وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر الـوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عتبات الكتابة وجماليات التناص في أعمال جمال الغيطاني الروائية

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالـبة:
هنية بن موسى

إشراف:
أ.د. يوسف العايب

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
01	نبيل مزوار	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	رئيساً
02	يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مشرفاً ومقرراً
03	علي كرباع	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشاً
04	فطيمة الزهرة حفري	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشاً
05	علي حميداتو	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة 2	مناقشاً
06	فاطمة الزهراء بايزيد	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشاً

السنة الجامعيّة:1441هـ-1442هـ
السنة الجامعيّة: 2020م-2021م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر الـوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عتبات الكتابة وجماليات التناص في أعمال جمال الغيطاني الروائية

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص: الأدب العربي الحديث *والمعاصر*

إعداد الطالـبة:
هنية بن موسى

إشراف:
أ.د. يوسف العايب

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
01	نبيل مزوار	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	رئيساً
02	يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مشرفاً ومقرراً
03	علي كرباع	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشاً
04	فطيمة الزهرة حفري	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشاً
05	علي حميداتو	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة 2	مناقشاً
06	فاطمة الزهراء بايزيد	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشاً

السنة الجامعيّة:1441هـ-1442هـ
السنة الجامعيّة: 2020م-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قَالُواْ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا
مَا عَلَّمۡتَنَآۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَلِيمُ
ٱلۡحَكِيمُ﴾ [البقرة: 32]

مقدّمة

إنّ الباحث في تاريخ الرواية الحديثة، يرى إلى أي حد انفتح النّص الروائي منذ ميلاده على عديد التغيّرات والتقنيات، التي فتحت أمامه المجال ليحظى باهتمام الجمهور الأدبي، من قراء ونقاد وحتى مبدعين. وأهمّ ما أكسبه هذا الاهتمام هو تغيّره الدائم، وعدم استقراره على شكل معين. فهو دائم البحث في ذاته وفي الأشكال التي استقر عليها في كلّ مرحلة.

فالرواية جنس العصر والناطق الرسمي باسمه، والمتحدّث الرئيسي عن قضاياه، وذلك لطبيعتها الأدبيّة التي جعلتها شكلا تتعدّد فيه الأصوات والملفوظات واللغات والشذرات والخطابات، والمواقف الأيديولوجيّة.

انطلاقا من تلك الرحابة والانفتاح اهتمت الرواية بنصوص مصاحبة لها، تدخل في تشكيلها وتقدمها وتعرضها للقراء، فهي بمثابة مفاتيح وعتبات للولوج إليها وقراءتها. وبناء على كلّ تلك المزايا التي حدّدت مفهوم النّص الأدبي عموما والروائي خصوصا، تفنّن الروائيون في تشكيل نصوصهم الروائيّة ونحتها من نصوص، من شأنها إظهار جماليتها، وتفاصيلها بطريقة تثير القارئ وتستقطبه لقراءتها وتأويل شفراتها.

"جمال الغيطاني" من أهم هؤلاء الروائيين الذين أبدعوا في تشكيل نصوصهم الروائيّة، من خلال تفاعلها مع نصوص ترسمها وتساهم في تشكيل عناصرها الداخلة في بناءها، فقد نهل من العديد من المنابع التراثية والحديثة على السواء، لرسم رواية معاصرة وحداثية لها جذورها في التراث العربي، تعبر بلغة عربية – ألفها القارئ العربي وتربى على مغامراتها وتغنى بألفاظها وألحانها– عن واقع مؤلم تاريخيا ودينيا، وكذا اجتماعيا، واقع حاول طمس العديد من العناصر المشكلة للهوية العربية، واقع ساهم فيه خطاب استعماري مقدّس للغرب ولأفكاره، محط للدين والتراث الاسلامي العربي.

هذا ما دفع بنا لمحاولة تقديم قراءة لهذه النصوص الروائية، والبحث في تشكيلها الفني على مستوى الشكل والمضمون، وتشكيلها الفكري على مستوى رؤاها الفكرية والسياسية والاجتماعية كما أنّ غنى هذه الروايات بالعديد من النصوص التي رسمت شعرية تناصية، جديرة بالدراسة

والتحليل. وبالإضافة إلى ذلك هندستها المناصية الفريدة التي تحملت بالتراث واتسمت في نفس الآن بالخصائص الحداثية التي تستدعيها حداثة هذا النّص. كانت سببا ثالثا في خوض غمار القراءة رفقة مثل هذه الروايات.

اختيارنا للروائي "جمال الغيطاني" دون غيره، جاء لعدّة أسباب منها:

أنّ "جمال الغيطاني" الروائي العربي الأكثر اهتماما بالتراث العربي دراسة وتوظيفا، ليس فقط في رواية أو روايتين، بل كان لكل رواية من رواياته حظها منه.

بالإضافة إلى أنّ تفاعله مع هذا تراث له وزنه الجمالي والنقدي. والذي عكس طريقة جديدة في التفاعل لم يألفها القارئ العربي سابقا.

وهو ما استقطب الكثير من الباحثين للعكوف على دراسة المشروع السردي لـ"جمال الغيطاني"، والبحث في جمالياته، غير أنّ أغلبها لم يتناول كل رواياته واقتصر على رواية أو روايتين منها، أما من عكف على دراسة كلّ نصوصه، ركز على تأثير التراث على تلك النصوص. ومن الدراسات التي اهتمت بروايات "جمال الغيطاني" بالدراسة والتحليل:

الدراسات الثلاثة لـ"سعيد يقطين"، التي اجتهدت في قراءة وتحليل النص الروائي، فجاءت الأولى(1982م) بعنوان "انفتاح النّص الروائي"، والثانية (1989م) بعنوان "تحليل الخطاب الروائي"، والثالثة(1992م) بعنوان "الرواية والتراث السردي"، وقد أفرد في الدراسات الثلاثة العديد من الأبواب لدراسة رواية واحدة لـ"جمال الغيطاني"، وهي روايته "الزيني بركات".

ومن المغرب أيضا نجد الدراسة التي قدّمها "بشير القمري"(1991م)، والمعنونة بـ"شعرية النّص الروائي"، والتي اهتمت بالبحث في عناصر الشكل السردي وأسلوبيته.

أما من مصر فنجد الدراسة التي قدّمها "مأمون عبد القادر الصمادي"(1991م)، المعنونة بـ"جمال الغيطاني والتراث" وهو أول من اشتملت دراسته على دراسة شاملة لمعظم نصوص "الغيطاني" الروائية، وحتى القصصية. وقد سعت بشكل منهجي وعلمي للبحث في تأثير التراث على النصوص السردية الغيطانية.

ودراسة "مراد عبد الرحمان مبروك"(1991م)، والتي عنونها بـ"العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر"، والتي أفرد فيها مساحة لا بأس بها لدراسة النصوص الروائية لـ"جمال الغيطاني".

ودراسة "عبد السلام الككلي"(1992م)، والمعنونة بـ"الزمن الروائي/جدلية الماضي والحاضر عند "جمال الغيطاني" من خلال "الزيني بركات" و"كتاب التجليات"، ومن خلال العنوان نجده اقتصر في هذه الدراسة على روايتين من روايات "جمال الغيطاني" وهما "الزيني بركات" و"التجليات".

كما نجد دراسة أخرى مهمة في تحليلها للنصوص الروائية لـ"جمال الغيطاني"، وهي رسالة الماجيستير التي أعدّها "وجيه يعقوب السيد"(1995م)، والتي عنونها بـ "استلهام التراث في روايات جمال الغيطاني دراسة ونقد"، والتي أعاد إخراجها في كتاب بعد تنقيحها وتقنينها، والذي عنونه بـ"الرواية والتراث العربي قراءة في روايات جمال الغيطاني"، الصادر سنة (2015م).

ورسالة الماجيستير التي قدّمتها الطالبة "شيماء تمام السيد قنديل" والمعنونة بـ"رؤية الواقع في روايات جمال الغيطاني"، والتي ركزت على استلهام الواقع في النصوص القصصية لـ"جمال الغيطاني".

ومن الجزائر نجد رسالة الماجستير التي قدّمها الأستاذ "لعموري الزاوي"، والمعنونة بـ"بنية النّص السردي في دنا فتدلى لجمال الغيطاني"(2002/2001م)، والتي قدّم من خلالها قراءة لذلك النص الروائي "دنا فتدلى" على مستوى عتباته وكذا بنيته الزمانيّة والمكانيّة.

بالإضافة إلى رسالة الدكتوراه التي قدّمها ذات الباحث، والمعنونة بـ "شعريّة العتبات النّصية في الدفاتر الغيطانية"(2008/2009)، والتي تعتبر مواصلة لتلك القراءة، ولكنّها اقتصرت على قراءة النصوص المصاحبة لدفاتر التدوين لـ"جمال الغيطاني، والكشف عن شعريتها وفعاليتها القرائية لهذه الروايات.

بالإضافة إلى العديد من البحوث والمقالات التي اشتملت عليها قائمة المصادر والمراجع لهذه الدراسة.

وقد ركزت معظم تلك الدراسات عن البحث في منهج "الغيطاني" في استحضاره لتلك النصوص السردية التراثية، -إذا ما استثنينا الدراسة التي قدّمها لعموري الزاوي، والتي اشتغلت بالعتبات -، وهذا بحسب رأيي اقتصار لذلك المشروع المتميز في تناصه مع التراث على عينة من النصوص التراثية والتبرير لذلك التناص بالأسباب والدوافع العامة التي اتخذها "الغيطاني"، نقاط لشرح مشروعه في المنتديات واللقاءات الصحفية والتلفزيونية.

وعلى هذا جاءت هذه الدراسة لتحقق جملة من الأهداف التي نجملها في النقاط الآتية:

- محاولة الكشف عن المشروع السردي الذي أسّس له "جمال الغيطاني" من خلال التّطرق لبعض القضايا التي ساهمت في تشكيله.
- البحث في جمالية النّص الروائي الغيطاني وبراعة هندسته من خلال تسليط الضوء على أهم العتبات المصاحبة لتلك الروايات، والمرشدة للقارئ في اقتحامها والولوج إلى أعماقها وأسرارها بالإضافة إلى البحث في علاقتها بالتراث.
- البحث في جماليات التفاعل النصي (التناص)، الذي حققته هذه الروايات مع متفاعلات تراثية، ونظيراتها الحداثية. من خلال البحث في مصادر هذا التفاعل (التناص)، وكيف استفاد منها "الغيطاني" في بناء عناصره الفنية من لغة وأسلوب، وزمان ومكان.

الأمر الذي استثار عندنا جملة من التساؤلات لعلّ أهمها: كيف تفاعل "الغيطاني" مع تلك النّصوص؟، وما مدى استثماره لذلك في خدمة شعرية وجماليّة رواياته؟ وهل اقتصر هذا التفاعل على مستوى متونه فقط؛ أم تعدّاها إلى عتباته، و دلالاتها وفعاليتها القرائيّة في التأثير على القارئ؟

وللإجابة عن تلك التساؤلات حاولنا تقديم قراءة لهذه النصوص الروائية، والبحث في تشكيلها الفني، والفكري وفي شعريتها التناصيّة، وهندستها المناصيّة، من خلال جعل هذه الدراسة في مدخل وبابين، لكلّ باب ثلاثة فصول، فضلا عن مقدّمة وخاتمة.

أمّا المدخل عالج قضيتين أساسيتين في تشكيل الموضوع وإعطاء أبعاده النظرية، فقد تناولت القضية الأولى شعرية المتعاليات النّصية عند الناقد الفرنسي "جيرار جينيت"، والتي ركزنا فيها عن معايير الجمالية والشعرية في النقدين العربي والغربي، كما أشرنا إلى مفهومها ومعاييرها وبصفة خاصة التي حدّدها "جيرار جينيت" في علاقاته الخمسة للتعالي النصي، والتي تعتبر أقطارا للدخول إلى النّص وقراءته.

بينما حاولت القضيّة الثانية البحث في أساسيات المشروع السردي الذي أسسه "جمال الغيطاني" في السرد العربي الحديث عموما، والروائي منه على وجه الخصوص، بالإضافة إلى أهم القضايا التي من شأنها المساهمة في بناء نصه الروائي، وفهمه وإدراكه، وكذا إدراجه في الأطر التابعة له.

في حين جاء الباب الأول للبحث في موضوع مهم في النقد الحديث، وكان مهملا قبل ذلك، لكنّ بعد العديد من الأبحاث، وبالأخص التي قدمها "جيرار جينيت" في كتابه (Seuils)، والتي حدد من خلالها صاحبها أهم النصوص المصاحبة للنص، والداخلة في بنيته التركيبية، والمساهمة في تقديمه وعرضه، وتنظيمه، وذلك للأهمية التي يتلقاها الفعل القرائي "القراءة" في إحياء النص وتأويله وتفسيره، فغدا النص الأدبي من الداخل إلى الخارج شبكة من الأيقونات والعلامات والشيفرات، والنصوص التي من شأنها المساعدة في إدراك دلالاته وتوقعها، وتأويلها.

ومن هنا كان وجود هذا الباب من الأساسيات في هذه الدراسة، فلا يمكننا قراءة النص الروائي الغيطاني من الداخل فقط، فهناك عتبات مهمة أيضا، لها نفس الخصائص التي اتخذها النص، والتي بإمكانها فك شفراته وتأويله، والدخول إليه بخلفية دلالية تحدّد توجه القارئ. ومن شأن النص تأكيدها أو نفيها حسب قوانين كل نص، وخصائصه الشعرية التي اعتمدها.

وعليه كان الفصل الأول من هذا الباب فسحة نظرية حول هذه النصوص في النّقد العربي والغربي، فقد ساهم الدرس النقدي بشكل كبير وعميق في الإلمام بكل العناصر المتدخلة في بناء

النص وتقديمه للقارئ. وكذا الوظائف والأدوار التي تلعبها هذه العتبات في الكشف عن دلالات النص.

أما الفصل الثاني فقد تطرّق لدراسة تطبيقية لبعض هذا العتبات على مستوى الفضاء الخارجي للنص، ومحاولة الكشف عن دورها في بناء النص وتشكيل دلالاته، وكذا خصائصها التراثية والحداثية التي رسمت بها خوارج الروايات الغيطانية.

وفي الفصل الثالث والأخير فقد تطرّقنا لدور عتبات أخرى تشتغل داخل الفضاء النّصي من حيث مساهمتها في بناء تلك النصوص الروائية، ومن حيث دورها في تشفير دلالات النص وترميزها، ومدى استثارتها للقارئ وما تقدمه له من معلومات حول ما يأتي بعدها، أو لما غمض قبلها.

وجاء الباب الثاني في البحث عن علاقة أخرى تقيمها نصوص "الغيطاني" مع نصوص أخرى، وهي علاقة التفاعل النصي، أو التناص، فالنص في مفهومه الحديث هو بؤرة تفاعل وتلاقح للعديد من النصوص، وفهمه يتطلب معرفة المرجعية الثقافية التي استقى منها رموزه وشفراته.

وعليه فقد خصصنا الفصل الأول من هذا الباب، للتعريف النظري بهذا الإجراء النقدي المهم، الذي تعددت حوله الدراسات، وترجم للعديد من المصطلحات، فكانت محاولتنا هنا إعطاء لمحة نظرية حول هذا المفهوم الجديد القديم في النقد.

وقمنا في الفصل الثاني بالبحث عن مصادر التناص التي استقى منها "الغيطاني" ما يزين نصوصه الروائية ويثريها، وحاولنا هنا البحث عن دور هذه المصادر في بناء مشروعه التراثي روائيا. وذلك من خلال البحث في رواياته الأكثر اشتمالا على تلك المصادر.

وفي الفصل الثالث أجرينا بحثا عن دور تلك المصادر في إثراء نصوصه فنيا، وكيف شكلت عناصره الروائية، وغذتها من لغة وأسلوب بالدرجة الأولى ، وكذا على مستوى الزمان والمكان

بالدرجة الثانية. وخاتمة تضم جملة من النتائج التي توصلنا إليها واستنتجناها من تحليلنا لتلك النصوص.

ومن أجل تحقيق هذه الخطّة استندنا على المنهج السيميائي الذي أسعف هذه الدراسة في تحليل وقراءة العتبات النّصية، وفكّ شفراتها واستنطاقها للوقوف على دلالاتها. كما اعتمدنا على تقنيّة التناص كمنهج، مثلما يذهب إلى ذلك العديد من الباحثين.

وهذا لا ينفي انفتاح البحث على مناهج أخرى دعت إليها ضرورات الدراسة ومقتضيات البحث، مثل المنهج التاريخي الذي استعنا به في التقصي عن المشروع السردي لـ"جمال الغيطاني" وكذا في التنظير لبعض المصطلحات التي استقامت عنها الدراسة. بالإضافة إلى المنهج الأسلوبي في تحليلنا لتلك النّصوص فنيا.

هنا تكمن جدّية هذه الدراسة، التي قامت على المزج بين مجالين نقديين، وإجراءين قرائيين مختلفين، من أجل تقديم قراءة شاملة متكاملة ومنسجمة، لتلك النصوص الروائية وإعطاء الدرس النقدي قراءة تطبيقية من شأنها إثراءه وتحفيز الطلبة على طرق أبواب مثل هذه النصوص التي تحمل في طياتها الكثير من الكنوز، والتي تحتاج إلى الدراسة والتنقيب.

كما وجدنا صعوبة في الحصول على بعض الدراسات السابقة والمراجع المهمة، فمعظمها كانت عبارة عن مقالات متفرقة في الجرائد والدوريات، خاصة تلك التي كتبت عن "الغيطاني" بالإضافة إلى أنّ كثيرا منها كان على شكل رسائل منتشرة في كبرى الجامعات في الوطن العربي وعلى أيّة حال فهي صعوبة تواجه كلّ الباحثين في الدراسات الأدبية الحديثة.

وعلى العموم فقد تغلبنا على تلك الصعوبات بالصبر، وباحترام توجيهات المشرف الأستاذ "يوسف العايب"، وبفضل مساعدة بعض الأصدقاء والأساتذة في حصولنا على العديد من المصادر والدراسات التي من شأنها تسهيل العمل، ومدّه بالمعلومات اللازمة، وعلى رأسهم الأستاذ وجيه يعقوب السيّد، الذي أفادنا بمراجعه على رغم المسافة بين البلدين، دون أن ننسى الزميل ابراهيم شرايطة، الذي لعب دورا مهما في حصولنا عليها: ومن تلك المصادر، النّصوص الروائية

لـ"جمال الغيطاني" على رأسها روايته "كتاب التجليات"، و"الزيني بركات" و"الزويل" ودفاتر تدوينه الستة، و جملة من المراجع والدراسات، من بينها ما ذكرناه سابقا من دراسات سابقة لهذا البحث ومراجع أخرى مثل: "عتبات النّص في الرواية العربيّة دراسة سيميولوجيّة سرديّة"، لعزوز علي إسماعيل، و "الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر"، لإبراهيم فتحي.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ شكر أستاذنا الفاضل "يوسف العايب" على ما بذله من جهد في متابعة هذا العمل، حتى استوى على عوده. كما نتقدّم بالشكر للجنة المناقشة على تفضلها بقبول هذه الدراسة وتهذيب زلاتها.

مدخل

أولا: شعرية المتعاليات النّصية وأقسامها عند جيرار جينيت

1) الشعرية في النقد
2) الشعرية عند جيرار جينيت
3) التعالي النصي وأقسامه عند جيرار جينيت

ثانيا: العالم الروائي عند جمال الغيطاني

1) الحياة الأدبية لجمال الغيطاني ومنابع ثقافته
2) مواقف الغيطاني الفكرية والنقدية
3) الغيطاني ومحاولة التأصيل للشكل الروائي الجديد

أولا: شعرية المتعاليات النصية وأقسامها عند "جيرار جينيت"(Gérard Genette):

الشعرية غاية كل بحث، وهدف كل باحث في النص الأدبي الفني قديما وحديثا، يعود أصلها إلى أرسطو، وكمفهوم فقد تعدد وتنوع بتعدد وتنوع النظريات التي بحثت فيه وفي أسسه كما أنّ الشعريّة مصطلح يبحث عن القوانين الجمالية والفنية التي تتحكم في الإبداع.

1. الشعريّة في النقد:

لا يتمّ الحديث عن الشعرية دون التطرق إلى حدودها عند "أرسطو"، بحيث يكون حدّ الشعر وغايته عنده موصولين بتراث عريق في الحضارة الإغريقيّة، جامعا بين الحياة الفنيّة والروحيّة وأن تكون النّظرة إلى الشعر متأصلة في موقف فلسفي [1]، وهو تصور أساسه المحاكاة، التي لم تتمثل في الشعر وحده؛ بل شملت كل الفنون.

وعلى أساسها أقام النقاد العرب القدامى معايير الجماليّة والشعريّة بين الشعراء، من خلال مقياس التفاضل بينهم في نسج الشعر، وهو أن ينسج الشاعران القول في معنى معيّن حسب بحر واحد وقافية واحدة، لتتيسر على النّاقد عملية المفاضلة بينهما، ومنها نقائض الجرير والفرزدق فالثاني يحيك على نفس منوال الأول.

ومع ذلك لم يخل النقد العربي القديم من استخدام مصطلحات من شأنها التأسيس لمفهوم مقارب للمفهوم الحديث للشعرية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، ما استخدمه "عبد القاهر الجرجاني" في كتابيه "أسرار البلاغة"، و"دلائل الإعجاز"، الذي أسس لنظرية ناضجة هي "نظرية النّظم"، التي تقوم على حسن ملاءمة معنى الكلمة «لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها.»[2]، فالنظم عنده هو «المحدد لفصاحة الكلمة، فهي لا تستمد معناها من كونها لفظا

---

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1981م، ص12.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص45

مستقلا بذاته عن ما جاوره من كلمات، وإنّما تستمد من موقعها في الكلام مقترنة بما يسبقها وما يتبعها من لفظ منتظمة في سياق لغوي.»[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ تلك الدراسات النقدية العربية القديمة قد أجمعت على تقديم مفهومها للشعرية، أو لتلك القواعد التي نظمت الكلام من خلال دراستها للشعر، ومبررهم في ذلك أنّ الشعر أبلغ من النثر.

أما في النقد الحديث، فقد ظهرت الشعريّة في «مطلع النهضة اللسانيّة الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، فاتسعت ضفاف الشعريّة، وهو ما جعل كثيرا من النّقاد البنيويين وعلماء اللسانيات يعترفون بأحقيّة السيميائيّة وفضلها عليها.»[2].

و دعى "تزفيتان تودوروف" إلى التساؤل عن أداء الشعريّة، فـ «العمل الأدبي ليس في حدّ ذاته هو موضوعها، وما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيق، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة.»[3].

وقد كان للشكلانين الروس الدور الأكبر في إرساء المعايير الحديثة للشعرية في النقد الغربي خصوصا والعالمي عموما، فقد سعوا إلى إقامة علم للأدب، يبحث عن المبادئ المستمدة من الأدب نفسه، والتي تجعل منه عملا أدبيا، فهم بحثوا في موضوع الشعريّة. الذي دعى إليه "رومان جاكبسون" من خلال عبارته الشهيرة «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»[4]، إنّ موضوع

---

[1] عثمان موافى، دراسات في النقد العربي، دار الوفاء دنيا الطباعة للنشر، الاسكندرية، ط5، 2004م، ص177.

[2] يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص272.

[3] تزفيتان تودوروف، شعريّة تودوروف، تر: شكري المبخوث، ورجاء بن سلامة، درا توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص23.

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص24

العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبيّة (Littérarité)؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبياً.

كما ربطها "جاكبسون" باللسانيات واعتبرها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر وحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، إنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.»[1]، وعلى هذا الأساس كان توجه الشكلانيين الروس الذين دعموا وجهة نظرهم من خلال اللسانيات الحديثة.

وتلقى النقد العربي الحديث هذه المفاهيم للشعرية الحديثة، فكان له دور في ترجمتها، وكذا في فاعليتها على الأعمال الأدبيّة، بالإضافة إلى الإسهام في إعادة صياغتها وتحديدها، ومن تلك التحديدات ما ذهب إليه "كمال أبو ديب"، في تأسيس نظرية عربية حديثة في الشعرية تنطلق من أنّه «لا يمكن أن توصف الشعريّة إلا حيث يمكن أن تتكون وتتبلور، أي في بنية كليّة، فالشعرية خصيصة علائقيّة، أي أنّها تجسيد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسيّة ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها»[2].

وأشار "كمال أبو ديب" إلى «أنّ شعريته شعرية لسانيّة، فهو يعتمد في تحليلاته على لغة النّص، أي مادته الصوتيّة الدلاليّة مبتعدا بذلك عن الوسائل التي لا تخضع النقد في مستواه الآني منها وسائل الشعريّة بالطقوس والأسطورة والموسيقى والحس الديني، فالشعريّة من منظوره بحث في العلاقات المتناميّة والدلالية والتشكيليّة.»[3].

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

[2] كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ط1، 1978م، ص14.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1994م ، ص123.

وذهب "عبد الله الغذامي" أنّ الشاعريّة «تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ولكنّها تختبئ في مسارها.»[1]، فالشاعرية عنده تحويل اللغة من مستواها التعبيري البسيط إلى مستوى أرقى ينقلها إلى عوالم أخرى مخفية، تحمل العديد من العوالم والدلالات.

أمّا "أدونيس" يرى أنّ المفهوم النقدي للشعرية العربية قام على أساس الخصائص الشعرية الشفوية الجاهلية، التي ولدت العديد من المعايير والقواعد التي «لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنّما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر...»[2]، لكنّه يرى أنّ هذه المعايير والمقاييس النقديّة قد وضعت الشعر في زاويّة ضيقة، حيث حصرت «القول الشعري في قواعد نظميّة معيّنة، بدلا من أن يظلّ حرا، يتحرّك مرتبطا بالفاعلية الإبداعيّة.»[3].

فالشعرية تتنافى مع القاعدة والشرط في الكتابة؛ بل هي تحرر من كل القيود واستعمال اللغة في غير استعمالها العادي، والانزياح بدلالاتها العادية لتعبر عن دلالات أعمق، وأغرب، وغير مألوفة. هي الحرية في الاستعمال اللغوي.

كما شكل "أدونيس" علاقة بين الشعرية والفكرية العربية في ثلاث ظواهر: «حيث تتصل الأولى بالنقد الشعري عند العرب، والثانية بالنّظم المعرفي القائم على عموم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة وفقها وكلاما، أمّا الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي.»[4]

والشعرية إذن هي البحث عن مكامن الجمال في العمل الأدبي، التي تكمن في براعة الاستعمال اللغوي للمؤلف، والذي من شأنه تحفيز القارئ إلى إنتاج نصوص عديدة تنبع من نص المؤلف. وهذا يتأتى من خلال الخروج باللغة من المألوف إلى غير المألوف، ومن العادي، إلى المبدع والجمالي.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1985م، ص22.

[2] أدونيس، الشعرية العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص13

[3] نفسه، ص51

[4] نفسه، ص51.

2. الشعرية عند "جيرار جينيت"(Gérard Genette):

لم يستقر مفهوم الشعرية عند "جينيت" منذ أن بدأ المساءلة عن مفهوم النّص، ومكوناته المساهمة في بنائه وتشكيله وتلقيه عند القارئ، منطلقا من كونه «مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة، وكمنطقة قابلة للحفر والتأويل.» [1].

وخلص في كتابه "مدخل لجامع النّص" «أنّ النّص ليس هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخطابات العامة، أو المتعالية، التي ينتمي إليها كلّ نص، على حدً، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية: الغنائي، الملحمي، الدرامي، ولقد سعى هنا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة، بأن أعاد رسم تكوّنها التدريجي، وميز بدقة الأنماط المتعلقة بجامع النّص التي تتداخل فيها. ولا يعد مسعاه أن يكون محاولة لفتح الطريق ولو بصيغة تهكمية أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبيّة».[2]

ليتجاوز في كتابه أطراس (palimpsestes) 1982، ما كان اقترحه سابقا لمفهوم الشعرية وهذا لحراكها المفاهيمي والمصطلحي الدائم، لتصبح عنده عبارة عن مقولة أكثر تجريدا، تهتم بالمتعاليات النّصية، ليحدد بدقة أكبر مفهوم التعالي، الذي حدده في «كل ما يجعل من النّص نصا يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص.»[3].

فكان كتاب "أطراس" بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند "جينيت" وهو المركز الذي تتشتّت وتنتشر عنه كل المفاهيم الشعرية والسردية التي درسها والتي سيدرسها بعد هذا الكتاب خاصة في إعادة تعريفه لمفهوم الشعرية وتحديد أنماطها وضبط مصطلحاتها وفيه أشار إلى

---

(1) Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du seuils, 1987, P. 19-7.

(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، دط، دت، ص5.

(3) Gérard GENETTE, Palimpsestes, Paris, Edition du seuil, 1982, P. 7-8.

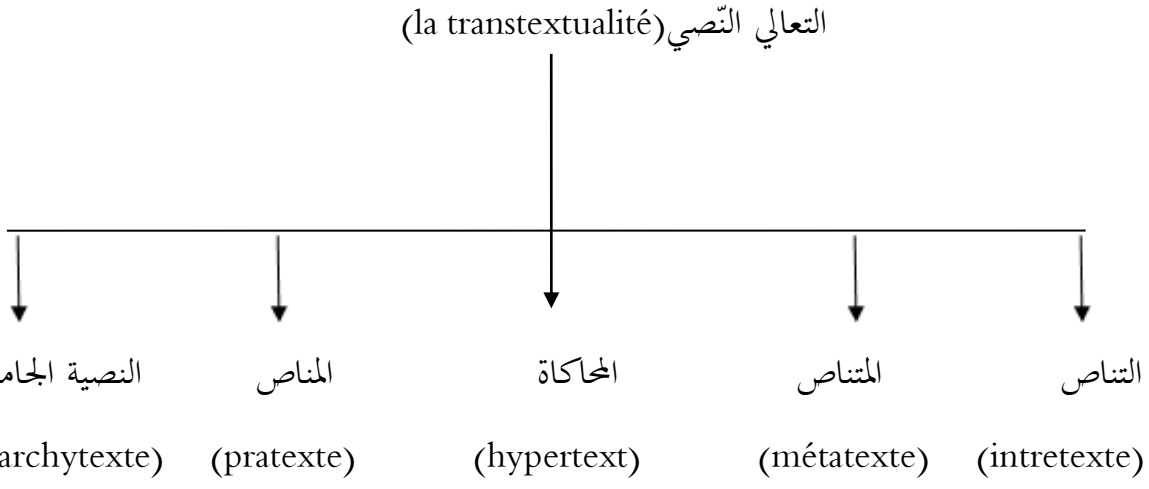
ضرورة البحث في ما يعرف بالمناص، وقد كان أشار من قبل إلى تعقد الظاهرة في كتابه "النص الجامع".[1]

وقد وسم "رولان بارت" المشروع الشعري (projet poétique) لـ"جينيت" على أنّه مشروع ذو فضاء واسع وآني، فهو من جهة عمل نقدي لانتسابه للنقد الأدبي، وتطبيق لذلك النقد، لاشتغاله على أعمال محددة، بالإضافة إلى اشتماله للبعد البيداغوجي، من خلال إعادة النّظر في وضعية تعليم الأدب، وتقديمه لطرائق جديدة في ذلك.[2]

3. التعالي النّصي وأقسامه عند "جيرار جينيت"(Gérard Genette):

تطرّق "جيرار جينيت" إلى مفهوم التعالي النّصي حين أدرجه في كلّ ما يجعلّ النص في علاقة خفيّة أم جلية مع نصوص أخرى، فقد جعله في خمسة أنماط هي: التناص، المناص المتناص، النّص الجامع، النص الناسخ.

والملاحظ أنّ "النص الجامع" قد أصبح نمطا من بين الأنماط الخمسة المحددة للمتعاليات النصية، والشعريات عامة، ويمكن تلخيص الأنماط الخمسة للتعالي النّصي في المخطط الموالي:



[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص80-81.

[2] Roland BARTHES, *le bruissement de langue* : Essais critiques 4, Paris, Edition du seuils, 1984, P. 215. ينظر عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ-2008م، ص27.

ومن خلال العرض السابق الذي تمّ طرحه حول مشروع الشعرية لدى "جيرار جينيت" نجد أنّه استقام عنده في التعالي النّصي، والعلاقات التي يقيمها النّص مع غيره من النصوص التي تحدد وترسم ملامحه للمتلقي سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وانتقلت من شعرية النّص إلى شعرية المناص أو النصوص التي تجعل منه كتاب يسوق النّص للمتلقي. والتي تأخذ بيده تارة لإضاءة النّص، وتارة أخرى تشد فضوله إلى متاهات الدلالة العميقة لهذا النّص.

وكان لهذا المشروع صداه في النقد العالمي عموما والعربي خصوصا، فقد تمّ فحصه ونقده وإعادة تشكيله من خلال العديد من النقاد؛ ومع ذلك فقد ساهم هذا المشروع في منهجة القراءة النقديّة المنفتحة على التأويل والتعدّدية.

ثانيا: العالم الروائي لجمال الغيطاني

إنّ المتتبع للمشروع الروائي "لجمال الغيطاني" لا يتسنى له الفهم والإدراك الصحيح؛ إلاّ بعد التعرف على أهم القضايا والأحداث والرؤى التي كان لها شأن في تشكيل هذا المشروع ويمكن العرض لتلك القضايا من خلال النقاط الآتية:

1.الحياة الأدبية لجمال الغيطاني ومنابع ثقافته:

هو "جمال بن أحمد الغيطاني" كاتب وروائي مصري، نشأ في الأحياء الشعبية المصرية(*) عاصر العديد من الأحداث السياسية والاجتماعية المصرية خصوصا، والعربية عموما، كما عاصر العديد من الروائيين الكبار مثل "نجيب محفوظ". فكان لكل ذلك دور وأثر واضح في رسم شخصية روائية مشحونة بالآراء والمواقف الفكرية وكذا ناقدا له تصوراته حول واقع الرواية العربية ومستقبلها.

(*) من مواليد 1945/05/09م، من قرية جهينة في محافظة سوهاج بالصعيد، ونشأ بحي الجمالية والقاهرة القديمة. ينظر أيضا لـ: هنية بن موسى، يوسف العايب، توظيف التراث العربي في نماذج من روايات جمال الغيطاني، مجلّة علوم اللغة وآدابها، دورية أكادمية محكمة متخصصة تصدر عن كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، مج12، ع3(خاص)، 30نوفمبر2020م،ص83.

