

- (١) د. أحمد عبد الله السومحي، على أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي، كتاب النادي الأدبي الثقافي، دار البلاد للطباعة والنشر، ط١٤٠٣ - ١٩٨٢: ص ٢٩ - ٣٧.
- (٢) انظر د. مصطفى سلوى، مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي، سلسلة رسائل الأدب، أبجد للطباعة والنشر ط١٤٢٥ - ١٤٢٦: ص ٢٨ وما بعدها.
- (٣) د. عبد الله بدوي، على باكثير شاعراً غنائياً، حلويات كلية الآداب، جامعة الكوفة، الحلولية الثانية، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨١ ض ٢٦.
- (٤) الناشر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، بدون تاريخ للنشر.
- (٥) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، بحث تارخي وتحليلي مقارن، دار الجيل للطباعة: ص ٢٤٠.
- (٦) الناشر مكتبة مصر ، سعيد جودة السحار وشراكوه، دار مصر للطباعة والنشر
- (٧) الناشر نفسه
- (٨) الناشر نفسه
- (٩) الناشر نفسه
- (١٠) تقديم رواية الفارس الجميل: ص ٦.
- (١١) الناشر مكتبة مصر ، سعيد جودة السحار وشراكوه، دار مصر للطباعة والنشر
- (١٢) انظر شعرية العنوان في الشعر المغربي المعاصر، بحث في بعض آليات الاستعمال، بحث مرقون: جامعة محمد الأول وجدة
- (١٣) عينات النص: المفهوم والموقعة والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط١٤٦ - ٢٠٠٣: ص ١٦٦.
- (١٤) انظر ، على أحد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر: ص ٨٠ - ١٠١.
- (١٥) نلاحظ هنا بأن باكثير يسمى الرواية قصة، وهو ما يطرح مجموعة من الأسئلة بخصوص طبيعة التجنيس وقضائه في رؤية باكثير الإبداعية، وما سنحاول الإجابة عنه في مناسبات أخرى.
- (١٦) نفسه: ص ٩١.
- (١٧) التقييم: ص ٥.
- (١٨) ليلة النهر: الفصل ١٢، ص ٤٤ - ٤٥.
- (١٩) حديث عيسى بن هشام، محمد إبراهيم المولحى ، المجلس الأعلى لثقافة، ط١٢ - ٢٠٠٢: المقدمة ص ٢٣ وما بعدها.
- (٢٠) فصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي/١٩٩٩: ص ١٤٥.
- (٢١) نفسه: ص ١٤٧.
- (٢٢) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ط٢ - ١٩٨٢: ص ١٩٣ - ١٩٦.
- (٢٣) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، مصر، ط٤ - ١٩٩٤. ١٦٣.
- ^{١٦} Redgantlet de Walter Scott, Pierre MORERE, dans CALIBAN, le roman historique pp ٢٥ - ٣٥: p٢٥
- (٢٤) انظر د. نضال الشمالي، الرواية التاريخية ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، جدارنة ، ط١٤٠٦ - ٢٠٠٦: ص ١٠٨. وما بعدها.
- ^{١٦} L'are du roman, VIRGINNA WOOLFE ,traduit par ROSE CELLI: p٩١ - ٩٢
- ٢٧ ص ٩٦ - ٩٧

(١) على أحد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر - عبدالعزيز المقالح - دار الكلمة - صنعاء - د.ت - ص ١٠٣.



البدايات والنهايات في

روايات علي أحمد باكثير التاريخية

د. عبد الحكيم محمد باقيس - اليمن

للبداية والنهاية في النص الروائي أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة، لاسيما في الرواية التاريخية التي تتميز بخصوصية الموضوع، وتحاول هذه الدراسة مساعدة النص الروائي على أحد باكثير انطلاقاً من هاتين العتيتين النصيتين، في قراءة نقدية تبدأ بتمهيد وتكون من ثلاثة مباحث؛ بحث نظري يتناول البداية والنهاية في الخطاب النقدي، ومحثين تطبيقيين؛ تناول الأول أنواع البدايات والنهايات في روایات علي أحمد باكثير، وتناول الآخر دلالة البداية والنهاية في روایتي (سلامة القدس) و(إسلاماته)، ثم خاتمة تضمنت خلاصة موجزة لأهم ما جاء في هذه الدراسة.

على أحد باكثير - رحمة الله - مكانة كبيرة في الأدب العربي الحديث، في الإبداع الشعري، والمسرحى، وفي مجال الرواية التاريخية التي يعد - بحق - أحد أعلامها الكبار الذين استطاعوا استئثارهم بالتاريخ الإسلامي، وتوظيفه في قراءة الواقع المعاصر، ولذلك فإن أعماله الروائية التاريخية تثير التأمل في الواقع الراهن أكثر مما تثير التأمل في الواقع القديم^١، ومن الوعي بأهمية الماضي والتاريخ في صناعة الحاضر جاءت الدلالة السياسية والثقافية لروایات باكثير التاريخية، حيث جرت عملية تسريد التاريخ وإعادة صياغته في شكل روائي جديد كان قد استعان به معظم الرواد في تمرير خطابهم الثقافي المهموم بأسئلة النهضة وواقع الأمة، لما لهذا الشكل



المبحث الأول:

البداية والنهاية في الخطاب النقدي:

أخذت الدراسات النصية الحديثة تولي البداية والنهاية أهمية خاصة بوصفهما من أهم عتبات النص، بل بما عتبان رئستان لاغنى عنهما، بخلاف غيرهما من العتبات النصية الأخرى التي تتدرج في إطار النصية الموازية، كالعنون والإهداء والتقديم، ونحو ذلك مما يصحب النص وقد يستعاض عن بعضها، بينما البداية والنهاية بوصفهما من العتبات النصية لا تدرجان مطلقاً فيما يعرف بالنصية الموازية، لأنهما جزء أساسى من المتن النصي ومن نسيجه العام، فإذا كانت البداية عتبة الدخول إلى رحاب النص واكتناه مجاهيله، فالنهاية عتبة الخروج والإعلان عن لحظة الارتواء من ينابيعه، ولذلك ترتبط البداية والنهاية بالنص ارتباطاً عضوياً، لا تواظياً كما هو حال العنوان والتصدير والإهداء والمقدمات والحواشي، وكل ما يصحب النص أو يوازيه، ورغم الاجماع النقدي على أهمية البداية ووظائفها وأدوارها بالنسبة للنص، فقد تعددت تسمياتها ومصطلحاتها في الدراسات العربية، حيث اصطلاح على وصفها بالبداية، والافتتاحية، والفوائح النصية، والاستهلالات، والمقدمات...، إلا أن مصطلح (البداية) هو الأكثر شيوعاً بين الباحثين، فمصطلح (الافتتاحية) ارتبط على نحو واسع بالمجال الصحفي والإعلامي، أما (الفاتحة، والفوائح) فقد استقرت دلالته بالقرآن الكريم، أما مصطلح (الاستهلال) فربما اسعت دلالته إلى ما هو خارج المتن النصي من مقدمات واقتباسات ومعلومات قد تسيق النص، وغيرها مما يندرج في إطار مفهوم العتبات النصية الموازية القبلية، إلى جانب كون الاستهلال أكثر التصاقاً بالنص الشفاهي، ولذلك كان يأتي بمعنى المطالع ومقدمات القصائد والخطب والأحاديث المنطوفة، في حين يأتي مصطلح (بداية) أكثر دلالة على ذلك الجزء المتقدم من النص، لاسيما في الخطاب المكتوب، سواء أكان نصاً سريداً أم غيره، أما النهاية أو الخاتمة فإن ندرة درسها في الخطاب النقدي لم يشكل بعد ظاهرة في تعدد تسمياتها ومصطلحاتها.

الإدعى من دلالة خاصة وقدرة فائقة في التأثير على المثقفين، فالرواية تتجاوز التقين المباشر إلى بُث المضرر في أحشاء السرد وأحداثه المتعددة، ما يؤهلها لنمرير خطابها إلى أكبر قدر من الناس بوصفها أكثر الأجناس الألبية شعبية. ولأن كاتب الرواية التاريخية سيروي من التاريخ الذي نعرفه جميعاً بحسب خبراتنا المختلفة بقصص التاريخ، سيصبح عليه – أي الكاتب – حين يقوم بعملية سرد روائي لهذه الواقع والشخصيات المعروفة لنا، والقائمة من التاريخ أن يعقد ميناً سرياً من القوى منذ البداية؛ فهو ينقل الأحداث والشخصيات من موقعها في مسرود الواقع التاريخية إلى فضاء المتخيّل الروائي الذي له آلياته وتقنياته الخاصة في التعامل مع الواقع والأحداث المسرودة، ومن بينها اختياره لنقطتي البداية والنهاية، من أين سيراً السرد وكيف سينتهي منه؟. وكما أنّ القصة التاريخية بدأيتها ونهايتها، فإنّ الخطاب الروائي منطقه الخاص وأسلوبه في سرد أحداث القصة.

ومن الملاحظ مؤخراً عودة الرواية التاريخية إلى المشهد الروائي والنقدي، ولا تخلو هذه العودة من دلالة ترتبط بتعقيدات وأزمات الواقع العربي الذي نعيشه، ما يدفع ببعض الكتاب إلى البحث عن إجابة مستعارة لسؤال الواقع المأزوم في التاريخ الحاصل بالأحداث والبطولات والانتصارات، بل أصبحت العودة إلى رواية التاريخ عبر الوسائل المختلفة؛ السرد الروائي، والدراما التاريخية بأنواعها، كالمسرح والسينما والمسلسلات التلفزيونية من أبرز ملامح المشهد الثقافي المعاصر، وهذه العودة – كما يرى بعض النقاد – ترتبط بالرغبة في مواجهة ذلك الهجوم الظالم المتواصل على الهوية العربية: تاريخاً ولغةً وحضارةً، وترتبط بالشعور المحبir المركب الذي يمسك بتلاييف عامّة المثقفين حول قضيّاً حياتهم الجوهرية، وعلاقتهم بالغرب^(٢) ما يعني أن سؤال الرواية التاريخية منذ جيل باكثير في منتصف القرن الماضي سيظل سؤالاً قائماً وممتدّاً وتحدياً أمام إنسان القرن الحالي.

(٢) الرواية التاريخية العربية زمن الازدهار – قاسم عبد قاسم – ضمن: تجارب في الإبداع العربي – سلسلة كتاب العربي رقم ٧٧ – الكويت – يوليو ٢٠٠٩ – ص ٢٤٨.

إلى ابن رشيق القيرواني، وحازم القرطاجي اللذين حاولا الاقتراب من تقديم رؤية فنية جمالية للبداية والنهاية في النص الشعري، فإن ابن رشيق يرى أن "الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على مaudنه من أول وهلة"^٥، أما الانتهاء فهو "قاعدة القصيدة، وأخر ما يبقى منها في الاسماع، وسيبله أن يكون محكماً، لامكرازيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجوب أن يكون آخره قفلاً عليه"^٦، والبداية أو الاستهلال عند حازم القرطاجي هي "الطليعة الدالة على مابعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه من الغرة، تزيد النفس بحسناها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها [...]" وربما غلطت بحسناها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وللها^٧. وذلك يعني أن معظم الأقوال المنسوبة للقدمي قد اتجهت نحو الوظيفة التي تؤديها مقدمة القصيدة أو بدايتها في التأثير على المستمع، وتحقيق الأثر أو الاستجابة الجمالية لتلقي بقية النص الشعري، ثم التأكيد على الأثر الذي ينبغي أن تحدثه النهاية بوصفها آخر ما يقرع الاسماع، ويبقى في الأذهان.

