المجمع 17 (1443/2022)، 347-401

السرد العجائبيّ في رواية المدينة المسحورة لسيد قطب

نجوى غنيم[1]

The Fantastic Narration in Sayīd Quṭub's novel "The Enchanted City"

Najwa Ghneem

Abstract:

This study aims to clarify the embodiment of fantastic narration in Sayīd Quṭub's novel "The Enchanted City" (1946), which is a short novel that has not been dealt with before from the perspective of 'fantastic literature'. In its general atmosphere, the novel can be classified under the genre of fantastic literature because it fathoms the depths of hidden worlds that are full of imaginary events and mythological atmospheres. The study thus seeks to point out the mechanisms of fantastic narration in this novel as well as the implications of its title. The study also highlights the causes behind Quṭub's departure from realism, preferring to deal with a modernist experience and establish a net of relationships between heritage texts and other modernist texts. The questions that this study tries to find answers to are: Is Quṭub's employment of fantastic narrative considered an escape from a bitter reality, a political projection and criticism of a social condition through symbolism and association, or a tradition of preceding writers such as Tawfīq al- Ḥakīm, Ṭāha Ḥussayn, and ʿAlī ʾAḥmad Bākathīr? What does the fantastic element add to the novel? How are Qutub's skills reflected in his employment of the technique of fantastic narration? To answer these questions, the study monitors the fantastic nature of the novel's characters and events as well as its structure of 'place' and 'time' and the characteristics of the narrative discourse, including the aesthetics of language, description and

[1] باحثة، قاصّة ومدرّسة – الناصرة.

dialogue, the degree of the writer's success in expressing the atmosphere of the enchanted and fantastic, how the writer differs from other writers, and the knowledge about what the fantastic element adds to the novel from artistic, aesthetic, objective, and semantic aspects. Besides this, the study investigates the heritage sources from which Quṭub derives the events of his novel, the method of his writing, the role of the fateful paranormal, supernatural phenomena in the formulation of the events, and the structure of the characters and their roles.

Keywords: Fantastic; Supernatural; Novel; Technique; Language; Heritage; Modernism

الملخّص:

تهدف الدراسة إلى توضيح تجسّد السرد العجائبيّ في رواية سيّد قطب المنسية **المدينة المسحورة** الصادرة عام 1946، وهي رواية قصيرة لم تبحث من قبل، والرواية في جوها العام يمكن أن تُصنّف ضمن الأدب العجائبيّ؛ فهي تسبر أغوار عوالم خفية، مليئة بالأحداث الخياليّة والأجواء الأسطوريّة.

تسعى الدراسة لإبراز آليات السرد العجائبيّ في رواية قطب، دلالة عنوانها، سبب ابتعاد سيّد عن الواقعيّة مفضّلًا اقتحام تجربة حداثيّة منشئًا شبكة من العلاقات بين نصوص تراثيّة وأخرى معاصرة، والغاية من توظيف العجائبيّ في روايته. تجيب الدراسة عن الأسئلة التالية: هل يعدّ العجائبي هروبًا من واقع مرير أم جاء كإسقاط سياسيّ وانتقاد لوضع اجتماعيّ من خلال الرمز والايحاء أم أنّه تقليد لكُتاب سبقوه كتوفيق الحكيم وطه حسين وعلي أحمد باكثير؟ ماذا أضاف هذا العنصر العجائبيّ للرواية؟ وكيف تجلّت براعته في استخدامه لتقنيّة السرد العجائبيّ؟

ترصد الدراسة عجائبيّة الشخصيات والأحداث، بنية المكان والزمان، خصائص الخطاب السرديّ: جماليّة اللغة، الوصف والحوار، ومدى توفيق الكاتب في التعبير عن أجواء السحر والعجائبيّة، واختلافه عن غيره من الكتاب، ومعرفة ما تضفيه العجائبيّة في الرواية من النواحي: الفنيّة، الجماليّة، الموضوعيّة والدلاليّة. المصادر التراثيّة التي استلهم منها سيد أحداث روايته، والطريقة التي اتبعها في التأليف، ودور الخوارق القدريّة في تكوين الأحداث، وبنية الشخصيات ودورها.

كلمات مفتاحية: عجائبيّ، خارق للعادة، رواية، التقنيّات، اللّغة، الإرث، الحداثة.

في القصة الأسطوريّة- المدينة المسحورة[1] لسيّد قطب[2]:

ألّف سيّد قطب روايته **المدينة المسحورة** عام 1946[3]، ونشرته له دار المعارف بمصر في

[1] سيّد قطب، **المدينة المسحورة** (القاهرة: دار الشروق، 1945). انظر: الملحق، 399-401.

[2] ولد سيّد قطب في أكتوبر 1906 في قرية من قرى الصعيد، حفظ القرآن، أرسل إلى القاهرة عام 1921، التحق بمدرسة المعلمين الأوليّة، تخرّج من كلية دار العلوم عام 1933، اتصل بعباس محمود العقاد وانتمى معه لحزب الوفد، عمل في عدة مناصب في وزارة المعارف حتى عام 1948. وقد كان سيّد خلال هذه الفترة أديبًا ناقدًا، لعب دورًا مؤثرًا في عدة معارك أدبيّة، قدّم عدة كتب أدبيّة نقديّة. في عام 1945 تحوّلت المادة الرئيسيّة لمقالاته من الأدبيّة إلى الوطنيّة والأحداث السياسيّة، والمشكلات الاجتماعيّة، أُرسل عام 1948 إلى أمريكا لدراسة نظام التعليم الأمريكيّ، عاد إلى مصر في صيف 1951، حاول إصلاح التعليم ومناهجه ولكنّه لم ينجح، فاستقال قبيل الثورة المصريّة سنة 1952، انضمّ إلى الاخوان، انتخب عضوًا في مكتب الارشاد للجماعة، وعيّن رئيسًا لقسم نشر الدعوة في المركز العام للجماعة، مثّل جماعة الاخوان في المؤتمر الاسلاميّ الشعبيّ في القدس عام 1953، تولى رئاسة تحرير جريدة الاخوان الأسبوعيّة، كتب عدة مؤلفات اتكأ عليها الإخوان كثيرًا حتى غدا مفكر الحزب.

أعلن موقفه من ثورة 1952 وقادتها في المقالات التي كتبها، عين مستشارًا لمجلس قيادة الثورة للشؤون الثقافيّة والداخليّة ولكنه ترك المنصب بعد أن نشب الخلاف بين رجال الثورة والإخوان، فحاول التوفيق بين الطرفين، ولكنّه لم ينجح في ذلك فقرّر الاعتزال. وبدأت علاقته برجال الثورة تتدهور، اصطدمت السلطة مع الإخوان سنة 1954، حكم عليه غيابيًّا بالسجن لمدة خمسة عشر عامًا مع الأشغال الشاقة، نقل إلى ليمان طرة، ولما ساءت صحته نقل إلى المستشفى الملحق بالسجن وبقي فيه عشر سنوات تلقى فيها شتى ألوان التعذيب. وقد تدخّل الرئيس العراقي عبد السلام العارف لدى السلطات المصريّة، فخرج بعفو صحيّ سنة 1964، ولكن أعيد اعتقاله في 9 أغسطس 1965 بتهم جديدة وجهت إليه وإلى آخرين معه، وحكم عليه بالإعدام، نفذ الحكم في 21 آب 1966، للتوسع انظر: يوسف العظم، **رائد الفكر الاسلاميّ المعاصر الشهيد سيّد قطب: حياته، مدرسته، وآثاره** (دمشق: دار القلم، 1980)، وصلاح عبد الفتاح الخالدي، **سيّد قطب الشهيد الحي**، ط1 (عمان: مكتبة الأقصى، 1981)، وعبد الله الخباص، **سيّد قطب الأديب الناقد**، ط9 (الأردن: مكتبة المنار، 1983)، ودراستي عن سيّد قطب في نطاق اللقب الثاني، **سيّد قطب الأديب الناقد**، بإرشاد: شمعون بلاص، أطروحة مقدّمة في نطاق الواجبات لنيل لقب ماجستير في الآداب، كانون أول 1996.

[3] الخباص، 281، وذكر عبد الباقي حسين في كتابه **سيّد قطب حياته وأدبه** أنّها صدرت سنة 1945، 375.

سلسلة اقرأ[1]، وهي قصة خياليّة رمزيّة ألّفت على غرار قصص "ألف ليلة وليلة"[2]. تقع في إحدى وثمانين صفحة من القطع المتوسط.

السرد العجائبيّ في رواية المدينة المسحورة:

العجيب لغة:

العجيب هو من الفعل عجب (العُجبُ والعَجَب) إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العَجَب: (أعجاب) و"العجيب إن أسند إلى الله" فليس معناه من الله، كمعناه من العباد" و "العجب: النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"،[3] و"التعجب: أن ترى الشيء ويعجبك، تظنّ أنّك لم تر مثله".[4] و"العجب ميزة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفته سبب الشيء أو عن معرفته كيفيّة تأثيره فيه".[5] ويمكن القول أنّ المعاجم اللغويّة القديمة لا تكاد تخرج بالعجيب عن الأمر النادر الحدوث الذي يثير في النفس الاستغراب والدهشة.

أمّا المعاجم الحديثة فلا يختلف مفهومها للعجيب عن المعاجم القديمة كثيرًا، لكن ما يميّزها حصر مفهوم العجيب في نطاق الانفعالات النفسيّة للإنسان، فالبستاني في معجم المحيط يعرّف العجيب بأنّه: "العجب إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء.. والتعجب انفعال نفسيّ عما خفي سببه".[6]

---

[1] الخباص، **سيّد قطب الأديب الناقد**، 281-286.

[2] الخالدي، **سيّد قطب الشهيد الحي**، 228.

[3] ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**، مادة عجب، ط1 (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1392هـ/1972م)، 580.

[4] **ن.م.**، 581.

[5] زكريا بن محمد بن محمود القزوينيّ، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** (القاهرة: شركة ومطبعة البابي الحلبيّ وأولاده، 1956)، 3.

[6] بطرس البستاني، **محيط المحيط** (بيروت: مكتبة لبنان، 1983)، 576.

العجيب اصطلاحًا:

يرى تودوروف Todorov أنّ العجائبيّ هو: "التردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة فيما هو يواجه حدثًا فوق طبيعيّ حسب الظاهرة".[1] وللعجائبيّ ثلاثة شروط الأول والثالث إلزاميان، أمّا الثاني فعلى الاختيار. وهي كالتالي:

الشرط الأول: لا بدّ أن يحمل النصّ القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنّهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعيّ وتفسير فوق طبيعيّ للأحداث المرويّة (هذا الشرط يندرج في المظهر اللفظيّ: الرؤى، باعتبار العجائبيّ حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة).

الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسًا بالمثل من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مفوّضًا إليها. ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدًا من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ – في حالة قراءة ساذجة- يتماهى مع الشخصية (ويندرج هذا الشرط في: المظهر التركيبيّ من جهة، وجود نمط شكليّ للوحدات (ردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث، وفي المظهر الدلاليّ من جهة أخرى: حيث نجد الموضوعة الممثّلة المتعلقة بالإدراك وتضمينه أو إيحائه أو إقصائه).

الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات، تعبّر -أي الطريقة- عن موقف نوعي يقصي التأويليين الأليغوري (لمجازيّ) والشعريّ (الحرفيّ أي غير التمثيليّ أو المرجعيّ).[2]

[1] تزفتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، ترجمة: الصديق بو علام، ط1 (الرباط: دار الكلام، 1993)، 18.

[2] نورة بنت إبراهيم العنزي، **العجائبيّ في الرواية العربيّة، نماذج مختارة** (الرياض: النادي الأدبيّ الرياضيّ، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 2011)، 14.

يحدّد تودوروف الفرق بين العجائبيّ والغرائبيّ، فالعجائبيّ هو التردّد الذي يحس به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثًا غير طبيعيّ حسب الظاهر، أمّا الغرائبيّ فيكون إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع تظلّ سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.[1]

العنوان:

يعتبر العنوان من أهم العناصر المكوّنة للمؤلف الأدبيّ، وهو سلطة النصّ وواجهته الإعلاميّة، وهو الجزء الدال منه. يساهم في تفسيره، وفكّ غموضه، فهو مفتاح إجرائيّ به نفتتح مغالق النصّ سيميائيًّا[2]. هو العبارة المفتاح التي تعكس دلالات الرواية كلّها. من وظائف العنوان تقديم فكرة جامعة وشاملة عن النصّ الأدبيّ،[3] فتجعل القارئ يدرك بعض غيبياته من ناحية الموضوع قبل أن يقرأه وهذا من خلال سيميائيّة العنوان. وقد نتساءل: ما مدى التطابق والتوافق والمفارقة بين عنوان الرواية وبين مضمونها؟

جاء العنوان مكوّنًا من ركنين أساسيين (المدينة- المسحورة) تجمع بينهما علاقة الصفة بالموصوف، مما يجعل المدينة هي البؤرة، لأنّ السحريّة ليست سوى وصف لها، والمدينة فضاء إنسانيّ موضع أو مكان، وهي تشكّل المكون الحضاريّ الذي يرمز إلى الاستقرار والرقي والرفاهية، إلّا أنّ وصفها بالمسحورة منحها دلالة خاصة.

يحيلنا عنوان الرواية على فضاءٍ سردي يستند إلى موروث شعبيّ أساسه حكايات **ألف ليلة وليلة**، ويبدو لي أنّ العنوان "**المدينة المسحورة**" يمدّنا بما نحتاجه قبل قراءة النصّ من

[1] تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، 44-49.

[2] انظر: حمداوي جميل، "السيموطيقا والعنونة،" **عالم الفكر** مج 25، عدد 3، (1997)، 107.

[3] من وظائف العنوان: 1-التعيين: ونعني بذلك تسمية العمل من أجل تمييزه عن غيره، ويرى جنيت أنّها الوظيفة الأهم لأنّها تعمل بدون الوظائف الأخرى. 2-الوصفيّة: وتتعلق بوصف العمل من عدة نواح، وهي المسيطرة في وقتنا الحالي. 3-الايحائيّة: وهي مرتبطة بالوظيفة الوصفيّة. 4-الاغوائيّة: وتهدف إلى إغواء الناس وإثارة فضول المتلقيّ وشدّ انتباهه وبالتالي استمالته واستدراجه للقراءة، انظر:
Gerard Genette, The Structure and Function of the Title in Literature, Critical Inquiry 14: 4 (1988), 711-719.

رسم تصورات وتخييلات ما هو قادم في غياهب النصّ، فهو يترك عقولنا تجول في فضاءات خياليّة لا نهائيّة، يثير الحدسيّة والفضول، إنّه مدخل إلى عمارة النصّ، وإضاءة بارعة لأبهائه وممراته المتشابكة، وقد يستدعي تساؤلات عدة لا نستطيع الإجابة عنها ما لم نقتحم أغوار النصّ، وهذا ما يعمد إليه كثير من الأدباء.

وقد اختار كثير من الروائيين لرواياتهم عناوين رمزيّة تفتح آفاقًا رحبة للتفسير والتأويل. والحق أنّ التراث العربيّ معين لا ينضب، يرفد الكتاب بالأحداث والشخصيات والوقائع التي تعينهم على التعبير عن أغراضهم المعاصرة وأداء رسالتهم، وقد لجأ الروائيون إلى التاريخ والتراث يستلهمونه ويوظّفونه ويستغلون طاقته الإيحائيّة للتعبير عن الأبعاد الثقافيّة والقضايا المعاصرة، وهذا ما فعله سيّد قطب فقد استمد عنوان روايته من التراث ومن قصص **ألف ليلة وليلة.**

الغاية من توظيف العجائبيّ في الرواية:

شهد عقد الأربعينيات من القرن العشرين تأسيس ملامح واضحة للجنس الروائيّ في الأدب العربيّ، وهي مرحلة تستمد أهميتها من شرطها التاريخيّ، الذي بدأ ينزع بشكل واضح إلى الحديث عن الذات القوميّة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة أخرى، وغدا الاتجاه نحو استلهام التراث والأساطير أداة مهمة في نقد الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والقيم الأخلاقيّة المتحوّلة.[1]

[1] سيّد حامد النساج، **بانوراما الرواية العربيّة الحديثة** ط1، (القاهرة: مكتبة غريب، 1985)، 71. وهذا ما يراه الفاعوري أيضًا فقد أشار إلى أنّ الظروف السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة التي اجتاحت أوروبا خاصة والعالم عامة بعد الحربين العالميّتين من أهم العوامل التي أبرزت هذه البنى السّرديّة إلى الوجود، حيث باتت الغرائبيّة العجائبيّة الطريقة المثلى لتكسير القوالب الواقعيّة الضيقة والبحث عن طرائق للترميز بهدف تمرير الانتقادات السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة، انظر: عوني صبحي الفاعوري، **إبراهيم الكوني روائيًّا، الجامعة الأردنيّة**، أطروحة دكتوراة، 1998، 187.