أ. الغيطاني والكتابة الروائيّة:

يعتبر "جمال الغيطاني" أحد أعلام الكتابة الروائية، وقد كان له دور في تغيير مسار الرواية العربية نحو الهوية العربية الخالصة. «فهو من أحد أدباء جيل الستينيات، ذلك الجيل المتميز في كثير من الأشياء، إذ عاصر هذا الجيل معظم الهزائم السياسية والعسكرية التي مرّبها الوطن العربي. والتي كان لها تأثير على الأدب والفن والثّقافة.»[1]، فـ«جميع الأدباء المصريون متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات وبعدها، وينظرون جميعا إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاصلة.»[2]، فقد تعامل هؤلاء الأدباء بطريقة خاصة مع الواقع :

- فابتكروا طرقا جديدة في القص والسرد.
- وتمردوا على هذا الواقع المنكسر المهزوم.
- ورفضوا معظم القيم السائدة فيه.

ذلك أنّهم أفاقوا على نكسة كبرى قطعت كلّ آمالهم إلى الوحدة العربية والقوة في تقرير مصيرهم في وجه العدو الإسرائيلي الصهيوني خاصة والغربي عامة.[3]

فهذا الجيل قدّم للرواية العربيّة ما لم يقدّم لها من قبل، فتح لها طرقا لم تطرقها من قبل فقد أكسبها الحداثة، والحساسيّة والعمق والأصالة إنّه جيل عبد الكريم غلاب، وغسان كنفاني، وإيميل حبيبي، وصبري موسى، وصنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وسواهم.[4]

«وبالرغم من أنّ الغيطاني ولد في اليوم الذي أعلن فيه رسمياّ توقف الحرب العالميّة الثانية، إلا أنّه لم يتوقف عن خوض المعارك والحروب الفعلية والمجازيّة التي كلّفته الكثير:

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي قراءة في روايات جمال الغيطاني، مكتبة آفاق، الكويت،ط1، 1436هـ-2015م، ص15.

[2] فاليريا كبريتشينكو، الرواية المصرية بعد الستينيات، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد12، العدد1، ج2 1993م، ص160.

[3] وجيه يعقوب السيد، الرواية والتراث العربي، ص15.

[4] أحمد محمد عطيّة، الرواية السياسية، دراسة في الرواية السياسيّة العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990م، ص9.

- شهورا من التعذيب في المعتقلات، ولم يكن قد تجاوز العشرين.
- ستة سنوات كاملة على الجبهة المصريّة، مراسلا حربيا متطوّعا لجريدة أخبار اليوم، كان يواجه الموت فيها كل ساعة.
- فصل من العمل في بداية حكم السادات، ثمّ تجميد من الكتابة الصحفيّة طوال سنوات السبعينيات وحتى أوائل الثمانينيات.
- حملة تشويه بسبب مواقفه.»[1].

وقد أشار "الغيطاني" إلى الضغوطات السياسية التي عان منها خلال فترة السبعينيات حيث نقل إلى قسم الدراسات. ولم يكن هذا القسم سوى جرج للمعارضين غير المرغوب أن يكتبوا، وضمّ "عادل حسين"، "جمال بدوي" و"مصطفى طيبة" ومجموعة أخرى تمّ تصنيفهم كيسار.[2]

يقول "الغيطاني": «كنت محسوبا على الشيوعيين، وكان المسؤول عن الصّفحة الثقافة في الأخبار قد وضع قائمة بأسماء كتاب الستينيات كممنوعين من النّشر.»[3]، فقد تعرضوا لكل الضغوطات السياسيّة التي مورست عليهم وعلى حريتهم في الكتابة فقد كانت «فترة صعبة، ربما أكثر من الفترة التي سجنت فيها.»[4].

ففي 1978م اضطر إلى الذهاب إلى طبيب نفسي، وأخبره بأنّه يعاني من حالة اكتئاب حاد، ولم يكن هذا الاكتئاب نتيجة مشاكل شخصية، بل مشكلات عامة، ومشكلات وطن يتحلّل ببطء، فيقول في ذلك: «إذا أردت أن تفهم جيل الستينيات، فالمفتاح الهام لفهمه هو أنّ القضايا العامة هي قضايا خاصة، فقد كنت أبكي عندما كانت الفيتنام تضرب.»[5].

---

[1] شعير محمد، حوار مع الروائي جمال الغيطاني، مجلة الثقافة، الجامعة الأردنية، ع77، 2009م، ص132.

[2] نفسه، ص133.

[3] نفسه، ص133.

[4] نفسه، ص133.

[5] نفسه، ص133.

وهذه القوميّة والثقافة المحمولة بالآراء الفكريّة والسياسية تجاه النّظام والسلطة، وتجاه العدو الحقيقي، أفرزت العديد من الأعمال الروائيّة والقصصيّة التي من شأنها أن تؤسس لمشروع سردي تتأسس عليه الرواية العربيّة عموما. من هذه المؤلفات ما عكفنا على دراسته في هذا البحث:

- "التجليات"[1]، بأسفاره الثلاثة الذي يعكس تجربة صوفيّة لعالم حقيقي.
- "الزيني بركات"[2]، تأريخ لهزيمة تنبأ بها "ابن إياس" في بدائعه.
- "الزويل"[3]، حكاية مع الأساطير الشعبيّة.
- "وقائع حارة الزعفراني"[4]، تسجيل لحياة اجتماعيّة كثر فيها الفسق والجهل.
- "شطح المدينة"[5]، حكاية لمكان يعبق بالأساطير والتّراث والرموز.
- "دفاتر التدوين" تسجيل لسيرة ذاتية ملؤها التأمل، والاحساس بالزمن المنسل العابر إلى الملانهاية.

وغيرها الكثير من الأعمال القصصيّة والروائيّة التي رسمت كل واحدة منها جزء لصورة كبيرة، وفلسفة عميقة أساسها الإنسان المصري الريفي، الذي يتجول عبر أماكن رصدت أحداثا لازال صداها على تلك الجدران والأماكن.

ب. منابع الثقافة لدى الغيطاني:

يتجلى المشروع "الغيطاني" من خلال تشرّب العديد من الأساليب والتقنيات السردية وكذا الأشكال التراثية التي أغنت خطابه الروائي وميّزته عن غيره من الخطابات.

ولتشكيل هذا الخطاب كان على "الغيطاني" محاكاة أسياد التراث ومشايخه، والولوج لعالمهم، وهذا ليس بالأمر الهيّن فهذه الجهود تحتاج إلى زاد كبير من المعرفة، مع قدرة فائقة على

---

(1) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1410هـ- 1990م

(2) جمال الغيطاني، الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1409هـ-1989م.

(3) جمال الغيطاني، الزويل، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 2013م.

(4) جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، دار نهضة مصر، الجيزة، ط1، 2013م

(5) جمال الغيطاني، شطح المدينة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1412هـ-1992م

استيعاب أساليب التراث من مقامات، وقصص شعبية، وكتب السيرة. وهو بذلك عدّ رائدا للرواية العربية ذات المنزع التراثي.

ومن تقص لحياته الأدبيّة والفكريّة، وتتبع لنشأته الثقافيّة، يمكن أن نجزم بأنّ الكاتب قد حصل على ثقافته عبر عدّة منابع، نلخصها في الآتي:[1]

- ✓ **المنبع الأول: تأثير مكتبة مدرسة الجماليّة الابتدائية:** في شبابه المبكر.
- ✓ **المنبع الثاني: الكتب المعروضة على رصيف الأزهار:** وكان ذلك بعد سنّ السادسة عشر.
- ✓ **المنبع الثالث: الكتب المصرية:**

وذلك في مرحلة متأخرة من مراحل تكوينه لأطره الثقافية الخاصة، ويمكن القول إنّ مطالعات الكاتب من خلال هذه المنافذ قد بدت موزعة بين الآداب العالمية، والمترجم، والثّقافة التراثيّة، مع نزر يسير من نماذج الأدب العربي الحديث.

كما يمكن رصد منابعة أخرى غذت ثقافة الكاتب بالعديد من المصادر التي كان لها دور ملحوظ في تشكيل ثقافته:

- ✓ **المنبع الرابع: الأحياء والمدن الشعبيّة:**

إنّ الظروف الاقتصاديّة التي كانت تعيشها عائلة "الغيطاني"، كانت سببا في نشأته في حيّ الجماليّة المشتمل على الأماكن الشعبيّة التي نجدها في أدبه. وهذه الظروف عاشها "الغيطاني" جعلته أكثر التصاقا بواقع الحياة، وأنماط التفكير في الأجواء الشعبيّة. سواء في جهينة (الريف المصري)، أو التي لم تكن الأسرة لتقطع اتصالها بها، أو في الجماليّة حيث ضريح الحسين (رضي

[1] مأمون عبد القادر الصّمادي، جمال الغيطاني والتراث، دراسة في أعماله الروائية، رسالة ماجيستير، تخصص أدب ونقد جامعة البرمك، الأردن، إشراف إبراهيم السعّافين، الفصل الصيفي، 1991م -1412هـ، ص6-9.

الله عنه) صاحب المنزلة الكبرى عن المصريين، والذي يحتل عنده نفس المكانة التي يحتلها الإله أوزوريس الفرعوني.[1].

وقد أقرّ "الغيطاني" عن تأثير الأجواء الشعبيّة على أدبه والتي نهل منها العديد من الأساليب والنّصوص الشعبيّة التراثيّة في كونها منبعا من المنابع التي استقى منها العديد من تقنياته السرديّة، فيقول: «في هذه المنطقة نشأت (يعني الجماليّة)، وأعتقد أنّ هذه النّشأة قد أثرت على تكويني بشكل تلقائي جدًّ.»[2]، يقول في "التجليات": «...رأيت اللافتات عربية، والمقاهي، والحياة اليوميّة، ومررت بمدن بدت لنا كحلم لطوا ما انعزلت عنا...»[3].

أمّا في الصعيد المصري، فإنّ أنماط التفكير الشعبي هي الأطر الثقافيّة التي يشبّ عليها النّاشئة هناك، وذلك لترسخها في وجدان الشعب بقوة. ولم تكن عائلة "الغيطاني" بمعزل عن هذه الأنماط الشعبيّة في التّفكير وخصوصا عند جدته لأمه، إذ طالما روى عنها قصص البطولات الخرافيّة، والكرامات الصوفيّة، وقصص الجان وغيرها، حتى إنّها أورثت الإيمان بهذه المعتقدات لابنتها (والدة "الغيطاني")، التي مارست بعض معتقداتها أمام أطفاله.

✓ **المنبع الخامس: التأملات في فنّ العمارة:**

التي جسدت الآثار المادية، لهذا التراث. فقد قدّم من خلال أدبه صورا فوتوغرافية للعديد من المد والأحياء الشعبيّة، وكذا التغيّرات التي طرأت عليها عبر الزمن. وقد اشتغل "الغيطاني" بهذه المصادر ، في العديد من المحطات في أدبه ورواياته، بل أفرد روايات لرسم هذه الأحياء والوقائع التي حدث فيها مثل روايته "وقائع حارة الزعفراني" و"خطط الغيطاني"[4]، التي تعد توثيق لمجموعة من الأحياء والخطط في مصر. وكان لهذه الأثار حصته خارج أدبه، فاهتم بها على مستوى الإعلام

---

[1] مأمون عبد القادر الصّمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص8.

[2] جمال الغيطاني، جمال الغيطاني يروي حكايته مع التجارب الحياتيّة، والأدبية، مقابلة مع الغيطاني حاوره: اسكندر داغر الأسبوع العربي، ع1491، 1988م، ص4.

[3] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص14.

[4] جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1985م

والصحافة وكان لشريطه الوثائقي "تجليات مصريّة"[1]، مثال واضح على أهمية هذه الأثار في حياته الأدبية.

✓ **المنبع السادس: القراءة الواعيّة في أمهات الكتب:**[2]

تنوعت قراءاته ولم تستثن ما تجده من كتب مترجمة أو قديمة وكان يقرأها قراءة واعيّة فاحصة. ويمكن تصنيف هذه القراءات حسب مصادرها في:

- **كتب الأدب العربي القديمة:**

فقد نهل من أبار هذه الكتب التي تعتبر من أهم مصادر التراث العربي، وتشرّب لغتها وأسلوبها في السرد والتي اعتبرها مصادر مهمّة للبحث ولخلق شكل روائي عربي، يستقي تقنيات هذه المصادر وأساليبها. والتي صنّفها إلى: [3]

- **مصادر القص العربي المباشر:**

وأبرزها شكل المقامة والملاحم العربيّة، التي أصبح بعضها شعبيا وشائعا مثل سيرة عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، بالإضافة إلى موسوعات الأمثال العربيّة.

- **مصادر القص غير المباشر:**

ومن ذلك حوليات التاريخ العربي الكبير، مثل حوليات "الطبري"، و"ابن كثير" و"الدينوري" وقد أثرت هذه المصادر في شخصيته وأسلوبه في الكتابة بشكل كبير، وقد عبر عن ذلك بقوله: «تعلّقت في التراث بالتاريخ، وكان ذلك بتأثير من إحساس قوي بتوالي الزمن ومروره وتعمّقت في قراءة المصادر التاريخيّة والحوليات، بدءا من ابن عبد الحكم وحتى الجبرتي، حيث الحياة اليوميّة مدوّنة، تكاد تحتفظ بطزاجتها، خاصة عند المقريزي وابن إياس، قرأت في التّاريخ الفرعوني

---

[1] جمال الغيطاني، تجليات مصرية، شريط وثائقي، قناة دريم زمان، إخراج شوقي علي.

[2] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص21.

[3] جمال الغيطاني، منتهى الطلب إلى تراث العرب، دراسات في التراث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1417هـ-1997م، ص6-9.

خاصة موسوعة سليم حسن وما كتبه الأجانب، ولكن العصر المملوكي بالذات مازال يلقي بظلّه الثقيل على حياتنا.»[1].

- **الخطط:**

والتي اعتبرها مصدرا مهما من مصادر القص، فيقول: «وأعتبرها مصدرا مهما من مصادر القص، حيث يدوّن تاريخ المكان من ذلك خطط المقريزي، وخطط علي باشا مبارك، وخطط الشام لمحمد كرد.»[2].

- **مؤلفات السحر والتنجيم:**

والتي جسدها في التراث الشعبي المعيش في الواقع، كالحجب التي تعدّها الأمهات لأطفالهن المرضى، واللاتي يعتقدن بأنّه تصرف حي، وجزء من ممارساتهن اليوميّة وهو في نظره يخالف الخرافة. كما أنّه أسلوب جدير بالدراسة.

- **كتب البحاث:**

والتي هي في معظمها تفسير للعديد من الظواهر الطبيعيّة، التي كان ذهن البشريّ يعجز عن تفسيرها بحكم محدوديّة العلم الطبيعيّ في هذه الحقائق، ومن ذلك كتاب "عمر بن الوردي" "خريرة العجائب".

- **كتب التراث الصوفي:**

فهي عنده أساس دراسة الأدب العربي وفهمه فيقول في ذلك: «وأرى أنّه لتكتمل الدراسة في الأدب العربي لا بدّ لها من التوجه إلى هذا التراث الروحي، وخاصة منه الكرامات لما تحتويه من أساليب خارقة للعادة، لها بعدها اللامألوف، فهي قصص قصيرة مركزة، وموحية، ضامرة للمحتوى، فالخيال الإبداع في أدب الكرامة جدير بالتّوقف طويلا والتأمل.»[3]

---

[1] جمال الغيطاني، جدليّة التناص، مقابلة مع جمال الغيطاني، مجلّة ألف، العدد4، 1984م، ص75.

[2] جمال الغيطاني، منتهى الطلب إلى تراث العرب، ص7.

[3] نفسه، ص9.

- **الكتب المترجمة:**

انفتح "الغيطاني" على الأعمال الروائية العالمية التي قدمت له طرقا وأساليب جديدة في الشكل أو المضمون، فيقول عنها: «كنت أفضل قراءة الروايات المترجمة، وفي هذا السن بهرني "آرسين لوبين" هذا اللص الشريف الذي كان يسرق من الأغنياء ويعطي للفقراء وقد تخيلته إلى درجة أنّني رسمت له ملامح شخصيّة بخيالي، كنت أوشك أن أراه في الطريق يسعى، وقرأت ترجمات مجزة لـ"دستوفيسكي" و"ستيفان زفايج" و"إميل زولا" و"بلزاك" و"إسكندر ديماس" الأب والابن، وقرأت عددا هائلا من الروايات عن الثورة الفرنسية لـ"رفائيل سباتيني".»[1]

أفاد "الغيطاني" كثيرا من هذه القراءات، ولكنّ أهميتها الخاصة في سبيل ترغيبه الواعي بانتهاج منهج التوظيف التراث في الإبداع تكمن فيما كانت تحيل إليه من قراءات موازية تقدّم حصيلة معرفيّة عن بيئة اجتماعيّة أو عصر تاريخي، أو جنس معرفي ما. ذلك أنّها تحفزه في البحث في التراث وفي تلك الأزمنة التي استحضرها هذا المترجم، فيجد أنّ روح المعرفة المستكشفة تدفعه إلى البحث عن كتب تدرس تلك الأزمنة، وهكذا في كل المجالات [2]، فقد كانت هذه الأعمال توظف التراث القومي، وأحيانا ما توظف التراث العربي والإسلامي والمصري الفرعوني، فزاده ذلك اعتزازا بهذا التراث، وفضولا في البحث عنه في أهم مصادره.

- **دراساته في الأدب الحديث:**

فقد كانت نادرة جدّا لا تتعدّ بضعة أعمال لـ"توفيق الحكيم"، و"يحي حقي"، أما "نجيب محفوظ" الذي كان له نصيب الأسد من قراءات "الغيطاني" في الأدب العربي الحديث، ويفسر "الغيطاني" ذلك بقوله: « قد ربطتني –وأنا ما أزال في سن الخامسة عشر– علاقة حميمية بـ"نجيب محفوظ" فرواياته عادة ما تحمل عنواناتها أسماء أحياء المنطقة نفسها التي أعيش فيها، خان الخليلي

---

[1] جمال الغيطاني، إشارة إلى معرفة البدايات، مجلّة فصول، الهيئة ا لمصرية العامة للكتاب، المجلد11، العدد3، 1992م ص84-85.

[2] جمال الغيطاني، جدليّة التناص، ص81.

قصر الشوق، السكّرية وغيرها، فضلا عن أنّ روايات نجيب محفوظ في مستوى الروايات العالمية التي قرأتها.»[1].

2. مواقف الغيطاني الفكريّة والنّقديّة:

كان لقلم "الغيطاني" دور كبير في تسجيل العديد من الوقفات والمواقف الغيطانية التي كان لها صداها في الأدب العربي عموما والنقدي منه خصوصا، فقد كان لـ"الغيطاني" حساسية مفرطة حول الخطاب الاستعماري _على حد تعبير عبد الله ابراهيم_ الذي أرجع الفضل للآخر الغربي في كل الجوانب حتى الأدبية منها، بل كان الأديب العربي والروائي خصوصا يترجم العديد من تلك النصوص، بدافع أسبقيتها وحداثتها[2]، في الوقت الذي يعج فيه التراث العربي بالعديد من النصوص الفريدة والتي من شأنها تشكيل نص روائي عربي، يرسم ملامح عربية ويتكلم عن قضايا عربية، وبناء عن تلك الخلفية ارتسمت العديد من المواقف لـ"الغيطاني" سواء على مستوى السياسة والفكر، أو على مستوى الأدب والإبداع الفني، ومن تلك مواقف ما يمكن رصده في الآتي:

أ. مواقفه الفكريّة:

إنّ الأديب لا ينفصل عن عالمه الاجتماعي وأفكار عصره وعن الرؤية السائدة في عصره ذلك أنّ «الأعمال الأدبيّة ليست إلهاما غامضا، أو أعمالا قابلة للتفسير يعتمد على سوسيولوجية مؤلفيها. إنّها أشكال للإدراك وطرائق خاصة في رؤية العالم، ومادام كذلك فهي تنطوي على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة في رؤية العالم، أي بالعقليّة الاجتماعية أو إيديولوجيّا العصر، وهذه الإيديولوجيا بدورها نتاج لعلاقات اجتماعيّة ملموسة تقوم بين البشر في زمان ومكان مدّدين، إنّها الطريقة التي يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقيّة ويبرّرونها ويحافظون على بقائها.»[3]

---

[1] جمال الغيطاني، جدليّة التناص ، ص83-84.

[2] عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003م، ص12.

[3] تيري إجلتون، الماركسيّة والنّقد الأدبي، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة لكتاب، المجلد3، العدد3، 1985م، ص23.

وهذا حال "جمال الغيطاني" مع واقعه السياسي، والاجتماعي، والفني. فكانت الرحلة الإبداعيّة الغيطانيّة، مليئة بالموقف وقد قامت أساسا لشنّ حرب على كل من تواطئ على المجتمع وتقديس كل مدافع عنه، فاعتنق "الغيطاني" كل فكر أو ممارسة سياسيّة أو أدبيّة كانت خلف مصلحة الإنسان البسيط والمعدم، أو خلف القضايا القوميّة الخاصة بعروبتنا وإسلامنا ومن المواقف الفكريّة التي تبناها الغيطاني في أدبه:

– موقفه من الاشتراكية:

يعدّ موقف "الغيطاني" من الاشتراكيّة موقفا مبدئيا بالدرجة الأولى، إذ يؤمن بها وبمبادئها تلك المبادئ التي تنتصر للفقراء وتنصفهم، وهو واحد من هؤلاء الفقراء، وقد زج به في السجن في الستينيات بسب دعوته إلى العدالة الاجتماعيّة، التي لا تبدو بوضوح إلاّ في الاشتراكيّة، على ما يعتقد "جمال الغيطاني"، لا على ما يعتقد الباحث، على أنّه ينبغي أن يلاحظ أنّ النظام الاشتراكي، هو نظام اقتصادي بالدرجة الأولى.[1]

ومن الأعمال التي عكست هذه الرؤية، وهذا الفكر الاشتراكي، روايته "التجليّات" ففيها يأخذ "الغيطاني" موقفا حاسما من الانفتاح الاقتصادي، ويرفض بشدّة نتائج هذا الانفتاح والتي أفرزت فئات من الشعب احتكرت الأموال، وسخرت كل فئات الشّعب الأخرى لخدمتها والقيام على مصالحها، وبسب هذا الانفتاح ازداد النّاس فقرا، ومن ثمّ فـ "الغيطاني" يحمل "السادات" مسؤولية هذا التخريب الاقتصادي، وأطلق عليه لقب "الجلف القاسي" بسب تنكره لمبادئ الثورة والاشتراكيّة.

وفي المقابل لهذه الشخصية المتسلطة، وتهجم "الغيطاني" على تبجّحها السلطوي على الفقراء، قدّس "الغيطاني" شيخه "جمال عبد النّاصر" ووضعه في مكان المجاهدين الأبرار. فهو رمز لحماية الفقراء، وسيف قاطع على الفاسدين، فقابله بسيد الشهداء "الحسين بن علي" [2]، فيقول

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص191.

[2] نفسه، ص192.

"الغيطاني" في تجلياته: «بدأ حصار عبد النّاصر في الفالوجة، وضيق العدو خناقه عليهم ونزفت دماء في مواقع أخرى، وفي كربلاء اشتدّ الرمي على مضارب الحسين...»[1].

إضافة إلى رواية "الزيني بركات" التي تسرد لتاريخ كان للبصاصين والفاسدين دور كبير في تغيير مصائر الشعوب، والاسهام في سقوط الدول والأمم. وكان لمصالحهم دور كبير في بقائهم في مناصبهم ومكانتهم السياسية برغم تغير الحكام والسلطات فهم من يقررون مصائر العباد رفقة مصالحهم ومكانتهم. فكان البطل الحقيقي في هذه الرواية هو عامة النّاس البسطاء الذين ثاروا للدّفاع عن حقهم، ومواجهة هذه المخابرات الفاسدة. ومن هذا فقد كان تبنيه للأفكار الاشتراكيّة، تغذية لصورة هذا البطل –الشّعب– ورسمها لتعاطفه معه لأنّه جزء منه.

- **موقفه من القومية العربية(الإسلاميّة):**

كان موقف "الغيطاني" من القوميّة العربيّة واضح وجلي في إنتاجه الروائي والقصصي وقد دعا إلى الوحدة العربيّة وكذا الاسلامية بين الدول وشعوب العالم العربي والاسلامي، من باب التواصل الحضاري الإسلامي الذي يؤدي إلى الوحدة والنصرة، ونكر كلّ أشكال التطبيع والتبعيّة لدول صهيونية التي لا يدرك خبث مخططاتها المدمرة للإسلام والمسلمين، إلاّ المثقفين من أمثال "الغيطاني" والمحتكين بالجانب السياسي العربي، والتي سعت على الدّوام لأن تقوم على أنقاض التّشتيت والفرقة التي شهدها العالم الإسلامي.

ومن أعماله الشاهدة على هذا الموقف، روايته "رسالة في الصبابة والوجد" حيث تدور أحداثها في دول شرق آسيا الاسلامية وهي دول ذات حضارة إسلاميّة أصلية، ومازالت آثار الماضي تثير عبق الذكرى عند كلّ من يزور هذه البلاد، وتعتبر هذه الرواية من رواياته التي احتفلت بالآثار العمرانيّة الاسلاميّة. «ذلك السرقب الذي يلزمني عند جوازي عبر مداخل العمائر القديمة والممرات المؤدية حيث الصح الفسيح بعد الممر المدهلز فكأنه الفرج بعد الضيق، أو اليسر بعد

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص155.

العسر، كنت أشرع الحواشي لالتقاط روائح المكان، فلكل معمار رائحته الملازمة التي تمنحه خاصيّة...»[1].

ومن صور رفضه لأشكال التطبيع مع العدو الإسرائيلي، وتصويره لرموز الخيانة في السلطات المصرية، ما نجده في رواية "التجليات"، ورمز الخيانة فيه أنور السادات، وقد عبر الراوي فيها المؤلف عن أسفه الشديد لتطبيعه مع إسرائيل –تلك الدولة التي اغتصبت الأراضي العربيّة وأزهقت الأرواح والنّفوس، وتعدى بطشها إلى ذبح الأطفال وقتل الأبرياء.– وتهكمه عن الأبرياء وظلمه عليهم، والسجون الممتلئة بهم. يقول الراوي عن هذه الصورة: «ينتفض الضابط لا يخفي هياجه، يخالف الأصول التي تعلّمها، لا ترد إذن(...)، أنت تعرف ماذا ينتظرك، قف، الضابط فجأة ينظر إلى مدخل الزنزانة للتحقق، أرى وجوها مطلّة، وجوه إسرائيلية وأخرى أمريكيّة، ممثلين عن الموساد، والاستخبارات العسكريّة، مدير المخابرات المركزيّة، يختفي الضابط من مجال بصري ظلال، وتردد الأصوات المتعاقبة(...)، أنت متهم بمعاداة أصحاب النّهي والأمر في العالم.»[2]

ب. مواقفه النّقديّة:

وفقا للظروف السياسية السابقة، تحددت بعض المواقف النّقديّة عن "الغيطاني" حول العديد من القضايا الفنية في الرواية العربية، والتي يمكن اجمالها في الآتي: [3]

– موقفه من تجربة معاصريه في التعامل مع التراث:

يعتقد "الغيطاني" أنّ المبدعين الذين حاولوا الإفادة من التراث في إبداعهم لم يتمكنوا في معظمهم من تحقيق نتائج مهمة على هذا الصعيد، فلقد ظلّ تأثر بعضهم بالنصوص التراثيّة «محدودا جدا في إطار الشكل التقليدي للروايّة، المستعار أساسا من الرواية الغربيّة، سواء أكانت

---

[1] جمال الغيطاني رسالة في الصبابة والوجد، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة خاصة بمهرجان القراءة للجميع، 1995م، ص46.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجلّيات، ص132.

[3] مأمون عبد القادر الصامدي، جمال الغيطاني والتراث، ص14.

روسيّة، أو فرنسيّة أو أمريكيّة»[1]، وحجته في ذلك أنّ معظم هذه الأعمال التي اعتمدت التراث كانت محاولات إعادة كتابة بعض السير الشعبيّة الممتعة، بخصوصيّة متفردة في طرق القص وأساليب الحكي، لكن دون أن ترقى إلى شكل آخر يبتعد عن إطار الشكل الروائي الغربي. فيقول: «لم تجر محاولة متكاملة لخلق شكل روائي خالص يستند إلى التراث الشعبي الرّسمي»[2]. وأرجع أسباب هذا الإخفاق في تحقيق محاولة متكاملة إلى:

- عدم توفر الوعي الكافي بالذات القوميّة وموروثها الخاص.
- صعوبة هذه الموروثات وصعوبة تمثلها.
- هيمنة الأشكال الثقافيّة الغربيّة.[3].

ومع هذا فقد اهتم "الغيطاني" بما أنجزه كل من الروائي التونسي "عز الدين المدني" والفلسطيني "إيميل حبيبي" من روايات تستمد بعض مقوّماتها من التراث العربي، وهما الكاتبان الوحيدان اللذان يستثنيهما "الغيطاني" من حكمه على المحاولات الأخرى.

أما "نجيب محفوظ" فقد لعب دورا مهما في إنضاج الوعي النّقدي عند "الغيطاني" فقد كان من أكبر مشجعيه على ضرورة الانعتاق من الشكل السائد للرواية العربيّة. «إنّ الأدب في حاجة إلى التّصوف من نوع خاص إلى حزم، إلى صّرامة ...أنّ الأدب حياة متكاملة في حاجة إلى إخلاص وتفان ... ونجيب منح حياته كلّها من أجل الأدب، وفي كلّ جزء من حديثه الطويل هذا، وفي كل ما أعرفه عنه يؤكد ذلك، وما يجسده، وأعترف أنني الآن أكتشف من خلال نجيب محفوظ أنني ضيّعت بعض الوقت في أعمال كان يجب عليا خلالها أنّ أخلص إلى الأدب.» [4].

ويرى "وجيه يعقوب السيد" أنّه من اللافت للنّظر حقا، أنّ "الغيطاني" على عكس ما هو مألوف لم يطلع على الأعمال الروائيّة لكبار الأدباء المصريين والعرب باستثناء "نجيب محفوظ" إذ

---

[1] جمال الغيطاني، التراث والإبداع الروائي، الباحث العربي، ع2، 1985م، ص100.

[2] نفسه، ص100.

[3] نفسه، ص100.

[4] جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1985م، ص6.

المعروف أن الأديب شاعرا كان أو قاصا يسعى إلى التهام إبداعات حتى يكون بإمكانه محاكاة تلك الأعمال والإضافة إليها فيما بعد، وربما يرجع ذلك إلى رغبة "الغيطاني" الملحة في عدم الوقوع في أسر تجارب الأخرين ورغبته في أن يكون له صوته الخاص والمتفرّد بين أقرانه.[1].

فيقول في ذلك: «يجب الاعتراف أنّني لم أقرأ للأدباء الذين كانت أعمالهم شائعة وقتئذ مثل السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وغيرهما، حتى يوسف السباعي، لم أقرأ من أعماله إلاّ مجموعات محدودة مثل "أرخص ليالي"، و"النّداهة"، و"البيضاء" قرأتها في سن متأخرة، وهكذا نجوت من تأثيره الطاغي الذي أدرك أدباء الوسط»[2].

وذهب "النّاقد وجيه يعقوب" إلى أنّ « "جمال الغيطاني" مبالغ إلى حد ما في قوله بعدم قراءته واطلاعه على أعمال الأدباء المعاصرين، وذلك ليجد لنفسه المبرر المقبول الذي صبغ أدبه بهذه الصبغة، صحيح أنّه ربما تعمّد ذلك من أجل الوصول إلى مشروعه الخاص وصوته المتفرد، ولكنّه ما كان له أن ينجو من التأثر بهؤلاء الروائيين الكبار، وخاصة أنّ الكثير منهم قد سلك مسلك توظيف التراث في الرواية، كما أنّ أي أديب يصعب عليه أن يكون بمعزل عن الإبداعات السابقة عليه ولو من باب المتابعة.»[3].

- **تصوره للزمن وعلاقته بالتراث:**

ولعلّ التصوّر عن وحدة التجربة الإنسانية هو الذي يقود "الغيطاني" نحو تحديد مفهومه للزمن، إذ هو عنده الوعاء المدرك للتجربة الإنسانية ماثلة في تراثها، لذلك فليس ثمّة فرقا جوهري –في نظره– بين لحظة زمنيّة مرّت وأخرى حاضرة، أو ثالثة ستأتي، إن جوهر التجربة الإنسانيّة في اللحظات الثلاثة واحد، ولكن أشكال تحقيق التّجربة ووسائل هذا التحقيق هي التي تتعرض للاختلاف بسبب مبدأ الصيرورة وعدم الثبات.[4]

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص23.

[2] جمال الغيطاني، إشارات إلى معرفة البدايات، ص88.

[3] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص24.

[4] عبد المحسن طه بدر وآخرون، مناقشة كتاب التجليات، نادي الأدب بحزب التجمع يناقش كتاب التجليات، السنة الأولى، العدد3، 1984م، ص164.

فالزمن مفهوم يشكل عند "الغيطاني" إحدى الركائز الأساسيّة في سياق وعيه النّقدي وإبداعه الروائي، ووجد في نصوص التراث الشفهي والمكتوب ما يحقق له نجاحا باهرا في تحديد مفهوما للزمن. فالفن عند "الغيطاني" هو «أرقى جهد إنساني لمقاومة العدم»[1]، ذلك أنّ جوهر الفن يكمن في أنّه «محاولة قهر الفناء، محاولة قهر الزمن، الذي لا يرى بالمادة أحيانا.»[2]

- **موقفه من تجربته وما تقتضيه لتحسن التعامل مع التراث:**

حتى يتقن "الغيطاني" –على مستوى آخر –انتهاج أسلوب لتوظيف التراث روائيا، يرى أنّه من الضروري جدّا إجهاد نفسه في تحصيل المعرفة الكافيّة بالتراث الداخل في لحمة رواياته، وفي ذلك يقول: «ازداد غوصي في التراث العربي، واتسعت دائرة اهتماماتي وقراءاتي من التاريخ، حتى الحوليات والسحر، وكتب العجائب،(...) وكتب عن هدايا الملوك وأطعمتهم ومجالسهم، وهذه الكتب كانت تخلق إيقاعا داخليا في نفسي، يجعلني أستخلص منه أسلوبا عربيا مميزا ولكنّه وبرغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حولي كرجل يحيا في قاهرة الستينيات والسبعينيات إنّ الفن لدي مجاهدة ودأب، بقدر ما أجد من عناء أحصل على الفائدة.»[3].