ولئن شكل الاحتفاء بالبداية والنهاية في النص الشعري ظاهرة بارزة في الدرس النقدي العربي القديم، ذلك يعود لمركزية النص الشعري الطاغية على بقية الأجناس الأدبية الأخرى، فلم يتوجه النقد نحو النص النثري الذي كان هو الآخر قد احتفظ بتقاليده الخاصة في الابتداء والانتهاء، لاسيما في السردية العربية كالمقامات، والحكايات الشعبية مثل ألف ليلة وليلة، وغيرها من أشكال الحكي التراثي التي احتفظت بتقاليدها المعروفة، واحتفظت ببنية نصية خاصة،

وقد عرف تراثنا النقدي والبلاغي احتفاءً بعتبة البداية والنهاية دون غيرهما من العتبات النصية الأخرى، لما لها من أهمية خاصة في عمليات التلقي الشعري، فجاء الاهتمام بالمقدمات والمطالع والاستهلالات وحسن الابتداءات، ثم الخروج وحسن التخلص عند التحول من موضوع أو فكرة أو غرض شعري إلى آخر، وسنت لذلك القوانين والتقاليد الخاصة تتبعاً للعصور الأدبية المختلفة وتحولات الذائقـة الشعرية، فهذا ابن قتيبة يقدم تصوراً نقدياً للبداية في القصيدة العربية، ويقف عند المقدمة الطلـلية والغزلـية ويربطهما بمراعاة الذوق العام، والجمهور المتلقي للشعر حين قدم تفسيره الشهير لبناء القصيدة العربية القديمة ورأى "أن مقصـد القصـيدـ إنـما ابـتدـأـ [الـشـاعـرـ] فيـهاـ بـذـكرـ الـديـارـ وـالـدـمـنـ وـالـآـثارـ، فـبـكـىـ وـشـكـاـ [...]" ثم وصل ذلك بالنـسبـ، فـشـكـاـ شـدـةـ الـوجـدـ وـأـلـمـ الـفـراقـ، وـفـرـطـ الـصـبـابـةـ وـالـشـوـقـ، ليـمـيلـ نحوـ الـقـلـوبـ، وـيـصـرـفـ إـلـيـهـ الـوجـوهـ، وـلـيـسـتـدـعـيـ بـهـ إـصـغـاءـ الـأـسـمـاعـ إـلـيـهـ، لأنـ التـشـبـيبـ قـرـيبـ مـنـ الـنـفـوسـ، لـانـطـ بالـقـلـوبـ..."^٨، وـالـحـقـ أنـ طـبـيـعـةـ التـلـقـيـ الشـفـاهـيـ قدـ استـدـعـيـ مـنـ الـشـعـراءـ الـابـتـادـ بالـمـقـدـمـاتـ الطـلـلـيـةـ وـالـغـزـلـيـةـ؛ وـبـكـلـ ماـ يـشـدـ اـنـتـبـاهـ الـمـتـلـقـينـ، لأنـ هـذـيـنـ الـمـوـضـوـعـينـ

– الطـلـلـ وـالـغـزـلـ – يـحـيـلـانـ إـلـىـ وـاقـعـ الـاـرـتـاحـ وـعـدـ الـاـسـتـقـرـارـ فـيـ حـيـاةـ الـجـاهـلـيـينـ، وـيـرـتـبـطـانـ بـتـجـربـةـ إـنـسـانـيـةـ وـوـجـودـيـةـ مـتـصـلـلـةـ بـطـبـيـعـةـ حـيـاتـهـ الـمـضـطـرـبـةـ. وـقـلـماـ نـجـدـ كـتـابـاـ نقـديـاـ أوـ بـلـاغـيـاـ يـخـلـوـ مـنـ الإـشـارـةـ لـلـبـدـاـيـةـ وـالـنـهـاـيـةـ وـمـاـ يـجـبـ أـنـ تـكـوـنـاـ عـلـيـهـ فـيـ النـصـ الشـعـريـ، وـإـنـ كـانـ نـصـيـبـ الـبـدـاـيـةـ هـوـ الـأـوـفـرـ، حتىـ وـصـلـ ذـلـكـ الـاحـتـفـاءـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ إـلـىـ حـدـ التـكـرـارـ وـالـنـقـلـ وـاجـتـرارـ أـقـوـالـ السـابـقـينـ، وـبـكـيـ أنـ نـشـيرـ مـنـ بـيـنـ الـاـهـتـامـ الـنـقـديـ الـعـرـبـيـ بـالـبـدـاـيـةـ وـالـنـهـاـيـةـ

(٣) الشعر والشعراء – ابن قتيبة – تحقيق أحمد محمد شاكر – دار الحديث – القاهرة – ٢٠٠٣ – ج ١ – ص ٧٥.

(٤) ينظر في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوـيـ – تحقيق محمد زغلول سلام – منشـأـةـ المـعـارـفـ – الأـسـكـنـدـرـيـةـ – دـتـ

– ص ١٦٢، وـيـنـظـرـ فيـ بـابـ ذـكـرـ مـبـادـيـ الـكـلـامـ وـمـقـاطـعـهـ فيـ كـتـابـ الصـنـاعـيـنـ لأـبـيـ هـلـلـ العـسـكـرـيـ – تـحـقـيقـ مـقـيدـ

ـ قـيـحةـ – دـارـ الـكـتـبـ الـعـلـمـيـةـ – بـيـرـوـتـ – طـ ٢٠١٩ـ – ص ٤٨٩ـ وـمـاـ بـعـدـهـ، وـبـابـ الـمـبـادـيـ وـالـاقـتـاحـاتـ فـيـ المـلـلـ

ـ السـائـرـ فـيـ أـلـبـ الـكـاتـبـ وـالـشـاعـرـ لـابـنـ الـأـثـيرـ – تـحـقـيقـ مـحـمـدـ مـحيـيـ الدـينـ عـدـالـحـمـيدـ – الـمـكـتـبـةـ الـعـصـرـيـةـ – بـيـرـوـتـ –

ـ ١٩٩٠ـ – ج ٢ – ص ٢٢٢ـ وـمـاـ بـعـدـهـ.

(٥) العمدة في صناعة الشعر ونقدـهـ – ابن رشيق القـيـروـانـيـ – تـحـقـيقـ النـبـويـ عـبدـالـواـحـدـ شـعـلـانـ – مـكـتـبـةـ الـخـانـجيـ – الـقـاهـرـةـ – ٢٠٠٠ـ – ج ١ – ص ٣٥٠ـ

(٦) نفسهـ – ص ٣٧٨ـ

(٧) منهاج البلقاء وسراج الأدبـاءـ – حـازـمـ القرـطـاجـيـ – تـحـقـيقـ مـحمدـ الـحـبيبـ ابنـ الـخـوـجةـ – دـارـ الـكـتـبـ الـشـرقـيـةـ – تـونـسـ – دـتـ – ص ٣٠٩ـ

والبداية في النص السري مكون رئيس مهم من مكونات السرد، فهي "حلقة تواصل بين المؤلف والقارئ من جهة، والمتلقى من جهة ثانية، وعبرها تحدد العديد من المنطقات الأولية عن الجنس الأدبي وإفضاءاته"^٩، وتختلف البداية في الرواية عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، ففي حين تمثل البداية في النص الشعري والقصة القصيرة إلى درجة من الكثافة وتقلص الحجم، تتسع البداية في الرواية إلى مدى أوسع بحكم خصوصية بناء النص الروائي، وقد "تشغل الفصل الأول بأكمله"^{١٠}، وهذا التميز سيفضي بنا إلى التساؤل عن الطريقة التي يمكن بواسطتها تحديد البداية الروائية، من أين تبدأ؟ ومتى تنتهي؟، وإن لم يكن هناك إجماع نقدي حول تحديدها، فقد جرى الاصطلاح أن تشمل الوحدة الاستهلاكية الأولى في النص، ويُعد إلى تحديدها بواسطة بعض المؤشرات النصية والعلامات الطابعية، وكل ما يتصل بجانب التشكيل البصري للكتابة؛ كالنقط والنجيمات، والفراغ في بياض الطباعة، ونحو ذلك مما هو مألوف، أما أبرز الجهود النقدية في تحديد البداية، فتأتي من خلال ثمان نقاط هي:^{١١}

- ١— إشارة من المؤلف.
- ٢— نهاية السرد الأولى والانتقال إلى سرد آخر.
- ٣— الانقال من السرد إلى الوصف أو العكس.
- ٤— الانقال من الخطاب إلى السرد أو العكس.
- ٥— تغيير في الصوت أو على مستوى السرد.
- ٦— تغيير في التبييرات.
- ٧— نهاية الحوار أو المونولوج.
- ٨— تغيير في زمنية النص وفضائه.

(٩) وظيفة البداية في الرواية العربية — شعيب حلبي — مجلة الكرمل — العدد ٦١ — خريف ١٩٩٩.

(١٠) الاستهلاك في البدايات في النص الأدبي — ياسين النصيري — الهيئة العامة لقصور الثقافة — سلسلة كتبات نقدية — ٧٥ — ١٩٩٨ — القاهرة ص. ٤٥.

(١١) وظيفة البداية في الرواية العربية — شعيب حلبي — مرجع مذكور، وينظر: في شعرية الفاتحة النصية — جليلة الطريطر — مجلة علامات في النقد — جدة — العدد ٢٩٩٨ — ١٩٩٨.

وبصيغة محددة تبدأ بها الحكي وتنتهي به. أما النص القرآني فقد جاءت لنا كتب التفسير وعلوم القرآن بوفرة كبيرة من الدراسات لفاتحة القرآن وفواتح السور وخواتيمها، ويكفي أن نشير إلى خلاصة جهود المفسرين التي أجملها السيوطي^{١٢}.

وفي السنوات الأخيرة أخذ النقد الروائي يهتم بالبداية أو الاستهلاك في إطار توجيه الدراسات الحديثة نحو العتبات النصية ودلائلها ووظائفها في النص الروائي، وقد ظهر ذلك جلياً في مجموعة من الدراسات الغربية والערבية التي بدأت تشكل ظاهرة بارزة ولمحها نقيضاً جيداً، لكن في مقابل الاحتفاء بالبداية أو الاستهلاك تكاد تتعذر دراسة النهاية، ففي حين اجتهدت معظم الدراسات في وضع تعريفات وتحديات للبداية ومفهومها ووظائفها ودلائلها وكل ما يتصل بالانشغال النقدي بها غابت العناية بالنهاية غياباً تاماً وذلك يعد خلاً جسيماً في هذه الدراسات رغم أهميتها الكبرى، وهو أمر كان قد تتبه له الموروث النقدي العربي الذي عني بالمقدمات وبالخواتيم أو النهايات في إطار بعض المفاهيم البلاغية مثل حسن التخلص أو حسن الانتهاء في النص الشعري، فالنهاية في النص الأدبي لاتنقل عن البداية أهميةً ودلالةً؛ فإذا كانت البداية — كما هو معلوم — عتبة للولوج إلى داخل النص، فالنهاية عتبة للخروج من النص يجتازها القارئ بوعي مفارق للحظة الدخول. وتشكلان في النص الروائي أهمية خاصة، حيث النص الذي يقوم على التسلسل والترابط بين الأجزاء، والتتنوع والتجريب للأشكال السردية بحسب طبيعة الكتابة الروائية ما عكس نفسه على تعدد وتتنوع أشكالهما في النص الروائي، بخلاف النص الشعري الذي أرسى تقاليده حقب متعددة وعصور أدبية متوازية، وهذا التميز للنص الروائي سيجعله أكثر قابلية للتجريب وتعدد الممارسة الإبداعية.

(٨) ينظر: الإنقاذ في علوم القرآن — جلال الدين السيوطي — تعليق محمد شريف سكر — دار إحياء العلوم — بيروت — ١٩٨٧ — ج ٢ — ص ٢٩٢ وما بعدها.

وأطلاقاً من هذه الوظائف المقترحة للنهاية يمكن التمييز بين نوعين من النهايات على مستوى القصة:

١- النهايات المغلقة: وهي النهايات التقليدية التي تعلن عن انتهاء القصة ووصولها إلى نقطة أخيرة.

٢- النهايات المفتوحة: حيث ينفتح السرد عند نهايته على مجموعة من الاحتمالات الممكنة، وترك المجال للقارئ في تخيل مجموعة من النهايات بحسب خبرته بالسرود المماثلة، وهنا يغدو السرد في النهاية سرداً مكتزاً^{١٤} بالأحداث والواقع والدلائل غير المعن عنها.

وعلى مستوى الخطاب يمكن التمييز بين نهاية سردية تقدم تلخيصاً مكثفاً لأحداث وأزمنة في سعة سردية محدودة، لاسيما في الروايات الواقعية التي تمثل إلى الامتداد الزمني في البداية وبقية أجزاء الرواية حتى تصل إلى النهاية فتجه إلى التلخيص والتسريع، ونهاية مشهدية يتجه فيها السرد إلى البنية الحوارية ذات الأصوات المتعددة التي تتخذ عند نقطة النهاية شكلاً رمزاً يفتح المجال التأويلي-للقصة، ونهاية دائرة تعود بالسرد عند النهاية إلى لحظة البداية في علاقة ترابط بنائي بين البداية والنهاية. وهكذا يمكن التمييز بين مجموعة من النهايات المتعددة العابرة للنماذج والتحديد شأن البداية، فإذا كان من الممكن تحديد البداية بوصفها الجزء الذي يشرع فيه المتألق بالتفاعل مع النص، فالنهاية مجال للشكل في وعي المتألق حين ترتبط بأفق ما من الانتظار، وفي سائله المستمر مما سيسفر عنه السرد في نهاية المطاف، وتنقلص مساحة هذا الأفق كلما اقترب السرد من نهايته، وربما يأخذ في التعديل والتغير حتى يصل السرد إلى حافته الأخيرة، وهنا ستربط النهاية بمدى تحقق ما توقعه القارئ، وبالحكم على النص وطريقة نهايته، وسيربط ذلك إما بحالة من الرضى والتقبل، أو

لكن هذه التحديدات رغم كفاعتها النقدية لا تتطبق على كل البدايات الروائية ومن بينها بدايات الروايات الكبيرة، أو ذات النفس الملحمي، حيث تمتد البداية إلى ما هو أبعد من مجرد التغير في الصوت أو أسلوب السرد والتبيير، كما أن تعدد البدايات في النص الروائي بين بداية رئيسة للنص، وبدايات ثانوية للفصول، ثم بدايات فرعية على مستوى الوحدات السردية والمقاطع الحاكمة يجعل من غير الممكن حصر البداية في هذه النقاط الثمان، إلى جانب أن خصوصية الشكل الروائي ومقدراته الفائقة على التجريب يجعل من أية محاولة للتحديد أو النماذج محاولة محدودة ومرهونة بطبيعة النصوص المدرستة.