كتبت هذه الرواية عام 1946، أي في نهاية الحرب العالميّة الثانية، حيث بلغ الفساد والاضطراب في البلاد ذروته فعميت الحقائق، واختلطت الأمور، وعاش الناس حياتهم في ذهول، وكأنّما الأقدار تعبث بمصائرهم كالدمى، لا يملكون لأنفسهم نفعًا ولا خيرًا، ولا يعرفون لحياتهم غاية، فراح سيّد - كإنسان عاش هذا الواقع - يعكسه على حياة مملكة مصريّة قديمة، عاشت في مدينة مسحورة، فاستلهم التراث القديم[1] ليصوّر لنا من خلال ركوب الخيال والانطلاق وراء الأحلام الواقع الذي يريد تحقيقه هو وغيره من الكتاب.[2]

ويمكننا القول أنّ روايته تصف نوعين من الحروب:

- **الحروب بين الدول**: عبّر سيّد قطب في روايته عن الحرب وتأثيرها: "لقد صبّح المدينة عدو مغير من الشمال، فاجأ الحاميات المبعثرة فقضى عليها، وتدفّق على المدينة تدفقًا"،[3] هدّدت الحرب الجميع، ولم تعد الغابة مكانًا للرياضة أو للنزهة بل أصبحت مكانًا للقتل والقتال، ولقعقعة السيوف وتكسّر النصال، وغدا الجميع في كرب وهمّ. صوّر سيّد قطب الحرب بين الجبهتين تصويرًا مفصّلًا مبرزًا دوران رحى الحرب أيامًا، ودفاع فوارس المدينة عنها كالأبطال، وكيف كانت الغلبة في البداية في كفة الدولة المغيرة مما جعل أهل المدينة يتقهقرون محتمين بأسوار المدينة، وبسبب طول مدة الحرب هُدّدت المدينة بالجوع ونفذ المخزون. وخلال ذلك تطرّق لموضوع الأسر، فقد اعتقد الملك أنّ تفسير النبوءة "لن تكون ميتة ولكنّها لن تكون في الأحياء " أنّ الأميرة سيتمّ أسرها، وقد عبّر عن رأيه بالأسر بأنّه "هو الحياة التي لا حياة فيها، وهو الموت الذي لا موت فيه".[4]

---

[1] كانت الصراعات على الحكم وتفرق العصبيات ما بين الشمال والجنوب من أهم أسباب انهيار الحضارة الفرعونيّة، انظر: عبد اللطيف بن محمد بن عبد العزيز الحميدان، **سنن قيام الحضارات وسقوطها، قديمًا وحديثًا مقارنة بآراء ابن خلدون**، ط1 (المملكة العربيّة السعوديّة، الرياض: العبيكان، 1438هـ/ 2017)، 231.

[2] عبد الباقي حسين، **سيّد قطب حياته وأدبه**، 375.

[3] **المدينة المسحورة**، 66.

[4] **ن،م**.، 67.

انتقل سيّد بعد ذلك ليصوّر تقدّم الفتى الراعي ومحاولته مع مجموعة صغيرة التصدي للمغيرين، "فهو يندفع بألف عزم وعزم ويخيّل إليه أنّ في مكنته دكّ الجبال، وتبديل الأحوال... وسرى هذا الشعور إلى نفوس رفاقه، فانقلبوا أسودًا هائجة تذود عن العرين المهدّد"، فما أن رأتهم جيوش العدو حتى أقبلوا عليهم ظانين أنّ الغلبة ستكون لهم، مستهزئين من الكوكبة الصغيرة، لكنّهم بعد دقائق علموا أي أبطال يقاتلون،[1] فالفتى يصول ويجول، والكوكبة تحارب باستبسال، وفي اليوم التالي تتكرّر الوقائع حتى أوشك المغيرون على الهزيمة، وتتالت الأيام على هذا الحال حتى نوى المغيرون الفرار وولوا الأدبار.[2]

وهذا ما يمكن اعتباره كأدب "ما بعد الحرب"، "أدب الأطلال" و"أدب الدمار".[3] ولا تعني كلمة "الأطلال" فقط تلك المدن الرماديّة المحترقة، لكنّها تعبّر أيضًا عن انهيار القيم والمثاليات، وحقيقة الحرب والتجربة بين الموت والبقاء داخل تلك الأطلال. ومن بين الدول التي عاشت ويلات الحروب خرج كُتّاب كسيّد قطب يسردون وجهة نظرهم، ينتصرون للإنسانيّة، وليس للحدود الإقليميّة الفاصلة بين الدول، رافضين الحياة وسط هذا الدمار.

- **الحرب النفسيّة:** كلّ إنسان له نفس واحدة، هذه النفس لها صفات وأحوال تختلف من شخص لآخر ومن وقت إلى آخر، فالشر والخير دخيلان على النفس البشريّة قال الله تعالى: "ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها" (الشمس، آية 8-7)[4] ويمكننا اعتبار الرواية

[1] هذا الحدث يذكّرنا بمعركة بدر، فالمسلمون في بدر كانوا حوالي ثلاثمائة رجل، والمشركون كانوا حوالي ألف رجل، أي ثلاثة أضعاف. ولكنّ الله نصر الفئة القليلة على الفئة الكثيرة.

[2] **المدينة المسحورة**، 69.

[3] انظر: هنريش بل، أبرز أعلام أدب الأنقاض، **مجلة الخليج**، 11/3/2017.

[4] الخير والشر ليسا بعيدين عن الإنسان، فهما استعدادان أصيلان في نفسه، إذا شاء زكّى نفسه بالاستمداد لها من جانب الروح، وإذا شاء دسّاها بالميل مع خصائص الطين وغرائز الحيوان، وإذ كان الشر حقيقة علّة البشر، وكان الخير أصل شفائها، فقد انطوى الإنسان على حقيقة الداء، للتوسع انظر: **الشيخ البهي الخولي، نحن بين الخير والشر: ما الخير وما الشر؟** رابطة العلماء السوريين، الثلاثاء 30 ذو القعدة 1433 - 16 أكتوبر 2012.

رواية فلسفيّة[1] كونها ناقشت الصراع بين الخير والشر، وتعدّ الرواية الفلسفيّة The Philosophical Novel نوعًا فريدًا من الأعمال الأدبيّة، إذ يضخّ الفيلسوف عصارة فكره في نصّه ويناقش تلك الأسئلة التي دارت في خلده، واقفًا بين النصّ والأسئلة على الحياد وتاركًا للقارئ المتعمّق مهمة إيجاد الإجابات أو سبر غور الأسئلة العميقة لاهثًا خلف الحقيقة، وهذا ما لمسناه في نهاية الرواية من تساؤل قطب: ماذا يصنع الزمن –يا مولاي- في قلب يحبّ؟

صوّرت الرواية أيضًا الصراع النفسيّ بين الواقع والخيال،[2] فقد كان طريق الخيال والأحلام عالمًا أكثر رحابة من الواقع المؤلم الذي عاشه سيّد وغيره من الشبان، ومن هنا جاء تعبير المؤلف على لسان شهريار بقوله: "إنّ الخيال والأحلام ليبلغان بهذا المخلوق الإنسان المحدود أبعد الآماد وأوسع الحدود. ألا ما أشقى الإنسان الذي لا يملك من هذا العالم إلاّ ما تبصره عيناه"، وقوله: "إنّ العالم المحسوس عالم ضيق يا شهرزاد، بل عالم جاف مشوه قبيح. إنّ الحياة بلا خيال نوع من التحجّر، والعيش بلا أحلام حيوانيّة بليدة".[3]

المصادر التي استقى منها سيّد قطب أحداث الرواية:

تأثّر سيّد قطب في مدينته المسحورة بينابيع خمسة كانت مصدر إلهامه ومنطلق عطائه:

[1] وهي فن روائيّ حديث يهتم بالمحاججة والجدل؛ مبنيّة على عمق فلسفيّ حجاجيّ يفلسّف كلّ تقنيات الرواية، انظر: بول ريكور، **الوجود والزمان والسرد**، ترجمة وتحقيق: سعيد الغانمي، ط1 (د.م.: المركز الثقافيّ العربيّ، 1999)، 124.

[2] يرى Clearson أنّ الأدب الغرائبيّ والعجائبيّ بما يقدّم من خيال مجنح يمنح فرصة للهروب من الواقع، لكنّ الهدف والغاية من الهروب يتراوح بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرد الاستماع. انظر:
Thamas, D. Clearson, The other Side of Realism, Bowling Green University Popular Press, 1971, 6

[3] سيّد قطب، **المدينة المسحورة**، 7، 10.

1. قصص **ألف ليلة وليلة**.[1] يمثّل كتاب "**ألف ليلة وليلة**" رافدًا مهمًا من روافد الإبداع العربيّ بما تضمّنه من أطر حكائيّة وقصص أسطوريّة متعدّدة، وبما كان له من أثر كبير على تجربة الكتابة السرديّة ـ بشكل خاص ـ والإبداعيّة ـ بشكل عام، استقى منها الكتاب واستفادوا من روحها الوثابة وقدرتها على التشكيل الوجدانيّ، مضيفين إليها عناصر واقعيّة أو خياليّة تلائم الزمان والمكان الذى يعيشون فيه، فمما ورد في رواية قطب: "فلما كانت الليلة المائة بعد الألف أرق الملك شهريار أرقًا طويلًا تجاوز به منتصف الليل"، " لقد مرّت تسع وتسعون ليلة منذ أن سمع من شهرزاد آخر أقاصيصها".[2] إنّ عودة قطب إلى التراث خاصة قصص **ألف ليلة وليلة** لا تعني هيمنة الرؤية التراثيّة على الرؤية المعاصرة، بل تعني أنّ الكاتب استطاع الانطلاق من البنيّة التراثيّة نفسها ليشكّل بديلًا منها ويتجاوزها، استلهام التراث يعتبر حلًا جماليًّا لرفض حالات الإحباط والخيبة التي يمرّ بها إنسان هذه المجتمعات.

2. القصص الفرعونيّ الأسطوريّ المليء بالحديث عن السحر والتمائم: من ذلك قوله: "كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، مدينة عظيمة في مصر القديمة، يتبعها إقليم

[1] أشارت د. نبيلة ابراهيم إلى كثرة الأعمال الروائيّة في الشرق والغرب التي أفسحت المجال للتّناص على نحو ما مع **ألف ليلة وليلة**، وإلى كثرة الأعمال التي بحثت في أثر الليالي العربيّة في الأعمال الروائيّة على المستوى العربيّ والعالميّ، من ذلك **أحلام شهرزاد** لطه حسين، **المدينة المسحورة** لسيّد قطب، **ليالي ألف ليلة** لنجيب محفوظ، **والحوات والقصر** للطاهر وطار، وغيرها من الأعمال الروائيّة التي وظّفت ألف ليلة. إمّا في إطارها الشكليّ كما فعل طه حسين، أو من خلال حكايات منفردة كما فعل الطاهر وطار، انظر: نبيلة إبراهيم، **درة الغواص في التعبير الشعبيّ**، المكتبة الأكاديميّة، ط1، 1430هـ/ 2009م، 90. وعلى المستوى الأكاديميّ راح الباحثون يبحثون في جذورها وتأثيراتها على الكتابة الإبداعيّة من هؤلاء الباحثة نهاد إبراهيم التي حصلت على درجة الماجستير من أكاديميّة الفنون تحت عنوان "**شهرزاد في الأدب المصريّ المعاصر**" تحت اشراف د. عبد العزيز حمودّة وشارك في المناقشة د. نهاد صليحة.

[2] **المدينة المسحورة**، 5

بين الوادي والصحراء يحكمه الملك نفريت"[1] و"فتناولت ورقة بردي ملفوفة يعلوها التراب وفضّتها."[2] وأعتقد أنّ فكرة البعث الواردة في الرواية وإحياء أهل المدينة بعد ألفي عام تعود لأسطورة أوزوريس،[3] فقد استثمر سيّد الأسطورة وجعلها متكأه الفنيّ للتعبير عن أطروحته، وهي كما أعتقد أطروحة انبعاث مصر من موتها الذي سكّن حركة التاريخ فيها

[1] **ن.م.**، 13.

[2] **ن.م.**، 50.

[3] تحكي الأسطورة "أوزيريس وست"، أنّه بعد إعلان أوزيريس ملكًا على مصر، بدأ الشر في الظهور على الأرض من خلال غيرة أخيه "ست"، الذي أراد أن يكون ملكًا بدلًا منه، فعمل على القضاء عليه ليتولى الحكم، فدبّر مكيدة للتخلص من أوزوريس، حيث أقام "ست" احتفاليّة كبيرة، عرض فيها تابوتًا رائعًا، وقال إنّه سيكون هدية لمن يأتي هذا التابوت على مقاسه، وكان التابوت مصنوعًا خصيصًا لأوزيريس، ولا يناسب أحدًا غيره، لذا عندما قام الحاضرون بالاستلقاء فيه، لم يكن مناسبًا لهم، إلى أن جاء دور الملك أوزيريس، وعندما استلقى فيه، أغلق ست عليه التابوت، وألقاه في النيل، وكان هذا بداية الشر بحسب الأسطورة. وتستكمل الأسطورة بدور 'إيزيس' زوجة أوزيريس، والتي وجدت التابوت وحاولت إنقاذه، فعلم ست بذلك، فمزّق جسد أوزيريس إلى قطع صغيرة، وفرّق أشلاءه على جميع مقاطعات مصر، إلا أنّ 'إيزيس' بمساعدة أختها "نفتيس" استطاعتا تجميع أشلاء زوجها، حيث ساعدها الإله 'أنوبيس' إله التحنيط وحارس العالم الآخر، بعد تجميع كافة الأشلاء في تحنيط زوجها. وتقول الأسطورة، أنّ الإله 'رع' أعاد الحياة لأوزيريس لمدة يوم واحد، لتنجب منه إيزيس ولدها 'حورس'، الذي أخفته في مستنقعات الدلتا تحت رعاية الإلهة 'حتحور'، ليكبر ويشتّد ويشنّ الحرب على عمه ست انتقامًا لوالده، حيث تتمحور الأسطورة بشكل كبير حول حورس، والذي كان في بادئ الأمر مجرد طفل ضعيف، إلاّ أنّه أصبح منافس ست على العرش، حتى انتهى صراع ست مع حورس، الذي غلب عليه العنف بانتصار حورس الذي يرمز له بالصقر، وبعد محاكمة عادلة برئاسة الإله 'جب'، يصبح حورس ملك مصر على الأرض، وينصّب أوزيريس حاكمًا لعالم الموتى، أمّا ست فيصبح إلهًا يرمز للشر والعنف. لمزيد من المعلومات، انظر: سيّد القمني، **الأسطورة والتراث**، ط.3 (القاهرة: المركز المصريّ لبحوث الحضارة، 1999).

آنذاك. لقد حاول سيّد أن يستدعي روح الأسطورة، ليجسّد لنا ألمه الشخصيّ وجرح أبناء جيله، فقد مثّلت الأسطورة أحلام وتطلعات الكاتب الذي يتمنى تغيير الواقع المرير.[1]

3. قصة أهل الكهف الواردة في القرآن الكريم.[2] فالمؤلف يزجّ أهل المدينة في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف، فنجده يجمّدهم مدة طويلة بلغت ألف عام ليستيقظوا بعدها ويتهاوون جثثًا هامدة بعد إدراكهم للحقيقة. والنوم السحريّ الذي أصاب الأميرة وأهل المدينة مقتبس من نوم فتية الكهف لأكثر من ثلاثمائة عام. أعتقد أنّ قطب أراد أن يطرح قضية البعث بعد الموت والحياة الآخرة من منظور دينيّ قرآنيّ، فإحدى دلالات سورة الكهف هي مجادلة الكفار في قدرة الله تعالى على بعث الموتى،[3] {أَمْ حَسِبْتَ

[1] استعان كثير من الأدباء بتوظيف الأسطورة في إبداعاتهم، حيث عمدوا إلى توظيف رؤاهم الفكريّة الإبداعيّة ملبسين التراث ثوبًا متجدّدًا، وقد تطرّق الكثير منهم إلى أسطورة اوزوريس من هؤلاء: رواية عبد المنعم محمد عمرو، **ايزيس واوزوريس**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط2، القاهرة 1956. وقد صدرت الطبعة الأولى منها سنة 1945، أي في نفس السنة التي أصدر بها قطب كتابه، عبد العزيز حمودّة في مسرحيّته **الناس في طيبة** وتتضمن المسرحيّة صياغة معاصرة لأسطورة ايزيس وأوزيريس دون التزام بوقائع الأسطورة الفرعونيّة، فالمسرحيّة تتناول العلاقة الجدليّة بين نظام الحكم ومواقف الشعب منه. انظر: عبد العزيز حمودّة، **الناس في طيبة**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1979. **مسرحية (إيزيس)**. لتوفيق الحكيم، **عبث الأقدار** لنجيب محفوظ، **ا لحوات والقصر** للطاهر وطار، أحمد مجدي جلال، آلهة الشياطين (إرث اوزوريس)، وغيرها.

[2] العظم، **رائد الفكر الاسلاميّ المعاصر الشهيد سيّد قطب**، 98، والخالدي، **سيّد قطب الشهيد الحي**، 229، أيضًا: **سيّد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد**، 53.

[3] تحدّث سيّد قطب عن قصة أهل الكهف مظهرًا خصائصها في **التصوير الفنيّ في القرآن**، والذي صدر في شهر نيسان عام 1945، أي قبل إصدار **المدينة المسحورة**، وهو أول كتاب إسلاميّ له، وأصله مقالة نشرها في مجلة **المقتطف** عام 1939 (المقدّمة)، وقد رأى سيّد أنّ السمة الأبرز في القصة هي "قوة العرض والإحياء " وأنّ هذا اللون هو الذي يطبعها، ويغلب فيها على الألوان الأخرى، ينظر: سيّد قطب، **التصوير الفنيّ في القرآن**، ط4 (بيروت: دار الشروق، 1398ه/ 1978م)، 154-156. وينظر: سيّد قطب، **في ظلال القرآن**، المجلد الرابع، الأجزاء 12-18، ط10 (القاهرة: دار الشروق، 1401ه/ 1981م)، 2260-2266.

أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا} (سورة الكهف- آية 9) فضرب الله لهم مثلًا بالموت المؤقت قصة فتية الكهف الذين أنامهم الله أكثر من ثلاثمائة عام ثم استيقظوا محتفظين بهيأتهم الأولى كاملة، وربما كان البعث بعد الموت في مدينته المسحورة هو أمل جديد في حياة يسودها السلام والنعيم والحبّ.