ونتيجة لتلك المجاهدة والقراءات المكثفة للتراث والواقع، ولدت نصوص فريدة، أقرّ ببراعتها الفنية العديد من النقاد والدارسين، فقد أشاد "مأمون عبد القادر الصمّادي" ببراعة "الغيطاني" في التعامل مع التراث فقال: «إنّ أعمال الغيطاني، الروائيّة بما فيها من زخم تراثي موظف بدرجة عاليّة من التّفوق، تشهد له بصدق هذا الاقرار، سواء كان على مستوى المضامين والمفهوم أو على مستوى اللغة وأساليب القص التراثيّة، ذلك أنّ إلهام مبدع يعيش في قاهرة العقود الأخيرة، بكلّ هذا الزخم لابد له أن يقتضي جهدا كبيرا، إن لم يكن خارقا.»[4].

---

[1] جمال الغيطاني، جدليّة التناص، ص81.

[2] نفسه، ص81.

[3] جمال الغيطاني، مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات، ندوة العدد، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد2، المجلد2، 1982م، ص213.

[4] مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص18.

- **تقييمه لواقع الرواية العربية المعاصرة:**

لقد قدّم "جمال الغيطاني" تقييما لوضع الرواية العربية المعاصرة، فقال: «بشكل عام يمكنني القول: إنّ الرواية العربيّة بعد أن تبلورت على أيدي جيل الرواد وعلى رأسهم نجيب محفوظ، وحنا مينا، وطعمه فرحان، وكتّاب شمال إفريقيا في فترة المقاومة، بدأ منذ الستينيات شعور بالقلق تحس به في انتاج روائي ما يسمى بجيل الستينيات، قلق مصدره الرّغبة في تأصيل الرواية العربيّة بدرجة أو بأخرى. وهنا نستطيع أن نجد تجارب متميّزة في هذا الاتجاه، خاصة في مصر وسوريا والعراق.

بعض هذه التجارب يستلهم الأشكال الغربية. وأعني النتاج الغربي بشكل عام بما في ذلك الرواية الروسيّة أو الاسبانيّة...الخ، من أهم التجارب العربيّة في هذا المجال تجربة "صنع الله ابراهيم". التي تشكل الآن تيار في الرواية العربيّة. وبدأت تجربته بـ"تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس" و"اللجنة" وأخيرا "بيروت...بيروت".

وهناك اتجاه آخر له جذور في الأدب العربي، بدأ في محاولة وضع الرواية على أسس عربيّة، ويستمد من التراث العربي قيّما جماليّة خاصة بخلق أشكال وأساليب جديدة للتعبير في الرواية العربيّة. وهذا الاتجاه نجده حتى عند كاتب ثقافته غربية ويفهم الحداثة كما توجد في الغرب. وهو "جبرا ابراهيم جبرا" الذي استخدم رموزا من التراث الغربي في روايته "البحث عن وليد مسعود".

وهناك في هذا المجال عمل مهم جدا قرأته في أواسط السبعينيات هو "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل" لـ"إميل حبيبي"، وكاتب آخر، في حدود ما قرأت من أعماله، أشعر أنّ تجربته مهمة جدّا هو "المسعدي التونسي" وهناك تجربة "يوسف القعيد" وتجربتي الخاصة.»[1]، وبهذا التّصريح فقد حدد "الغيطاني" مذاهب الرواية العربية المعاصرة في ثلاثة مذاهب:

- مذهب أتقن الكتابة الروائية على أصولها الغربيّة

[1] جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، حوار مع الروائي العربي: جمال الغيطاني، حاورته: زهرة السيّد، المستقبل العربي، المجلد8، العدد75، ص141.

- ومذهب اعتمد التأصيل للرواية العربيّة، لكن على الأسس الغربيّة
- ومذهب اعتمد التأصيل لرواية عربية على أسس وعناصر فنية عربية خالصة.

وما يمكن قوله حول تلك المواقف هو إنّ "الغيطاني" كان يؤسس لمشروع سردي، يجسد تلك الآراء والمواقف بكل إبداع وفنية. وهو ما نجح في تحقيقه في كل أعماله السردية والقصصية وخاصة الروائية، وقد شهد على تلك البراعة في التعبير، والتأسيس والخلق، لجنس روائي سردي عربي، العديد من النقاد، والمبدعين.

3. الغيطاني ومحاولة التأصيل للشكل الروائي الجديد:

«التراث-الحداثة» من المعادلات الصعبة التي سكنت هاجس الروائيين العرب جميعا وبالتحديد "جمال الغيطاني" الذي وجد «في التراث ضالته المنشودة، فقد وجّه هذا الماضي الخصيب الذي استوعبته تجاربه كافة النّشطات الإنسانيّة، كما وجد في هذا التراث خصوصية، وتفرّدا مما كان له أكبر الأثر في تجربة الغيطاني التي تقوم على استلهام التراث.»[1].

وعبر عن ذلك بقوله: «من خلال تجربتي الخاصة، ومن خلال كتابات النّقاد عنها، والجهود الفكريّة الحديثة التي تتخذ التراث العربي محورا لها، وليس بهدف التقوقع أو الاحتماء بالقديم (...) ومن خلال إحساس بخطورة التوجه الكامل إلى الحضارة الأوروبيّة، والذي ترجع جذوره إلى الحملة الفرنسيّة أمكنني بداية تحديد المنابع أو المصادر التي يمكن أن نثري بها فن القص العربي.»[2].

وفي محاولة أجراها "مراد عبد الرحمان مبروك" عن رأي أدباء الستينيات والسبعينيات في توظيف التراث في العمليّة الإبداعيّة، والتي اشتملت على معظم الأدباء بشتى اتجاهاتهم وأجناسهم الأدبيّة، مثل: "أحمد الشيخ" و"ابراهيم أصلان" و"ابراهيم عبد المجيد" و"جمال الغيطاني" وغيرهم

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص22.

[2] جمال الغيطاني، التراث العربي بين السابق واللاحق، الدوحة، قطر، عدد نوفمبر1985م، ص42. نقلا عن محمد صاحبي هاجس العودة إلى التراث عند روائي الحداثة الغيطاني انموذجا، مركز البحث العلمي والأنثروبولوجي والاجتماعي والثقافي ص18.

فقد أجمع هؤلاء الكتّاب على «ضرورة التحام العمل الأدبي بالعناصر التراثيّة كي يخرج العمل الإبداعي مزيجا من النّص التراثي والنّص الإبداعي وبذلك يجعل كلاّ من هذين النّصين في حالة تجدد وحيويّة.»[1]

وتجدر الإشارة هنا أنّ أهمية التجربة الغيطانيّة في استلهامها للتراث بمختلف أنواعه ومصادره ومحاكاته ونقله، إنّما تكمن في محاولة للبحث عن شكل فني جديد للرواية العربيّة يتناسب مع البيئة العربيّة دون أدنى شبهة في استعارته أو اقتباسه من الروايات الأجنبيّة.

كما عبّر "صلاح عبد الصبور" عن تجربة "الغيطاني" في خلق هذ الشكل الفني واستلهامه من التّراث، فقال: «لقد اهتدى إلى نبع هو الأسلوب السردي الذي عرفناه في الكتابات المملوكيّة، والذي قد يداعب أذواقنا المعاصرة مداعبة ودودا وأضنّ أنّ "جمال الغيطاني" قد أدرك هذا الأسلوب حين يلجأ إلى البساطة في السرد، ويحكي الجليل من الأمور والهيّن منها بنفس اللهجة البسيطة الموحيّة، هو يقلد هذا الأسلوب إذن، ولكنّه يصطنعه. ولعلّه يجد فيه قناعا فنيّا يمكنه من أن يعض الماضي على الحاضر فهو إذن بديل للقصّة التّاريخيّة في مستواها الطيّب، حين لا تقنع برواية الأحداث ولكنّها تعيد ترتيبها وإثارتها، بحيث تصبح كاشفة لزمنها ولزمن قارئها معا.»[2].

فقد بحث "الغيطاني" عن شكل يختلف عن الشكل السائد الذي هو في نظره عاجز عن التعبير عن قضايا العصر ومضامينها، وفي نفس الوقت يكون قادرا على عكس خصوصيتهم وأصالتهم العربيّة، وقد عبّر "الغيطاني" عن قصور تلك الأشكال، الذي ألح على خلق هذا الشكل الفنّي، فيقول: «كانت النماذج السائدة تشبه ذلك السرير الذي يطوّعون الجسد له، وشيئا فشيئا بدأت أكتشف أساليب سرديّة أخرى لم تكن طبعا في الغرب، أما الإنتاج الإبداعي المعاصر فلم

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، العناصر التراثيّة العربيّة، دار المعارف، ط1، 1991م، ص27.

[2] صلاح عبد الصبور، من أدب الشباب صوت ومشروع صوت، 1979/7/19م، نقلا عن وجيه يعقوب السيد، الرواية والتراث العربي، ص169.

يتعامل مع تلك الأساليب التي وقفت عليها في الحوليات التاريخيّة خاصة "بدائع الزهور في وقائع الدّهور" لـ"ابن إياس" والملاحم الشّعبيّة.»[1]

استطاع "الغيطاني" أن يثبت أنّ التراث العربي في حاجة إلى تعامل خاص لاستكشاف خفاياه وكنوزه، وقد «وفق في تحويل التاريخ المملوكي، وكتب الخطط للمقريزي وعلي مبارك ومخطوطات التّصوف، في استيلاء شكل خاص، في البناء الجمالي ولغة السرد، وتكوين المعمار الروائي، ولكنّه يقصد هموم الواقع المعاصرة.»[2]، فقد «عرف كيف يربط بين الماضي والحاضر»[3]

كما أنّه «كتب بأسلوب متميّز يذكر بأسلوب "نجيب محفوظ" في بداياته الأولى، وإن كان من الواضح أنّه يستلهم قاهرة المماليك والأتراك ويعيش في بطون كتب ذلك الزمان، ليستخرج منها موقفا وأحداثا، تفيده في التّعبير عن موقفه من القضايا الاجتماعيّة والوطنيّة المعاصرة»[4].

فقد كان دائم البحث عن شكل جديد، فلم يستقر له قرار ولم يتّخذ شكلا محددا منذ أولى كتاباته إلى آخرها «فهو ينوع دائما الشكل التوليفي الأسلوبي لرواياته منتقيا له نموذج فمرّة ينتقي الأخبار التاريخيّة، وأخرى الرسالة الصوفيّة أو الرسالة الإخوانيّة (رسالة في الصبابة والوجد) ووصف الأرض الجغرافيا (خطط الغيطاني) ويتقن "جمال الغيطاني" وهو صاحب الأسلوب المتحذلق التّوصل إلى جعل رواياته تخلق انطباعا بأنّها تجمع في الوقت نفسه ما بين التقليديّة والعصريّة الحادة.»[5].

وبناء على ما سبق فقد سعى "الغيطاني" «إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائيّة وجعلها قابلة لعدّة تحولات تباشر الانزياح والخروج

---

[1] جمال الغيطاني، إشارات إلى معرفة البدايات، ص199.

[2] عبد الرحمان أبو عوف، تحولات الرواية العربيّة، ص137.

[3] سامية أسعد، عندما يكتب الروائي التّاريخ، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد2، العدد2، سنة 1982م، ص71.

[4] سيد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربيّة الحديثة، دار المعارف، ط1، 1980م، ص85.

[5] فاليريا كيربيتشنكو، الرواية المصريّة بعد الستينيات، ص164.

عن المواصفات الخطيّة المتعارف عليها في هذه الكتابة، ومن ثمّ تغدو نيّة تحقيق بنية جديدة وتحطيم بنية سابقة نزعة غالية.»[1].

وتوجه "الغيطاني" للتراث لم يكن عشوائيا، ومحض للصدف، فقد تظافرت جملة من الأسباب والظروف الدافعة إلى إنتاج رواية عربية جديدة تستوعب كلّ المتغيّرات والمتحولات التي مرّ بها كتاب هذه الرواية عموما، و "الغيطاني" خصوصا، ولعلّ أهم هذه العوامل التي أدّت إلى نشأة قضيّة البحث عن الشكل الفني للرواية العربيّة، هو الهروب من المشكل الغربي، والهروب من تعظيم شأنه والانتساب إليه وتقديس آثاره.

وقد أشار "الغيطاني" إلى أهم الدوافع التي أدّت به إلى البحث عن شكل فني يرسم الرواية العربيّة، ويحدد هويتها فقال: «من خلال قراءتي لبعض الانتاج الروائي العربي لاحظت أنّه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجدت به الرواية في العالم الغربي، بل إنّ بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معيّنة في الأدب الغربي وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائيّة، ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنيّة للرواية تستمدّ عناصرها من التراث العربي، وربما كان السبب الكامن وراء ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتّاريخ، ونشأتي في منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالمساجد والأسبلة والبيوت القديمة والأهم من ذلك علاقات النّاس التي تزال في جوهرها تمت إلى زمن آفل وثمّ سبب آخر وهو إحساسي بالزمن في صيرورته المخيفة، واستمراريّته وسيولته التي لا تتجمد أبد. كان إحساسي بالزمن هو إحساس مفهومي للتّاريخ، التّاريخ بالنّسبة لي هو الزمن، ليس مفهومي للتاريخ أنّه عصر معين محدد بعلامات رمزيّة وضعها الإنسان وأقصد السنوات والشهور والدّقائق والثّواني، هذه اللحظة التي أتحدّث فيها الآن ولّت إلى غير رجعة.»[2].

من هذا المقطع الشاهد نستخلص أنّ الأسباب التي دفعت بـ "الغيطاني" لخلق تلك الأشكال الفنيّة، هي:

---

[1] بشير القمري، شعريّة النّص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، ط1، 1991م، ص24.

[2] جمال الغيطاني، بعض مكنونات عالمي الروائي، ضمن الرواية العربيّة واقع وأفاق، دار رشد للطبعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص325.

– تهافت الكتاب العرب على الكتابة على النموذج الغربي، والاحتفاء به وتحري خصوصياته وتفاصيله الفنّية الشكليّة، وحتى المضمونيّة.

– إحساسه القوي بالزمن الذي يشكل فلسفته في التعامل مع تلك النّصوص التراثية، فهو عنده ليس التاريخ بكونه عصر له رموزه التي وضعها الإنسان، وإنّما التّاريخ هو الزمن المنفلت الذي يخرج عن سيطرتنا، ويأخذ معه اللحظة التي هي في نظره زائلة وماضية.

– كما أنّه بالإضافة إلى ذلك وجد في التّراث أشكالا ومصادر لأساليب فنيّة ما يجعله يشكل ذلك الشكل الذي يخلف رواية عربيّة خالصة ليس لها نظير عند الغرب، وتحتسب للأدب العربي.

ومن ما سبق نجد أن الروائي "جمال الغيطاني"، من الروائيين الذين تميزوا بمواقفهم وآراءهم الفكرية والأدبية، كما تميزوا بنصوصهم الإبداعية التي لم تأت بدافع الكتابة فقط، وإنّما جاءت لأغراض فنية بحة هدفها رواية عربية بطرقة عربية، ومن تراث عربي. وقد نجح إلى حد كبير في خلق هذه الرواية، وفي إبراز فنيتها وقدرتها على التعبير بتلك اللغة الفريدة والمتميزة عن واقع عربي، مرتبك وحائر مهموم ويائس، وفي المقابل مجاهد وطامح للتغيير، يرفع الظلم والقهر، ويلغي البصاصين من النظم السياسية الحاكمة، ويقوم على الشفافية، والنزاهة. تغيير يحرك عجلة الزمن بطريقة تدون الذكريات الجميلة، وتعرج بأحلام بريئة، إلى واقع أفضل.

الباب الأول

عتبات الكتابة في أعمال جمال الغيطاني الروائيّة

الفصل الأول: العتبات النصيّة في المنجز النقدي

1. ماهية العتبات النصية.
2. العتبات النصية في المنجز النقدي الغربي.
3. العتبات النّصية في المجز النقدي العربي.

الفصل الثاني: عتبات الكتابة الخارجية في المنجز الروائي الغيطاني

1. صورة الغلاف وألوانه.
2. اسم المؤلف.
3. العنوان.

الفصل الثالث: عتبات الكتابة الداخلية في المنجز الروائي الغيطاني

1. العناوين الداخلية.
2. المقدمات والتصديرات والاستهلالات.
3. **الخاتمة.**

الفصل الأول

العتبات النّصية في المنجز النقدي

1. **ماهية العتبات النصية.**
   - أ. تحديد المصطلح.
   - ب. وظائف العتبات النصيّة
   - ت. أنواع العتبات النصية وأقسامها.
   - ث. العتبات بين الضرورة والاختيار.
2. **العتبات النصية في المنجز النقدي الغربي.**
   - أ. العتبات النصية قبل جيرار جينيت.
   - ب. العتبات النّصية عند جيرار جينيت.
   - ت. العتبات النّصية من التنظير إلى التطبيق
3. **العتبات النّصية في المجز النقدي العربي.**
   - أ. العتبات النّصية في النقد العربي القديم.
   - ب. العتبات النّصية في النقد العربي الحديث.

إنّ النّص بالإضافة إلى كونه نظام ينبني من خلال مجموعة أنظمة داخلية أخرى، تشكل بنياته الأساسية، وتساهم في تحليل وتأويل معانيه العميقة، فهو أيضا يشكل سلسلة من العلاقات مع أنظمة أخرى خارجية من شأنها أيضا الدخول في لعبة تأويله وتحليله والكشف عن دلالاته العميقة، بالإضافة إلى أنّ لها دورا آخر أكثر أهمية وهو تقديم هذا النظام للقارئ، وجذب هذا الأخير إلى فتح دفتيه وخوض غمار القراءة.

1. ماهيّة العتبات النّصية

اتخذت هذه الأنظمة الخارجية عدة تسميات واصطلاحات في النقد، وكان أكثرها شيوعا في نقدنا الحديث "العتبات النّصة" كمقابل للمصطلح الغربي "paratexte"[*]، وفي هذا الفصل أردنا إعطاء مساحة نظرية للمرور بأهم القضايا التي شغلها هذا المصطلح كمفهوم في النقدين العربي والغربي قديما وحديثا. وذلك من خلال:

أ. تحديد المصطلح:

– لغة:

العتبة في "لسان العرب" هي: «أسكفّة الباب التي توطأ، وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى=الحاجب، والأسكفّة=السفلى،(...) والجمع عتب وعتبات، والعتب=الدرج، وعتب الدرج=مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة، وعتب الجبال=مراقيها، وتقول: عتب لي عتبة، في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع وتصعد منه.»[1]. ومن المعنى المعجمي للفظة، نجدها تنطوي على عدّة دلالات هي:[2]

---

[*] ولعل خير مثال عن هذا الشيوع، عناوين الكتب الأساسية في التنظير لها مثل كتاب "عتبات" لعبد الحق بلعابد، و"عتبات النص في الرواية العربية"، لعزوز علي إسماعيل...الخ.

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، طبعة جديدة منقحة، دت، المجلد6، (مادة عتب)، ص2791.

[2] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة دراسة سيميولوجيّة سرديّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 2013م، ص29.

- الأولى: هي بوابة الشيء؛ أي أنّ العتبة هي بوابة لشيء آخر تعبرها من أجل هذا الآخر للتّعرف عليه، ونستكشف معالمه.
- الثانية: هي المكانة؛ أي أنّ العتبة هي المكانة التي ينالها صاحبها.
- الثالثة: فهي أنّ العتبة هي طرف لا غنى عنه لإكمال شيء، لم يكتمل.
- الرابعة: فهي أنّ العتبة هي الممهدة إلى الهدف.

وفي ذلك نجد "معجم (Larousse) يترجم (seuil) من الفرنسيّة إلى العربيّة بالمستهل والعتية فهي «عتبة، مدخل البيت، مطلع بداية، مستهل.»[1].

كما أنّ البحث في المفهوم اللغوي للعتبات كترجمة للمصطلح الأجنبي (paratexte) يوقفنا عند التركيب المصطلحي للكلمة الأجنبيّة (paratexte) والمتكون من مقطعين:[2]

المقطع الأول: (para) الذي يحمل عدّة معاني في اللغة اليونانيّة واللاتينيّة منها:

- معنى الشبيه والمماثل والمساوي: (pareil, égal): والتي لها علاقة بالأبعاد الكميّة والقيميّة بحيث نجد الكلمة اللاتينيّة (توازي) الكلمة اليونانيّة.
- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة، كذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة (apparie, semblable, convenable, compagnon).
- بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوّة.
- بمعنى القرين والزوج، والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين الشخصين.
- بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

والملاحظ على السابقة (para) أنّها إذا ألحقت بأي كلمة حملت معنى من المعاني السابقة، ومن بين هذه الكلمات: الشبيه المدرسي (parascolaire)، الشبه العسكري (paramilitaire) ...إلخ.

---

[1] Bassam BORAKE, *Dictionnaire Larousse* : français arabe, lebanon, Académie International, 2007, P. 678.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص41-42.

وللغموض الذي يكتنف هذه السابقة (para) اختبرها "جيرار جينيت" في لغات أخرى كالإنجليزيّة، فوجدها تعد: سابقة ضدّية يقصد بها القرب (المجاورة)، والبعد في وقت واحد. الاختلاف والائتلاف، الداخليّة والخارجيّة.[1]

المقطع الثاني: (texte) ترجع في الأصل إلى كلمة (textus)، والتي استخدمت بعدة مصطلحات في عدّة لغات، في اللغة الفرنسيّة، كانت مقابل لـ (texte) و(textil) (taxtuel) والتي «تعني النّسيج، وتسلسل الأفكار، وتوالي الكلمات...»[2]، أما في الثقافة الإسلاميّة فيعني «البروز، والظهور، وغاية الشيء ومنتهاه، وكلا التعريفين يقرّان بأنّ النّص هو بلوغ الغاية واكتمال الصنع.»[3].

- **اصطلاحا:**

عرّف "جيرار جينيت" مصطلح (paratexte)[*] تعريفا مفصّلا وحدّد أقسامه ومبادئه وجعله نمطا من أنماط المتعاليات النّصيّة خاصة، والشعريّة عامة.

فعرفه بأنّه «مجموع العلاقات التي يقيمها النّص مع النّصوص الموازيّة أو المصاحبة، التي لا يمكن تسمية النّص بدونها...»[4]

---

(1) Gérard Génette, Seuils, p8. ينظر عتبات(جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص42-43.

(2) Bassam boraka, *Dictionnaire Larousse*, P. 15, (texte)

(3) محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص16-18.

* ترجم المصطلح إلى اللغة العربيّة إلى عدّة مصطلحات: فقد ترجمه:

- "محمد بنيس" بالنّص الموازي
- "مختار حسني" بالتوازي النّصي
- "عبد العزيز شبيل" بالنّص المحاذ
- "جليلة طريطر" النّص المؤطر.
- عبد الحق بالعابد، بالمناص.
- أمّا نحن فسنستعمل مصطلح "العتبات" لقربه من المعنى المعجمي العربي للمصطلح.

(4) Gérard Genette, *Palimpsestes*, P. 14.

فالنّص نادرا ما يظهر عاريا عن عتبات لفظيّة أو بصرية، مثل: العنوان، وشبه العنوان والعنوان الفردي، والمقدمة، والملحقات، والتنبيهات والتمهيد، والحواشي، والهوامش السفليّة من الصفحة، وأواخر الكتاب، والتصديرات، والرسوم، والإعلان عما سيصدر، مما خطّه المؤلف والشريط، والمجلد، ...إلخ[1].

كما نجد له تعريفا آخر في معجم "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب" لـ"دومينيك مانغينو" ينحو فيه صاحبه حذو "جيرار جينيت" فيقول: «اقتفاء لأثار "جينيت" (palimpsestes, 1982.) نطلق لفظ النّص المصاحب (paratexte) على مجموع الملفوظات التي تحيط بالنّص: العنوان، العنوان الفرعي، التقديم، الضميمة (postface)، فهرس الموضوعات...»[2].

ويشير "دومينيك مانغونو" إلى علاقة النص المصاحب بالنّص فيقول: «إنّ النّص المصاحب مجعول لإجراء حضور النّص، وضمان حضوره في العالم، وتلقيه واستهلاكه»[3]، إنّ العناية بهذه الظاهرة منوطة بتطور الأفاق التداوليّة في تحليل الخطاب: فلا يمكننا فصل النّص عن الإطار التبليغي، حيث يوطّن حضوره، فليس هنالك تأويل ممكن للنّص إلا من خلال ارتباطه بهذا الإطار الذي يتغيّر في الزمان والمكان»[4].

وهو ما ذهب إليه "فليب لان"، حين اعتبر المناص هو «كل ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرّائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...»[5].

---

(1) Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, P. 14-15.

(2) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات دار الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1، 2008م-1428هـ، ص91.

(3) نفسه، ص91. معتمدا على تحديد "جيرار جينيت" لهذه العلاقة، ينظر Gérard GENETTE, Seuils,P.7

(4) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص91-92.

(5) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص44.

في حين انطلق "هنري ميتران" من « مقاربته لعتبات النّص الروائي، ومن اقتناع مبدئي «أنّه لا وجود لشيء محايد في النّص.»[1]، فكل مكون نصي متعلق بنظام اجتماعي، مرتبط بالأفكار التي تشيّد المشهد الثقافي للمرحلة، فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان، واسم المؤلف والنّاشر، وصولا إلى صفحة مؤلفات الكتاب نجد في كلّ هذه المحطّات المحيطة بالنّص متواليات رمزيّة تشكل ملفوظات غنيّة حول الروايّة، وخطابات مصغرة حول العالم الروائي.»[2]

والعتبات على هذا الأساس نصوص «تسهم على نحو حاسم في إحضار النّص إلى العالم ومنحه إمكانيّة التلقي والقراءة بعد أن تجسده هويّة واختلافا، فمحيط النّص بكائناته المذكورة ما هو إلاّ جملة عتبات مفخخة تستدرج القارئ إلى متنه، عتبات غاوية تنتظر قارئا يراود النّص ويحسن الضراب، فلا مراودة إلاّ بعد حدوث الشّغف بالمحبوب، فهذا المحيط النّصي هائج بنصوصه، يتحيّن قارئا، ليقذفه إلى أعماق النّص، ولهذا لا يمكن القفز عليه أو المرور بمحاذاته أو عدم الاهتمام به.»[3].

فهي «تقود القارئ إلى جغرافيّة النّص، وتمنحه مفاتيح الاستكشاف، لاستغوار مجاهيله وإضاءة مناطقه المعتمة عبر مجرة الأسئلة الحرجة التي تفجرها عناصر النّص الموازي أثناء فعل القراءة.»[4].

وبالنّسبة للنّص الروائي فإنّ العتبات النّصية «من أهم التقنيات التي يحرص الروائي على إبرازها وتفعيل أدواتها، والتي تتنوع وتتعدّد بحسب وعي الكاتب لأهميتها وضرورتها، وقوّة حضورها وتأثيرها في سياق المتن النّصي من جهة، وبحسب حاجة المدوّن الروائي من جهة أخرى، وربما تعدّ الإطار الذي يظهر للعيان بمجرّد ما يتلقّف المتلقي العمل ويهيئ نفسه للدّخول في مغامرة القراءة وفتح عتبات النّص المغلق بين يديه، لتبرز ملامحه رويدا رويدا أمام بصره ذلك أنّ كلّ ما تمتلك

---

(1) Henri MITTERAND, *le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, P. 16.

(2) عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريا اللاذقيّة، ط1، 2009م، ص35.

(3) خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التّكوين، دمشق، ط1، 2008م، ص111.

(4) نفسه، ص46.

هويتها الخاصة وأسلوبيتها المميّزة، ولا تسمح لأحد بالمرور داخل فضائها الأسلوبي، والوقوف على هذه الهويّة المغلقة ما لم يمتلك أدوات معرفيّة ممعّنة في خصوصيتها وتفردها تؤهله لخوض هذه المغامرة، التي تفتح أمامه أفقا مركزيا واسعا وعميقا من أفاق النّص وعوالمه وفضاءاته.»[1].

كما يمكن عدّها بمثابة البوابة الرئيسيّة للدخول قرائيا إلى بهو النّص الروائي، والتّعرف على متاهاته، وتلمس أسرار لعتبته، وإدراك مواطن جمالياته، لذلك فهي «مجموع المعطيات التي تسيّج النّص وتسمّيه، وتحميه، وتدافع عنه، وتميّزه عن غيره، وتعيّن موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه.»[2].

من التعريفات السابقة نجد أنّها كلّها تشير إلى فعل القراءة، الذي يقوم به القارئ لفك شفرات هذه العتبات. فقد خلص "فليب لوجان" إلى أنّ ميثاق قراءة كتاب ليس مرهونا فقط بالعلامات التي تصاحب الكتاب نفسه، ولكن أيضا من خلال مجموع الأخبار التي نستشفها من النّصوص المحاذية، والملحقة منها استجواب المؤلف، الإشهار...إلخ.[3]، وقد أشار "جيرار جينيت" إلى هذه النصوص والتي تمثلت عنده في المناص المناص النشري. والمناص التأليفي العام.[4].

فالنّقد الجديد لم ينظر إلى هذه العتبات باعتبارها مواقع نصيّة انتقاليّة فقط، ولكن بصفتها "مواقع تعاقديّة"[5] كذلك، وتختلف طبيعة هذه التعاقدات من عتبة إلى أخرى فبعض العتبات المحيطة (العنوان على سبيل المثال) تتجه فعليا إلى جمهور أكبر من عدد قراءات النّص الفعليّة، ويرجع ذلك حسب "عبد الملك أشهبون" لسببين:

أولاهما: موقعها الخارجي على صدر الغلاف.

---

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص38.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص15.

[3] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص48.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص44 وما بعدها

[5] Gérard GENETTE, Seuils, P. 8.

ثانيهما: وظيفتها الأساسيّة التي تتمثل في جلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه إنّها تتوجه، إذا إلى ما يمكن تسميته بـ(القارئ الكامن) أو (القارئ المحتمل). وعلى خلاف ذلك، تخاطب النصوص المحيطة في الصّفحات الداخليّة للكتاب كالمقدمات والعبارات التوجيهيّة...الخ جمهورا أقل وينحصر أساسا في فئة الذين فتحوا بالفعل الكتاب، وقرؤه.[1]

فهي عتبات ترتقي بالقارئ إلى نصه، وتسجل لديه أفق توقع وحصيلة دلالية من شأنها فك شفرات النّص، أو تعقيدها، تاركة فرصة لشفرات نصيّة أخرى مجالا لتأويله ومداعبة دلالاته العميقة، والبحث عن توافقها أو عدمه مع تلك المراقي والعتبات.

ب. وظائف العتبات النّصيّة:

حدّدها "هنري ميتران" من خلال فعل القراءة الذي بدأ به، وذهب إلى اعتبار أنّ هذه الإرساليات النّصيّة الموجودة في محيط النّص ذات أهميّة استثنائيّة، لأنّها تسترعي انتباه القارئ وتساعده في أن يجد لنفسه وقعا في النّص، بالإضافة إلى أنّها تستهدف توجيهه وتحفيزه، وترسم له أفق انتظار.[2]، فالعتبات تعمل من خلال "هنري ميتران" على:

- استثارة القارئ، واستمالته لقراءة النّص/الكتاب.
- تساعد القارئ وتوجهه وتحفزه لقراءة النّص/الكتاب.
- تشكل لديه أفق انتظار، الذي يرسم في ذهنه جملة من التوقعات المسبقة، التي تفسح المجال أمام النّص/الكتاب، ليعبث بتلك التوقعات بتأكيدها أو نفيها.

أما "عزوز علي إسماعيل" فقد اعتبرها «مجموعة من النّوافذ والتنبيهات والمنطلقات والإضاءات والمقدّمات التي تفضي إلى نتائج حتميّة نتيجة تلاقح بينها وبين النّص وهي أيضا

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي، مجلة علامات في النّقد، جدّة، السعوديّة،المجلد15، العدد58، ديسمبر2015-ذو القعدة1424هـ، ص280.

[2] نفسه، ص282.

الرسائل التي تطوف باستمرار حول جسد النّص، محدثة به تغييرا. وهذا التغيير تحكمه المقاربات التّفسيريّة لتلك العتبات وما يقوم به القارئ من فك شفراتها.»[1]

ومن هذا التوصيف، يمكن استخلاص الأدوار التي تلعبها هذه النّصوص المصاحبة للنّص بالنسبة للمؤلف والمتلقي، والتي حدّدها "عزوز علي إسماعيل" في: [2]

- **نافذة عند الروائي:**

لأنّ كل عتبة، نافذة يطلّ منها الروائي على عمله، كما يطلع الآخرون عليه من خلالها ولكل روائي وجهة نظره، فمنهم من يشير من خلالها إلى عمله، كما هو الحال عند "الغيطاني" ومنهم من يرى من خلالها بريق النّصر والحريّة، كما كان الحال عند "واسيني الأعرج"، و"ليلى العثمان".

- **تنبيه للمتلقي/القارئ:**

فهي ومضات تنبئ بما سيكون عليه النّص، حيث تتولى عملية التمهيد له من خلال الإيحاءات، والإيماءات والإشارات، التي تقود إلى توقع محتوى النّص وتفسير دلالاته، فتجعل منه قوة متعددة الدلالات والأبعاد، تختلف أو تتفق فيها رؤية متلق مع رؤية لمتلق أخر.

- **مكملات للنّص:**

فهي تقوم برعايته وتذييل كلّ الصعوبات التي تواجه من أراد فهمه، فتوفر على القارئ الجهد والوقت، وتبذر في ذهنه ما يمكن أن يجعل فهم النّص ميسورا، وهي المسخرة من أجل النّص، وتصبح –بما أنّها خادمات– قادرة على إعطاء النّص إكسير الحياة، حيث تبحث له دائما عن البقاء بجوانبه المختلفة، من خلال قراءته.

- **تعرّف بنوع العمل الأدبي أو المدرسة النّقدية التي ينتمي إليها:**

سواء كانت رواية واقعيّة، كما في روايات السير الذاتيّة أم الرومانسيّة، أو التاريخيّة، أو خيالا علميا.