وغمي عن البيان أن البداية في النص الروائي وظيفة كبيرة، بوصفها الجزء المنقسم منه إلى القارئ، حيث "يُعقد فيها الميثاق السردي بين النص والقارئ لتفادي نوع الحكي وإعداده للدخول في لعبة التخييل، وهي من أعقد أجزاء النص الروائي لما لها من حساسية باللغة لدى الكاتب والقارئ، وخلاصة القول إن وظيفة البداية هي شد انتباه القارئ وتحفيزه لمواصلة التفاعل مع النص، وإشارة استجابته الجمالية"^{١٥}، وقد لخص إندريرا. دل. وظائف البداية السردية في "ابتداء النص (الوظيفة التقنية)، إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية)، إخراج التخييل (الوظيفة الإخبارية)، انطلاق القصة (الوظيفة الدرامية)"^{١٦}.

وفي مقابل هذه الوظائف يمكن اقتراح مجموعة من الوظائف الموازية للنهاية في النص الروائي، منها:

١- الإعلان عن نهاية السرد.

٢- التكثيف الدلالي لمغزى السرد.

٣- إشراك القارئ في تخيل النهاية، وهذا يتطلب نوعاً من السرود لاعتماد على الحكمة التقليدية، أو النهايات التقليدية.

(١٤) حول مفهوم السرد المكتنز ينظر: السرد المكتنز: نحو تحليل ثقافي للسرد - أيمن بكر - فصول - العدد ٥٩ - ٢٠٠٢م.

(١٥) شعرية البداية وللالتها في رواية الرهينة - عبد الحكيم محمد صالح باقيس - ضمن كتاب (زيد مطبع دماج دراسات وقراءات نقدية) - اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - ٢٠٠٩ - ص. ١٣٠.

(١٦) وظيفة البداية في الرواية العربية - شعيب حلبي - مرجع منذكور.

المبحث الثاني:

أنواع البدايات والنهايات في روايات باكثير:
يتكون المنسج الروائي لعلي أحمد باكثير من ست روايات هي؛ سلامة، القس، ١٩٤٤، وسلامة، ١٩٤٥، وليلة النهر، ١٩٤٦، والثائر الأحمر، ١٩٤٩، وسيرة شجاع، ١٩٥٥، والفارس الجميل، ١٩٦٥، وجميع هذه الروايات موضوعاتها تاريخية باستثناء (ليلة النهر)، وقد كتب جميعها في مرحلة إقامته في مصر، وواضح من تواريخ صدورها أنها جاءت في فترة بالغة الحساسية والخصوصية من تاريخ مصر والأمة العربية، حيث تشكل الوعي القومي والإسلامي. ولا عجب في أن يعمل على توظيفها في تمرير خطابه الإسلامي التحرري المهموم بقضايا الأمة، ملتمساً من التاريخ كل عظة وعبرة في قراءة الواقع المعاصر^{١٥}، وما يعنيها في هذا المقام هو الأسلوب أو الطريقة التي انتهجهما باكثير في بناء البداية والنهاية، ودلالتها على مستوى الخطاب الروائي، صحيح أن باكثير ينتمي لنيلار الرواية التاريخية التقليدية، و"ظل محافظاً على قواعد فن المسرح والرواية وأصولهما ولم تتج الاتجاهات التجريبية في إغرائه"^{١٦}، لكنه لم يجر في بداياته ونهاياته الروائية على صورة واحدة، ما يغري بالبحث في هاتين العتيتين النصبيتين في رواياته.

أولاً: البدايات:

لعل أكثر الجهود النقدية كفاءة إجرائية، وأقربها إلى التطبيق تصنف الباحث العربي عبدالعالى بوطيب البدايات أو الاستهلالات إلى:
١- استهلالات وصفية: وتقسم بدورها إلى: وصف المكان، وصف

الشعور بالصدمة وخلخلة أفق انتظاره بنهاية مفارقة لتوقعاته، فالقارئ الذي بدارج متلقٍ مسلم في البداية سيغدو في النهاية قارئاً متربداً على السرد بعد أن عاشه خلال النص.

وما من شك أن البداية والنهاية ووظائفهما في النص الروائي يرتبطان بدرجة كبيرة بمقدمة الشكل الروائي وافتتاحه على التعدد والتجريب، والمراحل التي قطعها بأنواعه المختلفة، بما فيها الرواية التاريخية، منذ الشكل الذي جمع بين التعليم والتسلية الذي كتبه جورجي زيدان في ملامعة للشكل الرومانسي الغربي الذي كتبه الغربيون من أمثال السير وولتر سكوت، ثم مرحلة الرواية التقليدية عند طائفة كبيرة من الكتاب منذ منتصف القرن الماضي من أمثال عبد الحميد جواد السحار، ونجيب محفوظ، ونجيب الكيلاني، وعلى أحمد باكثير وغيرهم، ثم الرواية التاريخية الحديثة التي اتجهت نحو الاستلهام والاستدعاء الرمزي للتاريخ في كتابات جيل جديد من الروائيين العرب من أمثال جمال الغيطاني، ومحمد جبريل، وسالم بن حميش، وغيرهم، وبناءً على ذلك يمكن الحديث عن خصوصية البداية والنهاية في الرواية التاريخية عند كل جيل من هؤلاء، ذلك لأن لكل مرحلة وتيار خصوصيته في التشكيل الروائي والمغزى من سرد التاريخ أو استلهام وقائعه وأشكاله السردية.

(١٥) حول المصادر التاريخية لروايات علي أحمد باكثير وإسقاطاتها، ينظر: أبو بكر صالح الباتكري - روايات علي أحمد باكثير التاريخية - جامعة صنعاء - ٢٠٠٥، وعلى أحمد باكثير أول دعاء الإصلاح في اليمن - دائرة الإعلام والثقافة بالمجتمع اليمني للإصلاح - صنعاء - ٢٠٠٠م.

(١٦) على أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر - عبدالعزيز المقالح - مرجع منكور - ص ٧٣.

الماضي كانت تكتسب شرعيتها وفاعليتها من اقتراب الشكل الروائي للرواية التاريخية من الرواية الواقعية من ناحية، ومن كون السرد التاريخي يحفل بالأحداث والشخصيات الحاسمة، التي يصعب اختصار التمهيد لها في مجرد إشارات أو مضامن سريعة من ناحية ثانية، فكان لا بد من الاستعانة بالبدايات الطويلة لتهيئة القارئ لتقدير الدخول في لعبة المتخيل، فالقارئ غير المعاصر أو المفارق طبيعة المحكي زمنياً وتاريخياً وثقافياً، بحاجة إلى إعداده لتقدير المحكي التاريخي بطريقة مغايرة لإعداده أثناء تقدير المحكي الواقعي أو الذي يستمد مادته الروائية من الواقع، ما يجعل الاسهاب في بدايات الرواية التاريخية عند باكثير وبقية كتاب الرواية التاريخية التقليدية من الأمور المبررة فنياً، وذلك يعني أن من أبرز وظائف البداية في الرواية التاريخية التقليدية تحديد النوع وطبيعة المحكي التاريخي الذي له آياته وأشتراطاته الخاصة. على أنه ينبغي القول بأن وصف روایات باكثير بالتقليدية لا يعني التقليل من أهميتها أو مكانتها في تاريخ الرواية العربية، فقد استقر عند النقاد عند تحقيق الرواية العربية "أن نعت الروايات بالتقليدية يستند إلى ماهية الروايات ووظيفتها المتمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد".^{٢٠}

أ: البداية الكرنفالية:

في رواية (التأثير الأحمر) جاءت البداية الوصفية المزجية بين الموصفات الثلاثة؛ المكان، والزمان، والشخصية الروائية، فيمتزج وصف أحدهما بوصف الآخر، ويتدخل المكان بالزمان، والشخصية بالمكان، وذلك أمر لامراء فيه لأن البداية فيها تؤدي وظيفتها التقليدية في التأثير لمجمل أحداث الرواية، حين تبدأ أولاً بالتأثير المكاني والزمني الذي تظهر فيه الشخصية الروائية؛ "في ضاحية من ضواحي قرية الدور، إحدى القرى المنتشرة حول

الزمان، وصف الشخصية.

٢- استهلالات سردية: وتشمل؛ سرد الأحداث، سرد الأقوال، سرد الأحداث النفسية.^{١٧}

وإنطلاقاً من هذا التصنيف يمكن التمييز بين نوعين من البدايات في روایات علي أحمد باكثير:

١- البدايات الوصفية المزجية:

وهي بدايات مزجية لأنها لا تكتفي بوصف مكون واحد فقط، إذ تتجه إلى حشد طائفة من الأوصاف الزمانية والمكانية ووصف الشخصية، ومن الملاحظ أن هذه البدايات في روایات علي أحمد باكثير تميل إلى السعة والامتداد، لأنها تؤدي وظائفها التأثيرية التقليدية حين تعمل البداية على مد المتنقى بحشد كبير من المعلومات حول موضوع السرد، تصل أحياناً سعتها إلى الفصل الأول بأكمله، وإلى ما هو أكثر من فصل، من قبيل البداية الوصفية المزجية في روایتي (التأثير الأحمر) و(سيرة شجاع) التي عمد باكثير إلى تقسيمها إلى (أسفار)، ولم يخل اختيار وسمها بالأسفار من دلالة التعدد والاتساع في تفاصيل السرد؛ والسفر كما جاء في اللسان، هو الكتاب الكبير.^{١٨} وهذا النوع من البدايات المزجية ذات الكثافة الزمانية والمكانية وتقديم الشخصية الروائية هو من أهم خصائص الرواية الواقعية، فقد "خصص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي، فيبدؤون في لحظة من لحظات حياة الشخصيات، ثم يعودون إلى الوراء ربما لسنوات طويلة، لإعطاء القارئ الخلقة وإدخاله عالم الرواية الخاص، وكانت هذه الافتتاحيات تستغرق حيزاً كبيراً نسبياً من الرواية"^{١٩}، وإذا كانت الرواية الواقعية قد تخففت من هذه البدايات الممتدة والطويلة، فإنها في الرواية التاريخية في منتصف القرن

(١٧) مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية - عبدالعالى بوطيب - مجلة علامات في النقد - جدة - العدد ٤٦ - ٢٠٠٢

(١٨) لسان العرب - ابن منظور - مادة (سفر) - دار المعارف - القاهرة - ج ٣ - ص ٢٠٢٦.

(١٩) بناء الرواية - ميزا أحمد قاسم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ - ص ٣٠.

(٢٠) أنماط الرواية العربية الجديدة - شكري عزيز الماضي - سلسلة عالم المعرفة - رقم ٣٥٥ - الكويت - سبتمبر ٢٠٠٨ - ص ٢٠٠٨.

لبني جدته أن يتحملوها صابرين، ولا يعتبرها إلا فترة من فترات الظلم والاضطراب لا يمكن أن تستقيم عليها حياة الناس، فلا ينبغي أن تستمر طويلاً.. كان يعتقد أن ما بناء المال والنفوذ لا يمكن أن يهدمه إلا المال والنفوذ، فائى له هذان وهو لا يكاد يملك عيشة الكفاف لنفسه ولعائله إلا بمشقة وجهد، وبعد أن يقدم لسيده ابن الحطيم أضعف ذلك من كد عاملهم. إنه ليسائل نفسه أخر هو أم رقيق؟^{٢٣}، وبهذا الوصف للشخصية ودواجهها النفسية والاجتماعية يمهد الكاتب للثورة الكبيرة التي ستقوم بها، لتبدأ أحداث الرواية من لحظة سكونية تكتفي بالوصف والتأثير لفضاء روائي واجتماعي كرنفالي يسوده التناقض، لتنطلق بعد ذلك في سلسلة من الأحداث الناجمة عن هذا التناقض الذي شكلت خميرته الأولى في هذه البداية، ما يبرر وسمها بالطبع الكرنفالي؛ فهي لاكتفي بمجرد الوصف الجامد أو المحايد للمكان وشخصياته، وإنما يتسرّب من بين ثابياً هذا الوصف بعد اجتماعي وثقافي للمكان عبر لغة سردية تستعيّر معظم مفرداتها من فضاء ثقافي أيديولوجي^{٢٤}، وذلك ما نلحظه في الصيغة الكرنفالية للابتداء حين تحتشد وتتناقض وتتصارع الشخصيات في سرد تلخيلي يحاول أن يلم بتفاصيل كثيرة تسبق انطلاق القصة.

