؤرة الخطاب، حتى خارج الأوصاف التي امتلأت بها الرواية عن محمد علي باشا، وكيفية تعاملِه مع المصريين، نجد في النص إشارات سريعة لا تخرج عن الإشارة إلى أحداث ملحمية (العنوان) وإلى مضامين عضوية، فخلال الرحلة، وبعد أن يتزوج أحمد من حورية، تشترط حورية ألا يقربَها زوجُها إلا بعد الاستقرار، ليتدخل دور الوصف: "استقرت العلاقة بين أحمد وحورية إلى شيء قريب من علاقة الأخوة، لم يعد يقربها إلا بقدر، فلقد صارت مريضة بالخوف، وعندما يكونان نائمين ويتلامسان مجرد تلامس تنتفض من نومها، وتظل مستيقظة لا ترى عيناها النوم إلا مع إطلالة الصبح...لأول مرة يكتشف معنى أن يكون الرجل طفلا، في حاجة إلى الحنو والهدهدة...على أن انفصاله عنها لم يكفل لها العودة إلى النوم..." (الخروج، ٣٠٤، ٣٠٥) ليسبق ذلك أوصافٌ للفرح مع المعاناة، والخوف من حدوث مكروه، وهي حالة أُسقطت في النص على الشعب المصري كله (الخروج، ٢٥٤) وأنه في النهاية عرس لأسرة منكوبة تتلاطمها الأمواج في هذا الخروج الملحمي الذي يبئر نقطة الخوف من مطاردة مماليك محمد علي في كل مشهد للفرح خلال مسيرة الخروج.

ولكن هل يتوقف دور الروائي هنا عند إعادة إنتاج ما هو خارج الأدب انطلاقا من وثيقة ما[٥٨]؟لا نريد إسقاطَ الوصف الإبداعي الإنساني في الرواية على عمل توسط نوعه بين التاريخي والسير–ذاتي الغيري، ولكن فقط لنتبينَ أين تتنزلُ وظيفة الوصف الحقيقية في العمل الروائي، وبذلك لا يكون الوصف ترفا سرديا في مثل هذ الرواية، بل ذا وظيفة ميتالغوية.

ومن ثم فإنّ رؤيتنا للوصف هنا تأتي انطلاقا مما انتهى إليه جيرار جينبت في الربط بين الوصفي والسردي في الرواية، حيث عدّ الوصف آلة من آلات التمثيل السردي، ومظهرا من مظاهره، بعد أثره في التحليل[٥٩]. ذلك إلى أن أصبح الوصف مكونا من مكونات النص السردي له خصوصيته الميتالغوية من داخل النص، أدى وظيفته عبر النص كله بوصف النص واقعيا معالجا بوثائق تاريخية أعلنت من قيمة بناء الملحمة في الرواية.

ثالثا– التفسير: النص الموازي والميتالغوي وإنتاج الدلالة.

إن اللغة قادرةٌ على التكلم حول كل نظام، فهي كلمات ذاتية الدلالة تؤلف العمل الروائي في نسق متمثل في الأفعال الدالة على الحدث. إن بناء الرواية سرديا، يقدمُ وظائفَ

ميتالغوية ونصية موازية، بقدر استيعاب النص بطرق متفاوتة لمعطيات مختلفة تسهم في بناء النص من داخله وخارجه:

"أتصور الآن ذلك الشيخَ الجليلَ الذي كان على أعتابِ الستين وهُو يلزم الأزهر مع رفاقِه ممّن رفضُوا الرحيل، وأتصورهم وهم لا يدرون كيف يتصرفون، فلا سابقة لما يمرون به، ولا خبرة بمستجدات الأمور". (الخروج: ٦٨) فقد تصوّر ذلك، حين وقف الشيخ السرسي إلى جوار الناس ضد الفرنسيين: "أستطيعُ الآنَ وأنا جالسٌ إلى مكتبي أن أرى بعينيّ خيالي ذلك الجد الأكبر وهو جالس في المندرة المطلة على مياه البحيرة الرائعة في داره في درب عبد الحق...وفي العودة أرى بعيني خيالي أيضا الجمال محملة بجرار العسل الذي تنتجه مناحل الشيخ في بنها..." (الخروج: ٧٩)