ويمكنني القول أنّ التأثر بالقرآن الكريم ينبث في تلافيف النصّ، فسيّد يلجأ إليه مستلهمًا من قصة أهل الكهف ليطعّم النسق السرديّ ببلاغة الدلالات والايحاءات الروحانيّة، فأهل المدينة بعد زوال السحر لا يعلمون أنّ الأعوام قد كرّت، وأنّ عجلة الزمان قد دارت، وأنّ الأجيال قد تعاقبت، وهذا ما حدث مع فتية أهل الكهف الذين كانوا أعجوبة في نظر الناس أو هم أشبه بالذكرى الحيّة منهم بالأشخاص الواقعيّة.

4. مسرحيّة توفيق الحكيم **أهل الكهف**[1] حيث يخفق الحبّ في صراعه مع الزمن، مسرحية الحكيم تمثّل المأساة الإنسانيّة قاطبة، في صراعها مع الزمن (الفناء)، وفي المدينة المسحورة تبرز قصة عذاب الإنسانيّة مع الزمن، الزمن الأعجوبة الذي قضاه أهل المدينة نيامًا ثم انبعاث الحياة فيهم من جديد.[2]

[1] تدور أحداث مسرحية توفيق الحكيم حول محور أساسيّ، وهو صراع الإنسان مع الزمن، وهذا الصراع يتمثّل في ثلاثة من البشر يبعثون إلى الحياة بعد نوم طويل ثلاثة قرون وتسعة أعوام، فيجدون أنفسهم في زمن غير الزمن الذي عاشوا فيه من قبل. وكانت لكلّ منهم علاقات وصلات اجتماعيّة تربطهم بالناس والحياة، وكان كلّ منهم يرى فيها معنى حياته وجوهرها. وعندما استيقظوا مرة أخرى يسعى كلّ منهم ليعيش هذه العلاقة الحياتيّة، لكنّهم سرعان ما يدركون أنّ هذه العلاقات قد انقضت بمضي الزمن، الأمر الذي يحملهم على الإحساس بالوحدة والغربة في عالم جديد لم يعد عالمهم القديم. وبالتالي يفرّون الواحد تلو الآخر إلى كهفهم مؤثرين موتهم في داخله على حياتهم في ذلك الزمن المختلف.

[2] يرى شعيب حليفي أنّ العجائبيّ نجده في نوم أهل الكهف لزمن طويل أو تكلم الحيوانات أو المشي فوق الماء، انظر: شعيب حليفي، **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، ط1 (الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، المغرب: دار الأمان، 2009)، 61.

5. أسطورة بجماليون، وهي من الأساطير الإغريقيّة القديمة التي عرفتها الميثولوجيا الاغريقيّة،[1] فالمثّال القادم إلى المدينة المسحورة في رواية قطب يُفتن بالأميرة، فتتكرّر زياراته ويقوم بنحت تمثال مماثل لكنّه يكسره ويعود إلى النموذج الأصليّ ليعانقه فتدبّ الحياة فيه، وتقع المعجزة التي أشارت إليها الساحرة بأنّ السحر سيفكّ على حبّ عظيم.

لماذا لجأ سيّد إلى السرد العجائبيّ؟

السرد العجائبيّ The Fantastic Narrative هو الرحيل الدائم والمنطلق في عالم اللامحدود واللامرئيّ واللامألوف والخوارقيّ الادهاشي بتعبير كمال أبو ديب،[2] هذا السؤال يوجّهنا إلى جملة من البواعث التي دفعته إلى هذا الشكل الروائيّ التي ربما يمكننا تحديدها بـ:

- تأثّره بالتراث العربيّ والعالميّ المليء بالحكايات الزاخر بالأساطير، إذ لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويّتها الثقافيّة، وعنوان اعتزازها بذاتيّتها الحضاريّة في تاريخها

[1] تتلخّص أسطورة بجماليون في أنّه في زمن من الأزمان الإغريقيّة القديمة عاش في مدينة قبرص نحات بارع يسمى بجماليون، ولكنّه رغم شهرته عاش وحيدًا، وكان لديه نفور من النساء، وفي يوم من الأيام راودته فكرة صنع تمثال مثاليّ للمرأة كما رُسمت في مخيلته، ولما انتهى من صنعه انبهر بجماله، وأطلق عليه اسم جالاتيا، اهتم بالتمثال وأصبح لا يستطيع الانفصال عنه، وأخذ يعامله كإنسان حقيقيّ، وأدرك أنّه متيّم به، فصار يتضرّع ليلًا ونهارا للآلهة أفروديت لتدبّ فيه الروح، وظلّ فترة يصلي ويقدّم القرابين، وفي يوم الاحتفال بعيد ربة الحبّ عند اليونان أفروديت، حمل قربانه إلى المعبد وألقاه في النار المقدسة، وعاد إلى منزله بعد قبول قربانه، وأخذ يناجي تمثاله العاجيّ، وفجأة دبّت الروح فيه فأدرك أنّ الآلهة استجابت لدعواته، وتحقّقت أمنيته ووجد المرأة التي حلم بها، وزالت فكرة كراهيته للنساء، تزوّج منها وانتهت الأسطورة باقترانهما وإنجابهما طفلًا سمي بافوس، انظر: ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن** (دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000)، 10.

[2] كمال أبو ديب، "المجلسيات والمقامات والأدب العجائبيّ، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربيّ،" **مجلة فصول**، مجلد14، ع4، (القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1996)، 212.

وحاضرها؛ ولطالما كان التراث الثقافيّ للأمم منبعًا للإلهام ومصدرًا حيويًّا للإبداع المعاصر ينهل منه الأدباء والشعراء.

- الباعث الفنيّ المتمثّل في البحث عن شكل جديد ذي قدرة على الترميز، لعلّ التحوّل في الكتابة الروائيّة الذي شهدته الساحة الإبداعيّة العربيّة يقترن بالتحوّل الحضاريّ الملح الذي جاء مطلبًا يحاول تلبية حاجات ثقافيّة واجتماعيّة وحضاريّة أفرزها التطوّر الذي عاشته المجتمعات العربيّة، باعتبار الكتابة الروائيّة صورة واضحة ترسمه حركة المتغيرات الاجتماعيّة والحضاريّة، فصارت التجارب الفنيّة بمختلف خصوصياتها وبناءاتها ومضامينها تخضع في جدلها.[1]
- الباعث السياسيّ المتمثّل في الظروف السياسيّة إبان تلك الفترة، لقد أقام سيّد قصته على الحبّ والانتقام والسحر والكهانة،[2] صوّرت الرواية عبث المقادير بأهواء الشخصيات وبرغباتهم مما تسبّب في إثارة الأحقاد والكراهية التي أدّت في النهاية إلى ابتلاء المدينة بالسحر وتجميد الحياة فيها ردحًا من الزمن، ولم يخلصها إلاّ حبّ عظيم امتلأ به قلب إنسان وفنان، فقد وقع الملك تاسو في حبّ الراعية وقد تأهب للزواج من ابنة عمه، ثم ترحل هذه الفتاة الراعية وتترك الملك يتجرّع كأس المرارة واليأس، ثم تظهر من جديد فجأة ويتزوّجها الملك وتحرم منه ابنة عمه.

ويتكرّر الدور ثانية إذ تقع الأميرة الصغيرة في حبّ الفتى الراعي، ويقع هو الآخر في حبّها وينقض ميثاق حبّه للفتاة الراعية، هذا التشابك في الرغبات والأهواء في داخل الشخصيات وهذا التعارض فيها يحمل وجهة نظر المؤلف في واقعه العابث الذي لم تعد تستبين الأمور، وتعارضت فيه الأهواء والمصالح الشخصيّة، وغدت تتكرّر بصورة تنذر بالخطر كالذي وقع في المدينة المسحورة ولم ينقذها منه إلاّ حبّ عظيم، ومن ثم يمكن القول بأنّ التي في حاجة حقيقيّة إلى مثل هذا الحبّ إنّما هي الحياة التي يحياها الكاتب لا

[1] حسن سرور، "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ لسناء الشعلان،" **دنيا الوطن**، 2011-01-23.

[2] الخباص، **سيّد قطب الأديب الناقد**، 287-292.

المدينة المسحورة التي خلقها بخياله والتي تمثّل المعادل الموضوعيّ للمجتمع الذي يعيش فيه، لقد فسدت حياة المدينة المسحورة بسبب تعارض مصالح قادتها تمامًا كما فسدت حياة المجتمع المصريّ بسبب تعارض أهواء ومصالح قادته الشخصيّة. والرعية في المدينة المسحورة لا يملكون من أمر حياتهم شيئًا كأبناء الواقع الذي يعاصره الكاتب لا يملكون من أمر واقعهم شيئًا.[1] وقد استعان سيّد بشخصية شهرزاد للتعبير عن رفضه وقلقه من الواقع الذي يعتري العالم العربيّ آنذاك.

في القصة بعد آخر وهو ضرورة القيادة بالنسبة للرعية وإلى أهميتها في أن يكون الحاكم عاقلًا رزينًا لا تؤثّر على تصرفاته أهواؤه الشخصيّة، لأنّ مصير الرعية مرتبط بمصيره وحسن توجيهه، فالشعب لا بدّ له من حاكم صالح بدافع من ذاته، لأنّه من الممكن ألّا يعلم الشعب عن سياسة حاكمه الحقيقيّة شيئًا، لا يعلمون إلّا ما يخبرهم به الحاكم نفسه. فالرعية في المدينة المسحورة لم تعلم عن حال تاسو وعن سفره للبحث عن الراعية إلّا ما أخبروا به بأنّ الملك مريض، وبالتالي راحوا يتمنون له الشفاء كما أنّهم اختلفوا بعد ذلك في تفسير زواج تاسو من الراعية بين مؤيّد ومعارض، وكانت النتيجة أنّهم أخذوا جميعًا بجريرة الملك التي تسبّبت في إثارة حقد تيتي وسعيها إلى الانتقام.[2]

- الباعث الاجتماعيّ: الأسلوب العجائبيّ يستمد وجوده وشرعيّته انطلاقًا من غرابة الواقع وإكراهاته، وكأنّه جاء ليكون بمثابة أداة فنيّة لا واقعيّة تصوّر واقعًا مرعبًا وغريبًا،[3] وقد تطرّق سيّد في مقالاته الصحفيّة الاجتماعيّة لنقد معظم جوانب ومشكلات الحياة في مصر وخارجها،[4] ولكنّه وجد في السرد العجائبيّ سبيلًا مغايرًا لطرح آرائه، فمن هذه الأفكار:

---

[1] عبد الباقي حسين، **سيّد قطب حياته وأدبه**، 379، أيضًا: مصطفى عبد الغني، **شهرزاد في الفكر العربيّ الحديث** (د.م: دار الشروق، 1985/1405)، 76.

[2] عبد الباقي حسين، **سيّد قطب حياته وأدبه**، 380.

[3] نبيل سليمان، **الكتابة والاستجابة** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000)، 8.

[4] كانت كتابات قطب تبرز ميله إلى هذا الجانب، لقد شغلته المسألة الاجتماعيّة حتى أصبحت في نظره واجبًا، وقد فضح على المستوى الاجتماعيّ كثيرًا من مفاسد المجتمع وسلبيّته، دعا إلى الإصلاح وإقامة

اهتمامه بفئة معينة يتناساها الجميع قصدًا أو عن غير قصد، كالأميرة التي هجرها الأمير والفتاة الراعية التي نبذها فتى الغابة، هاتان الشخصيتان اللتان أهملتا كان لهما دورًا بارزًا في تغيير الأحداث، فبسبب الهجر تحوّل حبّهما إلى بغض، وصف قطب الفتاة الراعية بقوله: "ولم يحسّ الجميع أنّ هناك قلبًا يتمزق ونفسًا تتحرّق، وأنّ هناك إنسانة تحسّ لذع الجمر ولدغة الأفعى وعذاب الجحيم"، وقوله: "آمالها التي عاشت به وأحلامها التي داعبتها، وحياتها التي أقامتها، تتحطّم وتتناثر في عنف وقسوة دون أن يشعر بها أحد من الناس، فالجميع منصرفون إلى الاستعداد لليوم العظيم الذي سيقضي عليها القضاء الأخير".[1] هذه الفئة التي تداس كالنمال -من وجهة نظره -لا يسمع عنها أحد، وصوتها مهما علا سيغرق في ضجة الهزج والهتاف تتحوّل بسبب الإهمال والإحباط إلى شخصيات سلبيّة أو ثائرة متمرّدة، وهي في القصة شخصيات سلبيّة أحدث إهمالها تغييرًا في بوصلة الأحداث، وربما أراد سيّد أن يتحدّث عن هذه الفئة المهجورة من الناس ويلفت النظر إليها وإلى ما يمكن أن تحدثه في المجتمع جراء نبذها، هذه الفئة قد تحدث ثورة، فاذا انطلقت ثورات المحبطين فإنّ حجم تغييرها يشمل كلّ شيء ويغير كلّ شيء، ففي **المدينة المسحورة** أدت شحنات الغضب إلى سحر المدينة، وأمّا الاهتمام والحبّ الذي أبداه الفنان تجاه تمثال الأميرة أدى إلى إحيائها من جديد. لذا أعتقد أنّ روايته دعوة للحبّ والتفهم.

كان سيّد حريصًا من خلال الرواية أن يلفت الأنظار إلى قضية الزواج: الزواج الاضطراريّ، الزواج الاختياريّ على حدّ سواء، ليثبت أنّ كلّ زواج قائم على أساس المودة يقود إلى السعادة، وأنّ كلّ زواج قرّره الآخرون غير الزوجين مصيره الفشل.[2] فالحبّ عنده

مجتمع متوازن، هاجم كلّ أشكال الاستعمار ووسائله، نادى بالاستقلال وبقيام الكتلة الإسلاميّة، دعا إلى الإصلاح في الفن، التعليم التربية والصحافة، هذه المقالات الاجتماعيّة كانت أحد الأسباب التي ربطت بينه وبين الإخوان المسلمين، للتوسع انظر دراستي عن **سيّد قطب الأديب الناقد**، 407، والمقالة الاجتماعيّة، 200-210، وقائمة مقالاته 411-438.

[1] **المدينة المسحورة**، 70.

[2] الخباص، 291.

يحطّم الحواجز الطبقيّة التي يصطنعها الناس، فقد اختار الملك أن يتزوّج فتاة الغابة، وعند سماع الشعب بهذا النبأ تذمّر قسم منهم، وقابله فريق آخر بالتهليل والاستبشار.

- الباعث الثقافيّ وتأثّره بالفلسفة: كان سيّد قارئًا نهمًا اطلع على الثقافة الأجنبيّة، والانجليزيّة خاصة،[1] فتوفّرت له آراء فلسفيّة واتجاهات فكريّة، هذه الأفكار انعكست في روايته، فالقصة تصوّر عمومًا فكرة القدر المسطور ووقعها على البشر، "ما أحلى اجتماع الاسمين. أتراها الأقدار قد وفقت هذا التوفيق العجيب بين اسم في القصر واسم آخر في الكوخ؟"[2] و"والأميرة صامتة قد استسلمت للقدر، بعد أن لم يعد يجدي الحذر".[3] كما وتصوّر حاجة الإنسان الدائمة إلى الخيال، "إنّ الحياة بلا خيال نوع من التحجّر، والعيش بلا أحلام حيوانيّة بليدة"،[4] وظهر ذلك أيضًا من خلال استلهام شخصيّة تراثيّة كشخصية شهرزاد حتى يحقّق المؤلف هدفه المنشود، "أولا زلت تملكين يا شهرزاد أن تردينا إلى العوالم المسحورة".[5]

للقصة دلالة على فلسفة سيّد قطب عن الحبّ، فالحبّ عنده لا يعرف العوائق، إنّه يمحي جميع الفوارق، هو قوة أبديّة لا يدركها الفناء ولا تحكم عليها عناصر الزمان والمكان، ولا يبالي بالعقبات، ويستطيع أن يحطّم ويدمّر كلّ شيء يعترض سبيله، يحيي الأموات ويبعث الجامد حيًّا.[6]

---

[1] محمد توفيق بركات، **سيّد قطب، خلاصة حياته، منهجه في الحركة، النقد الموجه إليه** (مكة المكرمة: مكتبة المنارة، العزيزية: مدخل جامعة أم القرى، د.ت.)، 11.

[2] **ن.م.**، 28.

[3] **ن.م.**، 49.

[4] **ن.م.**، 10

[5] **ن.م.**، 10.

[6] سيّد بشير أحمد كشميري، **عبقريّ الإسلام سيّد قطب، الأديب العملاق والمجدّد الملهم في ضوء آثاره وإنجازاته الأدبيّة**، تقديم: د. عبد الصبور شاهين (القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، د.ت.)، 406.

- الباعث التعليميّ: لقد كتبت حكايات ألف ليلة من أجل الحياة وحبّ الحياة، فإذا أمعنا النظر في نهاياتها نجدها نهايات سعيدة، وانتصار للحق على الباطل، فشهرزاد تحاول أن تقنع المتلقيّ بفعل التحوّل من الشر إلى الخير ومن أجل حياة حقيقيّة

بعيدة عن البطش وسفك الدماء، وكذا من أجل فعل الإقناع والتفاؤل وعدم الاستسلام،[1] لذا أعتقد أنّ الرواية فيها أهداف تعليميّة، وأنّ شهرزاد سيّد قطب عمدت إلى ترسيخ قيم معينة في ذهن شهريار أو المتلقيّ، ومما يرجح هذا الرأي اشتغال سيّد في مجال التربية والتعليم.