---

[1] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة، ص46.

[2] نفسه، ص47.

فالعتبات مصابيح مضيئة لما حول النّص، تجلو جوانب النّص بشيء من الإيجاز والتلميح، والإيحاء، وربما بشيء من التشويش والتشتيت، فهي مصابيح يتلمس بها القارئ في عتمة النّص.

ت. أنواع العتبات و أقسامها:

تناول النّقد العربي الحديث هذه القضيّة من خلال ترجمة دراسات "جيرار جينيت"، ولعل أهم مقاربة لهذه القضية، ما حدّده "عبد الحق بلعابد" في كتابه "عتبات"[1]، الذي يعتبر ترجمة قيّمة لعتبات "جيرار جينيت" مؤسس العتبات النّصية في النّقد:

- **أنواع العتبات:**

قسّم "جينيت" العتبات النّصية إلى نوعين:

- **العتبات النشريّة الافتتاحيّة (عتبات الناشر) (paratexte éditorial):**

هي كل العتبات التي تعود مسؤوليتها إلى النّاشر، المنخرط في صناعة الكتاب، وطباعته وهي أقل تحديدا عند "جينيت"، إذ تتمثل في: الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، الإشهار، الحجم السلسلة...إلخ.[2]

- **العتبات التأليفيّة (عتبات المؤلف) (paratexte auctorail):**

تمثل كل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابيّة التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلف، حيث ينخرط فيها كل من: اسم المؤلف، العنوان والعناوين الفرعيّة، الإهداء الاستهلال...إلخ.[3]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص45-48.

[2] نفسه، ص45.

[3] نفسه، ص48.

- **أقسام العتبات:**

قسّم "جيرار جينيت" الأنواع السابقة إلى:[1]

- **النّص المحيط: (prétexte)**

وهو ما يدور في فلك النّص من مصاحبات، مثل: اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي الإهداء، الاستهلال... أي كل ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للنّص/الكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة النّاشر في الصّفحة الرابعة للغلاف، وهو ما يأخذ عند "جيرار جينيت" إحدى عشر فصلا من كتابه "عتبات"، وينقسم إلى قسمين:

النّص المحيط النشري: (prétexte éditorial):

ويضمّ تحته كل من: الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، السلسلة...، وقد عرفت هذه العتبات تطورا مع تقدّم الطباعة الرقميّة.

النّص المحيط التأليفي (prétexte autorail): ويضمّ تحته كل من: اسم المؤلف، العنوان العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمة، الاهداء، التصدير، الاستهلال...إلخ.

- **النّص الفوقي: (epitexte):**

وتندرج تحته كلّ الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلّقة في فلكه، كالاستجوابات والمراسلات الخاصة، التعليقات، المؤتمرات، والنّدوات... وتنحصر في الفصول المتبقيّة من كتاب العتبات، وتتفرّع منه نصوص ثواني:

النّص الفوقي النّشري: (epitexte éditorial): وتندرج تحته كل من: الإشهارات، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النّشر،....

النّص الفوقي التأليفي: (epitexte auctorail): والذي قسمه إلى:

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص49-50

- **النّص الفوقي التأليفي العام (epitexte public)**: ويتمثل في اللقاءات الصحفيّة والإذاعيّة، والتلفيزيونيّة، التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والنّدوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتيّة التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.
- **النّص الفوقي التأليفي الخاص (epitexte privé)**: ويندرج تحته كل من المراسلات والمذكرات الخاصة الحميميّة، والنّص القبلي...إلخ.

لهذا يرى "جينيت" بأنّ كلا من النّص المحيط والنّص الفوقي، يشكلان في تعالقهما حقلا فضائيا للمناص عامة يتحقق في العلاقة التاليّة: [1]

العتبات(المناص)= النّص المحيط+ النّص الفوقي.

والمخطط الآتي، يلخص تلك الأنواع والأقسام التي حددها "جيرار جينيت":

العتبات النّصيّة				
عتبات نصيّة تأليفيّة			عتبات نصيّة نشريّة	
عتبات محيطية تأليفيّة	عتبات فوقيّة تأليفيّة		عتبات محيطيّة نشريّة	عتبات فوقيّة نشرية
	عام	خاص		
– اسم الكاتب – العنوان – العناوين الداخليّة – الاستهلال – المقدّمة – التصدير – الخاتمة – الحواشي – الملاحظات – الهوامش	– اللقاءات الصحفيّة والإذاعيّة والتلفيزيونيّة – الحوارات – المناقشات – النّدوات – المؤتمرات – اللقاءات النقديّة	– المراسلات الخاصة – المذكرات الحميميّة – النّص القبلي	– الغلاف – صفحة العنوان – الجلادة – كلمة النّاشر	– الإشهار – قائمة المنشورات – الملحق الصحفي لدار النّشر

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص50.

ث. العتبات بين الضرورة والاختيار:

مع كلّ تلك الأهميّة والقيمة الفنية والقرائية التي اتخذتها العتبات النّصية في الدرس النقدي المعاصر؛ إلاّ أنّ النقاد والمبدعون –على حد سواء– اتخذوا حول ضرورة استحضارها والاهتمام بها مواقف مختلفة، وانقسموا في ذلك إلى موقفين، جرّدهما "عبد الملك أشهبون" في الآتي:[1]

- **الموقف المسلّم والمؤيد لضرورة العتبات بالنسبة للنّص والقارئ على السواء:**

فهؤلاء يعتبرون العتبة نظاما من الأنظمة المشكلة لنسيج النص، ولحظة إجباريّة لا محيد عنها أثناء قراءته، وذلك لعدّة أسباب منها:

- الحفاظ على هويّة النصوص المركزيّة: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة، وذلك لارتباطه الوثيق بحاجة النّص الدّاخليّة «باعتباره خطّيا كاليغرافيا قارا ومستقلا عن مصدره وسياقه.»[2]، وكذلك الحال بالنسبة لاسم المؤلف.
- الحفاظ على حسن التلقي للنّص المركزي: وهذا ما ينهض بمهمته الخطاب التقديمي، وكذا الاحترازات التي نجدها في النّصوص التوجيهيّة.
- توجيه القارئ نحو نموذج محدّد من القراءة: وهذا ما يضطلع به التعيين الجنسي، واسم المؤلف، والمقدّمة...

- **الموقف المحافظ في التعامل مع العتبات:**

ورواد هذا الموقف يعتبرون أن جزء من هذه العتبات يظلّ في النّهاية مجرّد إضافات ليس إلاّ، ولا تقد أي أهميّة لبنية النص، وكذا أثناء قراءته وتحليله، إنّها لا تعدو أن تكون لحظة اختياريّة، يخضع وجودها أو عدمها لتقديرات الكاتب الشخصيّة، وهذه العتبات الاختياريّة هي على التوالي:

- صورة الغلاف: أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم وصور ولوحات تشكيليّة.

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في النّقد العربي الحديث، ص283-285.

[2] عبد العالي بوطيّب، العتبات النّصيّة بين الوعي النّظري والمقاربة النّقديّة، جريدة العلم(الملحق الثقافي)، السبت 28أبريل2001، ص11.

- الإهداء: مادام نصّ الإهداء لا يدخل في نطاق الكماليّة، التي يتضرر النّص أو يختلّ معناه في حالة غيابه.
- المقدّمة: فالنّص التقديمي من هذا المنظور قد يشكل استقلالا في بعض الأحيان، حينما يتعدى المجال المعقول، من عدد الصفحات التي تخصص له، وبالتّالي قد يعود سلبا على تحفيز القارئ على قاعدة المتن، ناعيك على أنّ هذه المقدّمات يراد بها شرح النّص أو تسليط الضوء على مناطقه المعتمة فيه، وهذا ما لا يقتضيه الإبداع؛ لأنّ أصل الإبداع اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي، بدون أخذ أي فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذ إنّ فكرة إعطاء معلومات أوليّة حول موضوع الكتاب يعني خرقا لأسراره الداخليّة وانتهاكه لدواماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب –بصورة جزئيّة– على النّص التوجيهي الذي له علاقة بموضوع التنبيهات والاحتراسات.

ومن هنا يمكن القول «إنّ العتبات إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة.»[1] فالعتبات إذن مدخل كلّ نص، وأول يقع عليه بصر القارئ، إلاّ أنّه من الضروري أن نقرأها ونحللها وندركها وفق ما يخدم النّص ويثريه، وتدخل في إطار البحث عن معانيه ودلالاته المتوارية خلفها، ولذلك فإنّ أفضل طريقة للاستفادة من إمكانياتها الفنيّة، تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنّص المركز، وليس في صورتها التي تتحول فيها موضوعا معزولا عنّ النّص، لا يتناغم مع إيقاعاته وإيحاءاته.[2]

2. العتبات النّصية في المنجز النقدي الغربي:

لم يكن "جيرار جينيت" سبّاقا في الكشف عن هذه العناصر والتنظير لها، فقد سبقه العديد من النّقاد في الكلام عنها، وقد أشار "جينيت" إلى ذلك في مؤلفاته، وكذلك لم يكن آخر

---

[1] مصطفى السلوي، عتبات أم عتمات، جريدة العلم المغربية(الملحق الثقافي)، السبت26مايو2001م، ص6.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، ص284.

من نظّر لها. فقد توالت الدراسات حول الكشف عن هذه العتبات ووظيفتها في قراءة النّص فالعتبات درس مهم في النّقد عموما، والغربي خصوصا، ولدراسة هذه القضيّة وجب التركيز عنها:

أ. العتبات النصية قبل "جيرار جينيت"

ظهرت العديد من الدّراسات في سبعينيات القرن الماضي، تناولت المصطلح في مفهومه وإن اختلفت التسميات، وأهمها: [1]

- دراسة لـ"كلود دوشيه":

في مقالته في مجلّة الأدب سنة 1971م، بعنوان "من أجل نقد اجتماعي"، تعرّض فيها الناقد، لمصطلح العتبة، معتبرا إيّاه منطقة يتدخل فيها صنفان من السنن الاجتماعية، في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنّص.[2]

- دراسة "فليب لوجان":

من الباحثين المهتمين بالرّواية السيرذاتيّة، فقد تعرض في كتابه "الميثاق السيرذاتي" 1975م، لما أسماه بحواشي النّص، أو هوامش النّص، في سياق موضعته للمؤَلف، ضمن قائمة الملفوظات المعنيّة بالقراءة والتحليل العتباتي، مع حشد من الملفوظات: اسم المؤلف، العنوان العنوان الفرعي، اسم السلسة، اسم النّاشر...إلخ، حتى يصل إلى اللعب الغامض للمقدمات. فكل ما يحدّق بالنّص يمكن أن يسهم في استضاح مدلوله، ويشكل موضوع خطاب نقدي جديد، يعنى بالعتبات كملفوظات قابلة للنّظر والتحليل.[3]

- دراسة "جاك دريدا":

في كتابه "التشتيت" 1972م، الذي استعمل فيه مصطلح خارج الكتاب (hors-livre)[4]، الذي يأخذ على عاتقه تحليل المقدّمات، والاستهلالات، التنويهات، وهو يؤكد أنّ

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص29-32.

[2] Gérard GENETTE, seuils, P. 8.

[3] لعموري الزاوي، شعرية العتبات النصية (دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذج)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص94.

[4] Jacques DERRIDA, *la Dissémination*, Edition du seuil, Paris, 1972, P. 9.

التمهيدات، والمقدّمات والتدبيجات لطالما انكتبت لتشهد محوها الخاص، وحرّرت لكي تنسى لكنّ هذا النسيان لا يكون كليا، بل يترك أثره ليلعب دورا مميّزا، فهو يتقدّم النّص، ليقدّم النّص ولجعله مرئيا قبل أن يكون مقروء.[1]

- دراسة "جون دوبو":

الذي قدّم للعتبات في سياق تحليله لمصطلح النّص الواصف(méta texte)، وذلك في 1973م، ليقصد بها الحد أو العتبة.[2]

- دراسة "أنطوان كانبينيون":

الذي وصف الكتابة المحيطيّة بالنّص، لاعتبارها وسطا بين خارج النّص وداخله.

- دراسة "هنري ميتران":

الذي ساهم في الكشف عن استراتيجيّة المصطلح وحركيّته الإجرائيّة من خلال مقاله عن العنونة 1979م، وفي ذلك يقول: «يوجد حول نص الرواية أمكنة معروفة، أو موجّهات تسعف القارئ في حال تعيينه وتوجه نشاطه القرائي، وتشمل كل مقاطع النّص التي تقدّم الرواية للقارئ تحدّدها وتسميها، وتعلّق عليها وتصلها بالعالم، والتي نمثلها في الصفحة الأولى للغلاف، التي تحمل العنوان، اسم الكاتب، والنّاشر ، الصفحة الأخيرة للغلاف وظهر صفحة العنوان التي تحصي الأعمال الأخرى للكاتب، باختصار كل ما يقدّم الكتاب كمنتوج قابل للشراء، والاستهلاك يدفع القارئ للاهتمام به والاحتفاظ به في مكتبته.»[3].

ب. العتبات النّصيّة عند "جيرار جينيت":

يعزى السبق في هذا التنظير للعتبات النّصيّة للناقد الفرنسي "جيرار جينيت"، ونقصد هنا صياغة تصور نظري كامل لموضوع العتبات، وذلك في كتابه "عتبات"(seuils) الصادر سنة

---

[1] لعموري الزاوي، شعرية العتبات النّصية، ص95.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص29.

[3] Henri MITTERRAND, *Les titres des romans de Guy des Cars*, Edition Nathan, 1979, P.89-95. ينظر لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص95. .

1987م، كما أنّه أشار إلى هذا الموضوع في مؤلفاته الأخرى. ففي كتابه "مدخل لجامع النّص" يأرضن لمشاريعه الشعريّة والمصطلحيّة القادمة، فيقول: «سأضع مصادر أخرى لهذه العلاقة، وأنا أفكر أساسا في التقليد، والتحويل، أين يمكن للمعارضة والمحاكاة الساخرة أن تقدّم فكرة أو فكرتين أكثر اختلافا، إن كانتا متداخلتين، وغير مميّزتين، والتي سميتها لعدم وجود الأفضل (paratexte) النظير النّصي(...) ولعلّنا سنهتم بالنظير النّصي يوما ما إذا شاء القدر لنا ذلك»[1]

وتعدّ "العتبات" من أهم القضايا التي انشغل بها "جيرار جينيت" وهو بصدد البحث عن الشعريّة و مفاهيمها، فكان كتابه "عتبات" بمثابة خلاصاته حول هذا الموضوع، ومحاولة للإجابة عن تلك الأسئلة المستعصيّة، فلا يوجد نص بدون عتباته، ونصوصه الموازية.

ت. العتبات النصيّة من التنظير إلى التّطبيق:

منذ أن أثرى "جينيت" الجهاز المفهومي للفظ (paratexte)، فقد استعمل دون قيد أو حد، واعتمده باحثون كثر، لمقاربته واتخاذه إجراء نقديا تحليليا في قراءة النّصوص وتفكيكها. كما فعلت "دوريا نوهود" في تحليلها لنص "بورخيس".[2]

واستغله العديد من الباحثين العرب، منهم "عبد الفتاح الحجمري" في دراسته لرواية "محمد برادة" المعنونة بـ"الضوء الهارب" مستحضرا خطاب العتبات كما صاغه "جينيت"، وهو يرى أنّ هذه العتبات لا «يمكنها أن تكتسي أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصيّة النّصيّة نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات للكتابة، واختياراتها التصنيفيّة المحددة لقضاياها الأجناسيّة.»[3]، وقد أشاد الباحث، بإسهامات "جيرار جينيت" فيقول: «ولقد سبق لجيرار جينيت في دراسته القيّمة عتبات بأن حدّد جملة من الضوابط كأسماء المؤلفين، المقّدمات، العناوين، الاهداءات، العناوين المتخلّلة...، لها سياقات توظيفيّة تاريخيّة، ونصّيّة، ووظائف تأليفيّة تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة.»[4].

---

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، ص91.

[2] لعمري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص95.

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدّلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص16.

[4] نفسه، ص17.

وقد أشار "حميد لحميداني" إلى قضية العتبات وعلاقاتها التفاعليّة مع متونها ونصوصها فهو يرى أنّ مصطلح (paratexte) النصوص الموازية (العتبات) الذي وضعه "جينيت" يتضمن إشارة تبعد إلى حد ما فكرة التفاعل والنّصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي أنّها تقصي فكرة الاتصال، «ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها، هي على الأصح علاقة تفاعليّة، دون أن ينفي ذلك وجود استقلاليّة نسبيّة لكل جانب على الآخر.»[1].

ومن ثمّة فإنّ دراسة محيط النّص فيما يراه "فليب لان" «يتموضع في التناوب الضروري الحاضر ذهابا وإيابا بين حضور النّص في مناصه، وصدى المناص في النّص، فلا يتصور أحدهما دون الآخر.»[2]، وقد أشار "فليب لان" إلى ضرورة الاعتدال في التعامل مع هذه النصوص، فقال في كتابه "مدار النّص": إنّه «ينبغي أن ننتبه إلى النّص الموازي، وأن ننتبه منه.»[3].

3. العتبات النّصية في المنجز النّقدي العربي:

وسنتطرّق هنا إلى وجود العتبات وتحديد مفهومها في النقدين العربي القديم والحديث وذلك في ما يلي:

أ. العتبات النّصية في نّقد العربي القديم:

قديما ذكر "أبو البقاء الكفوي" في كلياته أنّ «كلّ مرقاة عتبة»[4]، فالعتبة إذا هي ارتقاء إلى باحة النّص وفضائه، وإشارة لدلالته ومراميه. فقد حظيت العتبات بحصّة الأسد في العديد من المؤلفات، وعند العديد من العلماء، لما لها من أهميّة بالنّسبة للنّص والكاتب والقارئ، على حد

---

(1) حميد لحميداني، عتبات النّص الأدبي بحث نظري، علامات في النّقد، جدّة، السعوديّة، المجلد12، العدد46، ديسمبر 2002م، ص23.

(2) لعمري الزاوي، شعرية العتبات النّصيّة، ص100.

(3) يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، مطابع الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م، ص17.

(4) أبو البقاء الكفوي، الكليّات معجم في المصطلحات والفروق اللغويّة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص598.

سواء، ومن ثمّة نجد ما ألفه الإمام "الصولي"، و"الكلاعي"، و"القلقشندي" من «تنظيرات تتعلّق بالموضوع، ما يؤكد إحاطة القدامى لهذا الموضوع على الأقل من جهة المؤلف، إذ لم يكن من جهة القارئ المهتم، الذي يعمل على تفكيك عناصر التأليف، انطلاقا من هذه العتبات، أما الممارسة التطبيقيّة التي جاءت عليها تأليف القدامى، فلا يخلو كتاب من الكتب في شتى نواحي المعرفة من الإلمام بهذه المكوّنات فهما وترتيبا وتوظيفا.»[1]

ويرى "عزوز علي إسماعيل" أنّ «النّقد العربي هو أول من وضع بذرة العتبات؛ حيث تناولها كثير من النقاد، وقد كان تناولها من ناحية تبادل المراسلات.»[2]، كما هو الحال عند:[3]

- الجاحظ:

الذي يؤكد على أهمية الابتداء، بقوله: «إنّا لابتداء الكلام فتنة عجبا»[4]، كما نبّه إلى أهميّة الخطوط الجيّدة، والاهتمام بتنقيح المؤلفات، حيث يقول: «ينبغي لمن كتب كتابا ألا يكتبه إلا على أنّ النّاس كلهم له أعداء، وكلهم عالم بالأمور وكلّهم متفرغ له.»[5]، وهو بذلك يدعو الكتّاب على التدقيق في الكتابة، ومراعاة كل صغيرة وكبيرة، فهو معرّض للنقد.

- عبد الله بن أبي الأصبع"

قام بالكتابة عن العتبات في كتابين له هما "الخواطر السّواحل في أسرار الفواتح" والثاني "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنّثر" الذي قسمه إلى أبواب تتناول بدايات العتبات في النقد نحو باب حسن الابتداءات، باب الكتابة، باب حسن الخاتمة، وهو ما يؤكد على اهتمام النقد القديم بعتبات الكتابة فيقول في حسن الابتداءات: «هذه تسميّة ابن المعتز، وأراد بها ابتداءات القصائد، وقد فرع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال، وخصوا بها ابتداء المتكلم.»[6]

---

[1] مصطفى سلوي، عتبات النّص المفهوم والموقعيّة والوظائف، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، وجدة، ط1، 2003م، ص10.

[2] عزوز عل إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية، ص32.

[3] نفسه، ص32-36.

[4] أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، دط، 1996م، ص88.

[5] نفسه، ص88.

[6] عبد الله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنّثر، تحقيق: محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الاسلاميّة، 1995م، ص37.

- أبو بكر الصولي:

فقد تناوله أيضا من ناحية أدب الكتاب في كيفية الكتابة، في كتابه "أدب الكتاب" الذي يقول فيه: «فأورد أولا في فضل الكتابة نفسها قول المولى عزّ وجل﴿نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ مَآ أَنتَ بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ بِمَجۡنُونٖ﴾ [القلم: 1-2] »[1]؛ أي أنّه يؤكد على أهميّة القلم الذي أقسم به المولى عز وجل، ليس ذلك فحسب؛ بل أيضا ما يكتب به من حبر ومداد.

وتحدّث "أبو بكر الصولي" في هذا الكتاب عن بعض العتبات المهمة نحو لفظة "أما بعد" "الحمد لله" "الدعاء"، "البسملة"، فقال: «ويروى أنّ أول من قال أما بعد داود النّبي عليه السلام وأنّ ذلك فصل الخطاب، الذي قال الله عز وجل فيه وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب،...وقال الشعبي...فصل الخطاب على هذا أنّه، إنّما يكون بعد الحمد لله وبعد الدعاء...ألا ترى قول "سابق البربري" لـ"عمر بن عبد العزيز":

بِاسْمِ الّذِي أُنْزِلَتْ مِنْ عِنْدِهِ السُوَرُ *** الحَمْدُ لِلَّهِ أَمَّا بَعْدُ يَا عُمَرُ.

فَإِنْ رَضِيتَ بِمَا يَأْتِي وَمَا تَذَرُ *** فَكُنْ عَلَى حَذَرٍ قَدْ يَنْفَعُ الحَذَرُ.»[2].

- الكلاعي:

تناول العتبات في كتابه "أحكام صنعة الكلام" والذي تضمّن الحديث عن الخط وقوانين الكتابة وآدابها بين المرسل والمرسل إليه. بهذا يكون قد مهّد لنظرية التلقي بحسب "عزوز علي إسماعيل"[3]، وتناول الخط وجماله على اعتبار أنّ الكتابة آنذاك تعتمد على مخطوطات، وتناول أيضا الحديث عن العنوان والاستفتاح وصدور الرسائل، ويقول عن العنوان: «ونظرت أعزك الله العنوان ووجدته يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزدون على قولهم من فلان، وفي الكتاب العزيز﴿إِنَّهُۥ مِن سُلَيۡمَٰنَ﴾ [النمل 30] ثمّ زادوا من بعد ذلك: من فلان إلى فلان»[4]

---

[1] أبو بكر محمد الصولي، أدب الكتّاب، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1954، ص26.

[2] نفسه، ص26.

[3] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربية، ص34.

[4] أبو القاسم الكلاعي الإشبيلي، أحكام صنعة الكلام في فنون النّثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، حقّقه وقدّم له: محمد رضوان الداية، عالم الكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 1975م، ص61.

وبالتالي «فإنّ العنوان في مراحل النّشأة الأولى كان بسيطا ثم أخذ في تجاوز البساطة إلى التركيب بأثر من التّطور في الحياة الفكريّة والحياة الاجتماعيّة، وبعد انتشار المدوّنات والاتساع في تصنيف العلوم والفنون والآداب.»[1].

وتكلم عن لفظة "أما بعد" التي تصدر بها الرسائل بعد البسملة والحمد، فيقول: «نظرت -أعزك الله- في صدر الرسائل واستفتاحه، فوجدّتها أيضا تختلف، فكان في الزّمان الأول يكتبون في صدور رسائلهم "أما بعد" وهو فصل الخطاب الذي ذكره الله سبحانه في كتابه العزيز. ورأيت أكثر ما يستعمله الكتّاب في المخاشنة والعتاب.»[2].

- المقريزي:

الذي حدّد الرؤوس الثمانية في خططه، إذ قال: «اعلم أنّ عادة القدماء من المعلّمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانيّة قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه.»[3].

«ومن خلال هذه الرؤوس الثمانيّة يمكن الجزم أنّ لمقدمة الكتاب وظيفة الإعلان عن خطّة المنهجيّة المتوخاة في تناول أي موضوع، وقصده من أي صناعة هو المجال المعرفي للكتّاب، وبالمرتبة المستوى المطلوب توافره في القارئ ليستفيد من الكتاب، أمّا عن قصده من أي أنحاء التعاليم المستعملة فيه، مصادر الكتاب.»[4].

«ومهما كانت طبيعة هذه التّصانيف فإنّها صارت فيما بعد تحترم بشكل مشروط أو تلقائي ما اجتمع عليه رأي العلماء في أمر التأليف، لأنّ من صنّف فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقذف، لذلك كنت نجد حرصا دقيقا عند العلماء في تصانيفهم

---

(1) محمد عويس، العنوان النّشأة والتّطور، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط1، ،1988، 41.

(2) أبو القاسم الكلاعي الإشبيلي، أحكام صنعة الكلام في فنون النّثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، ص67.

(3) تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والأثار، حققه وكتب مقدّمته وحواشيه ووضع فهارسه: أيمن فؤاد السيّد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، المجلد1، 2002م، ص6.

(4) علي قاسم، النور والعتمة إشكاليّة الحرّية في الأدب العربي، دار الثقافة والنّشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص252.

وعيا منهم بجسامة المسؤوليّة الملقاة على عاتقهم، فهم فاتحة عهد جديد في تصانيف العلوم العربيّة.»[1].

فقد حفل الدرس النقدي العربي القديم بالعتبات، ونظّر لها، واهتم بها، لكنّ اهتمامه بها ظل في حدود قواعد الكتابة الواجب احترامها، والنّسج على منوالها، فكانت في مرتبة العرف والتقليد، ولم ينظر لها من حيث شعريتها وعلاقاتها بالنّصوص أو الوظائف التي تؤديها هذه العتبات مع نصوصها، وهذا ما أشار إليه، "عزوز علي إسماعيل" من خلا استعراضه لتلك النّماذج وغيرها.[2]

ب. العتبات النّصية في النّقد العربي الحديث:

تجدر الإشارة في هذا المقام، إلى تعدد الترجمات لهذا المصطلح، فقد ترجمه "عبد الرحمان أيوب" مصطلح (paratexte) عند ترجمته لكتاب "جينيت" "مدخل لجامع النّص" بـ"النّظير النّصي"[3]، بينما كانت ترجمات باحثين آخرين لنفس المقطع والمصطلح، مختلفة فاستخدم "عبد الحق بلعابد" مصطلح "المناص" كترجمة له.[4].

وهناك من استخدم مصطلح "العتبة" كترجمة له وهذه الترجمة اعتمدناها في هذا البحث، لما تحمله من معنى وظيفي، لهذا المصطلح (paratexte)، فهي عتبات نصوصها والفضاء الذي لابد من اقتحامه للارتقاء إلى النّص وتأكيد وكسر أفق توقعاتنا التي حصلنا عليها من العتبات.

وقد استخدم "لطيف زيتون" تلك اللفظة بمعنى "لوازم النّص" ويجعلها سببا في معرفة النّاس بالكتاب حيث «النص عبارة عن جمل متتالية ذات معنى. وهذا النّص لا يظهر عاريا بل ترافقه

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000م، ص28.

[2] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة، ص33.

[3] جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، ص91،98.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص33.

دائما مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيط به وتعرفه تجعل النّص كتابا بنظر الجمهور.»[1] وهو لا يختلف مع "جيرار جينيت" في مفهومه للمصطلح.

أما "باسمة درمش" فاستخدمت مصطلح "مفاتيح العمل الأدبي" كترجمة لمصطلح (paratexte) ، واعتبرتها بوابات للنّص الأساسي وهي في ذلك تقول: «تأسيسا على ذلك سنجد أنّ النّص سيمر عبر مفاتيح تغيّر من منظور الكاتب في بحثه، عن التماهي التام مع نصه.»[2] فهي تعتبرها طرقا تأخذ بيد المتلقي، فتقول: «وهذه العتبات هي التي تقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركيّة الحياة في مسالك النّص، وسينتج عن التّفاعل معها امتلاك الرّغبة التي ستدفع إلى البحث عن كلّ ما يتعلّق بها بين ثنايا النّص نفسه.»[3].

واعتبرها "أحمد المنادى" قنطرة للولوج والدخول إلى النّص، فهي مفاتيح ذلك النّص فيقول: «إنّ أهميّة هذه العناصر تكمن في أنّ استعابها وتحليلها يمثل القنطرة الأساس لولوج عالم النّص، أو المؤلف، فهي من مفاتيح النصوص.»[4]، كما أنّه أشار إلى اعتماده مصطلحي: العتبات والنصوص الموازية كترجمة للمصطلح الفرنسي (paratexte)، دامجا بين المعنى المعجمي للفظة "عتبات"، والمعنى الاصطلاحي لها، بمعنى «أنّ العتبات مصطلحا ترجمة تقريبيّة لمصطلح ظهر في الدّراسات النّقديّة الحديثة في الغرب، ويطلق هذا المصطلح "العتبات" أو "النصوص الموازية" على جملة عناصر تحيط بالنّص/المؤلف بمثابة بيانات إما توضيحية أو توجيهيّة، أو مرجعيّة، أو تجنيسيّة، يدخل فيها العنوان وبيانات النّشر.»[5]

وردّد "جميل حمداوي" ما ذكره "جيرار جينيت" حول أنّ « النص المحيط يتضمن فضاء النّص من عنوان ومقدّمة وعناوين فرعيّة داخليّة للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن

---

[1] لطيف زيتون معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002م، ص139-140.

[2] باسمة درمش، عتبات النّص، مجلّة علامات في النّقد، جدّة، المجلد16، الجزء61، مايو2007م، ص39.

[3] نفسه، ص40.

[4] أحمد المنادى، النص الموازي المعنى خارج النّص، مجلّة علامات في النّقد، جدّة السعوديّة، المجلد 16، الجزء61، 2007م، ص139.

[5] نفسه، ص139.

للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة النّاشر على ظهر الغلاف أو المقطع من الحكي.»[1].

لقد زخر النّقد العربي المعاصر بهذه الدراسات وغيرها التي عكفت على التنظير لهذا المصطلح، وتقديم المقاربات له في النّقد العربي، أو تطبيقه أو استخدامه في تحليل النصوص الروائيّة أو الشعريّة من أجل تقديم قراءات نقديّة من شأنها إحياء النصوص الإبداعيّة وتثمينها على الصعيد الفني والجمالي والإبداعي، ويرى "حميد لحميداني" أنّ هناك عتبات كان لها حصّة الأسد عن غيرها من العتبات في درسنا النقدي المعاصر، ورصد هذه العتبات في:

- المقدمة:

التي لم تتمكن جميع الدراسات –بحسب رأي الناقد–من وضع صياغة نظريّة عامة للخطاب المقدّماتي، توسع البحث خارج دائرة الشعر إلى الأغراض الأدبيّة الأخرى، كما فعلت دراسات عربيّة لا حقة تأثرت بالنّقد الغربي المتصل بهذا الموضوع أو أنّها حاولت أن تقتحم مجالات أخرى غير عتبات الشعر، كما صنّف الناقد جوانب البحث في هذه الدراسات التي عالجت المقدّمة في الشعر العربي إلى جانبان:

- تفسير طبيعة المقدمة ونوعية العلاقة القائمة بينهما وبين الغرض الأساسي وبعض أقسام القصيدة الأخرى كالخروج.
- وضع تحقيب لتاريخ تطور المقدمات الشعريّة وخاصة من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي.[2]

- العنوان:

اعتبر "حميد لحميداني" دراسة "محمد عويس" في كتابه المعنون بـ"العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور" دراسة متفردة، تناولت العنوان كعتبة نصيّة، أشار فيها "محمد عويس" إلى مجالات البحث التي لها أهميّة خاصة بالعنوان، والتي رصدها "حميد لحميداني" في:[3]

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلّد25، ع4، 1997م، ص102.

[2] حميد لحميداني، عتبات النّص الأدبي بحث نظري، ص17-18.

[3] نفسه، ص18-19.

- دراسة العلاقة بين العناوين والاتجاهات المذهبية والسياسيّة، أو الخضوع لمؤثرات اجتماعيّة محددة. وهذا يعني أنّ للعتبات حمولة إيديولوجيّة خاصة تكون غالبا مقصودة لتوجيه منحى القراءات الممكنة.
- ضرورة الاهتمام بالدلالات الرمزيّة، والإيحائيّة الممكنة، التي يكون وضع الشاعر مسؤولا في صياغة استراتيجيّة خاصة بشأنها تبعا لظروف القهر التي غالبا ما تقود إلى تكثيف البعد الرّمزي.
- ضرورة ربط العنونة بروح العصر، ويتجلى ذلك بوضوح فيها توحي به أحداث العصر من تشاؤم أو تفاؤل يظهر في عناوين من مثل "كأبة الفصول الأربعة"، "أنشودة السلام".

وأشاد الناقد "حميد لحميداني" بهذه النتائج التي حققها "محمد عويس" في دراسته هذه واعتبر «هذه الجوانب هي التي استأثرت باهتمام الدارسين الغربيين عندما شرعوا في معالجة العتبات بشكل عام»[1].

كما قيّم الناقد هذه الدراسة وأقرّ بأنّ "محمد عويس" «أشرف على وضع أساسي محترم لدراسة ظاهرة العنون في الثقافة العربيّة، رغم أنّه لم يستفد من أبحاث معاصرة غربيّة في هذا المجال.»[2]

- النهاية (الخاتمة):

وجد النّاقد "حميد لحميداني" في دراسة العتبات القصصيّة من تحدّث عن النهاية وعلاقتها بالنّص القصصي، وتعتقد أنّ المقدمة والنهاية هما عتبتان بامتياز لأنّ الأولى عتبة دخول إلى النّص والثانية عتبة الخروج منه.[3]

«وتتميّز النهاية بكونها تحتل مكانة متميّزة، ففي حيزها تكتمل رؤية الكاتب، ولهذا السبب فهي مرتبطة هيكليا ببقيّة الوقائع السابقة عليها في النّص (...) كما أنّ للنهاية صلة مباشرة بالبداية، وترتبط بالخطاطة الدلالية للنّص.»[4].