إن الميتالغوي في هذا النموذج وغيره ينطلق من بناء الرواية، بحيث يتحولُ عن بناء معجمي، وآخر مرتبط بالعبارات، إلى حقل آخر فرعي، يحاور اللغة نفسها، أو يتكلم عنها، فانبجست لغةٌ فرعيةٌ تصف حالة الشيخ الجليل للمروي له.

يمكن القول بأن العواملَ التي قدمت في المدخلين (الميتالغوي والنصّي–الموازي) قد تآزرا معا لرسمِ البناء الملحمي الذي أصرّ على إبرازه النص، فمن العنوان إلى الوصف، وما بينهما، مرّت الرواية بمراحل بناء ملحمي استغلتها لغة الرواية، وألحّت عليه، من خلال اتحاد العلامات من النص أو حوله: فسواء أذُكر اسم العلم في إطار السرد القائم على الحكي، أو من خلال الوصف، فقد قدَّما علامة واضحة على ملحمة، مثل إصرار النص على الربط بين شخصيتي (محمد علي باشا) والمملوك (قفل) من أول صفحة الاستهلال، وحتى آخر صفحة، وكذلك مثلت معطيات (الخطاب من خارج الحكاية) معطيات تعلن عن رغبة الراوي الملحة في بلورة بناء ملحمة من خلال تدخلاته، وتحديدا في تبئير (الخروج) الذي ألح على ذكر عدد من الملفوظات التي رسمته توزيعيا في صفحات الرواية كلها[٦٠]، مع شحنات من الكراهية: "الخوف من حدوث مكروه، وهو الهاجس الذي لا تنفرد به عائلة السرسي دون سواها، إذ هو هاجس مصري خالص". (الخروج، ٢٥٤).

ولرسم الهيكل العام للتماهي بين المسرود والمضاف (عناصر الميتالغة والنص الموازي) يمكن التمييز –نهاية الأمر– بين أشكال ثلاثة للتماهي بين الخط الزمني للسرد وما دخل على هذا الخط مما وُصف من قبلُ في هذا البحث في محوريه الرئيسين، وما انبثق عنهما؛ إذ إنَّ حضورَ الخطابات الداخلة على هذا الخط الزمني للسرد يختلف من حيث قوة تماهيه وامتزاجِه وتآلفه مع الخطاب

القصصي الذي يمثل البنية الأساسية للحكاية: شكل له حضورٌ مكثفٌ في الخطاب القصصي، ويتمثل في الإلحاح على عناصر الوصف، وثانٍ- هو وجود أبنية صُغرى، أو وحدات لا تعبر عن انتشار كثيف في النصّ وفي بعض الحالات انعدام وجودها، وهي قليلة، تتمثل في الشهادات الأدبية، والمقالات النقدية حول الأديب، والرسوم، وثالث- يصعب فصله بدقة عن الخطاب القصصي، ويتمثل في تدخلات الراوي التي تعلن عن رأيه، وهدفه، ولهذا أسبابه الواضحة في الرواية، وبخاصة في رسم صورة الملحمة، فقد امتزجت تلك العناصر بالحكاية ذات الهدف التاريخي التوثيقي، من خلال آليةِ الخطاب من خارج الحكاية، وبخاصة تعليقات الراوي وتدخلاته التي تعبر عن وجهة النظر في العصر الذي يعالجه.