المدينة المسحورة- في الشكل الفنيّ:

المبنى: استلهم سيّد بعض أبطال الحكاية الإطار وتخطى تيمة الخيانة التقليديّة، ليبدأ أحداث الصراع من النهاية أي بعد تسع وتسعين ليلة، عندما توقّفت شهرزاد عن الحكي، وأصبحنا الآن نتعامل مع الشخصيات الدراميّة "شهرزاد، شهريار" بمنظور مختلف تمامًا عما ساقه لنا راوي "ألف ليلة وليلة" الأصليّة، وقد ابتكر سيّد بقية الشخصيات الدراميّة ووظّفهم جميعًا في جدليّة من العلاقات الفاعلة داخل النسق الدراميّ المطروح بما يتوافق مع رؤيته.

ويبدو أنّ سيّد قطب وجد في الشكل الأسطوريّ[2] شكلًا جديدًا مميّزًا قادرًا على تقديم روايته بقالب جديد، باحثًا عن شكل إبداعيّ جاذب، اتبع سيّد في تأليفه لهذه القصة الطريقة التقليديّة في تأليف قصص **ألف ليلة وليلة**[3]، فروى أحداثها على لسان شهرزاد بعد أن مهّد

[1] فيصل حسين طحيمر غوادرة، **رسالة الغفران، والكوميديا وألف ليلة والآداب الأخرى**، 440.

[2] الأسطورة هي حكاية غريبة عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعيّ وما يميّزه عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد، انظر: خليل أحمد جليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، ط3، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1986)، 9.

[3] استوحى عدد من الأدباء في العصر الحديث من قصص ألف ليلة وليلة حبكات للمغامرات وصاغوا على غرارها قصصهم في قوالب جديدة. ويرى سيّد بشير أحمد كشميري أنّ أول شعاع أرسلته تلك القصص

لها بمقدّمة تبيّن أنّ شهريار ملّ الاستماع إلى القصص الخياليّ الأسطوريّ الذي تقصّه عليه شهرزاد، مما دعا شهرزاد إلى الانسحاب بعد الليلة الواحدة بعد الألف بحجّة رعاية أطفالها، وريثما يشتاق إلى السماع مرة ثانية، وأنّ شهريار قد ارتاح لهذا الانسحاب ولكنّه لم يستطع بعد تسع وتسعين ليلة أن يعيش في عالم الواقع، معلنًا سخطه عليه راغبًا في العودة إلى عالم شهرزاد، فعادت لتقصّ على مسامعه حكاية المدينة المسحورة على مدى عشر ليال تمثّل كلّ ليلة جزءًا من أجزائها، هي بمثابة الفصول في القصة العادية.[1]

يسمي تودوروف هذا النوع من الكتابة "التضمين Enchâssemen"،[2] ويعني به إدخال قصة في قصة أخرى، ومع هذا النمو فإنّ جميع الحكايات في **ألف ليلة وليلة** توجد مضمّنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد.[3]

القصة تقوم على حكاية أسطوريّة من صنع الخيال،[4] وتتكئ في تكوين أحداثها وتشعبها على:

الشعبيّة إلى العالم الأدبيّ الفنيّ هو قصيدة عباس محمود العقاد عنوانها " شهرزاد أو سحر الحديث" التي نشرها عام 1916 في الجزء الأول من ديوانه، انظر: كشميري، 400.

[1] قطب، **المدينة المسحورة**، 5.

[2] اعتمد تودوروف على منطلق للتمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السرديّ التي تتوزّع إلى ثلاث صيغ هي: التسلسل أو التتالي Enchainement حيث السرود الصغرى أو الحكايات الأساسيّة حكايات يتوالى سردها الواحد تلو الأخرى، والتضمين Enchaissement يتعلّق بالخطاب السرديّ الذي يتضمّن فيه الحكايات الأساسيّة حكايات أخرى بداخله، وتشكّل قصص ألف ليلة وليلة أفضل نموذج لهذا الشكل من الخطاب، والنموذج الثالث والأخير يسمى التناوب Alernance، ويتحقّق هذا الشكل من السرد عندما يتعلّق الأمر بسرد قصتين. انظر: تزفيطان تودوروف، **طرائق تحليل السرد الأدبيّ**، مقولات السرد الأدبيّ، تعريب: عبد القادر عقار وآخرون، ط1 (المغرب- الرباط: اتحاد كتاب المغرب، 1992)، 56.

[3] تودوروف، **طرائق تحليل السرد الأدبيّ**، 56.

[4] يشبّه فورستر هذه الروايات في بعدها عن الواقع بالطائر وظله، فكلّما ارتفع الطائر إلى الأعلى قلّ الشبه بينه وبين ظله، كذلك مؤلف الرواية، كلّما أفرط في الابتعاد عن الحقيقة، والإفراط في الخيال، قلّ

- الإعجاز: فهي تعتمد على خوارق قدريّة أشبه بالمعجزات منها بمنطق الواقع الذي نعيشه، هذه الخوارق تظهر في الوقت المناسب فجأة وعلى غير توقع بالنسبة للقارئ، لتحدث مشكلة أو لتفرج أزمة، وهذه سمة الخلاف الجوهريّة بين القصة الخرافيّة والقصة العادية، وذلك بالرغم من كون الخيال قاسمًا مشتركًا بينهما إلاّ أنّ الخيال في القصة العادية خيال واقعيّ، يحلّق في سماء الواقع ينسج خيوطه من مادته، أمّا الخيال في القصة الخرافيّة فهو خيال مسحور، يعيش في عالم معجز، عالم الجن والسحرة والشياطين.[1] فمثلًا زوجتا الملك وأخيه عقيمتان، حار الأطباء والكهان في علاجهما لدرجة يئس عندها الملك وأخوه، وفكّرا في الزواج بأخريين، ثم يحدث فجأة أن يأتي طبيب من الشمال، ويتمكّن من شفائهما من هذا العقم، وتنجبان ولدًا وبنتًا، الولد هو ابن الملك والبنت هي بنت أخيه، لكن تأخذ الأمور حبكتها الأسطوريّة، وأيضًا نجد تاسو يتأهّب للزواج من ابنة عمه، وفجأة يقع في غرام الراعية ويتأجّل الزواج، وفجأة ثانية يعثر عليها بعد يأس مميت، ومن ذلك تحوّل تيتي إلى ساحرة، ومقاومة الفارس الراعي الأعداء بعدد قليل من الجنود، وانعقاد السحر على يد تيتي، وبطلانه على يد فنان، ثم موت السكان جميعهم عدا الأميرة،[2] كلّها أحداث خارقة للواقع الذي نحياه، فهي حوادث ذات طابع سحريّ خفيّ فوق طاقة البشر، ولا يمكن أن تتحقّق إلّا في الحكاية الخرافيّة.[3] وتلك أهمية الخيال الخرافيّ وضرورته للإنسان، إذ ينسج الانسان عن طريقه أحداثًا يحملها ما لا يستطيع الواقع البشريّ حمله.
- الاستقلاليّة: وهي سمة تميّز هذه الأحداث نتيجة لسمة الإعجاز، فكلّ حدث مستقل عن الآخر، فلا يتبع ما سبقه، ولا يؤدي إلى ما بعده في تطور ونمو، كما هو الشأن في أحداث

التشابه بين ما يرويه وبين الواقع، انظر: فورستر، **أركان القصة**، ترجمة: كمال عياد جاد، ط1 (القاهرة: دار الكرنك، 1960)، 130.

[1] عبد الباقي حسين، **سيّد قطب حياته وأدبه**، 380.

[2] قطب، **المدينة المسحورة**، 5-81.

[3] نبيلة ابراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ** (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت)، 79.

القصة العادية، اللهم إلّا خيط رفيع جدًا، وهو كون الأحداث الخرافيّة المتنوعة تقع لأشخاص معينة لا تتغيّر، فهي كحبات المسبحة لكلّ حبة جسم منفصل في حركته ودورته عن الحبة التي تليها إلّا من هذا الخيط الذي يجمع بينهما في وضع منظّم يكوّن المسبحة في النهاية.[1] فمثلًا نجد أنّ شفاء الزوجتين من العقم لا علاقة له بالوباء الذي حلّ بالمدينة، وكذلك وقوع تاسو في غرام الراعية لا ينبع من حادث الوباء ولا يؤدي إلى وقوع الأميرة الصغيرة في حبّ الراعي، وهذا بدوره لا يتصل بهجوم الأعداء على المدينة وبانتصار الفتى الراعي.[2] إنّها أحداث مركّبة بطريقة معينة تحمل وجهة نظر المؤلف، هذه الوجهة تمثّل إلى جانب الرابط الشكليّ بين الأحداث الرابطة الموضوعيّة بين مراحل وأحداث القصة الرئيسيّة.[3]

- عنصر المفاجأة: القصة مليئة بالمفاجآت، وتكرار المفاجآت والصدف قد يضعف البناء الفنيّ للقصة،[4] فمن الأمثلة: حبّ الملك للراعية بلا مقدّمات، إنهاء حياة الساحرة تيتي نهاية حزينة بعد أن نجحت في الانتقام دون أن يترك لها فرصة للتشفي، لقاء الملك مع فتاة الغابة بمجرد أن تمنى ذلك مع أنّ المقدّمات لم تكن تشير إلى لقاء بينهما، وعودة الحياة إلى تمثال الأميرة وإلى المدينة كلّها بمجرد أن قال المثّال :" آه لو تدبّ فيها الحياة"،[5] هذه المفاجآت غلّفت القصة بجو أسطوريّ، ولعبت دورًا في تحريك الحدث وتشويق القارئ.

تتكوّن القصة من ثلاث مراحل، هي بمثابة البداية والوسط والنهاية.[6]

[1] عبد الباقي حسين، **سيّد قطب حياته وأدبه**، 381.

[2] قطب، **المدينة المسحورة**، 81-5.

[3] عبد الباقي حسين، 381.

[4] رأى شلش أنّ كثرة الشخصيات والأحداث، الإغراق في الخيال، والاعتماد على الصدف والمفاجآت أثّرت على بنية الرواية الفنيّة، فبدت أحاديّة النظرة، انظر: **التمرد على الأدب**، 56.

[5] قطب، **المدينة المسحورة**، 81-5.

[6] عبد الباقي حسين، **سيّد قطب حياته وأدبه**، 381.

نتعرف في المرحلة الأولى على البيئة الزمانيّة والمكانيّة للقصة، وعلى كيفيّة مجيء بطليها تاسو وتيتي وعلى استعداد المملكة لزواجهما، وعلى الوباء الخطير الذي أطاح بوالديهما لكيلا يؤثّرا على مجرى الأحداث بعد ذلك، ثم أخيرًا على انتهاء الوباء، وعودة المملكة إلى الاستعداد للزواج مرة ثانية.

وتبدأ المرحلة الثانية بوقوع تاسو في غرام الراعية وبزواجه بها بعد مشقة، وتستمر لتحدثنا عمّ نجم عن هذا الزواج من حرمان تيتي ومن رغبتها في الانتقام وتحوّلها إلى ساحرة، كما تحدّثنا عن وقوع الأميرة الصغيرة في حبّ الفتى الراعي، وعن هجوم الأعداء وانتصار الراعي، الاستعداد لزواج الأميرة من الراعي، سعي الفتاة الراعية إلى البحث عن حل عند تيتي، ومحاولة الانتقام التي قامت بها تيتي.

وتأتي المرحلة الثالثة والأخيرة لتعبّر عن رؤية المؤلف إلى مستقبل الواقع العابث المدمر في المدينة المسحورة، فتحدثنا عن بطلان السحر على يد فنان يحبّ، وعن نجاة الأميرة من بين سكان المدينة المسحورة لأنّها كانت هي الأخرى تحبّ.[1]

الزمان في القصة:

السرد أكثر الأنواع الأدبيّة التصاقًا بالزمن، لأنّ موضوع كلّ قصة يحكيها الإنسان يقوم على عبارة "كان ياما كان في قديم الزمان"، فال -كان وقديم الزمان صيغتان زمنيتان.[2] الزمن في الرواية عجائبيّ فما مدى مساهمته في عملية تعجيب النصّ؟

ليس بالضرورة أن يكون لكلّ رواية عجائبيّة زمنًا عجائبيًّا فثمّة الكثير من الروايات المتضمنة أحداثًا عجائبيّة نجد أنّ زمنها يبدو طبيعيًّا، أمّا الزمن العجائبيّ فيمكن أن نستخلصه وفق مبدأ التناظر، أي تحديده وفق علاقته بالزمن الطبيعيّ، وقد يأتي:

[1] عبد الباقي حسين، 381-382.

[2] هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوق (القاهرة: سجل العرب، 1972)، 9.

1- متناظرًا مع الزمن الطبيعيّ أي يكون صورة كتابيّة، لفظيّة للزمن الحقيقيّ الفيزيائيّ الذي تفترضه الحكاية، وسواء أكان تتابعًا أم تواترًا أو تعرّضًا لتقنيات النظام السرديّ من تسريع أو إبطاء أو تعرّضًا لمفارقة من استذكار أو استباق لكنّه يبقى في إطاره المتناظر مع الزمن الطبيعيّ وهو على شكلين وهما: البناء التتابعيّ،[1] البناء التداخليّ.[2]

2- غير متناظر مع الزمن الطبيعيّ، أي تكون بنيته غير متناظرة مع بنية الزمن الطبيعيّ وهو ما نسميه بالزمن العجائبيّ، وهو على أنماط: البناء اللازمنيّ وهو على ثلاثة أنواع: "الزمن المعلق"، "الزمن اللانهائيّ" و" الزمن المتوقّف"، البناء المتخلخل. وما يعنينا هو ما يجعل الزمن زمنًا عجائبيًّا، وفق تقنية "الاستباق"، والاستباق العجائبيّ هو استحضار لحظة آتية في حاضر الخطاب بتقنية (التنبؤ والاستبصار)، والاستباق تقنية من تقنيات المفارقة الزمنيّة، وهو في نظريّة السرد يعني "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحقّقة حتمًا في امتداد بنية السرد الروائيّ على العكس من التوقع الذي قد يتحقّق أو لا يتحقّق"،[3] وفي الرواية ثمّة استباق عجائبيّ اعتمد على تقنية "التنبؤ" الذي يتحقّق، إذ تشكّل الأحلام بنية زمنيّة استباقيّة في الرّواية،[4] تكون لها أهمية واضحة في تأطير الأجواء العجائبيّة، والحلم من وجهة نظر يونج Carl Gustav Jung يشارك إلى حدّ كبير في تحقيق الأهداف المستقبليّة، ذلك أنّه

---

[1] التتابعيّ: هو البناء المرصود في الرواية التقليديّة، إذ به يكون بشكل تتوالى فيه الأحداث وتتعاقب دون انحرافات بارزة في سير الزمن، انظر:

مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربيّة**، ط1 (بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004)، 65.

[2] التداخليّ: هو البناء المرصود في الرواية الحديثة، فالمادة الحكائيّة تتشابك فلا تتضح مكوناتها كاملة إلّا بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقّي وهي على أنواع (التصاعديّ، الدائريّ، التزامنيّ، التضمينيّ والمتوازي)، **الزمن في الرواية العربيّة**، 72.

[3] مجموعة من الأساتذة، **التزامنيّة**، ترجمة: سعد هادي سليمان، مراجعة: عقيلة الهاشمي (بغداد: الدار الوطنيّة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت)، 26.

[4] انظر: حلم الأميرة في **المدينة المسحورة**، 46.

يمثّل حالة من التقارب بين الشعور واللاشعور، والسبب أنّ الحلم يجمع في تكوينه بين عنصري اللاشعور، الفردي والجمعيّ. وهذا العنصر الجمعيّ هو الذي يتمثّل في الأنماط الأصليّة التي تنطلق من عناصر مهوشة، وتتحدّد في شكل خيالات وصور مختلفة من الممكن تنظيمها في شكل مجموعات تشير إلى تلك الأنماط الأصليّة، وصاحب الحلم في هذه الحالة إنّما يشبه الرسام الذي يظلّ يرسم الخطوط المختلفة حتى تتضّح له الرؤية في النهاية في شكل منظم.[1] وتنبّأت الساحرة للأميرة بزواج الملك من فتاة الغابة وأنّ الأميرة ستصبح ساحرة شريرة وأنّها ستبقى على هذا الحال حتى تأتي إليها عاشقة مهجورة كحالتها تطلب الانتقام آنذاك سينفذ المقدور وتسحر المدينة،[2] وتنبّأ المنجمون بطالع الأميرة قائلين أنّه سيقع في حياتها حادثان، أولهما واضح ظاهر، والآخر غامض مبهم،[3] هذه النبوءات تحقّقت مما منح النصّ ديناميّة استباقيّة.

الزّمن يكتسب أسطوريّته من عدم تحديده، ومن إيغاله في القدم، ومن تعالقه مع زمن أسطوريّ آخر مفترض، وهو زمن حكايات **ألف ليلة وليلة**، وهو زمن منكفئ على نفسه، مغلق، لا يحيل إلى زمن بعينه، وإن كان يحاول أن يربط بعض أزمانه بأحداث تاريخيّة مهمة، أو شخصيات تاريخيّة حقيقيّة، إلاّ أنّه يبقى زمنًا خاصًا، مقطوعًا عن تسلسل الزّمن التاريخيّ الخاضع للقياس والترتيب له سرعته الخاصة ومحدّداته الذاتيّة[4].

[1] استعان يونج بتفسير الأحلام في تفسير الحكاية الخرافيّة، ذلك أنّ الأحلام والحكاية الخرافيّة من وجهة نظره تحتوي جميعًا على عناصر الدراما، وهي العرض والنقد والتحوّل والنتيجة، كما أنّها تحتوي على الأنماط الأصليّة التي تتضّح في شكل خيالات وصور تنظمهما قوة التخيّل والفرق الوحيد بينهما، من وجهة نظره، هو أنّ الحكاية الخرافيّة تأليف فنيّ ذو بناء متكامل، نبيلة إبراهيم، **قصصنا الشعبيّ من الرومانسيّة إلى الواقعيّة**، 126.