بـ: البداية السينمائية:

وقد عمد باكثير إلى البداية الوصفية المزجية في (سيرة شجاع) التي احتشدت في بدايتها العناصر الوصفية والعناصر السردية، إذ تبدأ في الوحدة الاستهلاكية الأولى بتحديد زمني تاريخي؛ "هذه هي الليلة الثالثة منذ نشبت المعركة بين الوزيرين المنافسين على كرسى الحكم: شاور وضرغام"^{٢٥}، ثم

ال Kovfة مما يلى البطائح، وعند الظهيرة من أحد أيام الصيف القاتمة، طفق حمدان يمسح بأطراف أصابعه العرق المتصلب من جبينه^{٢٦}، واضح أن العناصر المشكّلة لهذا الجزء من البداية هي: (قرية الدور إحدى القرى حول الكوفة + ظهيرة أحد أيام الصيف + حمدان = مكان + زمان + شخصية) غير أن هذا الجزء من بداية البداية يكتفى شيء من التكير الذي يزول بتوالي الوصف الممزوج بالسرد والعناصر المكانية والزمانية في إضافة الجوانب المتصلة بالإطار العام للرواية والشخصيات قبل دفعها إلى خضم الأحداث في الرواية، فينفرد الوصف بتقديم الشخصية ووضعها الاجتماعي والنفسى، فيغدو أشبه ببطاقة تعريفية تفسر ما سيلى من مواقفها وأفعالها بعد ذلك، وقد عمد باكثير إلى تقديمها في إطارها الاجتماعي المناقض، عبر تقديم شخصية الشاب الثري (ابن الحطيم) المفارقة لحمدان نفسياً واجتماعياً، وهو "شاب قاعد عن العمل مشغول بملذاته وملاهيه في قصوره المتعددة بالكوفة وجواسه المنتشرة في ضواحيها، لا يدرى كيف ينفق ماله من كثنته، أو كيف ينفق وقته من فراغه، ولا يحول عليه حول حتى تضاف إلى أملاكه الواسعة أملاك جديدة يعمل فيها عشرات من أمثال حمدان وأهله ليسدوا جوعهم ولি�ضاعفوا ثروته أضعافاً مضاعفة.."^{٢٧} فنتعرف في أثناء البداية على القرية التي نشأ بها حمدان، وبؤس أهلها الذين انقسموا على أنفسهم بسبب ارتباطهم بهيمنة سيدين على أحوالهم ومتناكلاتهم، وكل المعلومات المتصلة بواقع القرية وأهلها ما دفع حمدان إلى السخط والتفكير بالتغيير، كان حمدان في نحو الخامسة والثلاثين من عمره، قوي البنية جداً على العمل، بشوشًا لاتقاد الابتسامة تفارق شفتاه حتى في أحلك الساعات وأهول الخطوب، لكنه يحمل وراء هذا الخلق الرضي، وهذا التغير البسام قليلاً يضطرم بالثورة على تلك الأوضاع التي يراها جائرة لا يجوز

(٢٣) الثائر الأحمر - ص.٨.

(٢٤) حول السياق التاريخي والثقافي الذي كتب فيه باكثير هذه الرواية، ينظر: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر

العربي المعاصر - عبد العزيز المقالع - ص.٨٢ و٨٣.

(٢٥) سيرة شجاع - علي أحمد باكثير - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت - ص.٦.

(٢٦) الثائر الأحمر - علي أحمد باكثير - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت - ص.٤.

(٢٧) الثائر الأحمر - ص.٥.

بالدخول إلى موضوع القصة مباشرة؛ البداية الأولى تتناول السياق السياسي التارخي للقصة، والثانية تتناول الفضاء المكاني والاجتماعي الذي ستتشكل فيه القصة، والأخيرة تتصل بالوضع الاجتماعي لعائلة أبي الفضل، وباللحظة المتواترة التي تظهر فيها أولى شخصيات القصة؛ المحتسبون يطوفون الشوارع خلال الليل للاطمئنان على سلامة أموال الناس في الحي الذي يسكنه التجار، وعائلة أبي الفضل ترقب حال الآونة العليلة، بحيث تصلح كل واحدة من هذه البدايات الثلاث أن تشكل بداية قائمة بذاتها، لكن على مستوى المنظور المكاني للبدايات الثلاث فنحن أمام سرد روائي يقترب من تقنية البداية السينمائية حين يضيق تبئير المشهد الذي ابتدأ من المدينة الكبيرة (القاهرة)، ثم اتجه إلى جزء منها (الفسطاط)، ثم إلى حيٌّ بعينه هو حي الليث بن سعد، ثم إلى بيت محدد، حتى وصل إلى حجرة منه، لينتقل الوصف والتبئير باتجاه الشخصية الروائية الأولى في الظهور (سمية) ورصد حركتها وبقية سكان المنزل، هذه الحركة في بناء البداية المؤطرة زمنياً ومكانياً، التي تبدأ من العام (أحوال المدينة وصراع الوزيرين) ثم وصف المدينة (القاهرة) في هذه اللحظة الزمانية المضطربة، ثم التركيز على جزء منها وهو حي الفسطاط، إلى أن يصل إلى الخاص، وحصر مجال الوصف والتبئير إلى منزل بعينه، تظهر فيه إحدى شخصيات الرواية، كل ذلك يدمغ البداية بطابع سينمائي، مستخدمةً في السرد الاستهلاكي تقنية المسح التابعي^{٢٨}، وهو أشبه باللقطة المشهدية السينمائية التي تبدأ فيها الكاميرا بمشهد عريض متسع، فيأخذ في الانحسار والتقلص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى مساحة صغيرة لا تتسع إلا لصورة الشخصية، لتطلق الكاميرا في رصد حركتها في خضم المشهد العريض. وهذه التقنية من خصائص البداية في السينما الواقعية التي تحتفي بداياتها بالصورة المكانية العريضة، ثم تتجه إلى تناول تفاصيلها

(٢٨) ينظر: بوريس أوبنسكي - شعرية التأليف - ترجمة سعيد الغانمي - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٩ - القاهرة -

.٧١

يتجه السرد نحو إضاءة الماضي الأبعد من ذلك في تاريخ الصراع السياسي بين الوزيرين و موقف العامة المنورج والساخر مما يدور بين المتصارعين، و هر بذلك يبين فساد التنافس على الحكم بين وزيرين تحكمهما أطماعهما، ومدينة منكوبة بهما، وحاكم عاجز عن حسم الصراع في اختيار وزيره، وهو صراع يدور بعيداً عن الناس ومصالحهم، ثم ما يليه السرد في الوحدة الاستهلاكية الثانية أن يتجه نحو التأثير المكاني للفضاء الاجتماعي والغرافي الذي سيحل موضع الصدارة في بنية البداية، بدايةً بمدينة القاهرة وقتئذ، "كانت القاهرة بمدينتها وشوارعها ودروبها وأبوابها من الجهات الأربع، والمحصون القائم على عليها مجال هذا العراق الدامي...[...] وكذلك كانت الحال في مدينة الفسطاط أيضاً"^{٢٩}، ثم تنتقل هذه النزعة الوصفية المكانية إلى الوحدة الاستهلاكية الثالثة، "خيم السكون على مدينة الفسطاط بعدما نام أهلها في بيوتهم واطمأن المحتسبون على سلامة المدينة وأمنها حين انسلخ الشطر الأكبر من الليل، وأوشك الفجر أن ينبلج فأتوا أيضاً إلى مضاجعهم ليأخذوا قسطهم من النوم فيستعينوا على سهر الليلة القادمة. وساد الظلم، إذ انطفأت المصايد والفتاديل، فما بقي مضيناً إلا قنديل واحد في حجرة واحدة من بيت واحد في حيٍّ واحد، أما الحي فهو الليث بن سعد على غلوة سهم من الجامع العتيق، جامع عمرو، وأما البيت فبيت أبي الفضل الحريري من كبار تجار الحرير في الفسطاط والقاهرة، وأما الحجرة فلابنته الوحيدة سمية البالغة من العمر ستة عشر ربيعاً، وهي مستلقية على فراشها لوعكة أصابتها منذ أيام، وقد جلس معها أم الفضل على أريكة صغيرة مجاورة لسرير العليلة...[...]، إذَا نحن أمام ثلاث وحدات سردية تتشكل منها البداية في رواية (سيرة شجاع) ما يوحي بأننا أمام ثلاث بدايات لا بداية واحدة قبل أن ينطلق السرد في الوحدة الرابعة

(٢٦) سيرة شجاع - ص.٨

(٢٧) سيرة شجاع - ص.١٠.

بلغت ما يقارب ستة وعشرين فعلاً هي: (استيقظ، نهض، فتح، أطل، تخلج في ذئبه، شعر، أصلاح، تناول، أرخي، أحس، لم يك، أحس، يداعب، تذكر، لم يكمل، استعاد، رمى، قام، تطهر، توضاً، رجع، ينفخ، أمات، صلى، أتم، تذكر،...) ^(٣٠) وستتشرّد هذه الصيغة السردية التي تهيمن عليها الأفعال على بقية أجزاء البداية، ما يجعلنا أمام حركة مستمرة يجري من خلالها تقديم الشخصية، أي أنه يتم رسم ملامح الشخصية من خلال السرد وهي تتحرك وليس من خلال الوصف الجامد، أو التقديم المباشر لملامحها وصفاتها، ولنا وقة خاصة في مبحث قادم مع هذه البداية ودلائلها في الرواية.

بـ - والثانية هي سرد الأقوال في رواية (والإسلام) فقد جاءت البداية سردية لأقوال الشخصيتين الروائيتين اللتين افتتح بهما السرد، حين يضعنا السارد منذ البداية أمام مشهد حواري يجري بين السلطان جلال الدين وابن عمه الأمير ممدوح، وهمما يجلسان على طاولة الشطرنج يتبدلان الأحاديث التي بدأت حول سياسة الأب خوارزم شاه وإثارته قبائل التتار المتوجهة، وعزم السلطان والأمير ممدوح موافقة الحرب ضد التتار، وفي أثناء ذلك الحوار يضعنا السارد منذ البداية في خضم الحديث المركزي في السرد، وهو الصراع مع التتار، وإضاءة بعض جوانبه التاريخية، وفي الوقت ذاته يضعنا أمام صيغ العلاقة والقرابة بين الاثنين ما يمهل لظهور شخصية قظر من بين هذا الواقع والعلاقات، التي ستقوم بالدور المحوري في خوض الصراع مع التتار. ومن الناحية الشكلية التي ستقوم بالدور المحوري في خوض الصراع مع التتار. ومن الناحية الشكلية لصيغة الحوار فقد اتخذ شكل الخطاب المعروض غير المباشر، وهي صيغة سردية للحوار تحدث فيها مصاحبات وتعليقات من قبل السارد، أثناء المشهد أو قبله أو بعده لأن يضيء السارد عبر تدخلاته بعض جوانب المشهد غير المدركة بواسطة اللغة مثل ما يتصل بسياق الخطاب وظروفه وكل ما يتصل بأجواء الحوار بين الشخصيات، ثم يصبح التداخل بين صيغتي السرد الرئيسيتين أكثر

وجزئياتها كل على حدة. ويمكن التمثيل لنقنية المسح التابعي للمكان في بداية رواية (سيرة شجاع) بالشكل الآتي:

مدينة القاهرة ← الفسطاط ← منزل أبي الفضل ← حجرة سمية

٢- البدايات السردية:

وهي التي تتکفل بنقل الأحداث والواقع مباشرة إلى القارئ، وتتميز بإيقاع سري متتابع بخلاف اللون السابق الذي يميل إلى الاسترخاء وإبطاء تسامي الزمن، لكنها رغم ذلك تؤدي وظائفها التقليدية في التمهيد للقصة وتقديم المعلومات الازمة للمتلقي من خلال الأحداث، وتنقسم بدورها إلى سرد لأحداث ووقائع، أو سرد لأقوال، وكانت في صورة الخطاب المباشر أم غير المباشر، أو الخطاب المنقول أو المحول لأقوال ومنطوقات الشخصيات، أو سرد لأحداث نفسية داخلية ^(٣١). ولذا يمكن التمييز بين ثلات بدايات سردية في روايات على أحمد باكثير:

أـ الأولى هي سرد الأحداث في رواية (سلامة القس)، حيث جاءت البداية سردية حداثية عند استهلال السرد بمجموعة من الأحداث المرتبطة بالشخصية المحورية (عبدالرحمن بن أبي عمار) وقدمت الشخصية من خلال الحدث أو مجموعة الأفعال التي ظهرت في السرد لأول وهلة وهي تؤديها لحظة الاسيقاظ لصلاة الفجر وحتى التوجه إلى المسجد، وواضح من خلال التبئير الذي يدور حول الشخصية أنه لا يلتقي إلى عناصر وصفية، بل يرصد مجموعة الأفعال التي تؤديها، ولن تخطئ العين ذلك الحشد الكبير من الأفعال المهيمنة على هذه البداية في مقطع سري قصير، لم يتجاوز صفحة صغيرة واحدة،

(٣١) حول صيغ الخطاب السري ينظر: خطاب الحكاية - جيرار جينيت - ترجمة محمد معتصم وأخرين - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط٢ - ١٩٩٧ - ص ١٨٠ وما بعدها، حول أنواع الاستهلال السري ينظر: مساهمة في منذجة الاستهلالات الروائية - عبدالعالى بوطيب - مرجع مذكور.

(٣٠) سلامة القس - على أحمد باكثير - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت - ص ٣.