ودلّ انتشار العناصر المضافة بمداخلها المتنوعة على تشكيل رواية عربية تُنشر عام ٢٠٠٩ من خلال سلطة النوع الأدبي أولا، حيث تماهي التاريخي بالوثائقي، ولكن فعل (الراوي) والمؤلف –أحيانا- أعاد الرواية إلى سيرتها الأولى، حيث محاولات التأليف الروائية الأولى، من حيث التردد في بناء الخط السردي، وكذلك من حيث النداءات الدفينة لدى المؤلف ليصر على أن يقول: أنا هنا في الرواية، وأنا من يكتبها. ولقد يسوقنا ذلك إلى النظر فيما كتبه أحمد أبو الفتوح قبل هذا السفر الضخم، وليس هذا من نافلة البحث، ولكنه ضمن المنهجية المفترضة لاستقراء النص في جزئية النظر في مؤلفات المؤلف الرؤية التي تسهم بدورها على كشف رؤيته الشخصية، والنظر في وجهة نظر راويه، بل رواته! ونعد تلك المرحلة، مرحلة تفسيرية مباشرة تسهم في تأويل الخفي من خارج النص، فأعماله جميعها قبل الملحمة وبعدها تعتمد على المصدرين التاريخي والسياسي على وجه الخصوص.

خاتمة:

وختاما فقد أكد البحث أن رواية الخروج شاهد ثقافي بما قدمته من خبرات وقراءات مرجعية موثقة، شأنها في ذلك شأن بقية الأعمال التي تنتمي إلى النوع نفسه، وأن مؤلفها قد ألحَّ فيها على توضيح الحقل الثقافي من خلال الخطابات الميتالغوية والنصوص الموازية التي أثرت إلى حد ملحوظ في الخطاب الحكائي. وأظهرت أنه قد بدت بعض أجواء الرومانسية في الوصف الذي انتشر في الرواية، معبرا عن رؤية الراوي ومقاصده، وبدا ذلك في الخطاب الحكائي الذي يتولى فيه الراوي قصّ وقائع الحكاية وأطوارها دون التدخل في عالمها الداخلي، وقد تَماهى الخِطاب الحِكائي مع الخطاب على القصّ مُتَمثلا في وقفات ملحوظة تداخل في إحداثها الراوي بالمؤلف.

وأثبتت النتائج أن المعجم الميتالغوي وعناصره في البحث قد برهن على وجود خطابه الخاص به، فكما أن الخطاب العادي لبناء رواية الخروج له بناؤه الذي استلزم قاعدة من المتواليات لتحليله، فإن النسق الفرعي الذي يكونه الخطاب المعرفي المتمثل في العناصر الميتالغوية قد أسهم في تشكيل بنائه، وصنع شاعرية من نوع خاص، متممةً لشاعرية النص، وقد أظهر البناء الروائي الفرعي عن مقبولية المعطيات الميتالغوية، وبخاصة تلك المتمثلة في الوصف وطرقه ووظائفه، وبرهنت من ناحية أخرى على مدى مقروئية تيمة (الخروج) بوصفها الحدث الرئيس في ملحمة الخروج الذي أدى إلى انتقال المستوى التاريخي الوثائقي للرواية إلى مستوى التخاطب مع القارئ.

إن كان هناك من نقد يوجه إلى هذا البناء، فهو البناء غير المعتدل لبعض المداخل مثل الوصف، حيث طال إلى حد الاستطراد في بعض أماكن الرواية، فلم تتقيد في بعض جوانبها بقواعد النظام الروائي الذي يستلزم الاعتدال بين الخطابين العادي وما وراء اللغوي، وبالطبع فإننا لم نبحث عن اعتدال النموذج الكتابي في الرواية، بقدر ما كان البحث عن وظائف النماذج المعبرة عن تدخل الراوي في خطابه، ولا ينفي ذلك النقص الجزم بأن الخطاب العاديّ قد احتوى الخطابَ الميتالغويَّ.