---

[1] حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، ص19.

[2] نفسه، ص 20.

[3] نفسه، ص20.

[4] محمد خبو، دلالة النهايات في "حدّث أبو هريرة قال"، مجلّة الحياة التونسيّة، العدد38، 1985م، ص61-62.

ودعا "عبد المالك أشهبون" بضرورة الاهتمام بهذا الدرس النقدي الثري «الذي قام في حوار الخصب بين النّظريات، وفي سياق الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، بعيدا عن المصادرة التي تسفه النّص المحيط أو تبسطه، سواء من خلال الادعاء بالتّقيّد بالنّص وبنيته، أو حصره في منظومة نقدية واحدة تزعم لنفسها القدرة المطلقة على حلّ اشكالات هذا الموضوع المتنوعة، ولن يتأتى ذلك للنّاقد، إلا إذا ما انفتح على مجالات العلوم الإنسانيّة الأخرى، وهو طموح يمكن أن يتحقّق بالنّسبة للنّاقد العربي الذي يجيد التأمل في أدواته النقدية، ويطيل التّمعن في الخطابات الأدبيّة والظواهر الثقافيّة سواء تعلّق الأمر بالنّص المحيط في نطاق انفتاح النّص، ويقيم معها حوارا خلاّقا وفق وضوح منهجي يعتبر أساسا كلّ فاعلية نّقدية أصلية وجادة.»[1].

ومن خلال هذا الطرح النظري البسيط حول ماهية العتبات النصية كمفهوم له أبعاده النظرية والتطبيقية في قراءة النصوص الأدبية عموما والروائية منها على وجه الخصوص، يمكن القول إنّ هذه الأنظمة تعمل في تكامل وتناسق مع النظام الأساسي لتشكيل شبكة من العلاقات والدلالات التي تتوارى أو تظهر للقارئ حسب الرؤية النقدية والفكرية للكاتب، وحسب طبيعة النظام الأساسي. فالنص وعتباته المصاحبة نظام كامل متجانس، أنتج لرسم رؤية فنية وفكرية تستهدف قارئا معينا أو جمهورا من القراء من أجل الطرح والإثراء وإعادة القراءة والتأويل لذلك النّص "النظام".

[1] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، ص278.

الفصل الثانـي

عتبات الكتابة الخارجية في المنجز الروائي الغيطاني

1. **صورة الغلاف وألوانه**

أ. الصورة.

ب. الألوان.

ت. شعرية الصورة والألوان في المنجز الروائي الغيطاني.

2. اسم المؤلف:

أ. وظائف اسم المؤلف في الغلاف.

ب. المكانة النقدية والأدبية لاسم جمال الغيطاني.

ت. شعرية اسم "جمال الغيطاني" في الغلاف.

3. العنوان:

أ. ماهيّة المصطلح

ب.أقسام العنوان

ت.انواع العناوين في الإبداع الغيطاني

ث.وظائف العنوان

عتبات الكتابة الخارجية هي تلك العتبات التي تشكل صفحة الغلاف الخارجية، كالعنوان التعيين الجنسي، وصورة الغلاف...، ومحتويات الصفحة الرابعة.[1]، ولا شك أنّ الغلاف بجانب حليته الشكلية، هو العتبة الأولى في تشكيل العلاقة بين النّص والمتلقي، فقد يكون المؤشر الدال عن الأبعاد الإيحائية للنّص.[2].

فمن خلال التطابق بين الصوري واللساني، أصبح الغلاف النواة المتحرّكة التي خاط المؤلف عليها نسيج نصه[3]، كما أصبح يسهم في تمكين القارئ والنّاظر من التّعرف المسبق لعوالم النّص وأجزاءه العامة.[4]، وذلك لما يحمله من رؤية لغوية ودلالة بصرية تمكنه من إثارة المتلقي وإغرائه.

ومن ما سبق نجد أنّ الغلاف ينهض بوظيفتين أساسيتين هما:

- الوظيفة الإشهارية: والتي تتعلّق بالنّاشر والدور التسويقي للنّص/الكتاب، والتي تنتهي بمجرّد انتقاء الكتاب.

- والوظيفة التأويلية الإيحائية: وتتعلّق بالمتلقي ومخزونه الثّقافي الذي يكشف علاقة التماثل الدلالية بين الغلاف والنّص، وتظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه.[5]

ويمكن القول إنّ الغلاف هو «الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق، يشتمل على طريقة تصميم، يعبر من خلالها السيميائي إلى أغوار النّص الرمزي والدلالي.»[6]، فهو عبارة عن جسر تواصل بين النّص والقارئ، لما يحمله من إشارات ودلالات من شأنها تأويل النص.

---

(1) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص39.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبو لوتيكا النّص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي أنموذج، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر ط1، 2002م، ص124.

(3) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دراسات في الرواية العربية، محاكات للدراسات والنشر والتوزيع سوريا، ط1، 2013م، ص12.

(4) عبد المالك أشهبون، صورة الغلاف في الرواية العربية من السلطة إلى جمالية التشكيل، مجلّة البحرين الثقافية، ع25 2006م، ص112.

(5) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2003م، ص60.

(6) ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النّص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص111.

ونحن في هذا الفصل سنتناول بعض العتبات الأساسية المكونة لهذا الصرح، ودورها في إثارتنا في قراءة النصوص الروائية الغيطانية، والتي ندرجها في:

1. صورة الغلاف وألوانه:

هما عنصران مهمان في تحليل النص، واستقراءه، وتسجيل التوقعات حول ما يمكن أن يحمله من دلالات ومعاني وقضايا، فهما من العتبات التي تمزج بين النصوص اللسانية والأيقونية في إعطاء صورة لما يمكن أن يندرج تحتهما أو يأتي بعدهما:

أ. الصورة:

الصورة ليست مجرد وجود اعتباطي عشوائي داخل الغلاف بل لها العديد من الأنماط للوجود، التي تثير التأويل فهي «نص ككل النصوص تتحدّد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات.»[1].

وبناء على ذلك فالصورة نص يحمل من الدلالات والإشارات ما يساهم في تحليل النّص وفهمه وإدراجه في بعده الدلالي، فهي مفتاح لقراءة ذلك النّص.

ب. الألوان:

إنّ الصورة لا يمكن أن تحقق بعدها اللساني والدلالي في تحليل النّص من دون عنصر مهم فيها وهو الألوان المشكلة لها. فهذه الأخيرة لا تختلف عنها في المساهمة في تأويل النّص، واستنطاق معانيه.

فـ«كثرة استخدام الألوان في السياقات الأدبية واللغوية أكثر صعوبة من استخدامه في الرسم والتصوير لأنّه يعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس القارئ من خلال التشكيل اللوني الذي يصور أفكار الأديب وانفعالاته.»[2].

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2007م، ص23.

[2] ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص66.

فاللون يعمل «في الكتابة الإبداعية بوصفه علامة سيميائية تؤدي وظائف دلالية وإشارية وعالمية متنوعة تناسب الوضع الكتابي وحالاته»[1].

فالألوان تلعب إذا أدوارا فعالة في التعبير عن الأفكار التي تتبادر في ذهن المؤلف، ويتمّ ذلك بطريقة فنيّة وجماليّة، وتتعدّد هذه الأدوار وتختلف بتنوع ثقافة المجتمعات والشعوب. ومن خلال البعد النفسي الذي ينشأ من الارتباط النفسي للون عند المتلقي، أو من الصورة الذهنية التي اكتسبها اللون في العقل الجمعي.[2].

فلا يخفى الدور الذي تلعبه الألوان في قيمة الغلاف الجمالية والوظيفية والتجارية، فلون صفحة الغلاف ولون ما عليها من صور ورسومات أو بيانات يجب أن يراعى فيها العرف الاجتماعي، والعرف اللغوي من أجل التأثير النفسي.

ت. شعرية الصورة والألوان في قراءة المنجز الروائي الغيطاني:

إنّ الغلاف من العتبات التي تتماس مع المتن بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، بغية عرضه ونشره وإثارة متلقيه، لتقديم صورة أولية عنه، من شأنها إغراء هذا المتلقي لمواصلة القراءة والبحث في داخله، عن ما يُمكّنه من تأكيد توقعاته أو نفيها.

وكان ."الغيطاني" ودور النّشر التي تعامل معها على وعي كبير بهذا الدور الذي يلعبه الغلاف والأثر النفسي الذي يتركه عند القارئ، خاصة تلك التي صدرت عن دار الشروق، فقد ساهمت هذه الدار في نشر العديد من النصوص الروائية الغيطانية إن لم نقل كلها، وكانت مسايرة للطبعات الأولى لتلك النصوص، وكناشر ساعدت الروائي في رسم فلسفته وكذا لوحته التي تحمل من الدلالات ما لا يقل شأنا عن دلالات النص اللغوية.

فقد اغتنت أغلفته بصور وألوان كان لها دور كبير في الإشعاع بالعديد من الإشارات التي من شأنها تكوين صورة لما يمكن أن يتحدّث عنه النّص بصفة خاصة، وما أراده "الغيطاني" من أفكار من خلال مشروع سردي متكامل ومتناسق، ومنسجم برواياته المتباينة والمختلفة التوجهات.

---

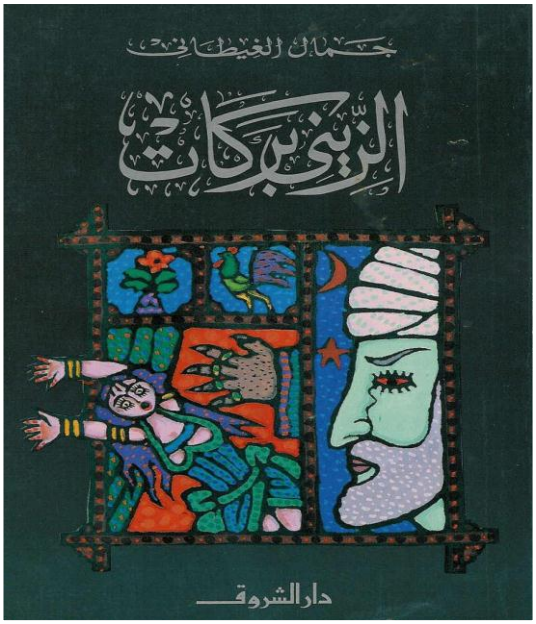
[1] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنّص الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص144.

[2] طراد الكبيسي، الشعر والرسم، بحث مقدم لمهرجان المربد الشعري الحادي عشر، 1995م. أحمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م، ص147 وما بعدها.

فكلّ رواية ترسم جزء صغيرا من صورة كبيرة، لها هدف ورسالة، فنية في تشكيل رواية متميزة بخصوصيتها العربية التي لها جذورها في التراث العربي، وفي نفس الوقت تعتبر امتدادا حضاريا له.

وكان الغلاف بألوانه وصوره نبذة عن هذه الغاية الفنية والفكرية، التي تجلت من خلال المزج بين التراث والحداثة، ليعكس وبصورة معقّدة تارة وواضحة تارة أخرى، بعض دلالات نصوصه المشحونة بالقضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية.

ففي روايته "الزيني بركات" نجد أنّ الغلاف اشتمل على العديد من التقنيات الاشهارية في رسم الصورة واختيار الألوان، التي جسدت مرحلة تاريخية معينة توحي بالعديد من الدلالات والقصص، التي تشير إلى انعكاساتها اللغوية في النص.



فقد جاءت الصورة داخل إطار مزخرف باللونين الأحمر والأسود بشكل متناوب، ومقسم إلى إطارات مختلفة الحجم، كان أكبرها ما اشتمل على صورة لوجه الرجل. الذي يدل من خلال شاشه ولحيته على فترة تاريخية معينة عاشها العرب. وفي الغالب هو تجسيد للعنوان والشخصية التي يشير إليها "الزيني بركات"، كما أنّ المكانة التي استغلها هذا الوجه في الغلاف، تشير إلى المكانة الاجتماعية للشخصية التي تلعب دوره في الرواية، وكذا المكانة السردية التي يشغلها.

كما نجد أنّ هذا الوجه رسم بدقة وعن قرب، ذلك أنّ «رسم اللوحة عن قرب وبزاوية منخفضة يضاعف من أهمية الموضوع، ويومئ بمدى التفاعل مع طبيعة المكونات التي تشكل منها اللوحة من خلال إبرازها لأدق التفاصيل.» [1].

فهذا الوجه يدل على شخصية مرموقة قوية، شخصية لها دور كبير في نشر الشر والغضب، وذلك من خلال العين الحمراء، «التي تدل على الغضب في الوجه، وتطاير الشر.»[2]. وبجانب هذا الوجه، هناك نجمة وهلال، لونهما أحمر يشير إلى «المشقة والشدّة والخطر وإشعال الحروب»[3]، فهما رمزان للتوهج، والنور والهدى، والطمأنينة. كما يعبران عن الصفاء والرقي الذي الذي تلطخ بالدماء، وزال بالخيانة والظلم.

وفي الرواية إشارة إلى هذا الدمار والرعب، يقول الراوي: «كل ما أراه يجسد رعبا، القاهرة مسوقة إلى مصير لا فصح عن نفسه، القاهرة منفية عن بيوتها، مشيت حذرا، بالأمس نزل المماليك من القلعة، توجهوا إلى خان الخليلي، وكادوا يحرقونه عن آخره، ضبطوا تاجرا روميا – ورومي تعني التركي العثماني- يجمع الأخبار، يراسل بني عثمان بأحوال الخلق، عندما أمسكوه كاد العامة يمزقونه، غير أنّ بعض البصاصين التابعين لزكريا بن راضي كبيرهم ونائب الزيني تحفظوا عليه وأبقوا على روحه، حتى يتمّ استجوابه، ويظهر زملاؤه الآخرون، وسمعت بإعدام الوالي كرتباي في جب القلعة سرا...»[4]، وهو مقطع يشير على سلطة شخصية الزيني وأحوال القاهرة في عهد المماليك، وهو ما يشير إليه رسم ذلك الوجه وألوانه، خاصة اللون الأحمر الذي يدلّ على الرعب والخوف والذبول والتحول.[5]

وفي الجانب المقابل نجد إطارا أقل مساحة من الأول، يشتمل على صورة لامرأة جميلة وفاتنة بجسدها وثيابها، تحاول الهروب من اليد التي تريد الوصول إليها، واغتصابها، وذلك من خلال الأظافر الطويلة التي تدل على الشر والوحشية، وكذا الغصب.

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص26.

[2] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص214.

[3] نفسه، ص212.

[4] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص10.

[5] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص214.

وكان للون الأحمر دوره في الدلالة على «الغواية والشهوة الجنسية.»[1]، بالإضافة إلى الدلالة عن الحزن والألم، وفي الرواية إشارات لذلك منها قول الراوي في وصف أحوال القاهرة: «أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها في آخر الليل...»[2].

كما أنّه تعبير عن قصة الجارية الرومية مع العطار المسن، بالألوان والصور، فيقول الراوي ساردا لهذه القصة: «وقتها سمعت حادثة ريقة فصل فيها الزيني بنفس، حدث أن أرسلت جارية رومية بيضاء إليه تستغيث به، قيل أنّها لم تتجاوز الخامسة عشرة، اشتراها من سوق الجواري رجل كبير في السن، يعمل في استقطار ماء الورد، ضخم الجثة، نهم كثير الأكل، كثير النكاح ومنذ شرائه الجارية الرومية البكر الحسناء، تفرغ لها تماما، هجر معلمه لم يعد يخرج من بيته، لا يمضي إلى الصلاة يأتيها كابن العشرين، في أوقات متعددة(...)، شهد الجيران بهذا ورقوا لها، تساءلوا فيما بينهم، متى تنام البنت، إلاّ أنّ صوتها لا يهدأ ليلا ولا نهارا(...)، المهم أنّها عندما استغاثت بالزيني بركات، أرسلت له خادما صغيرا، قام الزيني لفوره، شاور العلماء في الأمر(...)، توجه الزيني لبيت رجل اسمه العطار(...)، قال الزيني البنت تصغرك بأربعين سنة، أليس جرما أن تؤذيها(...)، وبهذا أيضا؟ ضربه خمسين عصا ثمّ أمر باعتقاله...»[3].

وهنا نجد أنّ صورة المرأة هي دلالة للجارية الجميلة البكر الخصبة، وصورة اليد، هي دلالة لسلطة العطار العجوز، وكذا تحمل دلالة لسلطة الوجه، والشخصية التي يرمز إليها "الزيني بركات".

وفي بقية الصورة نجد إطارات صغيرة الحجم، لزهرة وديك، لهما نصيب من اللون الأحمر ولكن بنسبة أقل، ممزوج مع اللون الأخضر، فهما على الأرجح دلالة للجمال والخضرة، والطبيعة الجميلة، وهذا ما نجد له إشارات في الرواية أيضا، عندما تكلّم الراوي عن أحوال القاهرة قبل زيارته الأخيرة فيقول: «نجلس في غرفة الضيافة تفتح نوافذها المزخرفة على حديقة صغيرة بها ريحان وفلّ

---

[1] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص212.

[2] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص5.

[3] نفسه، ص8.

تتوسطها نفورة صغيرة، أرضيتها مرصعة بالرخام الملون الجميل، لا تطلق النافورة مياهها إلاّ عند مجيء ضيف، لكن طال تجوالي، لم ألق واحد من أصحابي القدامى ربما تغيروا...»[1].

فاللون الأحمر هنا أشار إلى جمال الطبيعة، وتمازج مع اللون الأخضر للدلالة على «التفاؤل والجمال المستمد من جمال الطبيعة»[2]، ليعكسا ذكريات لقاهرة جميلة، وربما لأمل في قاهر أجمل.

كما نجد حضورا ملحوظا للون الأزرق، والذي ارتبط بالليل والسواد، ولم يختلف عن الأحمر في رسم صورة التشاؤم والمشاكل والشر المرتبط بشخصية "الزيني بركات"، فلقد ارتبط هذا اللون في الموروث الشعبي بهذه الدلالة، ومن ذلك التعبيرات الشعبية التي تربط هذا اللون بالشر، ما ورد في التراث الشعبي المصري: "نهارك أزرق" الذي يعنون به "الأسود" اليوم المملوء بالشر، ومه هذه الدلالة ما نجد له إشارة في المتن في وصف الراوي للسماء في ذلك الزمن، فيقول: «حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة.»[3].

كما يمكن لهذا اللون من الناحية النفسية بأن يشير إلى الرغبة في البحث عن الهدوء العاطفي والأمان والاستجمام، والاستكفاء، وربما يشير إلى حاجة فيزيولوجية للراحة والاسترخاء ومناشدة بيئة مرتبة خالية من الاضطراب والإفساد، تتحرك فيها الأمور بعفوية ونعومة في اتجاهاته معتادة.[4].

وقد أثبتت بعض التجارب في تحليل الشخصية من خلال الألوان، أنّ الشخص الذي يختار الأخضر بصفة أساسية، هو شخص يحب «لآرائه أن تسود وأن يعترف به كممثل لمبادئ أساسية ثابتة، وهو يرغب في ترك أثر عند الغير، كما يريد الاعتراف به فهو يوجه نفسه بنفسه ويجد طريقة في الصمود ومواجهة المعارضة.»[5].

---

[1] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص 6.

[2] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص209.

[3] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص5.

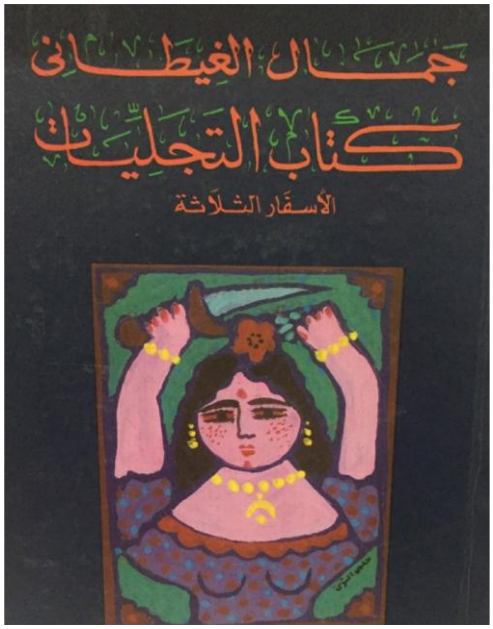
[4] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص190.

[5] نفسه، ص191.

وهو ما حاول "الغيطاني" اثباته في مرحلة كانت الرواية متوجهة نحو الغرب، متأثرة به إلى حد كبير، فتشكلت عنده رغبة في معارضة هذا التيار، وفي رسم مسيرة سردية خاصة، لها جذورها العربية، التي تنهل من التراث العربي، وتستمد فنيتها وبراعتها منه، ومن مصادره. وإخراج الغلاف لهو دليل على هذا ولونه الأخضر أكثر الأدلة على هذه الرغبة.

وقد لقي هذا اللون الحظ ذاته في غلاف روايته "كتاب التجليات"، الذي لم يبح بأسرار النّص بالقدر الذي شهدناه مع غلاف "الزيني بركات"، فقد اشتمل على صورة لامرأة داخل إطار يتوسط الغلاف، وكانت امرأة فاتنة جميلة الوجه، به آثار ندوب حمراء على خدودها وبها وشم في جبينها وذقنها، ذات عينين كبيرتين حمراوين، متزينة بحلي صفراء مشعة، بعقدها الجميل هلال كبير.

فهي رمز للمرأة السيّدة والمرموقة، والطاهرة المشعة، وهو ما يمكن استقراؤه من حليها الصفراء، ومن الهلال الذي يزين عقدها الذي يرمز للطمأنينة والعلو، والصفاء، وهي صفات لسيدة احتفت بها الرواية وهي "السيدة زينب"، أخت الشهيدين الحسن والحسين، و رئيسة الديوان الذي يتجلى منه الراوي إلى أشخاص وعوالم موجودة وغير موجودة بين عالم الأرواح والأحياء بين زمن الفقد والزمن بعد الفقد، ف"السيدة زينب" هي سيدة ديوانه ورئيسة شيوخه الذين يعرجون به إلى عوالم وأسفار ترتسم في النّفس وتلون خلجاته، وهي رمز للأخت الصابرة والمتألمة لفقد الأخوين الشهيدين.



وفي الرواية إشارة لهذه الدلالات، يقول المؤلف: «ولجت كثيبا من العنبر الأبيض، بهرني ضوء، سرى في بصري ظاهرا، وسرى في أعصابي باطنا، سرى في أجزاء بدني ولطائف نفسي أصبحت عينا، أصبحت سمعا، فرأيت بكلي لم تقيدني الجهات، في الوسط تلّت لي رئيسة الديوان ملتحفة بوشاح من الندى الذي ينمو على حواف أوراق الزهر، إلى يسارها الحسين، وإلى يمينها الحسن، بين أيديهم ما يشبه اللفائف الكبار، أخذني البهت، ثمّ الاشراق عندما رنت إلى رئيسة الديوان...

ما وراءك يا جمال؟

قلت: وجود محدود ورغبة في وجود غير محدود

قالت: ما الذي دعاك إلى الخروج؟

قلت: حيرتي وألمي ورغبتي في الولوج...»[1].

والصورة رمز للمرأة المضحية الصابرة والمجاهدة الصامدة وهو ما يمكن استقراؤه من الندوب الحمراء على خديها وعينيها الحمراوين، وهو ما تشير له الرواية في شخصية "أم ضيف الله"، يقول الراوي: «رأيت امرأة، ما زلت أذكر ملامحها، وطول قامتها، وسواد ثيابها، وخضرة الوشم على ذقنها تعيش قرب الماء(...)، في المنطقة الزراعية عاشت أم ضيف الله مع أولادها الخمسة، حفرت خندقا بيدها، مجاورا للبيت المبني من طين وعيدان بوص، أسدلت عن مدخله ستارة من قماش أصفر، لماذا؟ حتى لا يجرحهم إنسان أثناء الحركة أو شنّ الغارات، وتبادل القصف المدفعي، هكذا قالت لي. ولى هذا كله، محى، غابت الصور، كأنّ شيئا لم يكن، فهل يمحو الزمن الزمن؟..»[2].

كما أنّ في صورة إشارة إلى المرأة الجميلة الفتية المحبة للحياة، وهذه الدلالة نجدها في شخصية "زوجة الصديق الشهيد وابنته"، يقول الراوي: «تقدّمتني زوجته، بدا وجهها متوردا، رأيت حول الجفنين ظلال المساحيق بدلا من العتامة التي أحاطتها عقب رحيله الأبدي، لاحظت خلو

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص37.

[2] نفسه، ص29-30.

الجدار المواجه من الشهادات، وبراءات الأوسمة، وجاءت الابنة، أصبحت عروسا شهية ترتدي الجينز، وزهرة صناعية تتوسط شعرها النّاعم...»[1].

ففي المقاطع السردية السابقة وصف لغوي لصورة المرأة على الغلاف، فهي الأم المجاهدة التي تسعى لحماية أبنائها، والأخت السيّدة الرئيسة، والزوجة الأرملة التي تبحث عن حياة جديدة والابنة الفتية الزاهية، كلهن يشتركن في اللون الأحمر الذي يدلّ على «الشهادة والتضحية في سبيل مبدأ أو دين.»[2]، فكل واحدة قدمت قربانا أو قرابين من أجل الدين أو الشرف، أو الوطن قرابينهن شهداؤهن.

وجاء اللون الأحمر رمزا للدم والتضحية والقتل والحروب، يقول الراوي: «إنني عشت زمن الحرب، واجهت الموت، رأيت بقايا الشظايا المقاتلات الاعتراضية والقاصفات الأرضية عن ارتفاع منخفض حتى أنني لمحت ألوان خوذات الطيّارين،...»[3].

أمّا اللون الأخضر فيرمز في العقيدة «إلى الإخلاص والخلود والتأمل الروحي.»[4]، وقد وردت إشارات عن هذه الدلالات في العديد من المقاطع، منها قول الراوي: «...وضعت نصيحة شيخي ابن إياس كحلقة في أذني، وهكذا سعيت وسعيت حتى جئت إلى البحر، وقفت عند الشاطئ، أصغيت لعلي أسمع، حدّقت لعلي أرى أرهفت لعلي أشعر(...)، بعد أن تماسكت ولملمت نفسي وهدأت روحي، جاءني صوت عجيب غريب مجهول المصدر، فكأنّه صادر من الجهات الأربع الأصلية...»[5].

فقد جسدت الرواية رحلة الراوي مع شيوخه، ودعوتهم له للثبات والاخلاص في الصبر والتأمل في الأحدث فيما يمكن أن يحصل وما تمنى أن يحصل. فالرواية رحلة روحية تدعو إلى التأمل

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات ، ص22.

[2] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص226.

[3] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص29.

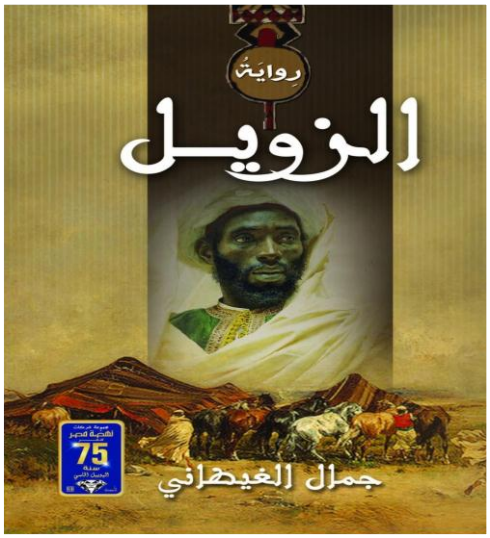
[4] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص225.

[5] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص26-27.

في الحياة والموت في الوفاء والإخلاص والخيانة والغدر في الوطن والأم والمرأة والحب، والتضحية والصبر، في الحياة والخلود، كلها دلالات كان لها انعكاسها في صورة الرواية وألوانها.

ومن الأغلفة التي كان لها حظها من التراث عموما والشعبي على وجه الخصوص، غلاف رواية "الزويل"، ففي طبعة دار النهضة عبّرت صورة هذا الغلاف وألوانه عن قبيلة من قبائل البدو الرحل. [1]

فقد ساهمت الصورة في غلاف هذه الرواية في شرح بعض ما غمض في العنوان، وإعطاء فكرة أولية عن هذا الاسم "الزويل"، الذي يمكن أن يكون اسم للشخص الذي اعتلت صورته الغلاف، وجاءت أكبر من صورة القبيلة، ودلّت على مكانته وهيبته، أو ربما هو اسم للقبيلة المجسدة في الصورة.



كما أنّ ما يمكن ملاحظته من هذه الصورة جنس هذه القبيلة، ومكان عيشها الذي هو مجهول غير محدّد في الجنوب والصحراء، فهم أصحاب بشرة سمراء تميل إلى البني القاتم. وهذا ما أشارت إليه الرواية في التعريف بهذا الاسم، وهذا الشخص.

ومن ذلك قول الراوي: «...أما الزويل فقد أنكر الكثيرون (خاصة أساتذة قسم الجغرافيا البشرية بالجامعة، ورجال الإدارة) وجودهم، قالوا: ليس هناك قبائل بهذا الاسم، ربما وجد تجمع بشري لا يزيد تعداده عن المئات عرف بالزويل؛ غير أنّ جميع المسافرين بهذه المنطقة يعرفون تماما

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص22-23.

من هم الزويل ولو كلّف أحد خاطره وأوقف أي بشاري، أو زبيدي، وسأله عن الزويل لأجابه الكثير، لكنّ ترجع قلّة المعلومات، إلى بعض هذه الأماكن، بالإضافة إلى طبيعة الزوياليين التي تأبى عليهم البقاء في مكان واحد إنّهم دائما بعيدون عن الحضر كجماعات، تحيطهم رهبة تبعد عنهم أي قبيلة أخرى، إلى جانب إجراءاتهم الصارمة في إبقاء أخبارهم دائما مبهتة...»[1].

فقد عبرت صورة الغلاف عن هذه الحقيقة بشكل يوحي، بالغموض حول تلك الشخصية وقبيلتها، كما عبرت عن واقع عيشهم القاسي، البعيد عن النّاس، وحدهم وسط القفار والصحاري، فهي قبيلة غامضة ومبهتة. ولم تعبر الصورة عن معلومة عنها أو عن نشاطاتهم في العيش غير خيامهم وخيولهم، التي ترمز لترحالهم، وكذا لفروسيتهم وبراعتهم، وقوتهم.

وهذا ما نستشفه أيضا من صورة الرجل الذي كان «نديل، لونه أقرب إلى البني المحروق...»[2]، عيناه ضيقتان به لحية شائكة، وهي صفات قريبة من صفات السودانيين، وهذا إشارة إلى موقع عيشهم القريب من السودان، والذي أشارت إليه الرواية، وهو الجنوب المصري، في الحدود مع السودان.

بالإضافة إلى أهمية الصورة في تسجيل فكرة أولية في أذهاننا كقراء لهذا النّص/الكتاب، عملت الألوان على تعميق تلك الفكرة وإثارة بعض الدلالات التي من شأنها تحليل النص وقراءته. ومن تلك الألوان اللون الأخضر، للقميص الداخلي لهذه الشخصية، والذي يدل على «الشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب»[3]، وهو واضح من ملامح هذه الشخصية.

كما يدل هذا اللون على الخير والعطاء والكرم والجود لهذا الشخص، وهو ما أشارت إليه الرواية في مقتطفاتها حول عادات الزويل، يقول الراوي: «عادة يقول الزويل للضيوف الأغراب عندهم في البداية، أنّ مدّة ضيافتهم سبع ليال، وأنّ الغريب يمكن له مغادرة المكان في شروق اليوم الثامن...»[4].

---

[1] جمال الغيطاني، الزويل، ص19.

[2] نفسه، ص17.

[3] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص201.

[4] جمال الغيطاني، الزويل، ص27.

ومن الألوان التي عبرت عن طبيعة معيشتهم، اللون الأحمر الذي أشار إلى المشقة والخطر وهي كلّها دلالات تتطابق مع العيش في الصحاري والقفار.

كما عبر اللون الأصفر حول هذه الشخصية وحول القبيلة على «الذبول والتحول والخوف»[1]، وهو ما تشعر به للوهلة الأولى عندما تنظر لتلك الشخصية وللجو العام للصورة كما أشارت الرواية إلى الرعب الذي ينشره رجال هذه القبيلة، ومن ذلك قول الراوي: «...ويؤمن البشارية، الزبيدية، ومعهم العبايدة، أنّ الزويل في كلّ مكان، حتى بين جماعاتهم(...)، فيتحاشون ذكر الزويل بالسوء(...)، وفي لحظة معينة يظهر الزويلي يفرقع الحصى تحت أقدامه، تلين له الحجارة وينكسر الشوك...»[2]، كما أنّهم مرعبون لمن حولهم، فرغم نحالتهم إلاّ أنّهم أقوياء البنية ومقاتلون أشداء، وقد وصفتهم الرواية بهذه الأوصاف، ومن ذلك قول الراوي: «فالزويليون تحيطهم رهبة غامضة، تجعل الجميع بعيدين تماما عن الاشتباك معهم في قتال أو التعرض لهم...»[3].

وهذا ما عكسته هذه الصورة وألوانها من غموض حول هذه القبيلة، وملامح مرعبة، وكذا المكان الذي اختاروه مستقرا لهم. فقد جسدت الصورة بنفس براعة اللغة بالوصف والسرد الغموض والجو الأسطوري لهذه الجماعة وأفرادها، وإن كان بشكل ملمح ورمزي، لكنّها أعطت فكرة عن العنوان وعن بعض تفاصيل الرواية، وزادت من تشويق القارئ في البحث عن علاقة العنوان بهذه الشخصية وهذه القبيلة، والمكان الذي يجمعهما. كما لعبت الألوان في هذه الصورة دورا رئيسا في إضفاء الطابع المربك والغامض، والفانتازي لهذه الرواية، ومضوعها.