مشاعر التردد والحيرة في حالة الحب والعاطفة ستتحول إلى مشاعر ثبات وصلابة في حالة الحرب والمواجهة.

ثانياً: النهايات:

انطلاقاً من ذات التصور النقدي في تقسيم البدائيات بحسب صيغ السرد يمكن النظر إلى النهايات في روايات علي أحمد باكثير، فيمكن التمييز بين نهايتين رئيسيتين في رواياته هما؛ النهاية السردية التي يخالطها حوار الشخصيات، كما في روايته (سلامة القس)، و(إسلاماه)، وهذا اللون من النهايات يتوجه السرد فيه إلى حشد مجموعة من الأحداث والشخصيات وتسريع ونيرة السرد ليلم السارد بأوسع تفاصيل المشهد، ورسم خلاصة نهائية للأحداث وكأنه يقوم بعملية تكثيف أخيرة لينهي القصة والسرد معاً. والنهاية المشهدية الحوارية كما في رواياته الثلاث؛ (الثائر الأحمر) و(سيرة شجاع) و(الفارس الجميل)، حيث البنية الحوارية المشهدية التي يشكل البطل أحد أطراها، وهي طويلة نسبياً، كما في رواية (الفارس الجميل)، ومن الملاحظ أن باكثير في كل نهاياته يميل إلى الشكل المسرحي، أو (مسرحة الحدث) في نهاية الرواية، إذ تختسد الشخصيات في المشاهد الأخيرة، ويجري تكثيف السرد فيما يشبه خواتيم المسرحيات، وربما تسرب من خلال النزعة في مسرحة الحدث باكثير المسرحي إلى نص باكثير الروائي، على أن هذه النزعة المسرحية المشهدية في الروايات لم تخل من دلالة التوظيف الفني، ففي الحوار الذي يدور بين الشخصيات يتم تثبيت القيم الأساسية والمغزى النهائي للسرد على السنة الشخصيات نفسها، وبذلك يصل بمغاره إلى المتلقى بأكثر من طريقة، ففي نهاية (سيرة شجاع) – على سبيل المثال – يجري المغزى السياسي على لسان شجاع وهو يحضر إثر طعنة غادرة تلقاها حين يستجمع كل قوته ليهتف في جمع الشخصيات حوله من الأصدقاء والأقرباء "انظروا ! انظروا ! ذاك ابني يقود جيش مصر ! أسد الدين ضراغم يقود جيش التحرير .. الله أكبر .. انهزم جيش

وضوحاً في بداية الفصل الثاني حتى تتحول الهيمنة للخطاب المسرود^(٣١). إذ تكمل هذه البداية إلى حيز الفصلين الأولين من الرواية، ولنا وقفة خاصة مع دلالة الشكل في البحث الأخير.

ج - أما البداية السردية الثالثة فهي سرد الأحداث النفسية في رواية (الفارس الجميل)؛ هو سرد يجري فيه استبطان الوعي الداخلي للشخصية وإفشاء انفعالاتها ومشاعرها الداخلية، فنتعرف إلى مزاجها النفسي ودوافعها وتردداتها وحيرتها قبل أن ينطلق السارد في سرد حركتها الخارجية، هذا الغوص في عالم الشخصية الداخلية يتحمّل السرد بواسطة الرواذي التقليدي الذي يطلق عليه السارد (كلي العلم)، وتقع البداية في هذه الرواية في حيز قصير قياساً على بدايات الروايات الأخرى، وهو قصر يتناسب مع حجم الرواية القصير، إذ تقع في حوالي ثمانين صفحة من القطع المتوسط، تشغّل البداية فيها أقل من صفحتين، يتحمّل السارد نحو استبطان وعي الشخصية، ويفشي ما يدور في داخلها، من قبيل "... يجرفه الشوق إليه .. يدخل أحب مدن الأرض إلى نفسه.. إنه مشتاق إليهما معاً.. أحس حينئذ برغبة خفية في أن ينهنه شوّقه قليلاً ويؤخر دخول المدينة ما أمكن حتى ينتهي إلى قرار لا يندم عليه.. إنه ليعجب من نفسه كيف يتهب الفصل في هذا الأمر..."^(٣٢) ، فمثل هذه البداية تتصل بمشاعر التشتت الداخلي الذي يعيشها (مصعب بن الزبير) عند دخوله الكوفة قادماً من أرض المعركة بين زوجتين، نحو أيهما يتجه، ورغم أن البداية تشف عن تردد وحيرة الشخصية فهي في ذات الوقت تشف عن الجانب العاطفي الخاص لهذه الشخصية التي تخوض المعارك وتقدّم الحرب في عزم وثبات لكنها أمام المشاعر العاطفية الإنسانية تبدو كشخصية رجل عادي تتباها مجموعة من المشاعر والعواطف المتناقضة، وسنرى في النهاية كيف أن

(٣١) يظر: تحليل الخطاب الروائي – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط٣ – ١٩٩٣ ت ص ١٩٧ وما بعدها.

(٣٢) (الفارس الجميل) – علي أحمد باكثير – مكتبة مصر – القاهرة – د.ت – ص ١٠.

شجاع، وتتضمن النهاية في رواية (الثائر الأحمر) فشل حمدان وشعوره المحبط بنهاية الحلم الذي سعى في تحقيقه، وهكذا تغدو النهاية المأساوية نهاية حتمية يمر بها أبطال رواياته، ليس لأنهم يستحقون هذا المصير، إنما لأنهم إما أبطال ملحميون يحملون رسالة فتاتي النهاية تتوسعاً لمسيرتهم، كما في روایتی (وإسلاماه) و(سيرة شجاع)، أو لأنهم أبطال تتجسد في قصصهم قيم تعليمية سعي باكثير على تأكيدها عبر اختياره نموذج الشخصية ونهايتها، كما في روایتی (سلامة القدس) و(الثائر الأحمر).

العدو.. انتصر العرب.. وانتصر المسلمون^{٣٣} فهذه الكلمات التي تستشرف المستقبل وتبشر بالنصر، وإن بدت على لسان الشخصية الروائية في لحظة احتضار فهي خطاب الرواية الأخير باتجاه القارئ . وفي نهاية (الثائر الأحمر) يدور مشهد طويل بين (حمدان) ورفيقه (جلندي) يكتشف فيه حمدان خداع الأخير، ثم المشهد الحواري بينه وبين (سلام الشواف) الذي يصحبه إلى بغداد، يبدو فيه حمدان في حالة من الشعور بالرضا رغم هزيمته وفشلته في تحقيق الحلم الذي ناضل من أجله، وبأن فشله إنما هو حكمة الله في خلقه، يأتي ذلك في كلمات المواساة الأخيرة التي تجري على لسان رفيقه القديم سلام الشواف؛ "أجل، هذه سنة الله ، ولو لا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض"^{٣٤}.

وتجلی هذه النزعة المسرحية في نهاياته الروائية التي تقترب من نهايات المأسى، في الطريقة التي اختار أن تنتهي بها القصة، صحيح أنه استقى قصصه من مصادر تاريخية، بعضها يتضمن ذكر هذه النهايات كما في قصة سلامة القس، لكنه في جانب منها يمثل اختياره لنهاية القصة مثلاً اختيار بدايتها، ويبدو أن الوجهة السياسية والمغزى التعليمي والأخلاقي هما اللذان أسهما بدرجة كبيرة في حسم الطريقة التي اختار بها نهاياته الروائية، حيث تطغى العناصر الدرامية على سائر نهاياته، ففي (سلامة القس) تأتي النهاية الحاسمة بفجيعة الفراق وبيع سلامة القسري للخليفة، وفشل كل محاولات تجنبيها هذا المصير، ويستسلم الحبيبان لهذه النهاية المحزنة التي جسدها باكثير في مشهد حافل بالدرامية لسلامة وهي تغادر المدينة على حسرات ودموع محببها، وفي رواية (والإسلام) تنتهي الرواية بمشهد قتل (قطز) على يد بيبرس وجماعته المتآمرة، وندر الأخير على هذا الفعل، وفي (سيرة شجاع) تأتي النهاية الدرامية المفجعة بمقتل شجاع غدراً بأمر من أبيه واستسلام الأب لخصومه بعد أن شعر بفداحة قتل ابنه

(٣٢) سیرة شجاع - ص ٣٣٩.

^{٣٤}) التأثر الأحمر - ص ٣٢٠.

المبحث الثالث:

دلالة البداية والنهاية في روایتي (سلامة القدس) و(إسلاماته):
سنكتفي في هذا المبحث بتناول دلالتي البداية والنهاية في روایتي (سلامة القدس) و(إسلاماته) وقد جاء مسough اختيارهما بوصف الأولى تتميز بخصوصية الموضوع الروائي الذي يقربها من الرواية الاجتماعية ذات المغزى والدالة التعليمية الاجتماعية، ولأنها الرواية الأولى لباكثير قبل أن يتوجه نحو الروايات ذات الموضوعات التاريخية والمغزى السياسي^{٣٧}، وبوصف الثانية من أبرز روایات علي أحمد باكثير.

أولاً: الدلالة التعليمية للبداية والنهاية في (سلامة القدس):

غنى عن البيان أن اختيار علي أحمد باكثير موضوعات روایاته التاريخية ينطلق في الأساس من رؤية فكرية لا تخلي من الدلالة التي ترى في الرواية التاريخية وسيلة تعليمية يستمد عبرها الكاتب من التاريخ أحداثاً وقصصاً منقاة يتم توظيفها وإسقاطها على الواقع المعاصر، يخلق فيها بحسب وصف الدكتور المقالح "المعادل الموضوعي للحاضر من الماضي"^{٣٨} لكن في هذه الرواية يتقدم الموضوع الإنساني والاجتماعي على الجانبين السياسي والتاريخي، رغم اعتماد الكبير على المادة التاريخية من مصادر التاريخ الأدبي والثقافي القديم أكثر من بقية روایاته الأخرى، لأن هذه الرواية "لا تعمد إلى بعث التاريخ وإحياء شخصياته الدينية أو الفنية بقدر ما تسعى إلى إبراز قيمة أخرى وإسقاطها على العصر، تلك هي قيمة التسامح إزاء الحب والفن كما كان في صدر الإسلام وقبل أن يجف مداد التعاليم التي خرجت بإنسان الصحراء إلى أرحب ساحات الكون".

القديم، بفضل الإسلام المتسامح الذي يسمو بغرائز الإنسان ولا يقتلها أو يلغيها، ولا يضيق بالحب والفن وإنما يضيق كل الضيق بالحقد والكرابية وبكل أنواع الشرور^{٣٩}، وهذا تكمّن الدلالة التعليمية للخطاب في هذه الرواية، وتكمّن كذلك المفارقة في تحويل السرد التاريخي إلى سرد واقعي اجتماعي، رغم درجات التعالق والتطابق الكبيرة بين النص التاريخي والنص الروائي^{٤٠}، بمعنى أن هذه الرواية تقدم قصة واقعية أكثر من كونها قصة تاريخية، فلو انتزعنا شخصيتها من الإطار التاريخي، أو استبدلنا بها شخصاً آخر مماثلاً في بيته أخرى لما اختل البناء الروائي فيها، لأنها تقوم على الموضوع الاجتماعي والمغزى

(٣٧) نفسه - ص ٨٢.

(٣٨) توزع قصة سلامة الجارية المغنية وعبد الرحمن بن أبي عمار الملقب بالقدس عدة مصادر ألبية وتاريخية تناولت في طريقة سردتها وحجمها من مصدر لأخر، بين النثر البشري الذي لا يتعذر بضمضة أنظر كما في كتاب (الله والملاهي) لعبد الله بن أحمد بن خردانة (المتوفى في ٢٨٠ هجرية)، وبين إيراد التفاصيل المتعددة لأحداث قصة الحب بين ابن أبي عمار والجارية سلامة، وأخبارها كما في كتاب (التنكرة الحمدانية) لمحمد بن حمدون (المتوفى في ٥٦٢ هجرية). غير أن أول روایة لهذه القصة تجدتها في كتاب (عيون الأخبار) لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (المتوفى في ٢٧٦ هجرية)، ثم في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني (المتوفى في ٣٥٦ هجرية) التي يورد فيها تفاصيل إضافية عما جاءت في عيون الأخبار تحت عنوان (ذكر سلامة القدس وغيرها) مثل قصة سلامة وبقية المغنين مع والي المدينة عثمان بن حيان المري، عندما قرر تطهير المدينة من الله والغناء ووسائله ابن أبي عتيق لديه حتى عدل عن موقفه، وبقصة خروج سلامة من المدينة برقة رسل الخليفة يزيد بن عبد الملك بعد أن اشتراها من آل رمانة وكيف كان وداع أهل المدينة لها، أما غير ذلك من المصادر الكثيرة التي ذكرت هذه القصة إنما كان منقولاً منها يكتفي ببعضها في التركيز على جانب واحد من القصة، بحسب المنظور والرؤية التي ينتمي إليها المؤلف من قبيل كتاب (الفرج بعد الشدة) للقاضي التوكسي (المتوفى في ٣٨٤ هجرية) الذي يذكر محنة المغنين في المدينة مع عثمان بن حيان وواسطة ابن أبي عتيق من أجلهم. ومعظم المصادر ركزت على الجزء الذي تعرض فيه سلامة نفسها على ابن أبي عمار وتذكر مشهد الخلوة وما ورد فيه من حديث بينهما، وهو جزء مهم من القصة، لكن كل مصدر يوظفه في سبيل روایته من قبيل الراغب الأصفهاني (المتوفى في ٥٠٢ هجرية) في كتابه (محاضرات الأباء ومحاورات الشعراء والبلغاء) حيث ذكر المشهد في عنوان (من تعرف عذ شارف بلوغ الشهرة) ويقصد عذاف ابن أبي عمار عن ثلية رغبة سلامة، وقد تكررت روایة هذا المشهد في بقية المصادر من قبيل (الموشى) لمحمد بن إسحاق الوشاء (المتوفى في ٣٢٥ هجرية) و(مجالس ثعلب) لأحمد بن يحيى المعروف بـ ثعلب (المتوفى في ٢٩١ هجرية)، وغير ذلك من المصادر التي يصعب صدرها في هذا المقام، لكن ما يجمع بينها أن كل مصدر منها إنما ينقل نص القصة أو جزءاً منه بحسب منظوره في التأليف. ينظر على سبيل المثال: كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة - سلسلة النخار - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ٢٠٠٣ - ج ٤ - ص ١٣٤ وما بعدها، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢ - ج ٨ - ص ٣٤٣ وما بعدها، وكتاب محاضرات الأباء ومحاورات الشعراء والبلغاء للراغب الأصفهاني - تحقيق رياض عبد الحميد مراد - دار صادر - بيروت - ٢٠٠٤ - ج ٣ - ص ٤٤٤.