وتوصلت الدراسة أيضا إلى أن صياغةَ العناصر الموازية والميتالغوية وفق ما بدا في رواية الخروج يؤكد حضور الفاعل الملحمي في الحياة الحديثة، كما يؤكد وحدة صياغة المشروع الروائي بطريقة متكاملة بنيويا من أجل بناء كثافة الواقع التاريخي الذي رسمته الرواية بطريقة شجرية جمعت عناصر كثيرة من النص وخارجه، فالرواية بَنت كِيانها المعرفي على تأْريخية فعليةٍ وجدت صورتَها وصداها في جامع بناء النص وفي الخطاب الفعلي فيه من خلال خطاب مواز شكلته عناصر النص الموازي والميتالغة وأدواتهما معا، وأخيرا فإن ما يلفت الانتباه هو حالة التماثل بين النصوص

الموازية قياسا إلى توفر الميتالغة في إطار رسم البرنامج السردي للرواية، ومن ثم رسم الصورة الملحمية لها، والتعبير عن المقاصد من وراء التوظيف المباشر لعناصر البحث المذكورة.

الهوامش:

[١]) أبو القاسم الكلاعي الإشبيلي: أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والمغرب، تحقيق: رضوان الداية، بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٦، ٥٩.

[٢]) تَعتمد الدراسة على الطبعة الخامسة من الرواية، من إصدار دار ميريت بالقاهرة، ٢٠١٥.

[٣]) جون جالزورذي: ملحمة أسرة فورسايت (صاحب الملك) ترجمة: مفيد الشوباشي، القاهرة: الكرمة، ٢٠١٩، ٩. محيلا إلى أن عوامل الصراع الأسري هي التي دعمت عامل التقريب إلى الملحمة.

[٤]) جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ٩.

[٥]) ج. ب. براون وج. بول: تحليل الخطاب، ترجمة: محمد مفيد الشوباشي، ومنير التريكي، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ١٩٩٧، ١٣، ١٤، ١٥.

[٦]) محمد العبد: تعديل القوة الإنجازية، دراسة في التحليل التداولي للخطاب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤م– شتاء ٢٠٠٥م، ١٣٤.

[٧]) علي محمود الصراف: في البراجماتية، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠، ص ٤٢. ولمزيد من التفصيل ينظر: جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت والجزائر: ومنشورات الاختلاف، والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦، ٢٢٠، ٢٢١.

[٨]) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥، ١٦٧، ١٦٨. ومعجم السرديات، ٤٦٢، ونبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، الدار البيضاء: توبقال، ٢٠٠٧، ٢١، ٢٥.

[٩]) أوستن: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام؟ ترجمة: عبد القادر قينيني، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ١٢١.

[١٠] **Ph. Laine, La Périphérie du Texte, Paris, Ed. Nathan, 1992, 10.**

[11] **GENETTE, Gérard, *Seuils,* Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1987. Ch. (Le péritexte éditorial) p. 21 et ٣١٦.**

لا أريد التوقف عند تعدد ترجمات المصطلح، وأحيل إلى دراسة ر. بوغنوط: "تلقي النص الموازي في النقد العربي المعاصر: المفهوم والمنظور" الجزائر (المدرسة العليا للأساتذة) مجلة منتدى الأستاذ، ع١٦، يونيو ٢٠١٥ (١٠٨-١٣٣).

يُراجع في قضية تعدد ترجمات مصطلح (paratexte) عبد الحق بلعابد: "قصة رفْعِ قلق المصطلح النقدي" مجلة: علامات في النقد، ج٥٨، م١٥، جدة: نادي جدة الأدبي، ديسمبر، ٢٠٠٥. (١٧٧-٢٠٠) وقد درس ترجمات المصطلح، وترجمه بـ(المناص) وقد آثرت استعمال (النص الموازي) والميتالغة لوضوح الأول ودلالته على مفهومه، والثاني-لعدم الاقتناع بالمقابلات المقترحة. ويُترجم مصطلح (métalangues) كذلك بالخطاب على الخطاب، والخطاب الفوقي.