وبنفس الطريقة الفانتازية والشعبية، رسمت الصورة فكرة أولية عن موضوع رواية "وقائع حارة الزعفراني". فقد قدمت صورة غلاف هذه الرواية لوحة رائعة تجسد الواقع الشعبي لحارة قديمة وعن بعض عاداتهم، كما جسدت ملامح بعض شخصيات هذه الرواية الرئيسة والثانوية، في تفاعلها الفكري والحضاري، في هذا المكان الشعبي، المليء بالزوايا المعبرة عن العديد من القصص.

---

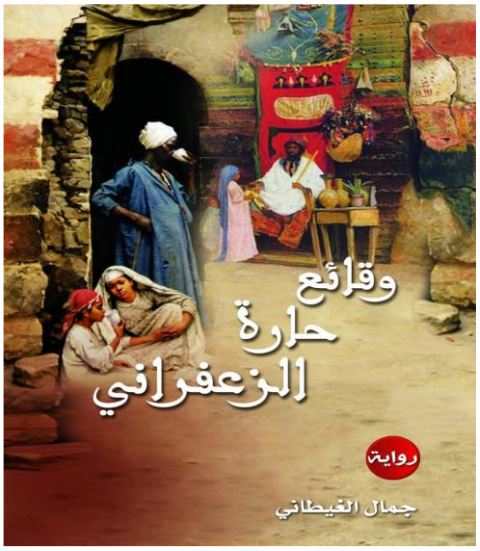
[1] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص215.

[2] جمال الغيطاني، الزويل، ص23.

[3] نفسه، ص24.

ففي زاوية من زوايا هذه الحارة رسمت صورة لشيخ له مكانة عند أهلها، وذلك من جلسته والخلفية الجدارية التي أعطت فكرة عن طبيعة عمله، والتي توحي بأنّه ربما يمارس العطارة والتطبيب الشعبي، بغطاء الدين والتعاويذ المحصنة، وهذا ما رمز إليه اسم "الله" على الرداء الجداري خلفه وكذا عبايته البيضاء وقبعته.

ولكن الرموز السوداء فوق الرداء الأحمر، والرموز على الرداء الأزرق تشير إلى حقيقة عمل هذا الشيخ الذي يربط بين السحر والسياسة، وهذا ما عبرت عنه دلالة اللون الأزرق والأحمر اللذان يشتركان في الدلالة السحر والشعوذة، فـ« غالبا ما كان الساحر يكتب سحره بأحبار ملونة، وعادة ما كان يغلب عليها اللون الأحمر.»[1]، بالإضافة إلى اللون الأزرق الذي ارتبط في الوعي الجمعي الشعبي، بالجنّ. بالإضافة إلى اللون الأبيض على عباية الشيخ الذي يدل في ظاهره على الطهارة والنقاء والصدق، إلاّ أنّ ارتباطه مع تلك الأوان ربما يشير إلى دلالة عكسية حول صدق هذا الشيخ وطهارته.



ومن اللون الأحمر تظهر دلالة العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي، وكل أنواع الشهوة، وكذلك دلالة اللون الأصفر التي توحي بالنشاط والتهور، بالإضافة إلى الذبول والتحول والخوف. كما أشار اللون الأحمر الزهري على ثوب المرأة الواقفة أمام الشيخ على عدم النضج وصغر هذه السيدة، ومع ذلك فهي أم لطفلين، وهو ما يصور واقع المرأة في هذا الفكر الشعبي البدائي.

[1] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص169.

وفي زاوية أخرى نجد صورة لرجل أسمر البشرة، غير بهي الملامح، يرتدي عباية زرقاء، بجانبه امرأة وفتاة شابة فتية، تربط بينهم علاقة يعكس اللون الأزرق لعباية الرجل الذي يحمل دلالتين:

سلبية: تعكس الشر المتعلق بهذه الشخصية.

وإيجابية: تعكس الثقة والشباب.

وربما هذا ما يعكس الدور الذي يلعبه هذا الرجل في الرواية، والذي يتراوح بين الشباب والنشاط والمسؤولية، وبين الشر. كما أن للكوب الذي يحمله هذا الرجل والفتاة الشابة، إشارة لعلاقة بينهما، يؤكدها اللون الأحمر لغطاء رأس الفتاة فيدل على النشاط والشهوة والرغبة، وربما يشير إلى نوع العلاقة بين هذا الرجل والفتاة.

أما اللون الأبيض في هذه الزاوية فقد أشار للعديد من الدلالات المتناقضة، فاللون الأبيض في ثوب الفتاة دلالة على طهرها وصفاءها، بخلاف الأبيض على شاش الرجل، الذي يحمل من الدلالات المتعاكسة الكثير، وذلك لاقترانه بالأزرق، وكما سبق وأشرنا فربما تلعب هذه الشخصية أدوارا تدل على الجانب الطاهر لهذا الرجل وأدوارا أخرى تعكس شره، وخبثه.

وبالإضافة إلى الصورة نجد بعض الألوان الأخرى التي ساهمت في تأكيد الدلالات السابقة منها اللون البنفسجي الذي يرتبط بالأسى والاستسلام، وهو ما أشارت إليه الرواية حول استسلام أهل الحارة لذلك الشيخ.

وهو ما أشار إليه اللون الأخضر حول الرداء الأحمر خلف الشيخ، فقد دلّ على الإخلاص والخلود والتأمل الروحي الذي يدعيه هذا الشيخ، كما ورد هذا اللون حول شيخ بالتحديد في الصورة يدل على الدور الروحي الذي يلعبه هذا الشيخ، كما دلّ اللون الأخضر للنبات فوق الطاولة بجنب هذا الشيخ على الخصوبة والتفاؤل، والتي ربما أشارت إلى الأمل الذي يعتقده أهل الحارة في هذا الشيخ، الذي سيخلصهم من الأمراض.

وقد أشارت الرواية لتلك الدلالات في العديد من المقاطع السردية التي من شأنها وصف هذا الشيخ ودوره في هذه الحارة، يقول الراوي: «دخل الأسطى عبده، تربع أمام الشيخ الذي

أوشك رأسه أن يلامس السقف المائل، عبث بحبات المسبحة المعلّقة على صدره، قال "خيرا"، قال الأسطى بسرعة وإيجاز(...)، أنّ حياته الزوجية مهدّدة، وبيته سيخرب، ولا يدر ما يفعل، لم يعد قادرا على القيام بواجباته الزوجية منذ أسبوع(...)، برقت عين الشيخ عطية في السواد، سمع صوت أوراق تقلب، أجرى حسابات، لفظ تمتمات بصوت يشبه صوت يشبه صوت الطفل، لم يستطع الأسطى رفع البصر، لكنّ خيل له أنّ الشيخ لا ينتبه له، الأوراق تقلب بطريقة غامضة همس منكسرا، أنّه إذا لم يشف فستطرده بعد، صمت قال الشيخ: تعالى إلي صباح الجمعة المقبل قبل طلوع الشمس...»[1].

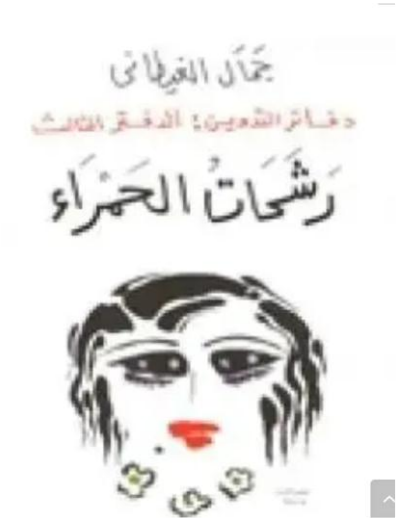
فالألوان التي زينت هذا الغلاف تمثلت في أغلبها في الأحمر والأزرق، والأصفر والأخضر وكذا الأبيض. وكل هذه الألوان مفضلة في إنشاء التعاويذ التي يعتقد في الفكر الجمعي المصري والعربي، أنّها تحصن الشخص وتحميه، ولكنّ الشيخ في الرواية استغل هذه المعتقدات ليؤثر على عقول أهل الحارة ويسحرهم ويتحكم في مصائرهم. فالصورة عبرت عن هذه الدلالة بنفس البراعة التي عبرت بها الرواية عنها بلغة الوصف والسرد.

وبعيدا عن هذه الأجواء الشعبية، انتقل "الغيطاني" إلى مرحلة أكثر عمقا وإحساسا بالزمن، وبالذكريات التي يأخذها معه، فعكف على تدوين تلك الذكريات، في دفاتره، التي أخذت أغلفته في طبعات الشروق، اللون الأبيض، كدلالة على الورق الذي سيحتوى على تلك الذكريات، وعلى صدقه في تسجيل حيثياته. وبالإضافة إلى اللون الأبيض شغلت المرأة مساحة كبيرة في أغلبها، وهو ما يدلّ على الدور الذي ستلعبه هذه المرأة في حياة "الغيطاني"، كما كان لكل غلاف امرأته التي تميزه، والتي تشير إلى علاقتها بالعنوان والمتن على حدّ السواء.

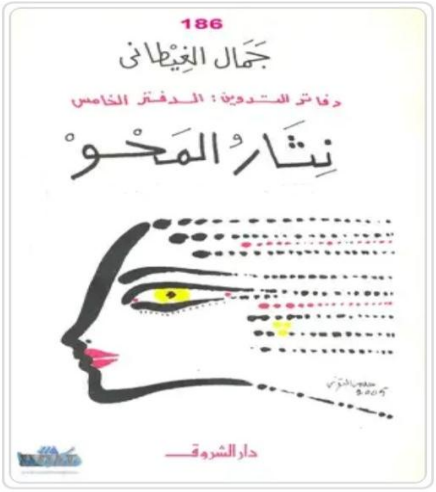
كما ارتبطت المرأة في تلك الأغلفة باللون الأحمر الذي لون شفاهها، ودلّ على حيويتها وإثارتها في تحفيز مشاعر "الغيطاني"، كما ساهم هذا اللون في دفتره الثالث، على شرح دلالات

[1] جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، ص8-9.

العنوان، فـ"رشحات الحمراء"[1]، هي قطرات العرق ونداه على الجسد[2]، الذي يستثيره أحمر الشفاه، والذي يشير لجمال تلك الأنثى البهية الطلعة. وهو ما جسدته صورة المرأة في هذا الدفتر.



ولم يقتصر اللون الأحمر على غلاف الدفتر الثالث بل لون شفاه المرأة في الدفتر الخامس "نثار المحو"، وارتبط مع اللون الأصفر المشع والمثير، الذي يدلّ على السعادة والتفاؤل والفرح[3]. ومن إشارات الرواية لهذه الدلالات قول الراوي: «يرن جرس الهاتف الداخلي، هذا صوتها المتفائل الموحى بلحظة الشروق، بدء نهار جديد، على امتداد ستة وثلاثين عاما منذ بدء التحاقي نتكلم مرة أو مرتين في العام...»[4].



[1] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثالث، رشحات الحمراء، دار الشروق، ط1، 2003م.

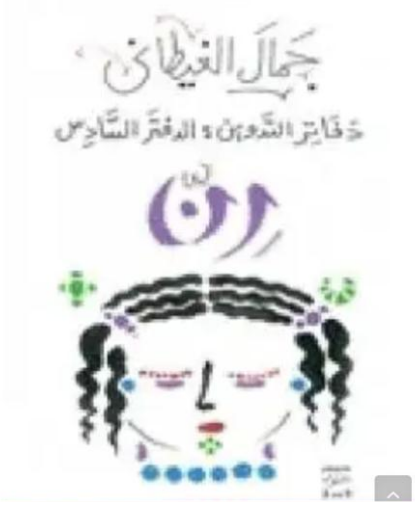
[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر/ش/ح)، ص1649.

[3] أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص229.

[4] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الخامس، نثار المحو، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2005م، ص7.

وجاء في رواية وصف لامرأة تشترك مع المرأة في الغلاف في العديد من الملامح، يقول الراوي: «...كان الامتلاء من مكونات الجمال وقتئذ، لم تكن أم سعد سمينة، أو حتى تميل إلى الامتلاء. وجهها بيضاوي، فسيح، عيناها مركز جاذب مؤثر، فسيحتان، عميقتان، إطارها عميق السواد حاجباها علويان مشرفان، أمّا أنفها وفمها فيشكلان لحنا غامضا...»[1]. وهي صورة للمرأة العربيّة.

ومن الألوان التي لعبت دورا في الإشارة إلى بعض دلالات النص في دفاتر التدوين لـ"الغيطاني"، اللون البنفسجي في دفتره السادس "رنّ"، الذي رمز لحدّة الإدراك وحساسية النفسية، كما أشار إلى الأسى والاستسلام، في المورث والعرف الجمعي، وهذه الدلالة حملتها الرواية في التعبير عن رحلة المرض والسفر التي عاشها "الغيطاني"، ومن ذلك ما ورد في الرواية، يقول الراوي: «...جسدي مشلول تماما، كلّ ما أستطيعه إطلاق صرخة متقطعة من الأنف، أجاهد حتى لا أسقط في السبات...»[2].



تمازجت الصورة مع الألوان في المنجز الروائي الغيطاني، لتقدم فكرة أو إشارة عن العنوان أو المتن، أو إشارة لبعض القصص التي سترد داخل الكتاب، بطريقة فنية معبرة ومثقلة بالدلالات التي لا تعرض نفسها بكل سهولة، بل تحتاج إلى معرفة مسبقة، وخلفية ثقافية بالتراث على اختلاف

(1) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الخامس، نثار المحو، ص101-102.

(2) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر السادس، رنّ، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2008م، ص7.

مصادره، ليتمكن القارئ من التوصل إليها، واستنطاق تلك الرسومات والألوان بما يخدم القراءة ويشبع فضوله، في مواصلة البحث في المتن، عن ما يؤكد تلك الدلالات أو ينفيها.

وما يمكن ملاحظته حول صور تلك الأغلفة أنّها كلها عبارة عن لوحات فنية، رسمت أغلبها بطريقة تعكس فلسفتها، ومصدر التراث الذي استقت منه معانيها، وعبرت به عن موضوعها، فقد جسدت كل منها بشكل أو بآخر، العديد من الدلالات، سواء من حيث التفاصيل والملامح المجسدة لشخصيات الصور، أومن خلال الألوان المنتقاة لكل منها، أو حتى من خلال العنوان واسم المؤلف، من حيث مكانهما في الغلاف، وكذا طريقة كتابتهما، وما يحيان به من دلالات وخلفية معرفية من شأنها إعطاء معلومات أخرى عن نصوصها. وهو ما سنعالجه في العنصرين القادمين.

2. اسم المؤلف:

اسم المؤلف من العناصر المهمة والمشكلة للعتبات النّصية، «فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النّظر إلى الاسم إن كان خفيا أو مستعارا.»[1]، كما أنّه من الدعائم الأساسية لولوج عالم النّص، فهو أكثر مكونات النص الموازي فعالية في جذب القارئ واستماله فمعيار النّصية يرتبط أساساً بالمؤلف المشهود له بالكفاءة.[2]

أ. وظائف اسم المؤلف في الغلاف:

يلعب "اسم المؤلف" كعتبة مهمة في قراءة النص، العديد من الوظائف من شأنها خدمة الجوانب النشرية التسويقية من جهة، والفنية الأدبية من جهة أخرى، وقد أجملها "جيرار جينيت" في:

- وظيفة التسمية: التي تعمل على تثبيت هوية عمل الكاتب، بإعطاء اسمه.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص63.

[2] نفسه، ص64.

- وظيفة الملكية: الاسم علامة على الملكية الأدبية والقانونية.
- الوظيفة الإشهارية: لوجوده في الصفحة الغلاف الأولى، والتي تعدّ الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب.

ومنه فاسم المؤلف، علامة فارقة في التسويق والتشهير بهذا النّص، فما يحمله اسم المؤلف من وزن في عالم الكتابة يزيد من إقبال القراء عليه، في كلّ مرة يظهر فيها، فهو وسم وختم على ضمان وجودة النّص. [1]

ب. المكانة النقديّة والأدبية لاسم "جمال الغيطاني":

واسم "جمال الغيطاني" يحمل من المكانة الأدبية والنقدية الحظ الكبير، فهو علامة فارقة في الرواية العربية، فقد اتخذ "الغيطاني" اتجاه مختلف في الكتابة الروائية، كما أنّ هذا الاسم ارتبط بالتراث العربي، كما ارتبط بقضية الرواية العربية، وانتماءاتها في التراث السري. وهو الذي يشير إلى نوع خاص، وطريقة مختلفة من الكتابة، وهذا بحد ذاته مثير للقارئ في خوض تجربة القراءة واكتشاف هذا النوع من الكتابة.

كما أنّ لاسم "جمال الغيطاني" دور في الكشف عن بعض ما غمض في نصوصه، فهو مرآة لأدبه، سواء من منطلق سيرته الذاتية، أو من خلال مواقفه وآراءه النقدية والفكرية التي من شأنها الإسهام في وضع النّص في إطاره الفني المناسب.

وهذا راجع إلى وزنه عند النقاد والمبدعين، الذين أشادوا ببراعته في مشروعه السردي المتميّز والذي كان التراث العربي، منبعا له وخلفيات فنية لنصوصه الروائية.

فقد أجمع النقاد حول براعة "الغيطاني" في تعامله مع التراث، واستثماره في خلق رواية عربية تختلف عن سليلتها الغربيّة، فجعل من تقنيات السرد التراثي أسلوب سردي روائي يعكس كل الأزمات والخيبات العربيّة التي عاشها جيله، والأجيال التي تلته، كما استهدف بنصوصه

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات ،ص65.

الروائية فئة خاصة من القراء، واستدعت تلك النصوص خلفية ثقافيّة مشحونة بالمعارف اللازمة من التراث العربي، ليتمكن من قراءتها وتأويل رموزها.

فعدّه "وجيه يعقوب السيّد" من رواد جيله في كتابة الرواية، « ذلك أنّه ارتاد أفاق جديدة وفتح أمام الرواية العربيّة آفاقا خصبة يربطها ربطا وثيقا بالتراث، كما أنّه بتعدد ابداعاته وكتاباته أثبت أنّ لديه المقدرة الفنيّة على تشكيل تجاربه الإبداعيّة، ما بين إبداعات تقوم على أساس استلهام التراث، بأشكاله المختلفة، وأخرى واقعيّة ترصد الواقع وتفاصيله بدقّة.»[1].

في حين صدّره "صلاح فضل" في الصف الأول من كتاب الرواية العربيّة، على امتداد صورها، ويرجع ذلك لإبداعاته الروائيّة والقصصيّة التي يعتبرها «كافيّة لوضعه في الصّف الأول من كتاب جيله دون حاجة إلى الاعتداد بالترجمات الأجنبيّة، لأنّ قيمة أعماله تنبع أساسا من مستواه الرفيع، ومن تميّزها بالجسارة والعمق وخطوها عبر أحراش بكر لم يلجها من قبل بنفس هذا التّمكن أديب عربيّ معاصر.»[2].

وذهب "محمد علي الكردي" إلى أنّه «لا يمكن لأحد أن يطرح قضية "خصوصيّة" الرواية العربيّة من غير أن يتبادر إلى ذهنه الإشكال الذي فجره الغيطاني ببحثه عن جذور عميقة يؤسس بها مشروعه الروائي الذي يقوم، في جوهره، على طموح أساسي هو بناء رواية عربيّة تتجذر أصولها في التراث القومي بكل مقوماته وأشكاله وتفرّعاته.»[3].

واحتفى "عبد الرحمان أو عوف" بتفرّد "جمال الغيطاني" و« تميّزه في اكتشاف صوته الخاص، وإعطاء نوع من الرّواية الواقعيّة النّقدية المستندة على وعي بجدل التاريخ الاجتماعي والحضاري.»[4].

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص16.

[2] صلاح فضل، تجارب في قراءة القصّة، ط88، 1989م، ص141.

[3] محمد علي الكردي، سفر البيان لجمال الغيطاني أو العين بين المحدود واللامحدود، فصول، المجلد 16، العدد4، 1998م، ص250.

[4] عبد الرحمان أبو عوف، تحوّلات الرواية العربيّة، كتاب الغد، ط1، 1990، ص13.

ولعلّ هذا ما حذا بـ"صلاح فضل" إلى أن يعبر عن ذلك بقوله: «إنّ جمال الغيطاني من أعمق أدباءنا ثقافة وأشدّهم ارتباطا عضويا بوقته كأديب، ناظرا للماضي بشدّة ومتطلّعا للمستقبل بطموح، وقراءة أعماله عامة وتجلياته بجميع حلقاتها بصفة خاصة تتيح لنا فرصة نادرة لمصاحبته خلال تجربة طليعيّة رائدة تفتح آفاقا جديدة للرواية العربيّة، جديرة بأن تلقى أقصى اهتمام النّقاد وحفوتهم مهما اختلفت الآراء بعد ذلك في تحليلها ورصد مقوّماتها، إذ لا مفر من أن يعترف له الجميع بالأصالة والاقتدار.»[1].

ومع هذه المكانة الأدبية التي يحتلّها "الغيطاني" في عالم الرواية العربية، يجد القارئ نفسه أمام مخزون ثري من الإشارات والإيحاءات التي يعكسها هذا الاسم، وتساهم في مساعدته في فك شفرات نصوصه، وكذا توجيهه إلى منابع التراث التي ساهمت في بناء هذا النص أو ذاك.

ت. شعرية اسم "جمال الغيطاني" في الغلاف:

بالإضافة إلى ما سبق، فقد ساهمت دور النشر خاصة –دار الشروق التي نشرت له العديد من الطبعات لمعظم نصوصه، وكانت لها فلسفتها الخاصة.– في إبراز هذا الاسم وشحنه بالدلالات، فقد جاء هذا الاسم بصفة غالبة في أعلى صفحة الغلاف، وقبل العنوان، وبخط بارز ومزخرف، وحجم كبير، مثل وروده في غلاف رواية: "كتاب التجليات" ورواية "الزيني بركات" وفي دفاتره الستة، واحتلال اسم المؤلف هذه المكانة في صفحة الغلاف دلالة على قيمة الكاتب وكذا تميّزه وتفره في هذا المجال في الرواية العربية.

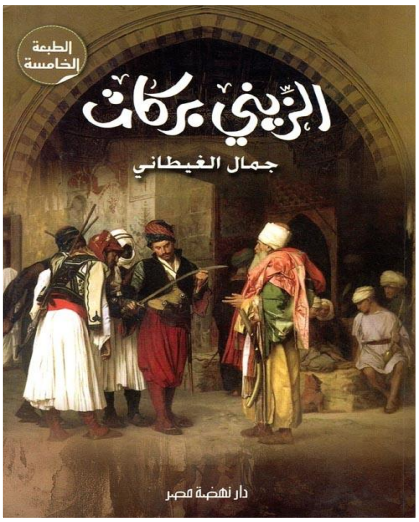
وتشير هذه الوضعية لاسم المؤلف على السياسة التي اعتمدتها دار النشر في التسويق للنّص/ الكتاب، والتي اعتمدت على الوزن الأدبي والثقافي لهذا الاسم. على اعتبار أنّ اسم المؤلف في حد ذاته يزكي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج، كما أنّ له دورا في جذب القارئ واستمالته لقراءة النّص.

---

[1] صلاح فضل، إنتاجيّة الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص147.

ومع ذلك فقد أخذ اسم المؤلف في غلاف روايات أخرى لـ"جمال الغيطاني" مكان آخر وهو أسفل صفحة الغلاف الأولى، وذلك بغية ابراز عنوان الرواية والصورة التشكيلية في استثارة القارئ، ذلك أنّ لجمالية الغلاف كما سبق وأشرنا دورها في تحفيز المخزون الثقافي للقارئ واختباره بصورة حقيقية، ومن شأنها استدعاء فئة معية تحمل من الخلفيات الثقافية والأدبية وكذا الفنية، ما يمكنها من استقراء الألوان والصور، وكذا الدلالات اللغوية للعنوان وعلاقتها ببقية العناصر.

ومن تلك الأغلفة ما رأيناه في طبعات "دار نهضة مصر"، خاصة لروايتي "الزويل" و"ووقائع حارة الزعفراني"، وكذلك الطبعة الخامسة لرواية "الزيني بركات" لهذه الدار. التي جاء اسم المؤلف في غلافها تحت العنوان وبخط أصغر حجما، وهنا استغلت الدار اسم المؤلف كعتبة ثانوية بعد العنوان والصورة، في التأثير على عملية القراءة.



وعلى العموم فقد أعطى اسم "جمال الغيطاني" زخما ثقافيا لرواياته، وكان وجوده فيها وفق السياسية التي تعتمدها دار النشر في الترويج لتلك النصوص، وكانت "دار الشروق" من أكثر الدور استغلالا لهذه العتبة، وذلك من خلال المكانة التي يحتلها "جمال الغيطاني" في عالم الأدب والنقد، وكذا السياسة والثقافة ككل

3. العنوان:

للعنوان أهمية كبيرة وبارزة في قراءة النّص فهو من العتبات الأولى التي يقع عليها بصر القارئ، بل حتى إنّ القارئ يعمل بشكل فطري في استحضار العديد من الدلالات لذلك النص المقتضب، والصغير في تركيبه، والغني والكبير في دلالاته.

كما أنّه من العتبات التي لا يمكن للنّص الاستغناء عنها، فهو وسمه وشعاره، وتعريفه عند القارئ. ولأهمية هذه العتبة وجب علينا البحث في حقيقته في النقد، وفي آلية اشتغاله داخل فضاء النص، والدور الذي يلعبه في قراءة النص وتحليله وتأويله، وذلك من خلال التطرق لـ:

أ. ماهيّة المصطلح:

– لغة:

جاءت لفظة العنوان في "لسان العرب" على مادتي: "عنن" –"عنّا"

- "عننا": دارت حول التعريض، والأثر والاستدلال، حيث قيل «وعننت الكتاب وأعننته أي عرضت له، وصرفته إليه.»[1].

- "عنّا" الكتاب يعنه "عنا" و"عنّنة": كعنونة، وعنونته وعلونته، بمعنى واحد، مشتق من المعنى.[2]

وقد أشار "علي عزوز إسماعيل" في هذا المقام، إلى أنّ العنوان ارتبط بالمضمون نفسه من خلال العلاقة الرابطة بينهما، حيث حمل المعنى ذاته، فضلا عن أنّه قد حمل معنى العلاقة للشيء الذي يخضع له، يأخذ منه منطلقه، وتفريعاته، شريطة أن يدور في فلكه وهو السّمة[3]، «وروى المنذري عن أبي الهيثم أنّه قال: العنوان واللحن واحد، وهو العلامة التي تشير بها إلى الإنسان، (...)، وأنشد:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "عنا"، ص1339-1340.

[2] نفسه، ص1340.

[3] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة، ص71.

وَتَعرفُ فِي عِنْوَانِهَا بَعْضَ لَحْنِهَا ****وَفِي جَوْفِهَا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدَّوَاهِيَا.

وقال "ابن بري": العنوان الأثر، وقال "سوار بن مضرب":

وحَاجَةٌ دُونَ أُخْرَى قَدْ سنحت بِهَا ****جَعَلْتَهَا لِلَّتِي أُخْفِيَتْ عِنْوَانًا

وقال: كلّما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان، كما قال "حسان بن ثابت:، يرثي "عثمان رضي الله عنه": ضَحُوا بِأَشْمَط عُنْوَانُ السُجُودِ بِهِ ***** يُقَطّعُ اللَّيْلَ تَسْبِيحًا وَقُرْآنًا.»[1]

ومن خلال المعاني اللغويّة يمكن أن نلاحظ، أنّ العنوان هو رأس الشيء وذروته التي يستدلّ بها عليه، وهو الرّمز الذي يشير إلى المعالم التي بعده.[2].

وقد ربط "عباس أحمد أرحيله" تلك الدلالات المعجميّة، للمواد اللغوية التي تتعلّق بالعنوان، بحقيقتين متناقضتين:[3]

الحقيقة الأولى: أنّ العنوان هو سمة للكتاب تحظى بالعناية والاهتمام، ويكون لها شرف التّقدم على ما سواها، وشرف الظهور والحضور والعلو والشّرف.

الحقيقة الثانيّة: أنّ العنوان مرتبط بدلالته الأولى السجن والحبس، ومهمته أن يجعل موضوع الكتاب في عُنّة أي في حظيرة، بحيث يصبح واقعا في أسره؛ خاضعا له.

– اصطلاحا:

يشير "جينيت" في مقدمة فصله الذي خصصه للعنوان إلى الإشكاليّة التي يطرحها العنوان، نظرا لتركيبته المعقّدة والمستعصية عن التنظير، فيقول: «وربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر لنص موازي، بعض القضايا، ويتطلّب مجهودا في التّحليل، ذلك أنّ

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص1340.

(2) باسمة درمش، عتبات النّص، ص42.

(3) عباس أحمد أرحيله، العنوان حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2015م-1436هـ، ص18-22.

الجهاز العنواني كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصر حقيقي، وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها.»[1]

واهتم "ليو هويك" بالعنوان في كتابه "أثر العنوان" (Lmarque de Titre) الذي حاول أن يدرسه من جميع مستوياته، فقد سعى في دراسته إلى بناء نموذج لتحليل العنوان يرتكز على وصف الثوابت المستقرة للعنوان فيقول: «تعدّ العنونة في الكتابة تواصل ثقافيّ، فهي تحدّد كثيرا من خصائص النصوص ومن شروط تبادلها بين الكتاب والمستعملين، فالعنوان بناء على بنيته التركيبية وعناصره المعجميّة والدّلاليّة يمكن أن يشير إلى تجنيس النّص وتحديد شكله ودلالته، وترجع هذه الأهميّة إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى، فهو أول عنصر يتم تبئيره في النّص من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التأويل الممكن للنّص.»[2].

أمّا "شارل غريفيل" فيرى العنوان «إعلان النّص، فهو إعلان عن القصد الذي انبثق فيه إما واصف بشكل محايد، أو حاجب لشيء خفي أو كاشف غير آبه بما سيأتي، لأنّ العنوان يظهر معنى النّص ومعنى المكتوب بين دفتين. أو من جهة ثانية يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النّص.»[3]، فالعنوان عند "شارل غريفيل" سلطة النّص وواجهته الإعلاميّة، كما أنّه يمثل جزء دالا من النّص، يؤشر على معنى ما، ووسيلة للكشف عن طبيعة النّص وللإسهام في فك غموضه [4].

وفي النقد العربي فقد اعتبر "عزوز علي إسماعيل" على غراره من النّقاد أنّ العنوان من أهمّ العتبات، فالعنوان عنده في طليعة العتبات؛ لأنّه بوابة العمل الروائي، فمن خلاله تفتح أبواب النّص المغلقة، وتستقي بعض المعلومات الخاصة بالعمل الرّوائي، ومن خلاله أيضا ينفض الغبار عنه، فهو المبيّن والشارح، لما يدور من أحداث في رحابه، فالقارئ يبدوا أحيانا مندهشا بذلك العنوان، ولكن حينما يعرف مقصده، وما يرمي إليه ، وإشاراته ينفرج ذلك الاندهاش، لأنّ العنوان

---

(1) Gérard Genette, Seuils, p88-89.

(2) Leo HOEK,« La marque du titre»,in Mouton,Paris, la Haye, 1981,P.31.

(3) أحمد المنادى النّص الموازي، ص152-153.

(4) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، ص61.

هو أول ما يواجه المتلقي من العتبات التي تحمل له مزيدا من الثقافة العنوانيّة، والتي تفتح به بعض الأفق الخاصة بالعمل الإبداعي[1].

أمّا "محمد فكري" اعتبر العنوان رسالة من مرسل إلى مرسل إليه «وهذه المرسلة (message) محمولة على أخرى هي العمل، فكل من العمل وعنوانه، مرسلة مستقلّة مكتملة، أم الوظيفة الحمليّة، فتمثل التفاعل السيميوطيقي، ليس بين المرسلتين فحسب، وإنّما بين المرسل والمرسل إليه أيضا، وعلى قاعدة المرسلتين وإنّ بشكل غير مباشر.»[2]، ومن هذا فالعنوان «إشهار حرّة ذات قابليّة فائقة لدمج سواها في فضائها والاندماج في سواها.»[3].

وجعل "محمد عويس" هدف العنوان في تثبيت قيمة الشيء المسمى به، فيقول: «وإذا كان العنوان سمة الشيء؛ فإنّه دال على الإسميّة، وهو إلى الاسم أقرب من الفعل، إذا عنونة الشيء تبرز قيمة معناه، وقيمة الأشياء أشدّ وأكثر ثباتا، فهي بالاسم أولى لدلالته على الثبات.»[4]، وهو مفهوم مستمد من المعنى اللغوي للمصطلح في المعجم العربي.

وعرّفه "شعيب حليفي" على أنّه «مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرّمز وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمّته، كليّا أو جزئيا، إنّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النّص.»[5].

وقدّم "خالد حسين" تعريفا يستلهم مجموعة العناصر الجوهريّة في التّعريفات السابقة، ويعيد صياغتها، ويعرّف العنوان بأنّه «علامة لغويّة تتموقع في واجهة النّص، لتؤدي مجموعة من الوظائف تخص أنثروبولوجيا النّص، ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيوثقافي خاص بالمكتوب، وبناء على ذلك فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له يغدو علامة سيميائيّة تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النّص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية، التي يعبر

---

[1] عزوز عي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة، ص74.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998م، ص19.

[3] نفسه، ص40.

[4] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتّطور، ص20.

[5] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دراسات في الرواية العربيّة، ص10.

منها النّص إلى العالم، والعالم إلى النّص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر.»[1].

- **خصائص العنوان:**

بناء على ما سبق من دراسات، يبدو العنوان مستقلّا بالرّغم من تبعيته للنّص، وحدّد "عبد المجيد نوسي" خاصيّة استقلاليّته عن نصه، اعتمادا على عناصر شكليّة ومضمونيه.

فعلى مستوى الشكل:

ينفرد العنوان بالصفحة الأولى من النّص التي تعدّ عنصرا يدخل معه القارئ في علاقة مباشرة. كما يتميّز بطوبوغرافية خاصة من خلال الحروف الغليظة، وتشكيلها داخل فضاء الصفحة.

أما على مستوى المضمون:

- يعد العنوان أول عنصر يفتح به النّص، فهو النّواة التي يمكن أن يتولّد منها الخطاب.
- يتحدّد العنوان مع النّص من خلال علاقة عموديّة، يمثل بموجبها تكثيفا لدلالة النّص، إنّه يحمل إرهاصات المعنى.[2].