[2] **المدينة المسحورة**، 51.

[3] **ن.م.**، 54.

[4] حسن سرور، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ لسناء الشعلان، 2.

في **المدينة المسحورة** يتلاشى الزمان، وذلك يعود طبعًا لكون الأحداث خارقة للواقع. فالزمن امتد من جيل إلى أجيال، وهذا نقيض ما هو قائم في القصة غير الأسطوريّة التي لا يتجاوز فيها الزمن فترة محدودة ليست مطلقة.

من الجدير بالذكر أنّه بعد أن سحرت المدينة وتحوّل سكانها إلى تماثيل لم يتغيّر الزمن فيه لمدة ألف عام، فهو أبدًا مطلع صبح،[1] حينما ترسل الشمس أول خيوطها الذهبيّة.[2]ولعلّ مطلع الصبح هنا يشير إلى الأمل، ويذكّرنا الصبح بانتهاء حكاية شهرزاد وتوقّفها عن الكلام المباح.

مكان القصة (الحيز):

نجد أنّ المكان في الرواية حاضر بقوة، حيث أنّ هذا الحضور يبدأ من العنوان الذي يدلّ على مكان حدوثها، ونستطيع القول أنّ بطل هذه الرواية هو المكان، وقد شهد هذا المكان (المدينة) أحداثًا كثيرة ما بين انتشار وباء، وحرب من الغرباء وسحرها لمدة طويلة.

يعرّف عبد المالك مرتاض الحيز بأنّه "المكان المتجانس غير المحدّد، والذي يصلح لاستيعاب الأشياء الحساسة".[3] وللحيّز مكانة وأهمية ففيه تجري الأحداث وتتحرّك الشخصيات، وهو عنصر جماليّ في بناء العمل الروائيّ لا يمكن الاستغناء عنه.

[1] يبدو لي التناص هنا قرآنيًّا فمطلع صبح تذكرنا بالآية القرآنيّة: "قالوا يا لوط إنّا رسل ربك لن يصلوا إليك فاسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلاّ امرأتك إنّه مصيبها ما أصابهم **إنّ موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب**" (81 سورة هود).

[2] قطب، **المدينة المسحورة**، ص 76.

[3] حبيب مونسي، **فعل القراءة النشأة والتحوّل** (مقاربة تطبيقيّة في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض) (وهران: منشورات دار الغرب، 2001-2002)، 120.

الرواية حافلة بمجموعة من الأحياز المتضادة: القصر/ الكوخ، الغابة[1] (مكان واسع)/ الكهف (مكان ضيق مظلم)[2]، جهة الشمال (فالطبيب قدم من الشمال، والأميرة الراعية توجّهت مع والديها نحو الشمال، والعدو قدم من الشمال،[3] والفنان جاء من الشمال)/ جهة الجنوب، والصحراء وهي هنا توحي بالضياع[4] (توجّهت إليها الفتاة الراعية ووالديها). هذه الأماكن هي الحيّز الذي توجد فيه الشخصيات الروائيّة، تتطوّر بها الأحداث وتنمو، بل إنّ العلاقة بين المكان والشخوص هامة من منطلق أنّ هناك علاقة تأثير وتأثّر وهذا يساهم في تفاعل الأحداث ويدفع بها بشكل أو بآخر. فالشخصيات في حركة ذهابًا وإيابًا، فالأمير يسافر بحثًا عن الراعية ثم يعود، والراعية تترك الغابة ثم تعود لتستقر فيها، والأميرة تترك المكان

[1] الغابة حسب سيزا قاسم هي المكان اللامتناهي، وعادة يكون خاليًا من الناس، كالأرض المشاع، الصحراء، البحار، وتكون سلطة الدولة ضعيفة فيها، وتضيف سيزا قاسم ثلاثة أنواع أخرى من الأماكن حدّدهما الباحثان مول ورومر بحسب السلطة التي تخضع لها هي: عندي، عند الآخرين، الأماكن العامة. انظر: سيزا أحمد قاسم، المكان ودلالاته، **ألف**، ع 6، 1986، 82-79.

[2] المكان الواسع/ المكان الضيق، جدليّة حدّدها ابراهيم طه إضافة لجدليّة المفتوح/ المغلق، انظر: إبراهيم طه، **البعد الآخر، قراءات في الأدب الفلسطينيّ المحليّ** (الناصرة: رابطة الكتاب الفلسطينيين في إسرائيل، 1990)، 157-101.

[3] انقسمت مصر في تاريخها القديم إلى إقليمين هما: القسم الشماليّ؛ أو مصر السفلى (الوجه البحريّ والدلتا) ومصر العليا؛ الوجه القبليّ (الصعيد، ويمتدّ من القاهرة شمالًا حتى حدود مصر مع السودان جنوبًا. انظر: الحميدان، 77.

[4] لا توجد علاقة ثابتة بين الأماكن وتأثيراتها، فالمكان الواسع قد يسعد وقد يفزع، والأماكن الصغيرة يمكن أن تكون ملجأ أو سجنًا ومكانًا للموت وللبأس، وكذا الغابة قد تكون ملاذًا أو متاهة أو مكانًا للحرية أو الخوف. انظر: Leonard Lutwack, The Role of the Place in Literature (New York: Syracuse University Press, 1984), 35-36.

لتبحث عن حل وتعود بعد ألف عام، [1] هذا التنوع في الأماكن ولّد نوعًا من الحراك وأضاف قدرًا جديدًا من الحساسيّة الجماليّة القائمة على التعدّد والتنوع المكانيّ.

وقد أشار يوري لوتمان Jurij Lotman إلى المكان في الرواية، وتناوله بمفهوم "التقاطبات المكانيّة"، ويرى أنّ النماذج الاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة تتضمن صفات مكانيّة، تارة في شكل تقابل السماء/ الأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبيّة السياسيّة والاجتماعيّة، حين تعارض بوضوح بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا، وتارة في صفة أخلاقيّة حين تقابل بين اليسار واليمين، أو بين المهن الدونيّة والراقية، وكلّ هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانيّة بارزة، وتقدّم مثالًا ايديولوجيًّا متكاملًا يكون خاصًا بنمط ثقافيّ معطى".[2]

قد تتحوّل الأماكن إلى رموز، فالغابات حيث اختفت الراعية وجرت الحرب قد ترمز للخطر، والصحراء التي أخذت إليها الفتاة الراعية قسرًا قد ترمز للحرمان.[3]

الشخصيات:

تعتبر الشخصية في السرد العجائبيّ" القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعيّ، وعليه يقع، أي أنّها إحدى المكونات الأساسيّة في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافيّة، والمتجليّة في الأوصاف والسلوك النسبيّ والماديّ والأفعال المتجسّدة انطلاقًا من الحركات والأقوال".[4] هذا يعني أنّها المكون الرئيسيّ الذي يرتكز عليه العمل الروائيّ. ويعرّفها سعيد

[1] هذا ما تسميه سيزا قاسم بالتقطيع، أي حركة الشخصيات ذهابًا وإيابًا، سفرًا واستقرارًا، والانتقال قد يصاحبه تحوّل في الشخصية، والرحلة مستمدة من أسطورة البحث، أمّا الانغلاق في مكان واحد فيعبّر عن العجز وعدم القدرة على العمل، انظر: سيزا أحمد قاسم، **بناء الرواية** (القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1984)، 77.

[2] Jorij Lotman, The Structure of the Artistic Text (Michigan: Brown Universiry press, 1977), 218

[3] Leonard Lutwack, 31.

[4] شعيب حليفي، **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، 197.

يقطين بأنّها:" كلّ الشخصيات التي تلعب دورًا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق تبيّن كون عجائبيّتها تكمن في تكوينها الذاتيّ وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف".[1] إذن هي مزيج بين الواقع واللاواقع، ونجدها موجودة بقوة في الروايات الحديثة والمعاصرة، من خلالها يعبّر الكاتب عن أزمة الإنسان المعاصر وواقعه.

تزخر القصة بالشخصيات، فأبطالها ملوك ورعاة وسحرة،[2] أي أنّهم ليسوا من فئة معينة، وقد بدت هذه الشخصيات في داخلها وتصرفاتها واقعيّة، لم تستطع أن تؤثّر في العالم المحيط بها أو في مجريات الأحداث من حولها لأنّ الأحداث منافية للواقع، لكنّها أدت بدورها بقدر ما أوتيت من موهبة وقدرة على التعامل مع السحرة والجن والشياطين، وهذه خاصية مؤقتة تظهر في وقت الأزمات فقط، فتدفع الشخصية-في كثير من الأحوال-إلى الانعزال والارتداد إلى نفسها لتتحرّك بموهبتها هذه نحو الحل أو تنتظر فعل المقادير المساعدة لها، وتكون النتيجة ألاّ تظهر الشخصيات إلّا من خلال الأحداث، فمثلًا تاسو وتيتي بطلا القصة نتعرف عليهما مما وقع في حياتهما من أحداث لا مما فعلاه من أحداث، وهذا بسبب طبيعة القصة، ومن هنا تكون القصة تصويرًا للواقع من خلال أثرها على حياة الأفراد، لا من أفعال الأفراد، وتلك غاية المؤلف الثانية وهي: أنّ هذين البطلين قد خضعا أيضًا لعبث الأقدار بأهوائهما ورغباتهما، وكانت النتيجة هي العبث بأهواء ومقدرات المدينة كلها.[3] فبطل الحكاية الخرافيّة تنمو شخصيته من الخارج، فهو وإن كان يستشعر الخطر فإنّه لا يواجه إلّا بمعونة القوى الخارجيّة والقوى السحريّة، ذلك أنّ هذه الحكايات تحرّر الأشياء والشخوص من علاقاتها الطبيعيّة، وتنشئ علاقة جديدة بين بعضهما والبعض الآخر.[4]

---

[1] سعيد يقطين، **قال الراوي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة)**، ط1، لبنان-المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ، 1997)، 99.

[2] تنوع الشخصيات يعيدنا إلى الحضارة الفرعونيّة، فقد ظهر في المجتمع الفرعونيّ ست طبقات هي: النبلاء، الكهنة، الكتّاب، الفلاحين، العمال، الخدم. انظر: المحمدين، 75.

[3] عبد الباقي حسين، 382.

[4] نبيلة إبراهيم، **قصصنا الشعبيّ من الرومانسيّة إلى الواقعيّة** (بيروت: دار العودة، 1974)، 124.

قدّم سيّد في قصته نماذج عديدة: الملك الأب، الأمير تاسو، الفتاة الراعية ساسو، الأب العجوز، الأم العجوز، الملكة الأم، تيتي، الساحرة، الطبيب...الخ، وقد كان لكلّ شخصية دورها في القصة، فمنهم من كان له دورًا رئيسيًّا، ومنهم من كان له دورًا ثانويًّا، وبعضهم كان له دورًا مؤثرًا فعالًا في سير الأحداث بشكل ايجابيّ، وبعضهم الآخر كان له دورًا سلبيًّا في القصة.

المرأة في المدينة المسحورة: لا شك أنّ للمرأة دور في القصة فقد امتلأت عدة مواضع فيها بالنساء: "الملكة الأم، الأميرة، الراعية ساسو، تيتي، الأم العجوز، فتاة الراعي، الساحرة" وفي كلّ شخصية من هذه الشخصيات كان سيّد حريصًا على تتبع خلجات النفس الإنسانيّة وما يدور فيها من مشاعر وأحاسيس. قدّم سيّد المرأة في صورة الجنية الساحرة انسجامًا مع صورتها في قصص ألف ليلة وليلة، وقدّم شهرزاد الأنثى بأحاديثها وأقاصيصها، وصوّر المرأة العاشقة التي تقطع المسافات البعيدة بحثًا عن عشيقها، كما يتضّح من موقف فتاة الغابة التي رفضت الزواج من ابن شيخ العشيرة الذي أقاموا بكنف والده بعد أن ترك أهلها الكوخ في الغابة، وقدّم صورة المرأة المعشوقة من خلال شخصية ساسو أيضًا، وقدّم صورة أخرى للمرأة العاشقة التي تمثّلها الأميرة تيتي التي كانت تعشق ابن عمها الملك دون أن يبادلها المحبة، مما جعلها تنقلب إلى ساحرة لتنتقم لحبّها من ابن عمها الذي استبدلها بفتاة الغابة، فما من صورة للمحبة إلاّ ويقابلها –في نظر سيّد- غيرة ومحاولة انتقام، ولربما هدف سيّد من وراء ذلك إلى تسليط الضوء على غيرة المرأة. [1]

وقد لعبت شخصية "حور" الملازمة للملك في القصة دورًا محوريًّا في السرد، وهو ما يسمى بالشخصية الحافزة والمحرّكة للسرد catalyst character والتي تدفع بالموقف الدراميّ إلى الأمام،[2] فقد كان حور تابعه الأمين، يجوس معه في الغابة، لا يتركه، يحرسه وينصحه،

[1] الخباص، **سيّد قطب الأديب الناقد**، 291.

[2] ابراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة**، ط3، مكتبة الأنجلو المسرحيّة، المصطلح رقم 313، 1994، 156.

وكان الملك يبثّه لواعج نفسه بلا كلفة رغم الفوارق بينهما،[1] لقد أحدث حور تغييرًا في الموقف السرديّ، فقد أبلغ الملك بانتظار القافلة عند عدوة الطريق، وبأنّ الراعية وأهلها توجهوا نحو الشمال.[2] ومن الشخصيات الداعمة للملك المشير المخلص الذي ناب عنه في فترة غيابه بحثًا عن الفتاة الراعية، وقد خدم هذا المشير والد الملك، وكان شيخًا مجرّبًا أريبًا، نصح الملك بألّا يروع شعبه وبألّا يذهب إلى رحلته المجهولة، وعندما لم يقتنع الملك اتفق معه أن يعلن بأنّ الملك مريض؛ وذلك حتى لا تحدث رجّة في المملكة لا تحمد عقباها، وقد حافظ على المملكة في فترة غيابه.[3]

شخصية شهرزاد: وشكّلت رافدًا مهمًا استقى منه الأدباء نماذجهم، فامتزجت مع أخيلتهم ورؤاهم، أمّا شخصية شهرزاد سيّد قطب فلا تدع شهريار في الأوهام والأخيلة فحسب، بل تردّه إلى شيء فيه من الواقع الكثير، لقد كانت تفتنه فتنقذه من الأوهام والهيام، بل وقد ولدت لها ثلاثة أطفال وأمالته إلى الواقع البشريّ.[4] يرى مصطفى عبد الغني أنّ شهرزاد سيّد قطب امرأة تقليديّة خاضعة خائفة، لا تعرف من الدنيا غير وظيفة المرأة الأزليّة (المنزل)، ووظيفة الزوجة التقليديّة (الأولاد)، وعلاقة المرأة الضعيفة برجلها القوي، وهو ما يمثّل في نهاية الأمر علاقة شهرزاد بشهريار.[5] وأعتقد أنّ شهرزاد قطب ذات خيال بارع ملهمة قوية فهي من يلجأ إليها شهريار يستعين بحكايتها سعيًا وراء الخيال، فحضورها كحاكية استوجب حضوره كمنصت لحكاياتها. فهي تحاوره وتبادله أطراف الخطاب، صامدة أمام جبروته، تحوّله بذكائها الخارق إلى طفل صغير، يحنّ إلى سماع حكاياتها.

[1] **المدينة المسحورة**، 30 و34-35

[2] **ن.م.**، 31.

[3] **ن.م.**، 28-30.

[4] كشميري، 406.

[5] مصطفى عبد الغني، **شهرزاد في الفكر العربيّ الحديث**، 162.

يمثّل شهريار سيّد قطب تولهه وظمأه للانطلاق في عالم الأحلام والوجدان، رغبته في تحطيم القيود التي تصدّ الإنسان عما وراء المادة والمحسوس، فيلتجئ إلى شهرزاد لكي "تتجاوز به الحدود والقيود وتطلقه من جميع الحواجز، وتمزج له الواقع بالخيال، وتجمع بين الأرض والسماء."[1] ويبدو لنا في الرواية دائم اللهفة والترقب والانتظار.

تميّزت شخصيات الرواية بالتماثل:

- طبيب من الشمال يعالج زوجة الملك وزوجة أخيه من العقم/ طبيب من الشمال يعالج الأميرة/ فنان من الشمال ينقذ الأميرة.
- الملك الأب والملكة الأم/ أخ الملك وزوجة أخيه. (حُرموا من الأطفال وعولجوا من العقم)
- حور التابع المخلص/ المشير الأمين.
- أب الراعية العجوز/ والدة الراعية. (اللذان قادا ابنتهما إلى مرعى من مراعي الصحراء بعيدًا عن المدينة)
- الأميرة تيتي التي نبذها الأمير فتحوّلت إلى ساحرة شريرة/ الفتاة الراعية التي هجرها حبيبها ولجأت إلى الساحرة. ويلاحظ هنا أنّ الأميرة الغنية والفتاة الراعية الفقيرة لقيتا نفس المصير رغم اختلاف وضعهما الاجتماعيّ، فكأنّما هناك تلاعب بالأدوار، وهذا يذكّرنا بالمثل القائل: "على الباغي تدور الدوائر"، فمن ظلم يومًا يُظلم ولو طال الزمان، فالتاريخ يعيد نفسه، وكلتاهما تكرّران نفس الأخطاء التي حدثت قبل مئات السنين، وكأنّما الأحداث في القصة تتخذ شكل الدائرة المغلقة.

يرى الخالدي أنّ شخوص القصة كانت تتحرّك وتتكلم، وكان سيّد يختفي خلف المسرح، وبيده الخيط الدقيق، يحرّك به هذه الشخوص، ويهمس لها، بما يريد تلقينها من معان وأفكار وآراء، لتنطق بها أمام الجمهور.[2] من ذلك قوله: "كم يفقد الإنسان حينما يفقد

[1] **المدينة المسحورة**، 16.