[١٢]) وردت هذه الصيغة عند (فيليب لين Ph. Lane) على قسمين: نص فوقي تأليفي (الحوارات، والاستجوابات...) ونص فوقي نشري (المنشورات، والإشهار، والملحق الصحفي). يراجع: Philippe Lane, La Périphérie du Texte, 12.13 وقد لاحظ بلعابد غياب هذا القسم الثاني عند جينيت. بلعابد: عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، بيروت-الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨، ١٣.

[١٣]) جمع عناصرها جينيت في عنوان (مظاهر النص الحاف الخاص والعام) في كتابه: Seuils, 316-370، ونعتمد على المناسب منها لقراءة النص المدروس.

[١٤]) https://www.youtube.com/watch?v=rHmNQJkRnoc ٢١ نوفمبر ٢٠١٣.

[١٥]) كرر المؤلف إشارته هذه في لقائه على قناة النيل، وأكد خروجه إلى التأليف المباشر، متخيلا شخصيات وأحداثا خارج إطار السراسوة تاريخيا.

[١٦]) يراجع في المفهوم مقدمة كتاب فيليب لوجون: السيرة الذاتية-الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤. (٩-١٨)

[١٧]) إمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٩، ٧٠.

[١٨]) "الروائي أحمد صبري أبو الفتوح: مصر تعاني القهر منذ آلاف السنين" صحيفة (الجريدة) الكويت، ع٤٤٤٨، ٧ فبراير ٢٠١١م. وقد أُجري معه هذا اللقاء قرب ميدان التحرير وقت الثورة. والأمر نفسه في مقابلة صحفية: "أحمد صبري أبو الفتوح: الروائيون مغرورون وثقافتنا الوطنية ليست بخير" مقابلة أجراها: نضال ممدوح، (صوت البلد) الأحد ١٥ أكتوبر ٢٠١٧.

(https://www.baladnews.com/article.php?cat=23&article=96496)
ولا أرى صدى لقراءات أجنبية في بناء الرواية، فلم يتعد في مرجعيته ما ورد في ملحق الجزء الأول من عجائب الآثار.

[١٩]) "أحمد صبري أبو الفتوح: الدين حيلة الغزاة لسحق وجدان الأمم" حوار أجراه: مصطفي عبيد، موقع صحيفة (العرب) لندن، الثلاثاء ١٤ أبريل ٢٠٢٠. (https://alarab.co.uk/)

[٢٠]) محمد القاضي (محرر): معجم السرديات، تونس: دار محمد علي للنشر، ط١، ٢٠١٠م، ٢١١.

[٢١]) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨، ٣٥ و٤٦ و٦٣. وحول التعريف: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ١٠٣.

[٢٢]) قناة النيل الثقافية https://www.youtube.com/watch?v=OWagSEQd5qk بتاريخ ٢٠١٧/١١/٢٩م.

[٢٣]) https://www.youtube.com/watch?v=OslGQiSUBpM الكلام للشاعر سمير الأمير بتاريخ ٢٠١٨/١٠/٢٠

[٢٤]قاسم مسعد عليوة: "قراءة في ملحمة السراسوة" مجلة إبداع، القاهرة، ع٢١، ٢٠١٢، ص (١١٨-١٣٠).

[٢٥]) جيرارد جينيت، من النص إلى المناص، ٦٣، ١٤٧. وأُفضل الترجمة بـ(النص المصاحب) لدلالتها على العناصر المذكورة.

[٢٦]) G. Genette, Seuils, 17.

[٢٧]) G. Genette, Seuils, 59.

وشعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤، ١٠.

[٢٨]) كريمة سالمي: الإنجاز النصي، المكون التداولي والقصدية، مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر٢، ع١١، يونيه ٢٠٠٦، ص ٦٣.

[٢٩]) Gerard Genette, Seuils, 76 et 84, 85.

[٣٠] أبو المعاطي أبو النجا: "قراءة نقدية في قصص وروايات عربية" كتاب الهلال، عدد يوليو، القاهرة: مؤسسة دار الهلال، ٢٠١٣، ١٤٨.
http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=4445

[٣١] فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠٠٧، ١٨.