ب. أقسام العنوان:

حدّد كل من "كلود دوشي" و"ليو هويك"، أقسام العنوان ،كمختصين في هذا المجال حيث يرى:

- "لوي هويك":

بأنّ العنوان هو ما نسميه اليوم بـ(Zadig) أي العنوان الأصلي 1973م، فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي يأتي بعده فهو العنوان الفرعي (sous titre)، ليقدّم له تعريفا أكثر دقّة، وشموليّة في كتابه سمة العنوان جاعلا إيّاه مجموعة العلامات اللسانيّة من

---

[1] خالد حسين، في نظريّة العنوان، دار التكوين، دمشق، 2007م، ص16.

[2] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النّشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2002م، 109.

كلمات وجمل، وحتى نصوصا قد تظهر على رأس النّص لتدّل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف.[1]

- "كلود دوشيه": فيقترح ثلاثة أقسام للعنوان:

أولا: العنوان(zadig)

ثانيا: العنوان الثانوي (second titre) وغالبا ما نجده موسوما أو معلّما بأحد العناصر الطباعيّة أو الإملائيّة ليدلّ على وجهته.

ثالثا: العنوان الفرعي (sous titre) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل كرواية أو قصة أو تاريخ...إلخ.

وهذا التقسيم اعتمده "لوي هويك" في كتابه عن العنوان، عكس ما كان يقول به في مقاله السابق 1973م، ليحدد "دوشيه" العنوان كرسالة سنيّة في حالة تسويق ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبيّة والاجتماعيّة، إنّه يتكلّم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، لكن الخطاب الاجتماعي في عبارة روائيّة.[2]

أمّا "جيرار جينيت" من باب التوفيق بين الرأيين، خلص إلى أنّ العنوان قسمين:

العنوان الفرعي: هو عنوان شارح ومفش لعنوانه الرئيسي، أما ما يظهر كمؤشر جنسي هو المحدد لطبيعة الكتاب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل: رواية ، قصة، تاريخ مذكرات...الخ

العنوان الرئيسي: فهو ضروري لنظام العنونة حسب "جينيت"، وهو من العناصر الأساسيّة. وفي ثقافتنا الحاليّة قلّما نجد عنوان متصدرا وحده، فهو دائما خاضع لهذه المعادلة:

- عنوان + عنوان فرعي
- عنوان + مؤشر جنسي(indication générique).[3]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص67.

[2] نفسه، ص68.

[3] Gérard Genette; seuils, p62-63..

في حين ميّز "هنري ميتران" من بعدهم، بين ثلاثة أنماط من العناوين"

العنوان الذاتي (subjectile): هو الذي يعيّن موضوع النّص، ويحدده.

العنوان الموضوعي (objectal): هو الذي يعلن انتماء النّص لأحد أصناف القص.

العنوان المختلط: هو الذي يراوح بين الذاتي والموضوعي، أي يتمازج في بنيته الإرجاع الذاتي والإرجاع الموضوعي.[1]

والمتصفح للعمل الروائي "الغيطاني" يجد أنّه يتميّز بالتّنوع من حيث التقسيمات الجينيّة لعنواناته، فمنها من اشتمل على:

- عنوان رئيسي فقط:

مثل "حكايات المؤسسة"[2]، و"الزيني بركات"، و"متون الأهرام"، و"حكايات الخبيئة"[3] و"خطط الغيطاني"[4]...إلخ. فقد حملت هذه العناوين في تركيبها ما يغني عن عنوان آخر لتوضيحها، فقد حددت موضوع نصوصها، وعيّنتها.

- عنوان رئيسي + مؤشر جنسي:

مثل روايته "الزويل"، و"الرفاعي"[5]، و"رسالة البصائر في المصائر"[6]، "شطح المدينة" "وقائع حارة الزعفراني"...إلخ اشتملت هذه العناوين على مؤشر جنسي، والمتمثل في "الرواية" الذي أخبرنا بجنس العمل الأدبي الذي اشتمل عليها، فقد تنوعت هذه العناوين بين غامضة مبهمة جاء المؤشر الجنسي ليزيل بعض الإبهام، وليأخذ بيد القارئ لكي لا تقوده تصوراته إلى مجالات أخرى، وبين عناوين ذاتيّة حددت موضوعها وعينتها وجاء المؤشر الجنسي ليكمل التوضيح والشرح.

---

(1) يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص67.

(2) جمال الغيطاني، حكايات المؤسسة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002م-1423هـ.

(3) جمال الغيطاني، حكايات الخبيئة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002م-1423هـ.

(4) جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1980م.

(5) جمال الغيطاني، الرفاعي، الأعمال القصصية الكاملة، المجلد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 1991م.

(6) جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، دار الشروق، 1988م.

- عنوان رئيس + عنوان فرعي:

وتجلى هذا التقسيم في مشروعين ضخمين "لجمال الغيطاني" هما: "كتاب التجليات" و"دفاتر التدوين" فكلاهما اشتمل على:

- عنوان مركزي رئيسي:

ينبسط على رقعة الغلاف ويثير حوله أسئلة جمّة، تثير القارئ نحو وضع فرضيات ورسم مسالك تنتهجها عمليّة القراءة، التي تبحث عن علاقات تربطه بالعناوين الفرعيّة التي تقسمها إلى أعمال منفردة من حيث بنيتها متصلة تحت العنوان الرئيسي: "دفاتر التدوين" و"كتاب التّجليات".

- عناوين فرعيّة:

يحمل فنيّة التعدد، والتي تدل على تسلسل هذه القصص، التي تصب في موضوعه العام يربطها: "الدفتر الأول خلسات الكرى"[1]، "الدفتر الثاني دنا فتدلى"[2]، "الدفتر الثالث رشحات الحمراء"، "كتاب التجليات الأسفار الثلاثة"...إلخ.

فهي تشوق القارئ، وتراوغه، وتمنعه تارة، وتبوح ملمحة لكي لا يمل ويسأم تارة أخر، ولم تشتمل تلك العناوين على مؤشر جنسي لكن المؤلف تدخل من خلال عتبة خارجيّة فوقيّة تمثلت في حواراته عن جنس تلك الأعمال، فأشار في حوار مع "جريدة الشرق الأوسط" عن الجنس الذي تصب فيه "دفاتر التدوين"، التي تصب في قالب الرواية السيرذاتيّة.

وفي ذلك يقول: «بدأت مشروعا طويلا اسمه "دفاتر التدوين"، وجزؤه الأول "خلسات الكرى" ينطلق من مقولة صوفيّة «ماذا يمكن أن يكون لو أنّ ما لم يكن كان»[3]، فمثلا أن تلتقي شخصا في مكان ما صدفة، أو تقع عينك على سيّدة جميلة في مطار أو في أحد القطارات، ثمّ يمضي كل إلى حاله، وأنا هنا من ماذا لو أنّ علاقة بدأت في هذه اللحظة وأنطلق إلى المتخيل، ومن هنا

---

[1] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الأول خلسات الكرى، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003م-1423هـ.

[2] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الثاني دنا فتدلى، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003م-1423هـ.

[3] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الأول خلسات الكرى، ص10.

يدخل العجائبي في الواقعي، والدّفتر الثاني "دنا فتدلى" يتعلّق بالقطار وأكتب عن القطارات، التي تعاملت معها في حياتي، وتكون الذات هي المنطلق، وهناك بعض الوقائع الحقيقّة وبعضها متخيّل ويكون القطار هو المدخل لفهم الحياة والواقع، وربما اخترت القطار لأنّنا كجنوبيين لنا تعلّق خاص بالقطار، إذ يمثل لنا الحنين والعودة إلى الأصول، وفي الدّفتر الثالث "رشحات الحمراء" اكتشفت مع العمر أنّ إنسان له مرجعية مختلفة، بمعنى أنّه قد يكون عرف الحب، وعمره فيما بعد تجاه من يحب أو يخفق لها قلبه، فـ"رشحات الحمراء" هي تداعيات الحبيبة الأولى، محاولة للوصول إلى أصل انطلقت منه، وهي فكرة صوفيّة أساسيّة، إذ التقى عندي التدوين الذاتي بالتجربة الصوفيّة، وفي "الدفتر الرابع نوافذ النوافذ"[1]، أكتب عن الحياة من خلال النوافذ التي طللت منها طلّا واقعيا أو متخيلا، وأشير هنا إلى أنّه عندما تستعيد واقعة من طفولتك، فإنّ الحقيقي عادة يختلط بالمتخيل أو أكمل الحقيقي بالمتخيل الذي كنت أتمنى أن تكون عليه، و"الدفتر الخامس نثار المحو"، يعتمد على اصطياد للحظات المتناثرة التي أفلتت من المحو.»[2].

فهذا النّص الفوقي كان مقاربة فنيّة للعنوان في "دفاتر التدوين"، والذي قدّم قراءة لعناوينه ومضى يبيّنها من خلال ما يربطها بالعنوان الرئيسي، وكان "الغيطاني" قد أشار إلى أن هذه الدفاتر هي تدوين لمقتطفات من حياته، وتعكس رؤيته للزمن ودوره في محو الذاكرة وكيف للدّفتر أن يحفظ هذه الذكريات ويسجلها مع أحداث لم تقع ولكنّها دارت في خلجات الكاتب في تلك اللحظات. فيظلّ العنوان الكبير يهيمن على العناوين الفرعيّة وهو "دفاتر التدوين".

ت. أنواع العناوين في الإبداع الروائي الغيطاني:

إنّ المتتبع للإبداع السردي الغيطاني عموما أو الروائي منه خصوصا، يستشف ثراءه على المستويين التركيبي والدّلالي، وللعنوان حظه في هذا الإبداع. فقد تنوعت المنظومة العنوانيّة عند

---

[1] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الرابع نوافذ النوافذ، دار الشروق، ط1، 2008م.

[2] جمال الغيطاني، لست في حاجة لاحتكار نجيب محفوظ والتمسح به والعلاقة بيننا أعمق من ذلك، حوار محمد أبو زيد، جريدة الشرق الأوسط، القاهرة، العدد9333، الخميس 28ربيع الثاني 1425هـ، 17يونيو 2004، ص2.

"الغيطاني"، من حيث صيغها وتراكيبها، مما جعل القارئ يؤسس تصوّرا أوليا عن استراتيجيّة الكتابة عنده وأساليبه التعبيريّة.

وقد قدّمت العديد من التصنيفات لأنواع العناوين، ومنها التصنيفات التي أشار إليها "شعيب حليفي" في كتابه "هوية العلامات في العتبات"[1]، وتراوحت العناوين الغيطانيّة بين تلك النماذج والمقتطفات وتنوعت مشتملة على معظم تلك المقاييس التي أقيمت عليها هذه المصنّفات، والتي تمثلت في:

- **من حيث التركيب:**

عمد العنوان الروائي الحديث إلى الحذف، وهو خاصيّة تسم العناوين التي تحرّت الدقة والكثافة، عبر كلمات معدودة، تلمح إلى الشمول، وهذا الحذف تفرّعت عنه أنواع ثلاثة أصناف (أقسام): [2]

- حذف ملحق النّص:

في تركيب مثل "مثل حكايات المؤسسة"، و"خطط الغيطاني"، و"حكايات الخبيئة" «فهناك معنى اكتمل غموضه، سيظل محدّقا رهين فصول النّص، فلم يكن هناك بالضرورة داع لوجود ملحق النّص، والذي كان يشتغل في الرواية لإثارة المتلقي، وتقديمه معلومة تبدوا إضافيّة وأساسيّة في استضاح العنوان الرئيسي، وبالتالي النّص عموما.»[3]

- الحذف المضموني:

يتعلّق هنا بحذف محتوى العنوان وتكسيره، بحيث أنّ مضمون العنوان الروائي يحقق مضمونا يتراوح بين البوح والكتمان، رغم أنّه لا يمكن لجملة واحدة منها كثّفت من معناها أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة مثل: "شطح المدينة"، "متون الأهرام"،...إلخ.

- الحذف النّحوي:

---

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص26 وما بعدها.

[2] نفسه، ص28.

[3] نفسه، ص28.

أما على المستوى النّحوي، فهناك بالفعل ثغرات خلّفها الحذف النّحوي الذي أملته ظروف تدقيق العنوان، وتشذيبه من كافة الزوائد، مثلما هو الأمر في "وقائع حارة الزعفراني" بحيث أنّ الفجوات النّصيّة صادمة للمتلقي، مما يطرح شيء من الغموض.

- **من حيث الدلالة:**

فقد ارتبطت هذه الأصناف بالحذف على المستوى التركيبي، الذي يقودنا إلى نوع من الغموض والإيهام الوظيفي المقصود من طرف الكاتب، وقد أفضى هذا الحذف إلى نوعين من الغموض:

- غموض لازم:

وهو ما نجده في الكثير من الروايات الغيطانيّة: "شطح المدينة"، و"التجليات"، و"دفاتر التدوين"، و"دنا فتدلى"، و"نثار المحو"...إلخ. وهذه العناوين تعطي للقارئ فرصا عدّة لاستثارة قريحته اللغوية والثقافيّة لتقديم مقاربة لها ولنصوصها، التي ما تلبث أن تغريه لدخول دهاليزها لمحاولة فهم عناوينها. «إذ إنّه مع قراءة كل فصل تتم عملية التأويل والإحالة على تأويل آخر يكون معضدا أو مضادا للعنوان، هذا الغموض لازم ومقصود، لأنّه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي، ويؤسس على أنقاضه معان عدّة لا تتشابه، لكن رابطا خفيفا يربطها.»[1]

- غموض غير لازم:

وهو غموض لا يعطي فرصة للتأويل ويحصر المعنى منذ البداية في المعنى المعجمي، نجده في العناوين الكلاسيكية وبعض الروايات التسجيليّة، وربما نجده في عنوان رواية "رسالة البصائر في المصائر".

- **من حيث مكوناتها:**

فالعنوان يتكون من عناصر متعدّدة ومختلفة فهو كجملة قد يتكون من جملة اسمية أو فعلية أو شبه جملة، وككلمة قد يتكون من اسم علم، أو أحياء، أو أرقام، أو حروف أو تواريخ...إلخ

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات ص28.

وهو ما يبرز التعدّديّة داخل مكوناته من حيث التركيب، ومن خلال التقسيم السابق يمكن رصد ثلاثة مكونات للعنوان في المنظومة الغيطانيّة:[1]

- المكون الاسمي:

ونقصد به العناوين التي تحيل في أصل بنيتها على أسماء الأعلام، التي غالبا ما تمثل الشخصيّة الأساسيّة، كذلك قد يكون اسما مشتركا يوصف به البطل، ويخدم العنونة، مثل ما نجده في الروايات الكلاسيكيّة، "البخيل" لـ"موليير" على سبيل المثال. «وفي كلتا الحالتين هو شخصيّة مبأرة ورئيسيّة، تكون محورا ترتبط به الشخوص الأخرى.»[2].

ومن هذه النماذج ما نجده في المنظومة العنوانيّة الغيطانيّة، في العديد من العناوين منها: "الزيني بركات"، الذي يعكس إلى حد كبير اسم العلم، والذي هو أحد أد سمات العنونة، و أحد مكوناتها، على الرّغم من موقف السارد/الكاتب إزاء هذه الشخصيّة المتسلطة التي تجلب بطولتها من الردع والقمع، وإذلال العامة. بالإضافة إلى "الرفاعي" الضابط المصري برتبة عقد، يعتبر أحد أبطال المعركة "الاستنزاف" وشارك في معركة "أكتوبر" واستشهد فيها، وقد خلده "الغيطاني" في هذه الرواية التي تشبه السيرة الذاتيّة. كما نجد في عنوان "الزويل" اسم لقبائل تعيش على الحدود السودانيّة الشماليّة والجنوبيّة، وهم قبائل رحالة ليس لهم انتماء وطني قار.[3]

وخارج أعماله الروائية نرصد من العناوين التي اشتملت على صفات لشخصيّة البطل، ما نجده في عنوان قصصه القصيرة "مطربة الغروب"[4]، الذي اشتمل على صفات تحيل لشخصيّة أنثويّة، تكون محورا لأحداث روايته.

- المكون الزمني:

---

[1] لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص176.

[2] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات، ص30.

[3] لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص176.

[4] جمال الغيطاني، مطربة الغروب، مركز الحضارة العربيّة، الجيزة، ط1، 1997م.

وهي عناوين تدخل ظروف الزمان في مكوناتها لتعكس الزمن في مفارقات بين زمن حاضر وزمن ولّى، وهي مفارقة نجدها في "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، إذ أن ألفا سواء كانت سابقة أو لاحقة فهي مجهولة.[1]

- المكون الفضائي:

فبنية المكان لها وقع ظاهر في العناوين الغيطانيّة، فالمكان عند شخصيّة رمزيّة تتجلى مكانيا وتتفاعل مع بقيّة مكونات النّص عموما والعنوان خصوصا. فقد لقيت حظا عند "الغيطاني" على مستوى أعماله القصصيّة عموما والروائيّة خصوصا فمنها: "شطح المدينة" و"خطط الغيطاني"، و"وقائع حارة الزعفراني"، و"متون الأهرام" الذي يشير إلى نصوص ارتبطت بالأهرام ، فهو يربط النص الروائي بتلك النصوص والمتون وأمكنتها الأسطوريّة السحريّة، والانفتاح على كنوز الفن المصري القديم والعمارة بوجه خاص[2].

فقد كانت علاقة "الغيطاني" بالمكان علاقة وطيدة، وقد اهتم به خارج إنتاجه السردي ولعل شريطه الوثائقي، الذي قدمه في قناة دريم والمعنون بـ"تجليات مصريّة"[3]، خير دليل على هذا الولع بالمكان، الذي اكتسى طابع القدسية والذي ارتبط بمسميات لشخصيات وأحداث لها وقعها في التاريخ العربي والإسلامي والمصري، وهو ما انعكس في انتاجه السردي ككل، ورواياته بصورة خاصة.

- المكون الحدثي:

وهو أحداث تطفى على هذا المكون، فهو يستوعب باقي المكونات الأخرى، وينطوي على حدث في حاجة إلى تأويل، وقسمّ "شعيب حليفي" هذا المكون إلى قسمين: [4]

---

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات، ص31.

[2] محمد علي الكردي، سفر البيان، لجمال الغيطاني، أو العين بين المحدود واللامحدود، ص243.

[3] جمال الغيطاني، "تجلّيات مصريّة"، قناة دريم زمان، إخراج علي شوقي، 2014م.

[4] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات، ص32-33.

أحداث ديناميّة: هي أحداث متحولة تحمل شيئا من الحركيّة الموجّهة مثل: عنوان "وقائع حارة الزعفراني"، الذي يشير من خلا كلمة "الوقائع" إلى فيض من الأحداث الحركيّة المتوجّهة.

أحداث ستاتيكيّة: وهي التي تترجم وضعيّة وحالة الروح والعواطف والخصال والتّصورات المجرّدة كالحب والسعادة والموت، وهو ما نجده في "رسالة في الصبابة والوجد"، وفي "كتاب التجليات".

- **من حيث أسلوبها وطريقة صياغتها:**

اشتمل العنوان منذ اعتماده عند القدامى بجملة من الخصائص، كما تطوّرت هذه الخصائص مع الزمن وبحسب الظروف الكتابيّة لكل مرحلة، وبحسب طبيعة النّصوص التي يسميها ويعيّنها. وفي هذا الزمن تحوّلت العناوين من الطويلة المسجوعة المشيرة إلى نصوصها إلى القصيرة المقتضبة والمكثفة للمعاني والدلالات، والموازية غير البائحة بمضمون نصوصها. وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم العناوين الغيطانيّة إلى:

- العناوين التراثيّة:

وقد استحضرها الغيطاني ضمن هندسته لمشروعه الروائي، المتمثل في حلّة وشكل لا يبت بصلة للأشكال الغربيّة، يؤصل لرواية عربيّة، تعكس خصوصياتها العربيّة المتميّزة، فكان التراث منبع لهذه العناوين، كما أن حضور التراث في هذه العناوين لم يكن من باب الاجترار والاحتذاء، وإنّما استدعته ضرورة شعريّة تعتمد على الموسيقى الداخليّة، تقوم على تسجيع كلمات العنوان، وتستثير القارئ إيقاعيا. وعلاوة على ظاهرة التناص التي تتحكم في هذه العناوين، وعلى هذا الأساس يمكن تقسّيم هذه العناوين إلى مقسمين معتمدين على تقسيم "جيرار جينيت"[1]:

- العناوين المقتبسة: (titres-citations):

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص85.

إنّ تأثر "الغيطاني" بلغة المتصوّفة التي تتخذ من لغة القرآن والحديث النبوي مصادر لها، دفعه إلى اقتباس عناوين من النّص القرآني، ولعل أوضح مثال لهذا النوع عنوان دفتره الثاني "دنا فتدلى" المقتبسة من سياق الآية القرآنيّة: ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ﴾ [سورة النّجم، الآية8].

فقد استحضر العنوان ضمنيا من خلال البنية اللفظية القرآنيّة، لرحلة اعتناق السماء للأرض، رحلة الإسراء والمعراج، التي بدأت بدنو جبريل من الرسول ﷺ وزيادة قربه له وانكشاف صورته الحقيقّة بأجنحته الستمائة. فهو امتزاج بين العالم الروحي المليء بالعرفانيات، وبين عالم جسدي يأسر الروح ويمنعها من الانطلاق إلى عالم الملكوت.[1]

- العناوين المحاكية: (titres-parodiqes)

فجاءت هذه العناوين محاكية لأسلوب القدماء في العنونة لكتبهم ورسائلهم وأخبارهم ومن هذه العناوين "رسالة البصائر في المصائر"، و"أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، و"كشف اللثام عن أخبار ابن السلام"، و"اتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان". فظاهرة السجع فيها جليّة، تعكس أسلوب القدامى في صياغة عناوينهم، فضلا عن طولها.

- العناوين الحداثيّة (الشاعريّة):

وهي عناوين انطوت على معطيات شاعريّة، يكسبها ذوقا في الشحنة الإبداعيّة، تجذب القارئ بغموضها المستمد من غرابة كلماته وثقل معانيها، وتستفز فضوله وتشد انتباهه، لتحثه على البحث عن تلك المعاني، والدلالات، وعلاقاتها بالنّص. فشعريّة العناوين «تعدد معناها وتبدد نثريتها وتثمنها وجودا مزدوجا، هو من صميم أدبيتها.»[2].

وتتأتى هذه الشعرية من تكثيف الدلالة بأسلوب يثير التساؤل والبحث، وهو ما يثير الفضول لدى القارئ. ومن هذه العناوين: "دنى فتدلى"، و"خلسات الكرى"، و"نثار المحو" "التجليات"، "رنّ" فهذه العناوين بالإضافة إلى طريقة بنائها وقصره، فإنّ كلماتها الغامضة وغير

---

[1] لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص202.

[2] صلاح فضل، شفرات النّص، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1995م، ص208.

المألوفة تشع لمعانا، للبحث عن دلالاتها وما الذي سيربطها بمتونها، أو ما الذي سيتكلم عنه المتن من خلال هذه الكلمات.[1]

اعتمد "الغيطاني" عبر فلسفة خاصة، أعمدتها من التراث السحيق، وأروقتها ساحات مصر وسجونها وحاراتها وخططها، وأحداثها من حياة مجتمع مقهور، تعبق برموز الفناء الاسلاميّة والفرعونيّة. فجاءت عناوينه مشكلة لتلك المنمنمات الممزوجة بالألوان العربيّة التراثية. ولا عجب في ذلك فقد تدرب "الغيطاني" على هذه الرسومات والزخارف والمنمنمات الدقيقة من خلال عمله في النّسيج الذي انعكس في نسيجه النّصي وحسن اختياره لخيوطه وكلماته ورموزه المشكلة له، التي استقاها من قاموس شكّله تكوينه اللغوي.

ف «العنوان لدى "الغيطاني" له فلسفة خاصة مرتبطة في الآن ذاته بالثقافة العربية وتاريخها من ناحية، وصوفية بعيدة المدى من ناحية أخرى، فالنّص الذي يكتبه "الغيطاني" هو نص له أبعاده. بحكم أنّ وظيفة العنوان عنده ارتبطت باللغة الشعرية، المرتبطة بالتراث العربي والإنساني.»[2].

ث. وظائف العنوان:

شغلت وظائف العنوان حيزا كبيرا من الدراسات التي اهتمت بالعنوان خصوصا، والعتبات عموما. واشتمل الدرس النقدي على جملة من الوظائف، اعتمدت في معظمها على تلك التي حددها "جينيت" والذي أشار بدوره إلى باحثين آخرين في هذا المجال كان لهم سبق الدراسة والتنظير لهذه الوظائف، مثل "رومان جاكبسون" التي كانت وظائفه اللغوية بمثابة القاعدة لتلك الدراسات، ولتفتح المجال أمام الباحثين في تحديد وظائفهم للعنوان على تعقيدها واختلافها.[3] ونحن في هذا المقام سنعتمد على تلك الوظائف التي حددها "جينيت" في:[4]

---

[1] باسمة درمش، عتبات النّص، ص63-64.

[2] عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة، ص87.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص73-74.

[4] نفسه، ص86-87.

- الوظيفة التعينيّة:

التي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكل دقة، وبأقل احتمالات اللبس. وهي بحسب "جينيت" ضروريّة والزاميّة، ولا تنفصل عن باقي الوظائف، لأنها دائمة الحضور. والتي تظهر بشكل جلي في العناوين التراثيّة الغيطانيّة التي تبتعد عن الغموض وكثرة الاحتماليّة.

- الوظيفة الوصفيّة:

وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النّص وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقاءات الموجّهة للعنوان. والتي نجدها في العناوين الذاتيّة، الموضوعية والمختلطة. ومن العناوين الغيطانيّة التي أدت هذه الوظيفة "وقائع حارة الزعفراني"، الذي يقدم وصفا للموضوع العام للرواية والتي هي عبارة عن أحداث تقع في حارة "الزعفراني".

- الوظيفة الإيحائيّة:

وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفيّة، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود. وأسلوبها الخاص. فهي تتأتى من العناوين التي تعتمد على الإيحاء والإشارة والتلميح بدل التصريح، ومثل: "شطح المدينة"، و"حكايات المؤسسة"، و"حكايات الخبيئة"، و"رسالة في الصبابة والوجد"...الخ. التي تحمل في طياتها إشارات للمتن ولكنها أيضا تحتاج المتن ليتم التأكد من الدلالات التي تركتها في ذهن القارئ، فمنها ما يحمل قدرا من التلميح والغموض.

- الوظيفة الإغرائيّة:

وتتجلى في العناوين المغريّة والجاذبة لقارئها المفترض، ومناسبة لنصوصها. محدثة بذلك تشويق وانتظار لدى القارئ. وتجسدت هذه الوظيفة في أغلب العناوين الغيطانيّة التي بنيت بأسلوب خاص، واستمدت من معجم لغوي يتطلّب التقصّي والبحث عنه في أصقاع التراث لكنّها موظفة بطريقة تجرّدها من زمنيتها التاريخيّة والتراثيّة، لتكسبها زمنيّة حداثيّة توحي بالحاضر

والوجود والبقاء، والخلود ،والشجون والموت والفناء...توحي بخلجات دارت في النفس الصوفيّة القديمة وكذا في نفس مؤلفها المعاصرة التي عايشت الموت في كل لحظة من مسارها.

ولعل أفضل العناوين الغيطانيّة التي تجلت فيها هذه الوظيفة العناوين الحداثيّة، وأكثرها تجسيدا عناوين دفاتره، التي احتوت كلمات أقل ودلالات أعمق، لا يتأتى فهمها بسهولة، فتدفع بالقارئ للبحث عن دلالاتها الموحية والمعبرة عن ما سيمكن الكلام عنه في المتن، فهي جملة من التساؤلات تدفع بالقارئ لخوض مغامرة شيقة بين المعاجم والسياقات التي انتجت فيها ليقدم تصويبا لمعانيها، واجابات لتساؤلاته. ومن الأمثلة أيضا عناوين أسفاره وتجلّياته. التي تتطلب عارفا بالصوفيّة ليتمكن من قراءتها رفقة نصوصه. ولعلّ هذا ما حدّد نوعية القراء لهذه الروايات، التي تحمل في طيّاتها من السهل الممتنع ما يثير الفضول، ويكسر التوقعات، وما يدفع بالتأمل في هذه الفلسفة التي كان التراث لباسها وشكلها.

ويمكن القول بعد هذا الطرح التطبيقي حول فاعلية هذه العتبات في الإبداع الغيطاني، إنّها زينة هذه النصوص الروائية وسماتها وجمالها الذي تطل به على القارئ، والذي لا يفهمها فهما سليما إلاّ من خلال تلك العتبات، وقد أبدع "الغيطاني" في إغراء قرائه وجذبهم لقراءة تلك النصوص، فهذا التمازج التراثي الحداثي على مستوى هذه العتبات عكس تميزا وفرادة لهذه الروايات على مستوى الإخراج والعرض الشكلي لها في سوق العرض والطلب.

كما أنّها شكلت حقلا رمزيا، له دور كبير في تلوين الدلالات وتكثيفها وإدراجها بما يخدم حاجة النص الروائي من بوح أو تكتم، من تلميح أو إفصاح. وذلك من خلال التعاون مع العتبات الأخرى والتي تستقبل القارئ بعد نجاح العتبات السابقة في إقناعه. والتي تمثل محور الفصل القادم.

الفصل الثالث

عتبات الكتابة الداخلية في المنجز الروائي الغيطاني

1. العناوين الداخلية:

أ. ماهية المصطلح. ب. العناوين الداخلية في المنجز الروائي الغيطاني.

2. المقدمات والتصديرات والاستهلالات:

أ. المقدمة:

. ماهية المصطلح. . وظائف المقدّمة. . أنواع المقدّمات. . الخطاب المقدماتي في الإبداع الغيطاني.

ب .التصديرات:

. ماهية المصطلح.. وظائف التصدير. . أنواع التصدير. . التصدير في الإبداع الغيطاني.

ت. الاستهلالات:

. ماهية المصطلح. ب. وظائف الاستهلال. . أنواع الاستهلالات في الإبداع الروائي الغيطاني.

3. الخاتمة:

أ. الخاتمة في الدرس النقدي الحديث.

ب. الخاتمة في النقد العربي الحديث.

ت. الخاتمة في المنجز الروائي الغيطاني

العتبات الداخلية هي عتبات من شأنها استنطاق النّص وتحليله، وتندرج تحت هذه العتبات كل ما يأتي بعد صفحات الغلاف، من «عناوين داخلية وإهداءات، ونصوص توجيهية، بالإضافة إلى الخطاب التقديمي والحواشي، علاوة على التذييل...إلخ. ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب؛ أي المتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النّص الداخلية.»[1]. ومن خلال الدراسة الفاحصة لمعظم النصوص الروائية لـ"جمال الغيطاني"، وجدنا أنّه اهتمّ بجملة من تلك العتبات، والتي يمكن إدراجها في:

1. العناوين الداخلية:

تساهم العناوين الداخلية في إضاءة المتن وقراءته، لما تحمله من إيحاءات ودلالات تعمل على فهم النّص. ولفهم آلية اشتغالها داخل النص كان لا بد من التعرف على:

أ. ماهيّة المصطلح:

حددها "جيرار جينيت" في كونها عناوين مرافقة أو مصاحبة للنّص، و بوجه التحديد، في داخل النّص كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات.[2]، كما حدد ذات الناقد الفرق بينها وبين العناوين الأصليّة، من خلال عدّة محددات، أجملها في الآتي: [3]

- **من حيث التلقي:**

فالعناوين الداخليّة أقلّ مقروئيّة من العناوين الأصليّة، ومقروئيتها تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النّص/الكتاب، أو تصفحه أو قراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يعنون إليهم النّص. والمنخرطون فعلا في قراءته، بخلاف العنوان الأصلي، الذي يقرؤه أكبر عدد من الجمهور ولا يتطلب اقتناء الكتاب وتصفحه، فهو أما مرأى أعينهم وبصرهم.

---

[1] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص39-40.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص124.

[3] نفسه، ص125.

- **من حيث إلزاميّة الحضور:**

وبخلاف العنوان الأصلي؛ فإنّه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخليّة في الكتاب. فحضورها محتمل وليس ضروريا وإلزاميا في كل الكتب/ النصوص، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائه وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها النّاشر لضرورة تقنيّة طباعيّة، كما يعتمدها الكاتب لداع فني وجمالي.

ب. العناوين الداخليّة في المنجز الروائي الغيطاني:

تتنوع العناوين الداخليّة وتتشكل كالعنوان الرئيسي، فقد تتعمد الافصاح والبوح والإظهار كما تتعمد التكثيف والتلميح وحتى الغموض والتشويش لدلالاتها عند القارئ. وفي المنجز الروائي الغيطاني، لعبت العناوين الداخليّة في أغلبها على التلميح دون التصريح لمضامين فصولها من خلال تكثيف دلالاتها وفق بنية لغوية خاصة.

فعلى سبيل المثال العناوين الداخليّة لرواية "الزيني بركات" التي اشتملت ألفاظ غريبة كانت "السرادقات" أساسها. فقد أدت هذه السرادقات وظيفة تقنيّة منهجيّة، صنّفت المتن وترأست فصوله. بطريقة فنية تحمل في طياتها العديد من التأويلات، فهي لفظة غامضة تتطلّب قارئا واعيا ملما. أو الرجوع إلى قاموس خاص لتكتشف معانيها ودلالات استعمالها داخل سياق الرواية. ولتحقيق ذلك استحضر "أبوبكر مرزوق"[1]، التعريف اللغوي لهذه الكلمة التي هي في الأصل «لفظة فارسيّة معربة، إذ ليس في كلام العرب اسم مفرد، ثالثه ألف بعدها حرفان.»[2].

---

[1] أبو بكر مرزوق، سرادقات الزيني بركات، قراءة في العتبات النّصيّة، مجلّة الباحث، منشورات مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، الجزائر، العدد1، ص49-50.

[2] الحسين بن محمد بن المفضل أبو القاسم الأصفهاني (المعروف بالراغب)، المرادفات في غريب القرآن، تحقيق: محمد خليل عيتابي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1998م، ص236.

ويعرّفها صاحب الصحاح بقوله: «السرادقات هي التي تمتد فوق صحن الدار، كلّ بيت من كرسف [قطن] هو سرادق.»[1].