[2] الخالدي، **سيّد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد**، 530.

الأحلام! إنّ هذا العالم ضيّق ضيّق، حقير حقير.. إنّ ما تبلغه الحواس لهو أمد قصير، وإنّ ما يبلغه الوعي لهو أفق قريب."[1]

الأسلوب:

اتبع سيّد في تأليفه لهذه القصة الطريقة التقليديّة في تأليف قصص **ألف ليلة وليلة**، فروى أحداثها على لسان شهرزاد بعد أن مهّد لها بمقدّمة.[2]لقد استفاد سيّد من حيلة (الحكاية داخل الحكاية) المألوفة في الليالي، فالحكاية الأم، أو "الحكاية الإطاريّة" Frame Story تمثّل حكاية شهريار الذي سئم الفراغ وحنّ إلى الخيال فذهب إلى شهرزاد، فوعدته بحكاية.[3] والقصة مقسّمة على مدى عشرة أيام، تمثّل كلّ ليلة جزءًا من هذه الأجزاء، القصة شائقة سلسة، لغتها غنية وصورها شاعريّة.

اهتم سيّد بوصف جزئيات الموقف والحادثة، ونلاحظ أنّه يتحرى تفاصيل التفاصيل، ويصف الأماكن والأشياء بلغة شعريّة ثرية، ونحن رغم هذه الدقة في التفاصيل لا نشعر بالملل،[4] لقد تجلّت في هذه القصة الخياليّة موهبة سيّد القصصيّة، فأسلوبه فيها ينطوي على سلاسة في السرد، إشراق في العبارة، ويسر في التناول يبلغ في نفس القارئ وقلبه ما يجب أن يبلغه كاتب القصة من قرائه.[5]

---

[1] **المدينة المسحورة**، 7.

[2] قطب، **المدينة المسحورة**، 12-5.

[3] علي شلش، **التمرّد على الأدب، دراسة في تجربة سيّد قطب** (بيروت: دار الشروق، 1414هـ/ 1994)، 51.

[4] يقول:" كان الملك الشاب يحس في نفسه شوقًا غامضًا مجهولًا، وحنينًا تائهًا عجيبًا، تنطق به كلّ ذرة في دمائه، وكلّ خالجة في شعوره، كان يتململ في جلسته على ظهر حصانه، فيغادره ويقفز ليسير على أقدامه، يمسك بأطراف الأشجار المتدليّة، ويغرس طرف رمحه في جذوع الأشجار، ويقطف بعض الأزهار ليتأمّلها برهة ثم يقفز بها على مدّ الذراع". انظر: **المدينة المسحورة**، 17.

[5] الخالدي، **سيّد قطب الشهيد الحي**، 228.

تميّز أسلوب سيّد في مدينته المسحورة بقوة العاطفة، شدة الجاذبيّة، عظم التأثير، عمق الخيال، بالإضافة إلى سلاسة أسلوبه وتمكّنه من البلاغة ومطاوعة أفكاره له، واستقامة بنيانه.

اعتمد سيّد في الكتابة الأسلوب التصويريّ، لم يخاطب الذهن وحده، خطابًا تجريديًّا، يلقي إليه المعاني مجرّدة، وإنّما خاطب الذهن والعاطفة والوجدان والشعور، خطابًا تصويريًّا، حمل ألفاظه وتراكيبه، كلّ ما تحتمله من الصور والظلال بطريقة التصوير والتخييل والتظليل.[1] فمن ذلك تصويره للنوم في **المدينة المسحورة**:" ولم تدر كيف تسلل النعاس إلى مخدعها برفق، فأغمض بأنامله الرقيقة جفونها الساهرة، ثم تسلّل مرة أخرى، وتركها للأحلام اللذيذة وعلى شفتها ابتسامة وضيئة تشيع في محياها الجميل".[2] كما وتميّز أسلوبه بالدقة في العرض، فهو يبرز التفاصيل وجزئياتها، يرسم المشاعر والأحاسيس ويمزج الفكر والعاطفة.

اهتم سيّد بالخيال، فقد كان خياله متناسقًا، وقد ساهمت قراءاته ومزاولته لفن التفكير والتعبير والشعور في تطويره،[3] وقد أشار سيّد إلى هذا العنصر في روايته على لسان شهريار" إنّ الحياة بلا خيال نوع من التحجّر، والعيش بلا أحلام حيوانيّة بليدة".[4]

دعم الحوار بناء الرواية بمزيد من الحركيّة، ومنحها زخمًا لشريط السرد، ما يعني إبعاد النصّ عن الرتابة وإمكانية التنقّل بين أجزائه بانسيابيّة، وبما أنّ الرواية تطرح فكرة فلسفيّة

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، **نظريّة التصوير الفنيّ عند سيّد قطب**، ط1 (عمان-الأردن: دار الفرقان، 1403هـ/1983م)، 44.

[2] **المدينة المسحورة**، 23، انظر أيضًا تصويره لحالة الأميرة تيتي خطيبة الأمير السابقة، بعدما أعلن خطبته من فتاة الغابة، 45، وتصويره لتحوّل الأميرة الرقيقة إلى ساحرة شريرة، 51.

[3] الخالدي، **نظريّة التصوير الفنيّ عند سيّد قطب**، 59.

[4] **المدينة المسحورة**، 10.

كالخير والشر في النفس الانسانيّة، فإنّ عنصر الحوار يكتسبُ هنا أهميّة أكثر لأنّه تحوّل لأداة لنقل الأفكار التي تُمثّلها شخصيات الرواية.[1]

فقد كان سيّد موفّقًا مثلًا في التعبير عن جو السحرة والسحر وذلك باستخدامه للألفاظ والعبارات التي تتفق وهذا الجو، محافظًا على سجع العرافين والسحرة في حديثهم، مما يبعده عن التصنع والتكلف، يقول: "رملي يقول يا أميرة، إنّ الأمور صعبة خطيرة، وإنّما الساحرة الكبيرة هي التي على علاجها قديرة" و"بين الظلام والرمال، مسكنها في هذه الجبال، فإن أردت كنت القائدة، الليلة لا تضيع الفائدة"[2] وقوله: "قالت الساحرة: نفذ المقدور، ووقع المحذور، وفات الأوان، فانتظري دورة الزمان"، أو "في هذه اللحظة كانت الساحرة قد انتهت من التمتمة، وقد انعقد دخان البخور في الجو، وتلوى فوق المجمرة كأذرع الأخطبوط، وهنا انبعثت من فمها الأدرد صيحة مرعبة كادت الفتاة تصعق لها من الذعر، ولم تكن إلّا هذه الكلمات وهي تشير بيدها إلى المدينة: وقف الزمان، جمدت الحياة".[3] وقولها: "سحرت المدينة، شفيت الضغينة"، و"أخذت تحجل وترقص وتردّد: آن الأوان، ودار الزمان"، و"صرخت صرخة منكرة رعيبة مديدة: الانتقام"، وفتحت الساحرة فمها فانطلق منه فحيح مبحوح: "من القادمة في الظلام. بلا سلام ولا كلام؟"،[4] ولعل ذاك يعود إلى ثقافة سيّد في القرية، حيث قرأ بعض الكتب التي تبحث في السحر ولها علاقة بالتنجيم.[5]

كما كان سيّد قطب موفّقًا في تصوير مشاعر الحبّ عند المرأة وانفعالاتها، حيث يقول: "باتت الأميرة ليلتها لم تذق للنوم طعمًا، لقد كانت عشرات الصور والمشاهد تتوالى على حسها وهي في شبه غيبوبة لذيذة، وكانت تفتح عينيها فلا ترى شيئًا، لقد كانت مشغولة باستعراض

[1] انظر حوار شهرزاد وشهريار في **المدينة المسحورة**، 11.

[2] **المدينة المسحورة**، 47.

[3] **ن.م.**، 50 و 72.

[4] **ن.م.**، 71.

[5] راجع: سيّد قطب، **طفل من القرية**، كولونيا- ألمانيا: منشورات الجمل، 1428هـ، "حركة ثقافيّة" 151-123، وانظر ما قاله الخباص في هذا الشأن، 281.

الرؤى الجميلة التي تنبع من نفسها، وتزدحم في خيالها، كانت تحسّ بأشتات من الأحاسيس الغريبة التي لا تدرك لها تفسيرًا ولا تعرف عنها تعبيرًا فتدعها تمرّ على حسها متتابعة متمازجة."[1]

يمكن الإشارة أيضًا إلى أنّ سيّد قد تدخّل –في بعض الأحيان- لينطق شخوص قصته ببعض أفكاره التي يؤمن بها كالذي جاء على لسان شهرزاد بشأن تربية الأطفال وعدم اعتمادها على إشراف المربيات ورجال الحاشية لأنّ "إشراف الأم لا يعدله إشراف، وإدراك الأم لحاجات طفلها وضروراته قائم على حاسة خفية في نفسها لا تتوافر لأيّ إنسان"، وما جاء على لسان شهريار بشأن عالم الواقع والأحلام، وما قالته شهرزاد لشهريار: "كنت أعلم أنّ من اعتاد الحياة في جو الأحلام الوضيئة والخيال الطليق والعوالم الفسيحة عزيز عليه أن يقصّ أجنحته ويقبع في هذا العالم الضيق الذي يدعونه عالم الحقيقة والواقع."[2]

قد يكون هذا التدخل الذي جاء به في بداية القصة قبل أن تقصّ شهرزاد على زوجها قصة المدينة المسحورة محاولة من سيّد لتهيئة ذهن القارئ لتقبّل تلك القصة التي تجري أحداثها في عالم الأسطورة والخيال، مما يجعله من هذه الناحية يلتقي مع الرومانسيين الذين كان الواحد منهم يضيق ذرعًا بعالم الحقيقة، فيطلق لنفسه العنان في أحلام يعوّض بها ما فقده في عالم الناس من حوله، ووجد في هذا الانطلاق إشباعًا لآماله غير المحدودة فصار عالم خياله أحبّ إليه من عالم الحقيقة المحدود.[3]

القصة تروى على لسان الكاتب الراوي،[4] والراوي هنا يتدخّل بالظواهر وبالقصة من خلال إظهار رأيه وهو يفسّر ما يقول ويحلّله، وأحيانًا يبرز حاجته الإيجابيّة والسلبيّة لتفاصيل

[1] **المدينة المسحورة**، 16.

[2] **ن.م.**، 6،7، 10-11.

[3] الخباص، 292.

[4] الراوي العليم أو كليّ العلم: الذي يهيمن على عالم روايته الذي يمكنه أن يتدخّل بالتعليق أو الوصف الخارجيّ بلا تحليل أو تفسير. ومثل هذا النوع يجيء منحازًا إلى صف أبطال روايته، لكنّه انحياز مكشوف

مختلفة، هذا الراوي يعرف منذ البداية النهاية، وهو يضيف مادته إلى القارئ من خلال إعطائه معلومات عن حياة الشخصيات قبل أن يكونوا أبطالًا.[1]

أركان العالم الأسطوريّ وتجلياته في الرواية:

تزخر الرواية بأمور عجائبيّة، نرى أنّها تضطلع بتمثيل دور وظيفيّ في الرواية، فهي تشكّل ركنًا من أركان العالم الأسطوريّ، تعزّز فكرة الإيهام واختراق قيود العالم المعيش، تحقّق دوراً ترميزيًّا يكمل اللوحة التي تستحضرها الرواية عبر استثمار المنجز الأسطوريّ.

- **الأشجار/ الغابة**: وهي عنصر تستحضره الرواية، إذ لطالما عبد الإنسان الأوّل روح الغاب ممثلة في الشّجرة، ولم تكن عبادته موجّهة نحو الشجرة بذاتها بل نحو الرّوح الكامنة فيها، لذلك نجد المصريين يقدّسون الأشجار، لاسيما السّنط والصفصاف والجميز والطرفاء واللوتس والنّخيل والبان، فالشجرة ليست مجرّد كائن عادي في الأساطير، بل هي ترمز إلى الحياة وإلى الحكمة والخلود.[2]
- **الوباء:** استعان الأدباء والشعراء والكتاب بالوباء لما يحمله من دلالات فلسفيّة ووجوديّة ليحقّق لهم أغراضهم، ويمرّروا من خلاله ما يشاؤون من الرؤى والطروحات الفكريّة والفلسفيّة والاجتماعيّة، ويضعوا القارئ على عتبة مضمراتهم المتلفّعة بلبوس الرمز.

لقد وجد الوباء تجلياته المتعدّدة في المتن الروائيّ، وتغلغل في النسيج السرديّ للكثير من الروايات تماماً كما تغلغل في كلّ شبر من مفاصل المجتمعات التي ضربها والبشر الذين فتك بهم، بل وكان في بعض الأحيان محرّكًا رئيسًا لأحداث الروايات وأمثولاتها الوعظيّة، فيما مرّ الوباء على روايات أخرى، مرورًا يسيرًا، فلم يضرب سوى في بعض الزوايا ولم تظهر آثاره إلّا في

أحيانًا وخفيّ أحيانًا أخرى، مكشوف لأنّه ضعيف فنيًا وغير متملك لتقنيات السرد الفنيّ، وخفيّ بفضل تطور القص بحيث أصبح الكاتب قادرًا على بناء عالم تخيليّ قصصيّ غني وواسع ومعقّد، انظر: يمنى العيد، **الراوي- الموقع والشكل**، ط1 (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1986)، 83.

[1] יוסף אבן, התאוריה של הדמות בספרות, הספרות, כרך ג'', חוב,1, יוני 1979.

[2] حسن سرور، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ لسناء الشعلان، **دنيا الوطن**، 2-01-2011 .

لمحات سريعة، ولم يكن عمله سوى إضفاء طابع دراميّ أو بعد تراجيديّ على الأحداث، أو تغيير مسار الرواية، أو الإفصاح عن الزمن الروائيّ الذي جرّت فيه الأحداث كنوع من المهاد الفنيّ الذي يضيء العمل أمام القارئ.

ترى شهيرة أحمد أنّ الهدف الأساسيّ من توظيف الوباء هو في الغالب الرغبة في تعرية الواقع الراهن أو نقد ما يحويه من أوضاع فكريّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة يرغب الكاتب في تحقيق نوع من الاستنارة الفكريّة حولها في ذهن القارئ.[1] وقد استعان سيّد بالوباء في بداية روايته ليظهر دور القدر وتأثيره في الأحداث، "فاجتاح البلاد مرض وبائيّ وافد، ذهب ضحيته الملك وشقيقه وزوجتاهما ضمن ألوف أخرى كثيرة من السكان، فلبس الناس الحداد على موتاهم، واغتم تاسو وتيتي لفقد والديهما"[2] وكان من نتاج ذلك أن مرض الأمير الشاب ولكنّه شفي، وجعل همه مقاومة الوباء بجميع الوسائل حتى تمكّن من القضاء عليه، مما جعله محبوبًا، وزاد شعبه تعلقًا به، الاستعانة بالوباء في الرواية جاءت لإضفاء طابع دراميّ وقد أحدثت تغييرًا في أحداثها. وسيّد هنا جعل الوباء سببًا أو مرحلة تمهّد لظهور مرحلة أخرى، وكأنّه أزال العلاقات الراهنة وأسّس لعلاقات جديدة يقوم عليها البناء الروائيّ. ربما، لأنّ الأوبئة والكوارث تمسّ أهمّ أولويات البشر وهي الحياة، مما يستدعي بالتالي إعادة ترتيب الأولويات في كلّ المجالات. ويمكننا أن نعتبر الوباء كائنًا أسطوريًّا لا يمكن ردّه أو مواجهته، وفي حضوره تتراجع كلّ قوة بشريّة، أو أنّ سيّدا قصد أنّ هناك مجتمعًا جديدًا أقيم على أنقاض المجتمع القديم الموبوء.

- **العقم**: ويتجسّد في عقم زوجة الملك وزوجة شقيقه، وأعتقد أنّه هنا يعبّر عن عقم سياسيّ وعدم قدرة على العطاء، أو عدم قدرة على الفعل، "وعبثًا ذهبت جهود الأطباء والكهنة في علاج العقم الذي لازم الملكة".[3]

[1] شهيرة أحمد، الأدب والوباء.. تأبين الحضارة!، **الاتحاد**، الملحق الثقافيّ، 1 نوفمبر 2009.

[2] **المدينة المسحورة**، 15.

[3] **ن.م.**، 55.

- **السحر والشعوذة**: وقد ارتبطا أساسًا بالممارسات الدينيّة، وقد تكاد أسباب اللجوء إليها تكون واحدة عند البشرية جمعاء، فعندما يعجز العقل عن تفسير الأمور يلتجئ الناس على اختلافهم إلى السحر كحل يقيهم شر المساءلة أمام أنفسهم وأمام أقرانهم، فكان وسيلتهم للعلاج، والتقرب من الآلهة، والعقاب القاسي للمسيئين، وحمل في طياته الجواب لكلّ إشكال.[1]
- **العرافة**: وهي من القوى الغيبيّة التي يستعان بها لقضاء الأمور، والعرافة في الرواية أدخلت الأميرة إلى وادي الشياطين ومن ثم قادتها إلى الساحرة، "وظلّت العرافة تتمتم بكلمات غير مفهومة، وتشير بيديها إشارات غريبة، والأميرة صامتة قد استسلمت للقدر".[2]
- **المردة والجان:** وهم مرافقو الساحرة في الكهف، "كهف الساحرة ومن معها من المردة والجان، وهم رفقاؤها في ذلك المكان".[3]
- **الكهف**: ويمكننا أن نفسّر الكهف بشكلين، تفسير ماديّ: ونعني بذلك الكهف الحقيقيّ، "وبعد خطوات كانتا على باب الكهف الضيق المظلم حيث لا يدخله ضوء القمر"[4] وهو الكهف الذي كانت تعيش فيه الساحرة العجوز وسكنته الأميرة تيتي بعد توجهها لطلب المساعدة من الساحرة.