[٣٢] للمزيد: محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ١٩٩٨، ١١١ وما بعدها.

[٣٣] عُدت في وظائف العنوان إلى: G. Genette, Seuils, 73 وما بعدها.

[٣٤] عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، ١٢٦، ١٢٧.

[٣٥] المصطلح لـ I. V. Arnold:

Anastasia Moreva: Communicative Potential of the Title as a Paratextual Element (Based on German Travel Literature of 18th Century), in: THE XXV ANNUAL INTERNATIONAL ACADEMIC CONFERENCE, LANGUAGE AND CULTURE, 20–22 October 2014, Tomsk State University, 418.

ومصطلح (نظرية المكان القوي) لـ I. V. Arnold عن كتابه (أسلوب اللغة الإنجليزية الحديثة، ١٩٩٠). ويراجع كذلك:

Karolina Lototska: English Stylistics, Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, Publishing Centre, 2008, 36.

[٣٦] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦، (مقدمة المترجم).

[٣٧] أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦، ٨٨.

[٣٨] عبد الرحمن الجبرتي: تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ضبطه وصححه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٣، ١١٦. (سنة إحدى وعشرين ومائتين وألف)

[٣٩] Dictionnaires des Littératures (Historique, Thématique et Technique) Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990, T2, p. 1143.

[٤٠] خيري شلبي: "من باب العشم–ملحمة السراسوة" جريدة الأسبوع المصرية، ٢٠٠٩/٥/٢٢م (نقلا عن مدونة أحمد صبري أبو الفتوح) http://ahmdsbryaboelftooh.blogspot.com/

[٤١] قاسم مسعد عليوة: "قراءة في ملحمة السراسوة"، مجلة إبداع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٢١، ٢٠١٢ ص ص (١١٨ – ١٣٠) ١١٨.

[٤٢] نفسه، ١١٨.

[٤٣] نفسه، ١٢١.

[٤٤] جابر عصفور: "العودة إلى الرواية" صحيفة الأهرام اليومية، باب قضايا وآراء، القاهرة، ع٤٧٠٣٩.

[٤٥] G. Genette, Seuils, 17.

[٤٦] ومصدر الكاتب فيها عجائب الآثار. وتدل الأرقام في هذه الفقرة على صفحات الرواية.

[٤٧] وقد تلازم الاسمان في الرواية لتأكيد الظلم، وعلامات الملحمة، ومن ذلك: الخروج، ٨٦، ١٢٧، ١٣٨، ٢١٦، ٣٠٤، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٦٨، ٣٧٨، ٣٨١، ٤١٦، ٤١٧، ٤٦١.

[٤٨] برنار فاليت: الرواية، مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ترجمة: سامية الجراح، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠١٣. ١٧.

Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, Paris: Gallimard, 1978.

[٤٩] في لقاء المؤلف على قناة النيل المشار إليه.

[٥٠] يشير الراوي في غير موضع إلى الحقل الثقافي المريض الذي يحيق بالمصريين: "لم تفق البلاد على الفور من الصدمة التي أحدثها مجيء الفرنسيين، والصدمة الأكبر التي أحدثها احتكاك الناس بالغازين واقترابهم منهم، وإدراك الفارق الضخم بين ما عليه الفرنسيون وما يرزحون هم تحت ثقله". (الخروج: ٧١)

[٥١] يتكرر هذا المشهد كثيرا، في تأكيد الظلم الذي وقع تحت نيره المصريون مما فعله التركي والمملوك: (الخروج: ٦٩، مشهد بعد الحملة الفرنسية على مصر)

[٥٢] منها صفحات: ١٤، ١٧، ١٧، ٢٠، ٢٣، ٢٧، وغيرها.

[٥٣] Ph. Hamon, Du Descriptif, Paris: Hachette, 1993, 165.

ويراجع: محمد العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، تونس: دار محمد علي الحامي، ط١، ٢٠١٠، ١١.