(٣٩) يرى الدكتور عبدالعزيز المقالح أن باكثير من أوائل الكتاب الذين تنبهوا للمادة السردية التي في عصر المماليك التي بالمؤامرات والمجاجات، وتابعه بعد ذلك مجموعة من الكتاب الذين استحوذوا من ذلك العصر أعمالاً إيداعية أخرى ينظر: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي - مرجع مذكور - ص ١٠٧.

(٤٠) علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر - عبد العزيز المقالح - مرجع مذكور - ١٠٣.

التعليمي لا الحديث أو الشخصيات التاريخية، ذلك أن باكثير لا يقف في رسم الشخصيات عند حدود ملامحها الأصلية التي توردها المصادر الأدبية والتاريخية، ولا تحيل شخصياتها التاريخية إلى ذاتها وقصتها كما هو حال الشخصية المرجعية، وإنما تتجاوز ذلك عبر إزاحة نموذجها المرجعى فتغدو شخصيات رمزية لنماذج إنسانية تحمل خطابات وأصواتاً متعددة مثل أبي الوفاء، وابن سهيل، وابن أبي عتيق، وبطلي الرواية القدس ابن أبي عمار، والجارية المغنية سلامة، فهو لاء جمياً رموز لشخصيات تتكرر في كافة البيئات والأزمنة، وخلاصة القول إن النص الروائي في هذه الرواية يتخذ من النص التاريخي خبرة يصنع منها عجينة بحيث يتجاوز النص الروائي السرد التاريخي عندما يصنع نصاً روائياً جديداً يتعلق بالنص التاريخي ولا يقف بالقصة عند مجرد الحقائق التاريخية.

شكل البداية في (سلامة القدس) كل حيز الفصل الأول الذي يمتدنا فيه السارد بحشد من المعلومات والتفاصيل المتصلة بالشخصية المحورية، فنتعرف منذ الولادة الأولى على اسمها (عبدالرحمن بن أبي عمار)، وتكتشف ملامحها وسيماها شيئاً فشيئاً، فنعلم أنه شاب على درجة كبيرة من التدين والاجتهاد في العبادة حتى أطلق عليه لقب القدس، ونتعرف إلى دور أمه في تنشئته وصياغته على هذا النحو بعد أن توفي أبوه وهو في سن الثانية، ونعلم بحنينه وبره الكبير بها وبنكرهاها بعد أن توفيت منذ عام من بداية القصة، وغير ذلك من التفاصيل المتصلة ب الماضي الشخصية ابن أبي عمار، ويتشكل في أثناء ذلك البناء الفكري والاجتماعي، والمزاج النفسي لهذه الشخصية، ما سيعد نقطة انطلاق لفهمها وتقدير دوافعها وتصرفاتها لاحقاً، وذلك يعني أننا في البداية أمام سرد يقترب من شكل السيرة.

ونكم الدلالة التعليمية للبداية في طريقة تقديم شخصية ابن أبي عمار حين تخير رسم سيما هذه الشخصية الروائية، ولحظة تقديمها، والتركيز على بعض الأعمال التي تؤديها، وهي أعمال تشير إلى سيما فكرية لأمر مجرد حدث روائي فقط؛ ففعل الاستيقاظ مبكراً على صوت الأذان الذي يستهل به السرد، ثم

نوالي مجموعة من الأفعال من قبيل الوضوء، الاستعادة من الشيطان، الصلاة قبل الفجر، الاستغفار ، تلاوة القرآن، ثم التوجه إلى صلاة الفجر في المسجد، كل هذه الأفعال التي تستند الفصل الأول بشكل الإطار الأولى الذي سيمضي الشخصية بعدها دينياً وأخلاقياً، وإذا كانت مجموع هذه الأفعال تعد من سيما الشخصية التاريخية بوصفها شخصية العابد الزاهد (عبدالرحمن بن أبي عمار) وهي من الأمور المحتملة في سلوكها العادي، وفقاً لما يطلق عليه السميولوجيون التحديد العرفي المسبق، فإن اختيار بداية الانطلاق بهذا التقديم سيمضي الشخصية في ذات الوقت مواصفات اختلافية^(٣٩) تأتي في مقابل غيرها الشخصيات، لاسيما في مقابل شخصية الجارية سلامة، وهي الشخصية المحورية الثانية، التي ستبصر في السرد في الفصل الثاني في هيئة مفارقة لشخصية ابن أبي عمار، حيث تكاملها عن النهوش للصلاة، الرغبة في النوم والسير في تدلل، والميل للغناء والإعجاب بالمعنين، وغير ذلك مما تقدم به شخصية سلامة في الفصل الثاني الذي يعد امتداداً للبداية، ففي الفصلين الأولين القصيرين تكاد ترسم أهم ملامح الشخصيتين، ما سيبني عن تضاد مستمر بينهما سيسعى القارئ بصعوبة شوؤ العلاقة الغرامية بينهما على نحو طبيعي.

إن الناظر لمجموع سيما شخصية ابن أبي عمار ستجدها قد توجهت نحو التركيز على الجانب الأخلاقي والديني، ما يعني أن أفق انتظار القارئ تجاه الشخصية وتصرفاتها سيقى محكماً بمدى تمثل الشخصية هذه القيم الجمالية والأخلاقية التي اكتسبتها منذ مفتح السرد، وأن الخطاب الروائي في (سلامة القدس) هو خطاب اجتماعي أخلاقي لا مجرد سرد لقصة غرامية، أو على الأقل هو تعبير إسلامي عن العلاقة الغرامية التي يمكن أن تنشأ في إطار تلك القيم، سيقى على الخطاب أن يجسد الاختبار الحقيقي لهذه القيم، وذلك ما عبرت عنه

(٣٩) حول مفهومي (التحديد العرفي)، (المواصفات الاختلافية) في رسم الشخصية ينظر: فيليب هلون - سميولوجيا الشخصيات الروائية - ترجمة سعيد بنكرا - الصفحة من الإنترنط بموقع المترجم: www.saidbengrad.free.fr/tra/ouv/ph-hamon/ph3.htm

إذا تتصح الدلالة الأخلاقية التعليمية للبداية في كونها تتطرق بالسرد من تأكيداً على مجموعة القيم الأخلاقية والدينية، مستعينة في ذلك بالوصف المسبّب للشخصية الروائية الذي يجري فيه التركيز على مجموعة القيم الإيجابية التي تتحلى بها، ومن خلال توجيه القارئ من المستهل نحو الوجهة الأخلاقية، وانحياز الكاتب لهذه القيم ودعوته لها من خلال توظيف الاقتباس أو التصدير القرآني الذي سيشكل ظاهرة بارزة في هذه الرواية، وفي بقية أعمال على أحمد باكثير الروائية. وهنا لا يمكن تجاوز الدلالة الزمنية للبداية في اختيار لحظة الفجر بدايةً لأنوثة السرد، بما يمثله الفجر من دلالات التحول والتجدد، فهو إعلان عن بداية يوم جديد، وإشراقة شمس أخرى، فيمكن أن يقرأ ذلك بوصفه إيماءة ألمحت إليها البداية تدل على التحول الذي سيحدث في شخصية الجارية سلامة بسبب علاقتها بالقس ابن أبي عمار، وهي إيماءة كان العنوان قد ألمح بها من خلال صيغته القائمة على المركب الإضافي، فرغم هذه الصيغة المتضادة مع عنوانات أخرى لقصص الحب والعشق – على نحو ما ذكرنا سلفاً – فهي تبدو في خرق لمأثور المركب الإضافي، إذ من المأثور أن يقدم العاشق المذكر وبتأخر المعشوق المؤنث، لأن يأتي العنوان في صيغة (قس سلامة)، لكنه في الصيغة الحالية يضع القس في موضع المعشوق، وبذلك تتولد دلالة جديدة في هذه الإضافة، بما تحمله كلمة (قس) من معانٍ ودلائل.

ولأن الرواية تعليمية اجتماعية، فقد جاءت النهاية في هذه الرواية تجسيداً مباشراً للرواية الأخلاقية، حيث تبلغ العواطف أوجها بين الحبيبين، لكنها تبقى في ذات الإطار الأخلي، حيث يحدث التحول في شخصية سلامة من الموقف السلبي العابث إلى الموقف الإيجابي الملائم، عندما تعاشر ابن أبي عمار على المحافظة على عبادتها وأن تحسن سيرتها، جرى ذلك في المشهد الأخير الذي جمع بينهما وتحول من مجرد لقاء بين حبيبين ينتظرونها الفراق وألمه إلى مناسبة للتوصي والمعاهدة بالتمسك بالقيم والإخلاص في العبادة، أملاً في أن يجتمعوا على ذلك في الحياة الآخرة بعد أن حالت ظروف واقعهما على أن يجتمعوا في الحياة الدنيا، وقد اختار باكثير لفصل النهاية

شخصية ابن أبي عمار، وكان على أحمد باكثير أراد أن يبتدىء تجربته الروائية ببداية رومانسية شأن معظم الكتاب آنذاك، لكن هذه الرومانسية لم تكن لديه رومانسية مفرطة في تصوير العلاقات الغرامية وحالات الحب والهياج وما يعرّيها من أحوال ومخاطر، وإنما ظلت محكومة بالمنهج الأخلاقي الإسلامي في تصوير علاقة الحب، فنقب باكثير في قصص العشق والعشاق، فجاءت هذه القصة تعبيراً عن رؤيته لما يجب أن تكون عليه علاقة الحب.

والى جوار البداية تتضافر النصية الموازية، ومن بينها العنوان والتصدير القرآني في إفشاء مضمون الخطاب، فالعنوان يتكون من اسمين علمين لطرف العلاقة الغرامية، وهما: الجارية سلامة، والقس ابن أبي عمار، سيفتح المجال على التناص بمجموعة من القصص والأسماء المماثلة التي تتكون من دمج اسمين علمين ارتبطاً بقصة غرامية؛ من قبيل؛ جميل بثنية، وكثير عزة، ومحجنون ليلي، وغيرها، ما يوحى بأن السرد سيفتح على تصوير علاقة غرامية مماثلة لقصص هؤلاء، وسيصبح مجال توقعات القارئ من الرواية ما يماثل تلك القصص المعروفة، غير أن التصدير الذي سبق انطلاق الحكي، بالنص القرآني المقتبس من سورة يوسف في الآية الكريمة التي تقول؛ "ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه"٤٠، وهو نص يحيل على قصة محاولة إغواء السيدة غلامها، وسيجعل مجال توقعات القارئ يتحدد بالطريقة التي سيخوض بها القس تجربته الغرامية وهو ناج من شأبيها٤١، بمعنى أن هذه القصة ستكون مرهونة بمضمون النص القرآني الذي ينجو فيه العبد الصالح من ارتكاب الخطيئة أو المعصية.

(٤٠) سورة يوسف - الآية ٢٤.

(٤١) تمت قصة محاولة غواية السيدة لخدماتها أو غلامها العفيف بجذورها في الأدب والثقافات المختلفة، إذ غدت نصاً شعرياً متداولاً، وهي متداولة في الأدب الفارسي والمسيحية القديمة، بل ابن بعض المهوتين بدراسة الفلكلور يرى أنها تعود إلى ما هو أبعد من القرن الخامس قبل الميلاد، وأن أول وثيقة مدونة لها ترجع إلى بربرية مصرية في عام ١٢٥٠ ق.م. وتعرف بحكاية (أقوب وباطا)، ينظر: الماضي المشترك بين العرب والغرب : أصول الأدب الشعبي الغربي - أمل رانيلا - ترجمة نبيلة إبراهيم - عالم المعرفة - ٢٤١ - الكويت - يناير ١٩٩٩ - ص ١٩.