الكهف بمعناه الحسيّ، ولعلنا نستحضر هنا نظريّة الكهف Allegory of the Cave وهي من أشهر نظريات أفلاطون Plato (عاش 427 ق.م - 347 ق.م) الفلسفيّة على مر التاريخ، إذ أسّس نظريّته الجوهريّة على أنّ ما يراه الناس أو ما اعتادوا أن يروه قد لا يكون هو الواقع أو الحقيقة عينها، بل لا يعدو كونه مجرد ظلال للحقيقة، فالحواس خادعة، ولا

[1] محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات نظريّة في أهمية الأسطورة ومكانتها ومصادرها وآفاق توظيفها في الخطاب الشعريّ العربيّ المعاصر، **مجلة جسور الإلكترونيّة**، 2.

[2] **ن.م.**، 48.

[3] **ن.م.**، 49.

[4] **ن.م.**، 49.

سبيل إلى الركون إليها.[1] علينا أن نخرج من الكهف رغم شعورنا بالراحة داخله، ولا نصدق الأخبار المزيفة، بل نسعى للبحث عن الحقيقة.

أسطورة الكهف الأفلاطونيّة لها معنى فلسفيّ يتصوّر الناس سجناء في كهف وليس بإمكانهم الخروج منه بحيث يرون الشمس الساطعة الموجودة فوق الكهف. وعندما يتمكّن البعض من الخروج من هذا الكهف ومن رؤية تلك الشمس التي تبهر بنورها القوي، يعسر عليهم فيما بعد النزول من جديد إلى نفس الكهف والعيش من جديد في ذلك الظلام الحالك الذي كانوا فيه. هذه الأسطورة تعبير رمزيّ عن معنى فلسفيّ كشف عنه أفلاطون نفسه بعد سرده لمحتوى هذه الأسطورة، فحالة السجناء تعني حالة المعرفة الحسيّة وهي حالة الجهل والظلام المعرفيّ، أمّا مجال الشمس فيمثّل ميدان المعرفة الحقيقيّة وهو عالم المثل.

وأعتقد أنّ سيّد قطب يقصد أنّ المدينة نفسها هي كهف، فسكان المدينة أحالتهم الساحرة إلى تماثيل لا حياة فيها، وزمنهم لا يتغيّر فهو أبدًا مطلع صبح،[2] وهكذا توقّف الزمان، وجمدت الحياة وبقوا سجناء مدينتهم أو كهفهم تماثيل آدميّة جامدة إلى أن اكتمل ألف عام وجاء الشاب الفنان الذي عشق الأميرة المسحورة وصنع تمثالًا مشابهًا للنموذج الأصليّ، لكنّه عندما خيّل إليه بأنّ التمثال النموذجيّ حي حطم التمثال الذي صنعه، هذا الفنان خرج من الجهالة، عرف الحقيقة وسعى لتغيير واقعه، فسرت الحياة في المدينة

[1] وردت أسطورة الكهف، في الكتاب السابع من «جمهوريّة» أفلاطون، وجاءت لتمنحنا تصوّرًا استعاريًّا لطبيعة الإنسان وحظوظه من معرفة الحقيقة، تصوّر تأسس على محاولة تحديد وجهة لوجوده، ولبحثه الدائب من أجل فكّ لغز كينونته. وقد حاول أفلاطون في هذا السياق وضع ذلك اللغز على محك العقل، واعتبر أنّه ينبغي لنا، متى أردنا الخروج من حالة الجهالة، أن ندرك أنّنا في وضعيّة وسيطة، وأنّ حالنا يشبه بالنهاية «حال إنسان يتوهّم، وجسده منغمر إلى النصف في عمق البحر، أنّه يقيم على سطح الماء، وفيما هو يشاهد الشمس والكواكب الأخرى عبر هذا الماء، يتوهّم أنّ ذلك البحر هو السماء"، انظر: فيليب غيتون، ترجمة: أحمد حميدة، في كهف أفلاطون: الفكرة.. الحقيقة.. الظلال، **الاتحاد، 11** يوليو 2019.

[2] **المدينة المسحورة**، 76.

بأسرها، لكنّهم حال اكتشاف الحقيقة تهاووا جثثًا هامدة وعظامًا نخرة. استلهام نظريّة أفلاطون وتوظيفها في الرواية يحسب لسيّد قطب ويظهر ثقافته ورؤيته الفلسفيّة العميقة.

- **النوم السحريّ**: ونقصد به حالة توقف الزمن لألف عام، فهذا الجمود الذي وقعت تحت تأثيره الأميرة يذكّرنا بتجليات قصص الأميرة النائمة، هذه التناصّات[1] المضمرة في الرواية تهيء استقبال القارئ لعجائبيات الحكاية.
- **الرقي والتعاويذ:**[2] وهي من الموجودات الأسطوريّة، ومن أقدم الآثار التي خلّفها الإنسان، فهي مرتبطة بالسحر، والسحر كما هو معروف، مغرق في القدم، فهو ما قبل عصر العلوم، كما يقال.

الرقية بالضم، هي العوذة والعوذ هو الالتجاء، فالرقي والتعاويذ هما شيء واحد، لا يمكن الفصل بينهما بدقة، وتكون الرقية عادة مجموعة من الكلمات أو التراكيب غير المفهومة حتى من قبل الذين يلقونها، وغالبًا ما تكون مسجوعة، وقد تكون شرابًا أو ذرورًا مستخرجًا من أصول نباتيّة أو حيوانيّة أو ماديّة.[3]

- **الطقوس**: وهي سلسلة من الحركات تستجيب للاحتياجات الجوهريّة، حركات تُنفذ وفقًا لتناسق معين، وتبعًا لاشتقاق هذه الكلمة من السنسكريتيّة، فهي تعني ما هو مطابق

---

[1] التناص Intertextuality: كلّ نصّ هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، والبحث عن مصادر النصّ ومصادر تأثّره هي محاولة لتحقيق بنية النصّ بالاقتباسات دون علامات تنصيص"، انظر:
Harari, jusue, V. Textual Strategies: Perspective in "Post- Structuralist Criticism (Ed. By Jusue Harrari) Ithaca, N.Y: Cornell University press, 1979, 3.

[2] الرقي هي المعوذات التي يرقى بها الإنسان من أجل حشر الشيطان عن المسلم ودرء الأمراض وجلب الصحة. أمّا العوذة فهي الالتجاء إلى الشيء.
انظر: أبو الحسين أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج 4، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: دار إحياء الكتب، 1368ه)، 183.

[3] حسن، الباش ومحمد توفيق السهلي، **المعتقدات الشعبيّة في التراث العربيّ دراسة في الجذور الأسطوريّة والدينيّة والمسلكيّة الاجتماعيّة** (د.م.: دار الجليل، د.ت.)، 169.

للنظام، وأصلها يضيع في ليل الأزمنة ويبقى مجهولًا حتى من قبل الذين يمارسونه رغم أنّهم احتفظوا به وفقًا لذاكرة متوارثة. فمثلًا إيقاع القدم التي تضرب الأرض أوجدت الرقص الذي يرافق الغناء والموسيقى بشكل عام.[1]

- **الحلم:** أفاد السرد العجائبيّ والغرائبيّ من معطيات علم النفس التحليليّ، ونتائجه الطبيّة والنفسيّة والعقليّة، التي قامت على دراسة الهلوسات والهذيان والأحلام وأمراض الغرابة المقلقة،[2] وللأحلام دورها السحريّ داخل الكتابة، وفي الرواية ترى الأميرة حلمًا "وكأنّما أدركها النوم، فاذا هي ترى فيما يرى النائم أنّها مع ابن عمها الشاب في خلوة رائقة، والقمر يطلّ عليهما من النافذة. وبينما هما كذلك إذا بفراشة صغيرة ترفرف في الفضاء ثم تقرب من النافذة المفتوحة، فيتوجّه إليها نظر الشاب... ثم إذا هي تكبر وتكبر حتى تصير في حجم النسر الكبير. وإذا هي تطوّق الملك، ثم تنطلق به من النافذة في الفضاء، والأميرة تحاول أن تلحق بهما فلا تستطيع، وإذا هي تصرخ مستغيثة. ثم تفتح عينيها فإذا الوصيفات من حولها، وإذا نور الفجر يوصوص من الشباك".[3] شكّلت الأحلام متنفَّسًا للعواطف والأمنيات والرغبات الدفينة، وقد تكون هنا مؤشرات ماورائيّة، ورؤى تنبؤيّة، وقد تُؤوَّل بوصفها مسْرَبًا إلى واقع بديل أو متوق له، كما قد تعكس قلقنا ومخاوفنا.

- **الانبعاث:** وهو موضوع له حضور في كلّ الحضارات والمجتمعات والثقافات إذ لطالما أثارت مرحلة ما بعد الموت تساؤلات البشر على مر العصور. حيث اعتبرت رحلة أزليّة توازي رحلة الحياة، ولطالما عنوا بالتحضير لها تحضيرهم للحياة، فكانت حياة من نوع آخر، ورحلة تستحق أن ترتحل، فحبكوا حولها الحكايات وصنعوا لها عالمًا متفرّدًا، فيه كلّ وجوه ما مرّ

[1] لوك بنرا: **إشارات، رموز وأساطير**، تعريب: فايز كم نقش ط1 (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2001)، 90-98.

[2] يرى فرويد أنّ الفنان في رتبة واحدة مع العصابيّ، والفن هو إشباع بديل، انظر: لايونيل تريلينغ، فرويد والأدب، **آفاق عربيّة**، العدد 10، بغداد، 1948، 78.

[3] **المدينة المسحورة**، 46.

على الإنسان مع مسحة إمّا سوداء للمذنب أو بيضاء للمحسن، فأقاموا العالم على صرح من الأساطير مما أبدعته مخيلتهم الغضّة.[1]

- **الأعداد**: وللعدد ارتباطات بدلالات سحريّة في كثير من المعتقدات، ولدى عدد من الشّعوب، فعدد الليالي عشرة، والرقم عشرة هو رقم الاكتمال والاكتفاء.[2]
- **الامتساخ والتحوّل**: وهي سمة مهيمنة على الأدب الفانتاستيكي، وقد شكّلت هذه السمة موضوعًا للعديد من الروايات العربيّة، حيث برز في صور متعدّدة ويشمل الكائنات البشريّة والحيوان والجماد أيضًا.[3] وفي **المدينة المسحورة** تحوّلت الأميرة إلى صورة الجنيات" فما أتمّت الساحرة قولها، حتى تبدّلت تبدّلًا غريبًا، فغارت عيناها، ونتأ صدغاها، وانتكث شعرها، وبدا في نظراتها الشر، وتحوّلت من صورة الإنسيات إلى صورة الجنيات".[4]

توظيف هذه العناصر منح النصّ سمة فكريّة، بعدًا إنسانيًا ووظيفة فنيّة جماليّة. وأعتقد أنّ سيّدا أجاد توظيف العناصر، فالكاتب المبدع ليس بما يكرّر ويعيد بل في مقدرته على تمثّل الموقف الأسطوريّ وفهم بنيته وايجاد صلة متينة بينه وبين الموقف الإنسانيّ المعاصر المراد التركيز عليه.

بماذا اختلف سيّد قطب وتميّز عن غيره؟

يقول شلش أنّ سيّد أراد أن يجرّب كتابة نصّ على نصّ كما فعل قبله توفيق الحكيم،[5] طه حسين، وعلي أحمد باكثير في **سر شهرزاد**[6] في قصص مستوحاة من **ألف ليلة وليلة** لكنّه

[1] محمد عبد الرحمن يونس، 2.

[2] **ن.م.**، 2.

[3] شعيب حليفي، **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، 89.

[4] **المدينة المسحورة**، 51.

[5] انظر: توفيق الحكيم، **شهرزاد** (القاهرة: مطبعة دار الكتب، 1934). وصدر له بالتعاون مع طه حسين، **القصر المسحور** (القاهرة: دار النشر الحديث، 1937).

[6] كلام شلش يجدر تصويبه فكتاب **سر شهرزاد** (مسرحيّة من أربعة فصول) صدرت سنة 1952 بعد ثورة 23 يوليو، أي بعد أن كتب قطب روايته بثماني سنوات، أمّا ما كتبه باكثير قبل سنة 1945 فكانت

لم يوظّف الليالي في خدمة غرض اجتماعيّ أو سياسيّ أو فنيّ على نحو ما فعل سابقوه، فقد استهل الرواية بفكرة جديدة، هي فكرة حاجة الإنسان الدائمة إلى الخيال، وهو لم يتوقّف عند هذه الفكرة طويلًا ولم ينمّها، فقد أحلّ محلها فكرة سطوة القدر وهيمنته على البشر.[1] وأعتقد أنّ المحاكاة والاستلهام شيء معترف به في النهضات الأدبيّة والثقافيّة، إذ لا تنشأ نهضة من فراغ، وهي لا تعدّ عيبًا ما دام المقلِّد قد جوّد عمله وأتقنه، فقد يكون عمل المقلِّد أحيانًا يفوق عمل المقلَّد أو قد يماثله، أمّا أن يأتي الكاتب بنسخة مشوّهة للعمل الذي يقلِّده فهذا هو العيب.

أشار شلش إلى أنّ أسلوب سيّد في **المدينة المسحورة** أرقى من أسلوب نجيب محفوظ في رواياته الفرعونيّة الثلاث: **عبث الأقدار، رادوبيس وكفاح طيبة**.[2]

أمّا وديع فلسطين فيرى أنّ سيّد أبدى في كتابة هذه القصة ميلًا فطريًّا إلى مراس هذا اللون من الأدب، بل التمهر فيه. فالأسلوب له مطواع، والصورة في مخيلته مجلوّة، والتفكير متجه اتجاهًا صائبًا والحبكة الروائيّة في مقدوره. فلا عجب إذن أنّه أصاب من التوفيق قدرًا كبيراً، وإن كانت كفته من النجاح راجحة.[3]

ترى Miriam Allott أنّ القصة والرواية يجب أن تكون مميّزة بدرجة تكفي لتسويغ سردها، فلا أحد يمتلك الحق بإيقاف المارة المسرعين في الحياة ما لم يكن لديه ما هو غير عادي من التجربة[4]، والكاتب هنا تطلّع نحو المستقبل، سعى وراء التجديد، فاستخدم السرد العجائبيّ التي تنتج كلّ مبتكر لمن يمتلك مفتاح الخيال والترميز.

مسرحيّة شعريّة بعنوان **أخناتون ونفرتيتي** وصدرت سنة 1938. انظر: موقع علي أحمد باكثير. http://www.bakatheer.com/a3mal.php?cat=16

[1] شلش، **التمرّد على الأدب**، 56

[2] **ن.م.**، 56.

[3] وديع فلسطين، المدينة المسحورة، **الرسالة**، العدد 660، 1946–02-25.

[4] Miriam, Allott: Norelists of the Novel, 1st ed. (London: Routledge and Kegan Paul, 1959), 85.

النتائج:

بالإمكان إجمال هذه الدراسة بالنقاط التالية:

تقوم قصة المدينة المسحورة على الحبّ والانتقام والسحر، صوّر فيها سيّد قطب عبث الأقدار بأهواء الشخصيات مما تسبّب في إثارة الأحقاد التي أدت إلى ابتلاء المدينة بالسحر وتجميد الحياة فيها ردحًا من الزمن، ولم يخلِّصها إلّا حبّ عظيم امتلأ به قلب إنسان فنان. هي رواية تغري القارئ بالدخول إلى عوالمها للكشف عن المسكوت عنه، تتصارع فيها القوى اللا معقولة مع الواقع الانسانيّ. وقد ساهم العنوان في توضيح دلالات النصّ، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية ومن ثم في سبر أغواره، التعمق في شعابه التائهة والسفر في دهاليزه الممتدة.

بيّنت الدراسة أن سيّد ابتعد عن الأشكال التقليديّة والمتداولة من قبل، فاتخذ العجائبيّ شكلًا ليتمكّن من التعبير عن هموم وآلام الشعب بكلّ حريّة، هادفًا إلى تصوير الواقع، ومن أسباب لجوئه إلى السرد العجائبيّ تأثّره بالتراث العربيّ والعالميّ، الباعث الفنيّ، الظروف السياسيّة، الأسباب الاجتماعيّة، الباعث الثقافيّ والباعث التعليميّ. التفات سيّد إلى العنصر العجائبيّ أضفى على الرواية صبغة جديدة مما فتح الباب أمام كتابة تحاول تكسير المنطق لتطفو في اللامألوف لتثير في ذهن المتلقيّ دهشة وتهيئ جوًا من الغرابة وبالتالي تدفع بالنصّ الروائيّ إلى التأويل، مستلهمًا أحداث روايته من خمسة عناصر، وهي: القرآن الكريم وتحديدًا قصة أهل الكهف، ألف ليلة وليلة، القصص الفرعونيّ القديم، قصة توفيق الحكيم عن أهل الكهف، وأسطورة بيجماليون دامجًا بين القديم والحديث.