[٥٤] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة: محمد بريري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٣٨٦، ٢٠٠٨، ٥٨.

[٥٥] Alain Robbe-Grillet, Pour un Nouveaux Roman, Paris: Gallimard, 1970, 158.

عن امتداد هذا الموضوع، وموضوع علاقة الوصف بالسرد، محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي، بين النظرية والتطبيق، ١٨ وما بعدها.

[٥٦] Emile Zola: *Le Roman Expérimental*, Editeur: Eugène Fasquelle, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1902, 104.

[٥٧] J.-M. Adam et autres: *Le Texte Descriptif (Poétique historique et linguistique textuelle)* Ed. Nathan, Paris, 1989, 25.

وقد قدم نجيب العمامي عرضا مرجعيا مهما حول مفهوم الوصف وتطوره في دراسته المذكورة، ص ١٧ وما بعدها.

[٥٨] هو تساؤل ألن روب-جرييه حول الوصف في الرواية الواقعية الذي"...يضمن صحة الأحداث...إن وفرة هذه الجزئيات الصحيحة التي يبدو أنه يمكن المتح منها إلى ما لا نهاية له لا يمكن إلا أن تقنع بوجود موضوعي، خارج الأدب، لعالم يبدو أن الروائي لا يفعل شيئا حياله سوى إعادة إنتاجه ونسخه وتبليغه إلى الآخرين انطلاقا من وثيقة ما". Pour un Nouveau Roman, 158.

[٥٩] جيرار جينيبت: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب) ع٨-٩، ١٩٨٨، (٥٥-٦٦)، ٥٩.

[٦٠]) من أبرز المواقف التي ألح فيها على (الخروج ومترادفاته) الخروج، ٢٣٠، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٥٤، ٢٣٠، ٣٥٦، ٣٦٦، ٣٧٥، ٣٩٤، ٤٢٧، ٤٣٥.

المصادر والمراجع

-المصدر:

١. أحمد صبري أبو الفتوح: ملحمة السراسوة (الرواية الأولى-الخروج) القاهرة: دار ميريت، ط٥، ٢٠١٥ (ط١، ٢٠٠٩)

-مراجع عربية ومترجمة:

٢. إمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٩.

٣. أوستن: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام؟ ترجمة: عبد القادر قينيني، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩١.

٤. برنار فاليت: الرواية، مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ترجمة: سامية الجراح، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠١٣.

٥. ج. ب. براون وج. بول: تحليل الخطاب، ترجمة: محمد مفيد الشوباشي، ومنير التريكي، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ١٩٩٧.

٦. جابر عصفور: "العودة إلى الرواية" صحيفة الأهرام اليومية، باب قضايا وآراء، القاهرة، ع٤٧٠٣٩.

٧. جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.

٨. جون جالزوردي: ملحمة أسرة فورسايت (صاحب الملك) ترجمة: مفيد الشوباشي، القاهرة: الكرمة، ٢٠١٩.

٩. جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع: الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة: سعيد الغانمي، الجزائر: منشورات الاختلاف، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦.

١٠. جيرار جينيبت: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب) ع٨-٩، ١٩٨٨، (٥٥-٦٦).

١١. جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠.

١٢. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة: محمد بريري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٣٨٦، ٢٠٠٨.

١٣. ري–دبوف، جوزف: "الميتالغة: مقدمات ومعطيات أولية" في: مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان: مركز الإنماء القومي، ع٨، ١٩٨٩.

١٤. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.

١٥. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤.

١٦. عبد الحق بلعابد: "قصة رفع قلق المصطلح النقدي" مجلة: علامات في النقد، ج٥٨، م١٥، جدة: نادي جدة الأدبي، ديسمبر، ٢٠٠٥.

١٧. عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، بيروت–الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨،

١٨. عبد الرحمن الجبرتي: تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ضبطه وصححه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٣، دت.

١٩. أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦.