ثانياً: الدلالة الملحمية للبداية والنهاية في (والإسلاماه): تعدد رواية (والإسلاماه) من أكثر الروايات التاريخية شهرة بين الناس، وقد تقرر تدريسها في بعض مناهج التعليم في مصر واليمن، وهي بحق جديرة بهذه المكانة الكبيرة بين الروايات التاريخية العربية، فهي تتناول موضوعاً روائياً مهماً يتصل بحقبة تاريخية بالغة الخطورة والأهمية في تاريخ العرب والمسلمين، فترة الاجتياح الصليبي والتتاري للعالم الإسلامي، والمواجهة الفاصلة التي خاضها العرب في معركة "عين جالوت"، التي كسرت شوكة الغزو التتاري، وكتب بها النصر الحاسم عليهم، وهي تتخذ شكل السيرة الروائية الملحمية لشخصية تاريخية واقعية استطاعت أن تحرز ذلك النصر العظيم الذي طال انتظاره أجيالاً عدة، وهي شخصية الأمير محمود بن ممود، أو (قطز) الذي جاء من أقصى الشرق ليخوض حرباً كبيرة في مواجهة التتار على أرض المشرق، بعد أن سقطت ممالك وإمارات الشرق على يد التتار، وأختار هذه الشخصية موضوعاً للسرد لم يخل من دلالة واضحة على وحدة المصير الذي يربط العالم الإسلامي كافة، بمعنى أن الرؤية الإسلامية عند باكثير تتجل في اختياره هذه الشخصية البطولية، غير العربية، التي لا يشترط خروجها من البيئة العربية نفسها حتى تتحقق النصر الذي عزّ من الله، مما قد يوحي بالسؤال؛ أتري يمكن خلف دلالة اختيار شخصية قظر شيء من الدوافع النفسية أو الشعور بالتماهي معها؟ لاسيما أن باكثير قد ولد وقضى شطراً مهماً من طفولته وصباه في أندونيسيا في أقصى المشرق، قبل أن يعود إلى موطنه في حضرموت ثم يستقر رحاله في مصر التي حق فيها مجده الأبيبي، وهل وجد في شخصية قظر معادلاً نفسياً لرحلته في المكان؟، أيًّا كان أمر دوافع الاختيار لهذه الشخصية التاريخية التي تتجاوز في السرد الروائي إلى جانب شخصيات تاريخية أخرى من أمثال الظاهر بيبرس، فإن الرواية تحكي سيرتها والأذوار والمراحل التي مرت بها خلال رحلتها الطويلة؛ من زوال الملك إلى الرق حتى تستعيد الملك على أرض جديدة، وتجعل من ذلك فرصة تاريخية لتجاوز الهزيمة والتمزق الذي أصاب العالم الإسلامي، وهنا يمكن المغزى الكبير من اختيار باكثير هذه القصة التي تحكي هذه الملحة الكبيرة، في محاولة لستعادة صور ذلك التاريخ المجيد الذي هبت فيه الأمة تدافع عن ذاتها، وتخوض

عنوان (الخاتمة)، وهو الفصل الوحيد المعنون في الرواية، ولم يخل وسم الفصل الأخير من الرواية بهذا الاسم من دلالة توجيه الخطاب إلى وضع نهاية لقصة الحب التي استمرت وشكّلت خلال فصول الرواية الثلاثة عشرة؛ صحيح أن هذه النهاية تضمنتها بعض المصادر التاريخية التي ذكرت قصة سلامة، مثل الأعاني لأبي فرج الأصفهاني، لكن باكثير أجرى مشهد الخلوة الذي تواصى فيها الحبيبان، ثم مشهد وداع سلامة الذي اشتراك فيه جموع الناس بإيقاع سردي حزين لا يملك القارئ إلا أن يتآلم له ويتعاطف مع الحبيبين.

و واضح من النهاية التي يجري فيها الحديث بين الحبيبين حول معنى الآية الكريمة "الأخلاق يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين" ^{٤٢} والتي تكررت مراراً في الرواية أن مضمون الحب هو ذلك الحب الذي لا يتحاصل مع الأخلاق، والذي يقف بالعلاقة الغرامية عند حدود العفة والطهارة، وهو ما يجد فيه الحبيبان السلوى، وقد ظلت هذه الآية تتربّد في مشهد النهاية حين يبتدئ ابن أبي عمراء منها وتكمّلها سلامة في دلالة على ارتباطهما بهذه الدرجة الصوفية من الحب العفيف، بحيث تمثل الآية تكثيفاً لمفهوم الحب وما يجب أن يكون عليه، وترتبط النهاية من خلال هذا الحضور الكثيف للنص القرآني في مشهد النهاية ببداية الرواية التي استهل بها الخطاب حيث تظهر صورة العابد الزاهد ابن أبي عمار، وحيث التصدير القرآني الذي سبق انطلاق السرد في الآية "ولقد همت به وبهم بها لولا أن رأى برهان ربه"، وما بين البداية والنهاية تمر مجموعة من الأحداث التي يجتاز فيها الحبيبان اختبارات غواية الحب والواقع في جانب اللذة الجنسية، إلى حالة من السمو الأخلاقي بهذه العاطفة، وهذا تكمن الدلالة التعليمية للخطاب عموماً، وللبداية والنهاية على وجه الخصوص.

(٤٢) سورة الزخرف - الآية : ٦٧ .

المتنقي لن يشرع في البداية إلا وقد عملت عناصر من النصية الموازية (العنوان + التصدير القرآني بأية الجهاد + خطاب التقديم) على تحفيزه لتنقىي الحكى وتجويشه نحو المغزى الأساسي من وراء السرد.

تمتاز هذه الرواية بسعة البداية قياساً ببقية روایات باكثير، وربما شكلت طبيعة السرد السيري، والشكل الملحمي مبرراً لطول سعة البداية التي تمتد لشتم الفصلين الأول والثاني، حيث جرى التمهيد فيما لبقية أحداث الرواية، وإضاءة جوانب متعددة حول الموضوع المحوري في السرد، وهو مواجهة التثار، وما اتصل بشخصية قظر قبل دفعها إلى خضم أحداث السرد، وهذا الشكل من البداية أو الاستهلال الروائي الموسع، بحسب ياسين التصير، لا يكتفى بحجم الفصل الأول بل تمتد خيوطه إلى أبعد من ذلك في المتن الروائي^(٤٣)، وتنأك قوة هذا اللون من الاستهلال في الأعمال ذات البنية الملحمية، كالسير الشعبية، والرواية التاريخية، والرواية الواقعية، والرواية ذات المحاور الفكرية^(٤٤)، الواقع أن بنية السيرة الشعبية الملحمية واضحة في هذه الرواية في مظاهر عده، منها فكرة الرواية التي تدور حول البطل الشعبي الذي يلهم الناس، وتحقق على يديه الانتصارات، والذي تجري سيرته حول هدف كبير يسعى لإنجازه، ويسمى عند السميولوجيين بموضوع الطلبة، وتتجلى بنية السيرة الشعبية في طبيعة الشكل السردي الذي يقوم على توالي مجموعة من الأحداث المتسلسلة في شكل خطى من البداية إلى النهاية، بعيداً عن استخدام تقنيات تعطيل تنامي السرد، أو المفارقة الزمنية في السرد، إلى جانب أنها تحكي سيرة حافلة وممتدة عبر الزمن الذي يسبق ميلاد الشخصية تمهدأ لظهورها، وتفنف بالسرد عند لحظة النهاية، كما أن شخصياتها كثيرة ومتعددة، بحيث يمكن تصنيفها تبعاً لعلاقتها بالبطل، إلى شخصيات عابرة لا تتكرر كثيراً في السرد، وأخرى فاعلة، تؤدي مجموعة الأدوار والوظائف الثانوية في سيرة البطل،

حروبيها بنفسها، ومن خلال استدعاء ذلك التاريخ في صيغة روائية جرت عليه سريده روائياً، والبحث في مطوي التاريخ عن أسئلة الحاضر المعاش الذي يحتاج فيه الاستعمار العالم العربي، وكأن باكثير في هذه الرواية يبحث عن ذلك البطل الذي تستعيد على يديه الأمة كرامتها وعزتها، وهنا سيحل الخطاب التقديمي الذي كتب باكثير في مقدمة الرواية أهمية كبيرة في توجيه المتنقي لدلالة الخطاب الروائي الذي يبحث عن إجابة مساعدة لسؤال الواقع في التاريخ الحافل بالأحداث والبطولات والانتصارات، ومحاولة استهلاض عناصر القوة الكامنة داخل الأمة، فالرواية كما يقول "شهادة ناطقة بأن في هذا الشعب الوديع الذي يسكن على ضفاف النيل قوة كامنة إذا وجدت من يحسن استئثارها والانتفاع بها أنت بالعجبات، وقامت بالمعجزات"^(٤٥)، صحيح أن الخطاب التقديمي على المستوى المباشر يتوجه فيه باكثير إلى أبناء مصر، لكنه على المستوى العام يتوجه به لكل الأمة التي حملت لواء زعامتها مصر خلال فترات حاسمة من التاريخ.

أول ما يلفت الناظر في هذه الرواية صيغة نداء الاستغاثة التي تُشكّل العنوان، وهي صيغة ستعمل على توليد مزيد من الدلالات، وتفشي بالمعنى الرئيس من وراء السرد، وربما تستدعي في وعي المتنقي لهذا العنوان المثير مجموعة من الأحداث البطولية والحسامية في التاريخ الإسلامي، عندما ينفتح تناص العنوان عليها، من قبيل (وامعتصماه) التي تشير إلى قصة فتح (عموريا) على يد الخليفة العباسى المعتصم، والتي ألهمت خيال الشعراء والمبدعين عبر العصور، وباتت تشكل دلالة لا على صيغة النداء، أو قصة الاستغاثة بالخليفة المعتصم، وإنما على استدعاء عناصر القوة والمنعة والكرامة إلى واقع الأمة المعاصر، ومن هنا سيولد عنوان الرواية بوصفه عتبة من عتبات بداية النص الروائى دلالات مماثلة. وسيعمل التصدير القرآنى بالآلية التي تحبب الجهاد ومقاومة الظلم^(٤٦) على مزيد من الإفساء بالدلالة الملحمية للخطاب، ما يعني أن

الناسين، سورة التوبه – الآية ٢٤.

(٤٤) الاستهلال في البدايات في النص الأدبي – ياسين التصير – مرجع مذكور – ص ١٨٢.

(٤٥) نفسه – ص ١٨٣.

(٤٦) والسلام – علي أحمد باكثير – مكتبة مصر – القاهرة – د.ت – من ٣.

(٤٧) الآية هي قل إن كان آباءكم وأبناؤكم وأخوازكم وأزواجكم وعشيرتهم وأموال افترقوها وتجارة تخشون كسرها ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله وجهاد في سبيله فتربصوا حتى يأتي الله بأمره والله لا يهدى القوم

منه، وتوجس الآبوبين من أن يغدر به السلطان بعد أن جاء الطفل من غير صلبه؛ لقد تحقق مكان يخشاه الأمير ممدوح، فقد تغير وجه جلال الدين لما بُشر بالأنثى، وظل وجهه مسوداً وهو كظيم، وأيقن أن الملك سينتقل إلى ابن اخته على وجه من الوجه، فساءه ذلك، وأحب أن يرى الغلام فذهب إلى قصر أخيه ليطمئن على صحتها، فلما وقع نظره على ولديها وهي ترضعه لم يملأ أن يسْتر عنها التغير البادي في وجهه، وقرأت في عينيه الغدر^{٤٨}.

٥ـ التنشئة القاسية التي يمر بها الطفل (تدريبه على ركوب الخيل والبارزة،..)، وتكون سبباً في إعداده الجسدي والنفسي للقيام بالأدوار التي سيؤديها ومن بينها تحقيق الهدف الكبير في هزيمة التتار.

٦ـ الاستبعاد عن أسرته وبنيته الأصلية، وهو من لوازم الميلاد والتنشئة للبطل في السير والملامح، "وهو رمز آخر للصراع الذي يخوضه الفرد في سبيل تحقيق الذات المتكاملة"^{٤٩}، وتعد الشخصية المصاحبة للبطل من أهم العناصر المساعدة في اجتياز المصاعب التي يواجهها البطل، خلال رحلة الاستبعاد أو النفي، وهذا الدور الذي تؤديه شخصية سلامة بالنسبة للأمير الطفل محمود (قطر) خلال رحلة النفي والرق.