أظهرت الدراسة تجربة سيّد قطب القصصيّة كونها تجربة جادة، متنوعة، فقد جرّب في مختلف الميادين، وفي المدينة المسحورة استعان سيّد بالشكل الأسطوريّ وبحكايات ألف ليلة وليلة متّبعًا أسلوب التضمين، قسّمت الرواية على مدى عشرة أيام، كتبت بأسلوب شائق، ولغة سامقة تقترب من الشعر في مواضع عديدة، مخاطبًا الذهن والعاطفة، معتمدًا على الخيال والتصوير، وقد ساهم الحوار في إضفاء مزيد من الحركة مما جعل النصّ حيويًّا

يسهل التنقل بين أجزائه، كما وفق في التعبير عن أجواء السحر ومشاعر الحبّ، متدخّلًا أحيانًا لينطق شخوصه ببعض أفكاره، متّكئًا على الإعجاز، الاستقلاليّة والمفاجآت. تزخر الرواية بأمور عجائبيّة من ذلك: السحر والشعوذة، العرافة، الانبعاث، وغيرها، بنى روايته على ثلاث مراحل، زمانها هو زمن حكايات ألف ليلة وليلة، أمّا مكانها فمتغيّر، حافل بالمتضادات، تتحرّك الشخصيات فيه في علاقة تأثير وتأثّر مما يساهم في تفاعل الأحداث، الرواية مليئة بالشخصيات من عدة فئات، قامت بدورها بقدر ما منحت من قدرة على التعامل مع السحرة، واندفعت وقت الأزمات إلى الانعزال، فكانت تتحرّك بموهبتها أو تنتظر فعل الزمن، وقد برزت من خلال الأحداث لأنّ الأبطال خضعوا لعبث الأقدار. وتميّز سيّد عن غيره بأنه استخدم السرد العجائبيّ لإيصال أفكار فلسفيّة كالصراع بين الخير والشر، الواقع والخيال، الخروج من كهف الجهل (نظريّة افلاطون) ومواجهة الواقع، امتزاج الواقع والخيال ومفهوم الحبّ.

المصادر والمراجع:

إبراهيم، نبيلة. **أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ**. القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.

إبراهيم، نبيلة. **درة الغواص في التعبير الشعبيّ**. ط1. د.م.: المكتبة الأكاديميّة، 1430هـ/ 2009م.

إبراهيم، نبيلة. **قصصنا الشعبيّ من الرومانسيّة إلى الواقعيّة**. بيروت: دار العودة، 1974.

ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. ط1، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1392هـ/1972م.

أبو ديب، كمال. "المجلسيات والمقامات والأدب العجائبيّ، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربيّ." **مجلة فصول** مج.14، ع.4، (1996).

الباش، حسن والسهلي، محمد توفيق. **المعتقدات الشعبيّة في التراث العربيّ دراسة في الجذور الأسطوريّة والدينيّة والمسلكيّة الاجتماعيّة**. د.م.: دار الجليل، د.ت.

بركات، محمد توفيق. **سيّد قطب، خلاصة حياته، منهجه في الحركة، النقد الموجه إليه**. مكة المكرمة: مكتبة المنارة، د.ت.

البستاني، بطرس. **محيط المحيط**. بيروت: مكتبة لبنان، 1983.

بنرا، لوك. **إشارات، رموز وأساطير**. تعريب: فايز كم نقش، ط1. بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2001.

تودوروف، تزفتان. **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**. ترجمة: الصديق بو علام، ط1، الرباط: دار الكلام، 1993.

تودوروف. **طرائق تحليل السرد الأدبيّ، مقولات السرد الأدبيّ**. تعريب: عبد القادر عقار وآخرون، ط1. المغرب- الرباط: اتحاد كتاب المغرب، 1992.

جليل، خليل أحمد. **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**. ط3. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1986.

حسين، عبد الباقي. **سيّد قطب: حياته وأدبه**. ط1. المنصورة: دار الوفاء، 1986.

حمادة، إبراهيم. **معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة**. ط3. القاهرة: مكتبة الأنجلو المسرحيّة، 1994.

حمداوي، جميل. "السيموطيقا والعنونة." **عالم الفكر** مج.25، ع.3 (1997).

حمود، ماجدة. **مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن**. دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

الحميدان، عبد اللطيف بن محمد بن عبد العزيز. **سنن قيام الحضارات وسقوطها، قديمًا وحديثًا مقارنة بآراء ابن خلدون**. ط1. المملكة العربيّة السعوديّة، الرياض: العبيكان، 1438هـ/ 2017م.

حليفي، شعيب. **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**. ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، المغرب: دار الأمان، 2009.

الخالدي، صلاح عبد الفتاح. **سيّد قطب الشهيد الحي**. ط1. عمان: مكتبة الأقصى، 1981.

الخالدي، صلاح عبد الفتاح. **نظريّة التصوير الفنيّ عند سيّد قطب**. ط1. عمان-الأردن: دار الفرقان، 1403هـ/1983م.

الخباص، عبد الله. **سيّد قطب الأديب الناقد.** ط9. الأردن: مكتبة المنار، 1983.

الخولي، البهي. **نحن بين الخير والشر: ما الخير وما الشر؟** رابطة العلماء السوريين. الثلاثاء 30 ذو القعدة 1433 - 16 أكتوبر 2012.

ريكور، بول. **الوجود والزمان والسرد**. ترجمة وتحقيق: سعيد الغانمي. ط1. د.م.: المركز الثقافيّ العربيّ، 1999.

سرور، حسن. الأسطورة في روايات نجيب محفوظ لسناء الشعلان، **دنيا الوطن**. 2011-01-23.

سليمان، نبيل. **الكتابة والاستجابة**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

شلش، علي. **التمرد على الأدب، دراسة في تجربة سيّد قطب**. ط1. د.م.: دار الشروق، 1414هـ/1991م.

أحمد، شهيرة. "الأدب والوباء.. تأبين الحضارة"! **الاتحاد**، الملحق الثقافيّ، 18 نوفمبر 2009.

طه، إبراهيم. **البعد الآخر، قراءات في الأدب الفلسطينيّ المحليّ**. الناصرة: رابطة الكتاب الفلسطينيين في إسرائيل، 1990.

عبد الغني، مصطفى. **شهرزاد في الفكر العربيّ الحديث**. د.م.: دار الشروق، 1405هـ/ 1985م.

العظم، يوسف. **رائد الفكر الاسلاميّ المعاصر الشهيد سيّد قطب: حياته، مدرسته، وآثاره**. دمشق: دار القلم، 1980.

العنزي، نورة بنت ابراهيم. **العجائبيّ في الرواية العربيّة، نماذج مختارة**. الرياض: النادي الأدبيّ الرياضيّ، الدار البيضاء المركز الثقافيّ العربيّ، 2011.

العيد، يمنى. **الراوي- الموقع والشكل**. ط1. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1986.

غنيم، نجوى. **سيّد قطب الأديب الناقد**. إرشاد: شمعون بلاص، أطروحة مقدّمة في نطاق الواجبات لنيل لقب ماجستير في الآداب، كانون أول 1996.

غيتون، فيليب. ترجمة: أحمد حميدة، "في كهف أفلاطون: الفكرة.. الحقيقة.. الظلال." **الاتحاد، 11** يوليو 2019

فارس، أبو الحسين أحمد. **معجم مقاييس اللغة**، ج4، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار إحياء الكتب، 1368هـ.

الفاعوري، عوني صبحي. **ابراهيم الكوني روائيًّا**. الجامعة الأردنيّة، أطروحة دكتوراة، 1998

فلسطين، وديع. "المدينة المسحورة." مجلة **الرسالة**، ع.660، (1948): 25.

فورستر، **أركان القصة**. ترجمة: كمال عياد جاد. ط1، القاهرة: دار الكرنك، 1960.

قاسم، سيزا أحمد قاسم. المكان ودلالاته، **ألف**، ع.6 (1986): 82-79.

القزويني، زكريا بن محمد. **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**. تحقيق: محمد بن يوسف القاضي. د.م.: مكتبة الثقافة الدينيّة، 2006.

القصراوي، مها حسن. **الزمن في الرواية العربيّة**. ط1. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004.

قطب، سيّد. **المدينة المسحورة**. القاهرة: دار الشروق، 1945.

قطب، سيّد. **طفل من القرية**. كولونيا- ألمانيا: منشورات الجمل، 1428هـ.

قطب، سيّد. **التصوير الفنيّ في القرآن**. ط4. بيروت: دار الشروق، 1398هـ/ 1978م.

سيّد قطب، **في ظلال القرآن**، مج.4. ج.12-18، ط10. القاهرة: دار الشروق، 1401هـ/ 1981م.

القمني، سيّد. **الأسطورة والتراث**. ط3. القاهرة: المركز المصريّ لبحوث الحضارة، 1999.

كشميري، سيّد بشير أحمد. **عبقري الإسلام سيّد قطب، الأديب العملاق والمجدّد الملهم في ضوء آثاره وإنجازاته الأدبيّة**. تقديم: د. عبد الصبور شاهين، القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، د.ت.

لايونيل تريلينغ، فرويد والأدب. **آفاق عربيّة** 10، (1948): 78.

مجموعة من الأساتذة. **التزامنية**. ترجمة: سعد هادي سليمان، مراجعة د. عقيلة الهاشمي. بغداد: الدار الوطنيّة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت.

مونسي، حبيب. **فعل القراءة النشأة والتحوّل** (مقاربة تطبيقيّة في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض)، وهران: منشورات دار الغرب، 2001-2002.

ميرهوف، هانز. **الزمن في الأدب**. ترجمة: أسعد رزوق. القاهرة: سجل العرب، 1972.

النساج، سيّد حامد. **بانوراما الرواية العربيّة الحديثة**. ط1. القاهرة: مكتبة غريب، 1985.

يقطين، سعيد. **قال الراوي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة)**. ط1. لبنان-المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ، 1997.

يونس، محمد عبد الرحمن. "مقاربات نظريّة في أهمية الأسطورة ومكانتها ومصادرها وآفاق توظيفها في الخطاب الشعريّ العربيّ المعاصر." **مجلة جسور الإلكترونيّة**.

هنريش بل. "أبرز أعلام أدب الأنقاض." **مجلة الخليج** (11/3/2017).

موقع علي أحمد باكثير. http://www.bakatheer.com/a3mal.php?cat=16

المصادر الأجنبيّة:

יוסף אבן, התאוריה של הדמות בספרות, *הספרות, כרך ג"* , חוב, 1, יוני 1979.

Allott, Miriam. *Norelists of the Novel*. 1st ed., London: Routledge and Kegan Paul, 1959.

Genette, Gerard. *The Structure and Function of the Title in Literature*, Critical Inquiry 14 (1988): 4.

Harari, jusue, V. *Textual Strategies: Perspective in "Post- Structuralist Criticism*. (Ed. By Jusue Harrari) Ithaca, N.Y: Cornell University press, 1979.

Jorij, Lotman. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: Brown University press, 1977.

Lutwack, Leonard. *The Role of the Place in Literature*. New York: Syracuse University Press, 1984

Thamas, D, Clearson. *The other Side of Realism*. S.l.: Bowling Green University Popular Press, 1971.

ملحق:

ملخّص الرواية: كانت هناك مدينة عظيمة في مصر القديمة يحكمها ملك يسمى نفريت، لم ينجب وأخوه الأصغر أبناء يرثون المملكة من بعدهما لعقم زوجتيهما، الأمر الذي كان مصدر قلقهما المستمر، لكن هذا القلق سرعان ما انقشع بمقدم طبيب من الشمال عالج الزوجتين فأنجبتا، أنجبت زوجة الملك ولدًا سموه تاسو، وأنجبت زوجة أخيه بنتًا سموها تيتي، اتفق الملك وأخوه على تزويجهما مستقبلًا لكي يليا العرش بعد وفاتهما.

عندما اقترب يوم الزواج وقع بالمدينة وباء خطير أطاح بالكثيرين من أبناء المملكة ومن بينهم الملك وأخوه وزوجتيهما، فحزنت الرعية لذلك، وعاونت ولي العهد تاسو على درء هذا الوباء مدة عامين، تأجّل في أثنائهما الزواج. وبعد زوال الخطر لم يكد تاسو يستعد لإتمام ما بدأه والده فيتزوّج ابنة عمه حتى وقع في غرام فتاة راعية رآها أثناء رحلة صيد في الغابة، وتبدّل حاله، وطلب تأجيل الزواج ثم بدأ يبحث عن الفتاة التي وقعت هي الأخرى في حبّه والتي خاف عليها والداها العجوزان وغادرا بها المنطقة إلى الشمال دفعًا للخطر.

حزنت تيتي لتأجيل الزواج، وأخذت تتجرّع الألم لأنّها لم تعد تعرف شيئًا عن ابن عمها، واعتزم تاسو السفر للبحث عن الفتاة، وعهد إلى مشيره بالأمر حتى يعود، وآب دون جدوى يائسًا لا رغبة له في الحياة، واكتفى بالذهاب كلّ يوم إلى الغابة ليروّح عن نفسه برؤية المكان الذي التقى فيه بالفتاة أول مرة.

فجأة عثر تاسو على الفتاة التي عادت هي الأخرى بعد أن مات والداها من الحسرة نتيجة رفضها الزواج من ابن شيخ القبيلة التي نزلوا في جوارها في المهجر، وفرح تاسو ورجع بها مسرعًا إلى المدينة ليتزوّجها، وعلمت تيتي بالأمر فازدادت حسرتها وآلامها، وراحت تبحث عن مخرج لها عند عرافة في المدينة، هذه العرافة أخبرتها أنّ الأمر خطير، وأنّ حلّه عند ساحرة تعيش في الصحراء، وطلبت منها الإسراع بالذهاب إليها قبل أن يفلت الزمام، وخرجتا على الفور في زي امرأتين من الرعية، ووصلتا إلى حيث تقيم الساحرة في كهف مهجور في وسط الصحراء، وهناك أخبرتها الساحرة أنّ الأوان قد فات وأنّها ستتحوّل إلى ساحرة تقيم مكانها،

إلى أن يدور الزمن دورته، فتأتيها فتاة تطلب مساعدتها عند ذاك يمكنها أن تنتقم لنفسها وللفتاة في وقت واحد، ولم تكد الساحرة تنتهي من قولها حتى تحوّلت تيتي إلى ساحرة عجوز تتمتّم بكلمات مبهمة وترقص رقصات هستيرية وتحنو على رأسها بالتراب.

تزوّج تاسو من الفتاة ساسو وعاش معها حياة سعيدة، ورزق منها بأميرة صغيرة تنبّأ لها الكهان بحادثين كبيرين: أحدهما مرض شديد لا تبرأ منه إلاّ على يد طبيب من الشمال. والثاني: محنة خطيرة لم تعرف حقيقتها، وكلّ ما يعرفونه عنها أنّ الأميرة ستظلّ في أثناء تلك المحنة بين الحياة والموت. فخاف والداها من النبوءة، وظلّا يترقبان الحادث الأول حتى وقع وشفيت الأميرة على يد طبيب من الشمال الذي نصحها بالذهاب يوميًا إلى الغابة كي تسترد صحتها.

وفي الغابة وقعت الأميرة في حبّ راع، فطلبت منه أن يرافقها في كلّ جولاتها حتى أحسّ هو الآخر بميل خفي نحوها، لم يستطع البوح به لأنّها كانت ترتدي زي فارس، وما إن كشفت عن حقيقة أمرها حتى هام بها حبًّا، كما هامت به، في الوقت الذي كانت تربطه بفتاة أخرى راعية علاقة حبّ قوية منذ الصغر، راح يكذب عليها بعد أن أحبّ الأميرة وكان يطمئنها كلّما قلقت عليه.

وداهم المملكة جيوش الأعداء، وحاصروا المدينة وضيّقوا عليها حتى كادت تسقط في قبضتهم لولا أن أعلن الملك تزويج ابنته الأميرة بمن يستطيع ردّ العدوان عن المدينة. وتقدّم الفتى الراعي –الذي امتلأ قلبه خوفًا على حبيبته ومصيرها المجهول – وعرض على الملك أن يمدّه بمجموعة من الفرسان ليردّ بهم الأعداء عن المدينة، وأجاب الملك طلبه. واستطاع الفتى بعد جهد أن يدحر الأعداء، وحقّ له وعد الملك الذي تقبّله زوجًا لابنته، وأمر بأن تأخذ المدينة زينتها ابتهاجًا بالنصر وبالزفاف.

وأنكرت الفتاة الراعية على فتاها نقض العهد وأبت الهزيمة، فأسرعت إلى الساحرة تيتي تطلب مساعدتها، فأسرعت تيتي بإجابتها ودخلت معها المدينة في اليوم الذي كانت تستعد فيه المدينة لاستقبال الفتى المنتصر ليتمّ الزواج، وعند مدخل المدينة راحت تيتي تنفث

سحرها إلى أن تجمّد كلّ شيء في المدينة، وتحوّل إلى تماثيل ساكنة، وجنّ جنون الفارس الراعي، وعلم أنّ تيتي هي السبب فأجهز عليها قبل أن تطلعه على سر هذا السحر وطريقة إبطاله، إلاّ من قولها: "عقد السحر على حقد كظيم، ويفكّ على حبّ عظيم".

ومضت على المدينة أجيال وأجيال، وهي على هذه الحالة، وغدت أحاديث الناس ومزارهم، وجاء إليها شاب مثّال ليستلهم الفن المتجسّد في تماثيل المدينة، فبهت بما شاهده وخاصة تمثال الأميرة، وتكرّرت زياراته وطالت نظرته إلى تمثال الأميرة حتى أحبّها، ونحت لها تمثالًا مماثلًا لم يعجبه فكسّره، وعاد إلى النموذج الأصلي وعانقه وهو تائه الحس مولّه النفس وتمنى لو تدبّ الحياة فيه، وهنا وقعت المعجزة فعادت الحياة إلى تمثال الأميرة، وهو في دهشة ووجوم، كما عادت الحياة إلى المدينة كلّها، وظنّ حراسها أنّ الزوار أعداء عادوا من جديد، فراحوا يهاجمونهم، وهؤلاء يهرعون خارج المدينة هاربين. ولم تمض ساعات انطلق فيها الزمن من عقاله وبدا على السكان فعل ألف عام، فتهاووا جثثًا هامدة، والناس الزوار من حولهم في ذهول، أمّا الأميرة فقد وقف الزمن إزاءها عاجزًا لأنّها كانت تحبّ، وماذا يصنع الزمن في قلب يحبّ؟