٢٠. علي محمود الصراف: في البراجماتية، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، القاهرة: مكتبة الآداب ط١، ٢٠١٠.

٢١. فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦.

٢٢. فيليب بلانشية: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧.

٢٣. فيليب لوجون: السيرة الذاتية-الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.

٢٤. أبو القاسم الكلاعي الإشبيلي: أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والمغرب، تحقيق: رضوان الداية، بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٦.

٢٥. قاسم مسعد عليوة: "قراءة في ملحمة السراسوة"، مجلة إبداع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٢١، ٢٠١٢ ص ص (١١٨ – ١٣٠).

٢٦. كريمة سالمي: الإنجاز النصي: المكون التداولي والقصدية، مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر٢، ع١١، يونيه ٢٠٠٦.

٢٧. محمد العبد: تعديل القوة الإنجازية، دراسة في التحليل التداولي للخطاب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع٦٥، خريف ٢٠٠٤- شتاء ٢٠٠٥.

٢٨. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ١٩٩٨.

٢٩. محمد القاضي (محرر): معجم السرديات، تونس: دار محمد علي للنشر، ط١، ٢٠١٠.

٣٠. محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، تونس: دار محمد علي الحامي، ط١، ٢٠١٠.

-مراجع أجنبية:

٣١. Alain Robbe-Grillet, Pour un Nouveaux Roman, Paris: Gallimard, 1970.

٣٢. Anastasia Moreva, Communicative Potential of the Title as a Paratextual Element (Based on German Travel Literature of 18th Century), in: The XXV Annual International Academic Conference, Language And Culture, Tomsk State University, 20-22 October 2014.

٣٣. Dictionnaires des Littératures (Historique, Thématique et Technique) Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990.

٣٤. Emile Zola: *Le Roman Expérimental*, Editeur: Eugène Fasquelle, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1902.

٣٥. GENETTE, Gérard, *Seuils,* Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1987.

٣٦. J.-M. Adam et autres, *Le Texte Descriptif (Poétique historique et linguistique textuelle)* Ed. Nathan, Paris, 1989.

٣٧. Karolina Lototska, English Stylistics, Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, Publishing Centre, 2008.

٣٨. Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris: Gallimard, 1978.

٣٩. Ph. Hamon, *Du Descriptif,* Paris: Hachette, 1993.

٤٠. Ph. Laine, La Périphérie du Texte, Paris, Ed. Nathan, 1992.

-روابط:

٤١. "أحمد صبري أبو الفتوح: الدين حيلة الغزاة لسحق وجدان الأمم" حوار أجراه: مصطفي عبيد، موقع صحيفة (العرب) لندن، الثلاثاء ١٤ أبريل ٢٠٢٠.
(https://alarab.co.uk/)

٤٢. "الروائي أحمد صبري أبو الفتوح: مصر تعاني القهر منذ آلاف السنين" صحيفة (الجريدة) الكويت، ع٤٤٤٨، ٧ فبراير ٢٠١١م.
https://www.baladnews.com/article.php?cat=23&article=96496)

٤٣. أبو المعاطي أبو النجا: "قراءة نقدية في قصص وروايات عربية"كتاب الهلال، عدد يوليو، القاهرة: مؤسسة دار الهلال، ٢٠١٣، ١٤٨.
http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=4445

٤٤. خيري شلبي: "من باب العشم–ملحمة السراسوة" جريدة الأسبوع المصرية، ٢٠٠٩/٥/٢٢م (نقلا عن مدونة أحمد صبري أبو الفتوح)
http://ahmdsbryaboelftooh.blogspot.com/

٤٥. شهادة الشاعر سمير الأمير
https://www.youtube.com/watch?v=OslGQiSUBpM
٢٠١٨/١٠/٢٠.

٤٦. قناة النيل الثقافية
https://www.youtube.com/watch?v=OWagSEQd5qk
٢٠١٧/١١/٢٩م.

٢١ لقاء https://www.youtube.com/watch?v=rHmNQJkRnoc نوفمبر