هذه البنية الملحمية التي في البداية ستنتقل كذلك إلى بنية النهاية حين يتحقق (قطر) هدفه الكبير في هزيمة التتار، وتحقيق النبوءة التي سبقت ميلاده، وفي مقابل الميلاد في البداية يأتي الموت في النهاية حين تصف نهاية الرواية موت قطر وما ترتب عليه، وموت البطل – كما هو معروف – في السير الشعبية هو النهاية الحتمية لرحلة طويلة يخوضها البطل، لكنها تميز عن نهايات الآخرين بما تتضمنه من عناصر ملحمية ودرامية تجعل ميته غير اعتيادية كما كانت الولادة غير اعتيادية، وهي ميّة تليق بمكانته التاريخية، وقد "تعاطى" الرواية بإيجابية مع نهاية البطل والروايات التي تطرقـت إليها، فاختاروا الرواية

ويمكن تمييزها إلى نوعين رئيسين هما؛ الشخصيات المساعدة للبطل في إنجاز موضوع الطلبة أو الهدف الذي ينبغي الوصول إليه (هزيمة التتار)، والشخصيات المعيبة الوصول إلى ذلك الهدف. الواقع أن التاريخ المملوكي الذي استمد منه باكثير موضوع روايته هو تاريخ حافل بالشخصيات، وبالصراع والمواجهات، والانتصارات والمؤامرات، وقد تشكلت منه مجموعة من الحكايات والسير الشعبية، والملامح ومن بينها سيرة الظاهر بيبرس.

كان لزاماً على البداية أن تأتي متجانسة مع بنية الشكل السريدي الملحمي، فنراها تحاكى شكل بداية السيرة الشعبية الملحمية في الانطلاق بالرواية من سرد تمهدى يسبق ميلاد البطل، يمثل السياق التاريخي والاجتماعي الذي يظهر فيه، فنتعرف على نحو ما ذكرنا سلفاً إلىخلفية الزمانية والمكانية التي سيظهر فيها (قطز)، وعلى خلفية الصراع مع التتار الذي سيشكل الحدث المحوري في السرد، لكن أبرز العناصر المشكلة للبداية هو ميلاد البطل، وهذا عنصر مهم من عناصر البنية السيرية الملحمية، بوصف شخصية البطل شخصية غير عادية، وكما تأتي ولادتها في السيرة الشعبية محاطة بمجموعة الظروف الخاصة التي تميزها عن غيرها، نجد الرواية تبدأ بما يوحى للمنتقى منذ البداية بأنه في سياق تلقى لشكل سريدي تأريخي خاص، يستمد من السيرة الشعبية معظم عناصره، وسنكتفي بإيجاز بعض عناصر البداية الملحمية فيما يتصل بالميلاد في الآتي:

- ١ـ اتساع السرد التمهيدى الذى قدم خلفية تاريجية تسبق ميلاد قطر.
- ٢ـ ميلاد البطل محمود (قطز) في البداية.

٣ـ النبوءة التي تسبق الميلاد، وهي التي أطلقها المنجم للسلطان جلال الدين، لحظة أن جهز الجيوش لمقاتلة التتار، قائلاً له: "إنك يا مولاي ستهز التتار وبهزمونك، وسيولد في أهل بيتك غلام يكون ملكاً عظيماً على بلاد عظيمة، يهزم التتار هزيمة ساحقة"^{٤٧}.

٤ـ الأخطار التي يتعرض لها البطل في طفولته، من بينها غيره السلطان

^{٤٨} والإسلاماء - ص ١٢.

^{٤٩} أشكال التعبير في الأدب الشعبي - نبيلة إبراهيم - مكتبة غريب - القاهرة - ط ٣ - د.ت - ص ١٦٨.

٤ـ مؤتمر باكتيرج ٢ (اليونية العامة لقصور الثقافة)

الخاتمة:

بات من المعلوم أن الشكل الروائي عند علي أحمد باكثير يرتبط بوظيفة فكرية، تستعير من المروي التاريخي إجابات لأسئللة الواقع، وبوصفه من أبرز كتاب الرواية الإسلامية، فقد شكل التاريخ الإسلامي مادته السردية التي يمتحن منها متخلله الروائي في إسقاطات وقراءات لواقع المعاصر، وقد اكتفت هذه الدراسة بالوقوف عند البدایات والنهايات ودلائلهما في روایاته، لأندعي أن البدایة والنهاية عند باكثير كانت مجالاً للتجريب والممارسة الإبداعية لأشكال جديدة من البدایات والنهايات شأن الرواية العربية الحديثة في زماننا هذا، وإنما نضع روایات باكثير وبدایاته ونهاياته في سياق التاریخي والإبداعي الذي تشكلت فيه، في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، في إطار خاص من الوعي بأدوات وتقنيات السرد الروائي في تاريخ الرواية العربية، ولذا يمكن أن نخلص إلى الآتي:

— للبدایة والنهاية بوصفهما عتبتين نصيتين منتجتين للدلالة في النص الروائي أهمية خاصة في روایات علي أحمد باكثير.

— تؤدي البدایة والنهاية وظيفة مهمة في توجيه المتلقى نحو المغزى الأساسي من السرد، لاسيما في الرواية التاريخية التي لها ألوانها واشتراطاتها الخاصة.

— تعدد أنواع البدایات في روایات باكثير بين البدایات الوصفية المجزية التي تميل إلى مَدَ المتلقى بالمعلومات الوفيرة، وبين البدایات السردية التي تقذف بالمتلقى مباشرة إلى الأحداث، وفي إطار هذين النوعين يمكن التمييز بين بدایة ذات طابع الكرنفالي كما في روایة (الثائر الأحمر) وأخرى ذات طابع سينمائي كما في روایة (سیرة شجاع)، وبداية سرد الأحداث في روایة (سلامة القس)، وسرد الأقوال في روایة (إسلاماه)، وسرد الأحداث النفسية في روایة (الفارس الجميل).

— تتصافر النصية الموازية من عنوانات وتصديرات وتقديم إلى جانب البدایة في تحديد الدلالة وتوجيه المتلقى نحو المغزى من وراء السرد.

— النهايات في روایات باكثير تتجه نحو النزعة المشهدية في مسرحة الحدث الروائي، ولم يخل ذلك من دلالة تكثيف المغزى الأخير من السرد على ألسنة الشخصيات.

الأفضل بنظرهم، وعرضوها بالطريقة التي تتكامل مع صورة البطل^(٥٠)، فمعظم أبطال السير يأتي موتهم تتوياً لانتصار اتهم، لا هزيمة لهم أمام الأعداء، ولا من أن يكتفها بعض الغموض، ما يجعل احتمال عودته للحياة من الأمور المحتملة، لأن الوعي الشعبي لا يسلم بموت هؤلاء الأبطال بسهولة، لذلك نرى بعضهم يتعرض للغدر أو الخيانة من المقربين له، بعد أن فشل الأعداء في قتلها، وهذا الشكل من الموت هو الذي نجده في نهاية روایة (إسلاماه)، يقتل قطراً من مأمنه ومن رفيقه بيبرس وأمراء جيشه بسبب الغيرة والدسيسة. وتأتي النهاية تتوياً لمصيرته الطويلة، لكنه كسائر أبطال السير والملاحم، تفسر النهاية شيئاً من الغموض الذي اكتفى سيرته، فينجلب سر نسبه الجليل في الأوراق التي يعثر عليها بيبرس بعد موته، ويستعيد في أثناء ذلك اسمه، وبالاسم الحقيقي يستعيد هوبيه الحقيقية، ما يزيده مهابة وإجلالاً بين الناس حتى بعد موته، وتمثل شهادة خصومه له تتوياً آخرأً لمكانته، ويختتم السرد بكلمات لبيبرس أشبه بعبارات التائبين، "رحمة الله عليك يا صديقي قطراً، لشد ما أتعنى افتقاء أشرك، وما أراني بعد الجهد الطويل أبلغ بعض ما بلغت".

هذه النهاية إذاً كانت تشير إلى انتهاء أحداث القصة، أو سيرة الشخص المحورية (قطراً)، فهي تأتي منفتحة على المستقبل الذي ستخوض أحداث شخصية جديدة، أعلن عن دورها في نهاية الرواية، وهي شخصية الظاهر بيبرس الذي سيصبح صاحب سيرة كبيرة حافلة، بمعنى أن نهاية هذا الرواية تفتح على بداية لقصة جديدة تتناول منها، فتغدو النهاية سرداً مكتزاً منفتحاً على الآتي بحسب خبرتنا بسيرة الملك الظاهر بيبرس، وبالموروث السري الذي استمد معظم موضوعاته وشخصياته من عصر المماليك.

(٥٠) بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك - طلال حرب - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر -

بيروت - ١٩٩٩ - ص ١٥٤.
٢١٨ - ص ٢١٨.
وإسلاماه - ص ٢١٨.

المصادر والمراجع:

- ابن الأثير: *محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء* - تحقيق رياض عبد الحميد مراد - دار صادر - بيروت - ٢٠٠٤.
- سعيد يقطين: *تحليل الخطاب الروائي* - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط٣ - ١٩٩٣.
- سيزا أحمد قاسم: *بناء الرواية* - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤.
- شعيب حليفي: *وظيفة البداية في الرواية العربية* - مجلة الكرمل - العدد ٦١ - خريف ١٩٩٩.
- شكري عزيز الماضي: *أتماط الرواية العربية الجديدة* - سلسلة عالم المعرفة - رقم ٣٥٥ - الكويت - سبتمبر ٢٠٠٨.
- طلال حرب: *بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك* - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٩.
- عبدالعزيز المقالح: *على أحد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر* - دار الكلمة - صنعاء - د.ت.
- عبدالحكيم محمد صالح بقيس: *شعرية البداية ودلائلها في رواية الرهينة* - ضمن كتاب (زيد مطبع دماج دراسات وقراءات نقدية) - اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - صنعاء - ٢٠٠٩.
- عبدالعالى بوطيب: *مساهمة في نبذة الاستهلالات الروائية* - مجلة علامات في النقد - جدة - العدد ٤٦ - ٢٠٠٢.
- علي أحد باكثير: *سلامة القدس* - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت.
- علي أحد باكثير: *وإسلاماه* - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت.
- علي أحد باكثير: *التأثير الأحمر* - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت.
- علي أحد باكثير: *سيرة شجاع* - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت.
- علي أحد باكثير: *الفارس الجميل* - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت.
- فيليب هامون: *سميونوجيا الشخصيات الروائية* - ترجمة سعيد بنكراد - الصفحة من الانترنت موقع المترجم: www.saidbengrad.free.fr/tra/ouv/ph-hamon/ph3.htm.
- قاسم عده قاسم: *الرواية التاريخية العربية زمن الازدهار*, ضمن: *تجارب في الإبداع العربي* - سلسلة كتاب العربي رقم ٧٧ - الكويت - يوليو ٢٠٠٩.
- نبيلة إبراهيم: *أشكال التعبير في الأدب الشعبي* - مكتبة غريب - القاهرة - ط٣ - د.ت.
- ياسين النصير: *الاستهلال فن البدایات في النص الأدبي* - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم ٧٥ - القاهرة - ١٩٩٨.
- ابن الأثير: *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* - تحقيق محمد محبي الدين عبدالعزىز المكتبة العصرية - بيروت - ١٩٩٠.
- ابن رشيق القمياني: *العمدة في صناعة الشعر ونقده* - تحقيق النبيوي عبدالواحد شعلان - مكتبة الخانجي - القاهرة - ٢٠٠٠.
- ابن قتيبة: *الشعر والشعراء* - تحقيق أحمد محمود شاكر - دار الحديث - القاهرة - ٢٠٠٣.
- ابن قتيبة: *عيون الأخبار* - سلسلة الذخائر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ٢٠٠٣.
- ابن طباطبا الطولي: *عيار الشعر* - تحقيق محمد زغلول سلام - منشأة المعارف - الإسكندرية - د.ت.
- ابن منظور: *لسان العرب* - دار المعارف - القاهرة.
- أبو بكر صالح البابكري: *روايات على أحد باكثير التاريخية* - جامعة صنعاء - ٢٠٠٥.
- أبو هلال العسكري: *الصناعتين* - تحقيق مفيد قمحة - دار الكتب العلمية - بيروت - ط٢ - ١٩٨٤.
- أبو الفرج الأصفهاني: *الأغاني* - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢.
- أ. ل. رانيا: *الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية* - ترجمة نبيلة إبراهيم - عالم المعرفة - ٢٤١ - الكويت - يناير ١٩٩٩.
- أيمن بكر: *السرد المكتنز: نحو تحليل ثقافي للسرد* - فصول - العدد ٥٩ - ٢٠٠٢م.
- بوريس أوسبنستكي: *شعرية التأليف* - ترجمة سعيد الغانمي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٩.
- جلال الدين السيوطي: *الإنقان في علوم القرآن* - تعليق محمد شريف سكر - دار إحياء العلوم - بيروت - ١٩٨٧.
- حازم القرطاجني: *منهاج البلاغة وسراج الأدباء* - تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - دار الكتب الشرقية - تونس - د.ت.
- جليلة الطريطر: *شعرية الفاتحة النصية* - مجلة علامات في النقد - جدة - العدد ٢٩ - ١٩٩٨.
- جيرار جينيت: *خطاب الحكاية* - ترجمة محمد معتصم وآخرين - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط٢ - ١٩٩٧.