بالإضافة إلى العديد من المعاني المعجميّة كالدخان الشاخص المحيط بالشيء.[2]، وهو المدلول الذي استعمله القرآن مرّة واحدة في قوله تعالى: ﴿ إِنَّآ أَعۡتَدۡنَا لِلظَّٰلِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمۡ سُرَادِقُهَاۚ وَإِن يَسۡتَغِيثُواْ يُغَاثُواْ بِمَآءٖ كَٱلۡمُهۡلِ يَشۡوِي ٱلۡوُجُوهَۚ بِئۡسَ ٱلشَّرَابُ وَسَآءَتۡ مُرۡتَفَقًا﴾ [سورة الكهف، الآية9]

لكنّها تحضر في الرواية بدلالات أخرى استنتجها "أبو بكر مرزوق" من خلال نحته للجذر اللغوي للكلمة التي تنقسم إلى قسمين (سرَّ) و(دقَّ). والذي يوحي إلى (السّر الدّقيق)، وهو الذي يتطلّبه الحكم في مصر المملوكيّة ومصر الحديثة. فبهذا المبدأ خدم البصّاصون أو جهاز البصاصة الحكام والملوك الذين استبدوا وظلموا وهو من النّظم الحديثة التي اعتمد عليها أغلب الحكام عندنا.

بالإضافة إلى "السرادقات" اعتمد "الغيطاني" على المقتطفات التي استهلّ بها الرواية وتخلل بها سرادقاته، وخدم بها روايته، فهي استراتيجيّة وجيهة تقود الدلالة من التكثيف والغموض إلى الكشف وتوسعة المعنى.[3]

كما اشتملت رواية "كتاب التجلّيات" على حقل لغوي صوفي، قسّمه إلى عناوين موحية وفاضحة تارة، وملمحة تارة أخرى، من هذه العناوين مثلا: "الفراق"، "تجل الخطف"، "التجلي الساطع"، "تجلي التّمام"، "تجلي الكدد"، و"التجليات الديوانيّة"، و"تجلّيات الأسفار"...إلخ.

فكان التراث الصوفي منبع لعناوين هذه الرواية، الذي عمد إلى تتوهيها وتكثيفها واستمالتها للقارئ في البحث عن مدلولاتها. فأضفى عليها شاعريّة خاصة، تكتنز الدلالة، وهي ما

---

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري أبو نصر، تاج اللغة وصحاح العربيّة (الصحاح)، تحقيق: محمد محمد تامر ،دار الحديث، القاهرة، 2009م-1430هـ، مادة (سردق)

[2] ابن منظور، لساب العرب، مادة (سردق)، ص1988.

[3] أبو بكر مرزوق، سرادقات الزيني بركات، قراءة في العتبات النّصيّة، ص57.

نجده أيضا في "دفاتر التدوين" فقد جاءت العناوين الداخليّة لـ"خلسات الكرى" مقتضبة في كلمة أو كلمتين مثل "ملكة"، و"ألف"، و"ضوء"، و"بُلبلة"...إلخ.

فهذه الكلمات احتاجت إلى كلمات أخرى لتزيل غموضها، وهو ما زاد التشوق لقارئ هذه الرواية وغيرها، فقد استحضرها "الغيطاني" وفق هندسة فنية فريدة لم تشتمل رواية عربيّة على مثيل لها، فهذه الدّقة في رسم الكلمات وتطريزها مع بعظها بألوان متنوعة وفريدة، ونادرة في بعض الأحيان شكلت براعة "الغيطاني" في رسم شكله الروائي العربي الخالص المعاصر والقريب من خصوصيّة الإنسان العربي.

وفي الأخير يمكن القول إنّ هذه العناوين ساهمت في تلخيص النّص الروائي الغيطاني، وفي تحصيل فهم أعمق له لما تحمله من دلالات وإشارات.

2. المقدمات والتصديرات والاستهلالات:

تنوعت النصوص الروائية من نصوصها الافتتاحية، وعملت هذه النصوص مع غيرها من النصوص الموازية على منهجة قراءة النص الروائي، وإعطاءه ثراء دلاليا من شأنه تنشيط المخزون الثقافي لدى القارئ، وجذبه لخوض غمارة القراءة وتشويقه للكشف عن ما غمض من دلالاتها بسب الرموز التي تحتوي عليها هذه النصوص، ومن النصوص التي نجد لها حضاً في الإبداع الغيطاني:

أ. المقدمات

المقدمة من العتبات القرائية المهمّة، بكل ما تحمله من تصورات ورؤى تساهم في الأخذ بيد القارئ إلى الولوج إلى عام النص، فالمقدمات تدخل في نطاق أنواع النصوص الافتتاحية، التي تخبر القارئ بأصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله.[1].

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص140.

- **ماهيّة المصطلح:**

وردت المقدمة كمصطلح متداخلة مع مصطلحات أخرى، كالتمهيد والمدخل، والتّصدير والفاتحة، والمطلع، والاستهلال والخاتمة، وقد أشار النّقاد إلى صعوبة الحسم والفصل بين هذه المصطلحات التي ربما كان لموقعها والوظيفة التي تقدّمها هذه الخطابات في النّص الإبداعي أو النقدي، وكذا بعض الاستعمالات التي تبدو وكأنّها مختصة بحقل معرفي ما. وقد أشار "عبد الرزاق بلال"، إلى أنّ معاجم اللغة لم تنطو على ما يدلنا عن الفارق الحاسم بين هذه المصطلحات، فيما عدا بعض الاستعمالات التي تحيل على حقل معرفي معيّن كالفاتحة القرآنيّة التي تتعلّق بالدراسات القرآنيّة، وكقولنا فواتح السور.[1]

وذهب "حامد حنفي داود" إلى أنّ النّقاد العرب القدماء والمتأخرون كانوا يسمون المقدمة "خطبة" بقوله: «كان القدماء والمتأخرون، يمارسون كتابة المقدمة التي نكتبها نحن اليوم، ولكنهم كانوا لا يسمونها بهذا المصطلح بل كانوا يطلقون عليها الخطبة وهم يصنعون خطبة الكتاب في أوّله، ولعهد قريب كان علماء الأزهر والفقهاء واللغويين، يكتبونها في أول كتبهم، يغرمون فيها بالأسلوب المسجوع، وربما كانت خطبة الكتاب أبرز شيء في أساليبهم، حيث يبرزون قدراتهم الفنيّة في هذه الصناعة، ويتنافسون فيما بينهم في كتاباتهم»[2]، وهي غير التقديم الذي يؤلفه كاتب آخر غير المؤلف، كالمشرف أو عالم مختص، أو ناقد...إلخ.

أما الفرق بين المقدمة والتمهيد يكمن في كون «المقدّمة أشبه بحديث النّفس، يكتبها الباحث، متحدثا عن تجاربه ومعاناته...؛ أما التمهيد فهو أشبه بجزء من البحث، إلاّ أنّ سابق عليه، فهو أشبه بالأرضيّة أو الخلفيّة الفنيّة التي تلقي ضوء على أبواب البحث.»[3].

أما في "معجم المصطلحات العربيّة" فقد جاء مصطلح "التصدير" مترجما للمصطلح الفرنسي (préface)، ويعني: «كلمة يكتبها المؤلف في أو كتابه يعبر فيها عن ملاحظات

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص35.

[2] حامد حنفي داود، المنهج العلمي في البحث الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983م، ص173.

[3] نفسه، ص174.

شخصيّة موجّهة لقارئ الكتاب، تنتهي عادة بفقرة فيها الشكر للأشخاص والهيئات التي ساعدت المؤلف في بحثه، وقد جرت العادة أن يكتب تصدير جديد لكل طبعة جديدة للكتاب، ينص فيها على ما ورد فيها من اختلاف عن الطبعات السابقة لها، ولا يتعدى التصدير الصفحتين أو الثلاث في حين أنّ المقدمة قد تصل إلى طول من فصول الكتاب.»[1]، كما أنّ المقدمة تأتي في شكل «مقال طويل يقدّم به المؤلف أهم المبادئ والمنهج الذي يقوم عليه المؤلف فيما بعد.»[2].

وهي وسيلة ضروريّة لرسم صورة عامة ومركزة على موضوع المتن، لأنّها من «أهم الفضاءات النّصية في عمليّة ولوج القارئ من عالم ما قبل النّص إلى عالم النّص.»[3].

أما "جيرار جينيت" فقد حدد المقدمة باعتبارها «كل نص استهلالي تمهيدي أو ختامي يكمن في خطاب منتج بخصوص النّص الذي يليه أو يسبقه، ومن ثمّة ستعتبر الخاتمة تنويعا على المقدمة، والتي ليست سماتها أقلّ أهميّة من السّمات التي تشترك فيها مع النّوع العام (...) ويشمل مصطلح المقدّمة المدخل والتوطئة والديباجة والحاشية والملخص والتّمهيد والتقديم والاستقصاء والاستهلال والفاتحة والخطاب والتمهيد، والقول الأمامي.»[4]

وقد اعترض الناقد "حميد لحميداني" على هذا التعريف مبررا موقفه بقوله: «المفارقة الكبيرة إن لم نقل التناقض كامن هنا في أننا عندما ننطلق من لفظ المقدمة (préface) لإقامة التعريف نصطدم بأنّ المصطلح يحمل لفظيا مدلول الابتداء والشروع والقدّام، والبداية ولا يتضمن أبدا أي إشارة لفظيّة إلى الآخر أو الذيل أو النّهاية، النّص وفق مدلول المقدمة سابق في المكان وربما في الزمان إذا تعلّق الأمر بمسار القراءة المألوف، ومن معاني كلمة (préface) في المعاجم الغربيّة صلاة تقام قبل الكلام الجوهري زمنيا.

---

(1) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1974م، ص104.

(2) نفسه، ص380.

(3) سعيدة تومي، عتبات النّص التراثي مقاربة في عتبة المقدّمة، مجلّة تاريخ العلوم، جامعة برج بوعريريج، العدد9، سبتمبر2017، ص155.

(4) Gérard Genette, seuils, p150.

إذن فجعل مفهوم المقدمة مشمولا بالتذييل، أو الخاتمة في تناقض واضح يرفضه لفظ المقدّمة من تلقاء ذاته، وكلّ ما هو تذييل أو خاتمة، لا يمكن أن ينتمي إلى مفهوم المقدّمة؛ لأنّ مدلولاتها مغايرة كما أنّ موقعها ينبني على استراتيجيّة مخالفة، فالخاتمة والتذييل يكتبان عادة بخلفيّة أنّ القارئ مطّلع مسبقا على نص الكتاب بينما تكتب المقدمات بخلفية أنّ القارئ لم يطلع بعد على مضمون الكتاب، إذن لابدّ أن يكون هناك شيء جوهري يجعل محتويات وشكل المقدمة تختلف عن محتويات وشكل التذييل بمعنى أنّ لهما غايتان مختلفتان.»[1].

وبناء على هذا المفهوم يمكن اعتبار أنّ أي خطاب يقدمه المبدع حول عمله يشرح منهجه وأسلوبه يعتبر مقدمة. سواء أدرج مع النّص في فضاء الكتاب أم لا. ويمكن اعتبار العتبات الفوقيّة بمثابة مقدمات وفق هذا التصور الذي يجعل الخطاب المقدماتي، في كل خطاب يعرّف بالكتاب/النّص ويشرح منهجه للقارئ، ومن هذه العتبات النّدوات، المناقشات، المؤتمرات اللقاءات الصحفيّة والتلفزيونيّة والإذاعيّة. وهذا ما استغله "الغيطاني"، فقد كان في كل مرّة يتخذ من تلك المنابر وسيلة للتعريف بمشروعه وشرح جزئيّة منه. أو تحليل عنصر سردي معين في بعض أعماله الروائيّة، ولعلّ السبب في ذلك عمله في الصحافة الذي جعله قريبا من هذه الفضاءات بالإضافة إلى فرادة مشروعه التي أشاد بها النّقاد، والتي استدعت منه الوقوف بين الفينة والأخرى لتصويب بعض القراءات السطحية، أو لإضاءة بعض الأمور المعتمة في أعماله بسبب فلسفته الصوفيّة، التي تستوجب معرفة بالصوفية.

ومن تلك الخطابات التي قامت بمهمة الخطاب المقدماتي، ما كنا استعنا به في شرح مشروعه[*]، ومنها "بعض مكنونات عالمي الروائي" فهو نص لخص منهج "الغيطاني" التراثي بالإضافة إلى الحوارات التي أقامها سواء في ندوات أو لقاءات صحفية خاصة، وهي معتبرة، والتي كان لها دور علينا في تحفيزنا لقراءة أعماله السرديّة عموما والروائية خصوصا، فنجده أفرد كتب

[1] حميد لحميداني، عتبات النّص الأدبي، ص41-42.

[*] ينظر المدخل، ص21 وما بعدها.

ودراسات لذلك منها كتابه "منتهى الطلب إلى تراث العرب" وكذلك في كتابة "نجيب محفوظ يتذكر" أورد تأثير هذا الروائي عليه وعلى كتاباته من خلال ملاحظاته حول بعض أعماله وتوجيهاته له....إلخ. فقد لعبت هذه الخطابات دورا مهما في شرح أسلوب "الغيطاني" وفكره بعيدا عن النّص الإبداعي ليترك مجالا للتأويل وفك الشفرات واستحضار الخلفيات المعرفية اللازمة لقراءة نصوصه الإبداعية.

وهذا لا يعني خلو الإبداع "الغيطاني" من الخطاب المقدماتي المتصل بمتونه، والتي هي أشبه بحديث النفس، فقد تنوعت هذه الخطابات بتنوع أشكالها وتعريفاتها عند النقاد وهو ما سنكتشفه لاحقا.

- خصائص المقدّمة:

عكف "هنري ميتران" على دراسة القوانين العامة المنظمة لكتابة المقدّمة، وذلك من ناحية الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام، وفق أصناف المتكلّمين والعبارات والمستوى الإيديولوجي والوظائف، وقد تعامل "ميتران" مع هذه المقدمات باعتبارها نوعا خطابيا غني الأبعاد والدلالات مركزا على طابعها:[1]

- الجدلي:

«فنادرة هي المقدّمات التي لا تهاجم النّقد بصفته مؤسسة، والنّقاد باعتبارهم طبقة. حيث يصبح الناقد هو الحاجز الثالث الفاصل بين المؤلف وقارئه، الذي على المقدّم القضاء على سلطته مسبقا، محاولا استباق الحجج النّقديّة، وإظهار بطلانها بشكل قبلي، ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المقدّم إلى استخدام أسلوب المديح والاتمام بشكل تناوبي.»[2]

- الديداكتيكي:

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص71.

[2] نفسه، ص71.

وهذا الطّابع تتصف به أغلب المقدّمات فكل خطاب ديداكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول: هذا هو العمل فحسب، ولكن أيضا: هذا ما يجب الاقتناع به. ذلك أنّ فعل "وجب" هو من منظور "ميتران"، فعل مفتاح في الخطاب التقديمي.[1].

ومن هذا المنطلق فالمقدمة «تندرج في نطاق علاقة النّص الإبداعي بالنّص الواصف، التي تقرن التعليق بالنّص الإبداعي، ذلك أنّ نقاد الأدب ينتجون منذ قرون "نصّا واصفا"(Méta texte) دون علم منهم بذلك.»[2].

وباختصار شديد يمكن القول إنّ الخطاب التقديمي، هو خطاب:

- شارح: (واصف): فهو يقوم بالتعليق على بعض الجوانب الروائيّة الإبداعيّة لدى الكاتب.
- جدلي: يجتاح من خلالها الروائي بعض القضايا التي استأثرت باهتمام النّقاد بخصوص أعماله الروائيّة.
- تبريري: يقوم بشرعنة بعض القضايا: الأخلاقيّة أو سياسيّة أو الاجتماعيّة.
- استقطابي: يتعلّق بتغيير الخلفيّة النّظريّة التي يحاول المؤلف تمديد تقاطيعها العامة من خلال المقدّمة.

ورغم هذا التعدد، تركز إجمالا على المنحنيين التاليين:

- المنحنى المنهجي للغة الواصفة.
- المنحنى المفهومي للغة الواصفة. السرد، الشعر، الشعور بالغربة...إلخ.[3]

ـ أنواع المقدمات:

مثل العنوان، تنقسم المقدمات إلى عدّة أنواع، من خلال جملة من التصنيفات، فالمقدمات تنقسم:

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص71.

[2] Gérard GENETTE, «Introduction à l'architexte», in Théorie des genres, Paris, Seuils, 1986, P.157. ينظر عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص71.

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص البنية والدلالة، ص49-50.

- من حيث مؤلفها: قسّم "جينيت" مؤلف المقدّمة إلى: [1]

- المقدّم المتخيّل (préfacier imaginaire): وهذا النوع من التقديم قليل الورود، يتجلى في نسب المقدمة إلى شخصيّة من صنع خيال الكاتب، والخطاب الذي يجري على لسانها لا يعدو أن يكون من صنع المؤلف ذاته.
- المقدّم الحقيقي (préfacier reel): وهذا ما نجده في حالة إسناد مهمة التقديم إلى شخصية حقيقّة واقعيّة، غالبا ما يكون هو المؤلف نفسه، ويغلب عليها الضمير نفسه.
- المقدّمة المنسوبة إلى شخصيّة واقعيّة بالخطأ (préfacier apocryphal).

وتصبّ هذه الأنماط الثلاثة في نوعين من المقدمات:[2]

المقدمة الغيريّة: وهي مقدمات لا يكتبها المؤلفون أنفسهم؛ بل يكتبها أشخاص أخرون لأغراض متعددة، تتنوع من خلالها هذه المقدمة إلى ثلاثة أنواع": [3]

- مقدمة تقريضية: في الغالب لا تفيد شيئا إلاّ الكتاب المقدم له، ويمكنها أن تكون فقط تجاريّة وإشهاريّة، إنّها مقدّمة تتوخى أن توجه القارئ وتعطيه حكما مسبقا عن النّص لقراءته.
- مقدّمة نقديّة: تدخل في حوار مع الكاتب المقدّم له، تحلّله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدّمه.
- مقدّمة موازية للنّص: تكون مستقلّة عنه تماما، يتحتم عليها أن توجه انتباه القارئ لمختلف الأسئلة المطروحة.

مقدّمة ذاتيّة: يكتبها المؤلف نفسه، وتسمى مقدمة حقيقيّة، ويمكن أن يقدمها على لسان شخصية خيالية، وتسمى مقدمة خياليّة.

---

[1] Gérard GENETTE, Seuils, P.166. ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص69.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص48-49.

[3] من تقديم عبد الكبير الخطيبي لكتاب عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982م، ص5.

- **من حيث المكان:** وعلى هذا الأساس تنقسم المقدمة إلى: تمهيد أو تذييل، وكونها تمهيدا أو تذيلا ليس مجرد اختيار اعتباطيا محايد، لأنّ الحديث عن موقعها في الزمن من طبعة إلى أخرى، قد يغيّر من طبيعتها، كأن تصبح فصلا من الكتاب المقدّم له أو فصلا من مؤلف يتوفر على مجموعة من المقدّمات. [1]

- **من حيث الزمن:**

هناك ثلاث لحظات أساسيّة في وضع المقدّمة تتحكم بالنتيجة في تحديد طبيعتها، وهي بحسب هذه اللحظة، تنقسم إلى:

- مقدمة أصلية (préface original)
- مقدّمة لاحقة (préface ultérieure)
- مقدّمة متأخرة (préface tardive).[2]

- **من حيث تركيبها وأسلوبها:**

لم تقتصر المقدمة على الأسلوب النّثري فقط، فهي «لا تتقيد بأسلوب واحد؛ بل تتخذ الشعر أسلوبا لها، كما قد تتخذ أساليب أخرى كأسلوب الرسائل الجوابيّة، وأسلوب الحوار والمناظرة وأسلوب المقدّمة النّقديّة.»[3]

- **من حيث العصر والزمان:**

- المقدمة التراثيّة:

التي اتخذت عدّة أشكال مع تطور الزمن فقد «كانت السطور الأولى للنّص تؤدي دور المقدّمة، وتقوم به، إذ لم تكن تنفصل عنه وكان البحث عن تصريحات الكاتب التي يعلن عبرها عن طبيعة مصنّفه ومضمونه يقتضي التنظير في بداياته، بل وحتى نهايته أحيانا.»[4].

---

[1] عبد الواحد ياسر، الخطاب المقدّماتي، علامات في النّقد، جدّة، السعوديّة، المجلد12، الجزء41، محرم 1424هـ-مارس2003م، ص630.

[2] نفسه، ص630-631.

[3] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص43-46.

[4] Gérard GENETTE, Seuils, p162.

كما أنّ المقدمات القديمة لا تثير إشكالات كبيرة لكونها كانت توضع في السطور الأولى للنّص وأحيانا في سطوره الأخيرة، كما أنّ زمن كتابتها يمثل زمن كتابة المؤلف نفسه، ونشره بين النّاس، وشكلها هو شكل النّص نفسه، ويتحدد مراسلها في الكاتب الحقيقي، أو المفترض ومستقبلها هو مستقبل النّص.[1]، وقد تطورت المقدمة في الثقافة العربيّة من البسملة إلى فصل الخطاب "أما بعد" إلى الخطب التي تكاد تشكل شكلا ثقافيا قائما بذاته، تظهر تجلياته في مقدّمات المصنّفات والأخبار والكرامات، والرسائل، وأدب الشعراء قديما على تقديم دواوينهم الشعريّة.[2]

واشتملت هذه الخطب على الخصائص (القواعد) التي اتفقوا على احترامها، والتي تبدو أساسيّة في بناء المقدمة وقد رصدها الباحث "عبد الرزاق بلال" في النقاط الآتي:[3]

- الحرص على حسن الصياغة والديباجة باعتماد أسلوب لطيف، حيث ساد فيها السجع والمجانسة، والمطابقة، حتى وإن لم يتعلّق الأمر بكتاب أدبي.
- عدم الإطالة في المقدّمة لدرجة تصبح أطول من متن الكتاب.
- الحرص على ضرورة انسجام ما تحتويه المقدّمة من معلومات مع موضوع الكتاب، فهي تأدي دور الكشف والبوح، والاعتراف وتفضي لما هو آت.

- المقدّمة الحداثيّة:

وجد العديد من كتاب الرواية الحداثيّة في العالم العربي ضالتهم في توقيف القارئ في فضاء الخطاب التقديمي المميز، ولإثارة انتباهه إلى قضية ما، سواء بطريقة فيها الكثير من اللباقة واحترام المخاطب، أو من خلال إعلان تحدّيهم، لهذا القارئ في سياق استفزازي صريح، وضمني، وهذا ما يؤكده "هنري ميتران" الذي يرى أنّه نادرا ما نجد مقدمات لم تهاجم النقد كمؤسسة، والنقاد كفئات، وهو ما ذهب إليه "فاضل العزاوي" في "الديناصور الأخير" الذي جعل من خطابه المقدماتي فضاء للسخرية الماكرة من الممارسات النقدية التي يراها مختلفة في عالمنا العربي.[4]

---

(1) Gérard Genette, seuils, p158.

(2) أحمد المنادى، النص الموازي، ص146.

(3) عبد الرزاق بلال، مدخل لعتبات النص، ص39-40.

(4) عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص87-88.

كما استغلّ روائيو الحداثة مساحة التقديم واعتبروها فضاء مميزا وهذا ما تدركه من خلال تلك المقدمات المختلفة التي تروم إعطاء أفكار أوليّة حول مفهوم الكاتب للكتابة الروائيّة، وكذا تصوره لطبيعة القراءة المنتجة، وهذا ما نستشفه من مقدمة رواية "أيها الرائي" لـ"عز الدين التازي" الذي يستوقف قارئه، ويطلعه على جملة الأفكار والهواجس والتّصورات التي تحكم كتاباته الروائيّة.[1] فيقول في ذلك: «أتردد قبل أن أفتح الأوراق، سأفتحها وأقرأ، عليّ أن أنجح في تحديد العلاقة الدموية مع نص ما، علاقة الكوابيس والأوهام ورؤى يومي...»[2].

الإضافة إلى أنّ المقدمة في الرواية العربيّة الحداثيّة أصبحت تعاني من قضية الإقصاء والاستغناء عنها، وانقسم الأدباء والنّقاد حول ضرورة وجود هذا الخطاب داخل الكتاب/النص. بين مؤيد لحضورها ورافض لمثل تلك الخطاب داخل متن النّص: [3]

فالتصور الأول: لا يرى أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب تقديمي، حيث يعتقد هؤلاء أنّها أفضل فضاء مناسب للأديب لتقديم أعماله الفنيّة، أو توضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنيّة والثقافيّة. وهذا ما حدا بـ"ماريفو" لأن يتساءل هذا التساؤل الإنكاري التالي: أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتابا؟ لا يستحق، دون شك، هذا الاسم.

أما التصور الثاني: لم يشجع أصحاب هذا الاتجاه، احتواء الكتاب/النّص الإبداعي على الخطاب المقدّماتي وعلى رأسهم "جينيت" الذي أقر أنّ «المقدّمة غير ضروريّة ولا إلزاميّة أو إجباريّة دائما»[4]، وبقيّة الأشكال التي من شأنها التقديم للموضوع والتمهيد له، فهي حسب رأيهم عتبات قد تشوش على طبيعة النّص الإبداعيّة، والوشاية بطريقة غير مباشرة بأسرار النّص المركزي الجوهري، زيادة على ذلك، فإنّ الفضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي، عليه أن يتموقع بعيدا عن الفضاء النّصي بصفة عامة، فلا يصح حسب هذا التصور أن يسقط الأدباء فيما يتوق الأدب إلى تجنبه وتجاوزه.

---

[1] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص89.

[2] محمد عز الدين التازي، أيها الرائي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1990، ص6.

[3] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص61-63.

[4] Gérard GENETTE, SSeuils, P. 152.

كما عرف العديد من الأدباء استغناءهم عن خدمات هذا النّص، ويمكن الإشارة على سبيل المثال لا الحصر إلى "ميشو"، و"بكيت"، و"فلوبير" الذي يعبر بوضوح عن رفضه القاطع لفكرة المقدّمة في رسالة لـ"زولا": «لا ألوم إلاّ المقدّمة، فحسب رأي المقدمة تفسد عملك الذي يتصف بالحياد والسمو. إنّك تفشي سرّك، الأمر الذي يبدو ساذجا، ويعبّر أيضا عن رأيك الشيء الذي من منظور رؤيتي للشعريّة الخاصة. لا يحق لروائي أن يقدّم عليه.»[1]، ولهؤلاء أسبابهم في إقصاء الخطاب المقدّماتي من فضاء الكتاب متعدّدة وكثيرة وذكر "عبد المالك أشهبون" سببين منها:[2]

– السبب الأول: أنّ النقاد لن يتكلّموا إلاّ عنها مثل "جيرار جينيت"، وهو سبب يجد مبرره في طبيعة بعض الممارسات النّقدية، التي تستعيض عن قراءة النّص. بقراءة المقدّمة، وبالتالي تبقى من هذه المقدّمات استخلاص استنتاجات نقديّة يتم إسقاطها عنّ النّص المركزي بدون مواربة.

– السبب الثاني: أنّ المقدّمة نص مضاف، ويعدّ في حقيقة الأمر «إساءة حقيقيّة لجوهر عمل إبداعي، يفترض فيه توفره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة.»[3]

فالمقدّمة المتعارف عليها وهي تقوم بوظيفة حماية النّص، انتهكت سريّته وغموضه، اللازم توفرهما فيه، وسهلت فك شفرات ذلك الغموض للقارئ، بل أصبحت رموزه وشفراه دون جدوى من خلال صياغة نص مقدماتي يحمل في طيّاته تعريف بالعمل أو كشف لأسراره. فهي بذلك توجه القارئ إلى الهدف دون عناء.

ـ الخطاب المقدماتي في الإبداع الروائي الغيطاني:

غدت المقدمات في الرواية العربيّة تتوخى الالتباس والغموض ولم تشغل تلك الوظيفة البسيطة التي تتجسد في حماية النّص من القراءة المغلوطة؛ «بل أصبحت فضاء للتوقف على بعض الرؤى الإبداعيّة غير المسبوق إليها.»[4]

---

(1) Gérard GENETTE, Seuils, P. 21.

(2) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص65.

(3) عبد العالي بو طيّب، العتبات بين الوعي النظري والمفارقة النّقدية، ص11.

(4) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص90.

فكانت المقدمة عند "الغيطاني" صورة حيّة عن هذا الفضاء، الذي عكس من خلاله رؤاه الفلسفيّة وخلجاته النّفسيّة، فجاءت مقدمة "كتاب التجليات" توشي بهذه الرؤية، وتعبر عن تلك الخلجات، حول البحث عن الذات والأنا في هذا العالم المنفصم الشخصيّة، كما أنّها إضافة إلى ذلك تحمل تمهيد لأحداث النص الروائي، الذي يربطها به ويجعلها من متنه، ولا تكاد تنفصل عنه، فيقول "الغيطاني"[1]: «بسم الله الرحمان الرحيم

عفوك، ورضاك، يا غفور

يا كريم يا رب

... فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما، لما اكتمل إيابي فرغت إلى نفسي أستعيد وأسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو، صرت في بوار، لا تطمئن بي دار ولا يستقر لي قراري قرار، صرت متحرّكا وساكنا بعد أن كنت أشبه بطير...، عدت محدودا بعد أن كنت الطالب والمطلوب، العاشق والمعشوق، فلم يكن رحيلي إلا بحثا عني ولم تكن هجرتي إلاّ مني وفيّ وإليّ، كدت أصل إلى أصل، كدت أنفذ إلى أسرار النّاس والنور والليل والنّهار والشمس والقمر والبرق...، كنت قاب قوسين أو أدنا، لكن غشى عيني ما يفشى، لم أستطع صبرا وكيف أقدر على ما لم أحط به خبرا، عدت بعد أن نعمت بأجمل صحبة وأنعم عليّ مولاي بالرفقة، بعد أن علمني بعض مما لا أعلم، رجعت بعد فراقي للأهل وللوطن، بعد أن قطعت اليباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانيّة، وأنا مفطور عن الرحيل الأبدي، فلا استيطان لي أصلا وأبدا، رجعت فهان عليّ أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت، ودونت لعلي آتي مما رأيت بقبس أحيانا وضحت. وأحيانا فصّلت، وأحيانا رمزت ولوحت، سترت، ما أفصحت، لكنني بعد أن امتلكت بياني وكدت أنتهي من الكتابة، خطر لي خاطر، أن أفرغ يدي من هذا الأمر الجلل خوفا من قلّة التحقيق، وعدم قدرتي على التدقيق فعزمت ومزّقت كلّ ما دونت شتّته، وذريته وصار وكأنّه لم يكن، صار نسيا منسيا، صار أثرا

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص5 ومابعدها

مندثرا، بعد أن كان مسطورا، وتساءلت، هل أتى عليّ وعلى تجلياتي حين من الدّهر، لم تكن شيئا، وعلى أثر ذلك غربت نجوم عزائمي، فترت همتي، ولفتني ذكريات دوامس، وأصبح اللعاب مرا في فمي(...) وفجأة عند ساعة يتقرّر فيها الفجر، صاح بي هاتف المغيب...»[1].

شكل هذا المقطع بلغته الصوفيّة التي تتشكل من كلمات القرآن هواجس الكاتب حول كتابته لتجلّياته، مع الغربة والفقد والموت، والسفر، فقد كانت الكتابة لغرض التدوين والتسجيل لوقائع خاف اندثارها في أسحاق الذاكرة لكن عظمة هذه التجليات جعلته يمزق ما كتبه ويمحو خططه السّابقة في التأليف لتسوق به سليقته لسرد تلك التجليات.

كما يعتبر هذا المقطع مزيجا بين المقدمات الحداثيّة المكثفة، والمقدمات التراثيّة، وخاصة خطب الكرامات، فقد اشتملت مقدمة "الغيطاني" بالإضافة إلى تلك اللغة التراثيّة المتميز بموسيقتها الداخلية الناتجة عن غناها بتقنيات التنغيم كالسجع والمقابلة والطباق والجناس، على الدعاء، الذي يعوض التحميدات في تلك الخطب، بالإضافة إلى سرد بعض دوافعه في التأليف الذاتيّة التي «تضمّنت إلحاحا مثيرا للتّأمل المشير إلى البعد الذاتي في التأليف.»[2].

ومثال ذلك ما صاغه "الماجري" في تأليفه لمنهاجه، فقال: «فلما استشعرت من نفسي الكسل والفترة بعد الاجتهاد، وخامر لبي فشل النّسيان وطال منه الامتداد وأدركتني من ضعف القوة وهن في الذهن، وأخذ في الزيادة والإرصاد (...) أخذت في جمع فؤاد ندبي العزم والحميّة (...) إلى جمعها...»[3]، لكن استحضاره لهذه العناصر التراثيّة لم يفشي موضوع الرواية ومعانيها بقدر ما عبر عن هواجس "الغيطاني" وآهاته من الفقد، وفراق الأحبة، والقهر السياسي، وفلتان الزمن...إلخ بصورة شعرية استمدت من لغة تراثيّة صوفيّة كثفت معانيها وعبرت عن روحانيتها وتعاليها. فهذا الخطاب من السهل الممتنع، فلغته القريبة منا والمألوفة والتي تتردد نغماتها علينا عن

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات،ص5.

[2] هاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الشركة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص253.

[3] نفسه، ص253.

ترتيلنا لبعض آيات القرآن، صعب علينا إدراكها في سياقها الروائي الذي تلاعب بدلالاتها ووظفها فيه بدلالات مخالفة موحية بعبق أسطوري خيالي.

وأضاف لمقدمته التي كادت أن تشرح أسلوبه الذي امتزج بين البوح والكتم في بداية الأمر ليعود عن ذلك ويمزق أوراقه، ويسرد تجلياته، بصورة فطرية روحيّة، ساعدته فيها رفقته التي اشتملت على رموز التصوف والجهاد، مدخل يربط بينها وبين متنها، لتلتحم في بنيته، وتسترسل في سرد أحداثه، وتعرّف ببعض شخصياته، والمكان الذي ينطلق منه السرد، فيقول:

«يا جمال...

انتبهت، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أني عدت إلى مركز الدّوان البهي، ثمّ رأيت في بؤرته ثلاثة، وعلى مسافة خلفهم ثلاثة، وفي منتصف المسافة بينهم واحد، أما الثلاثة الأولى فيتوسطهم حبيبي وقرة عيني ورفيق تجلياتي، وملاذ همومي ومقيل عثراتي إمامي الحسين سيد الشهداء، وإلى يمينه أبي وإلى يساره عبد الناصر، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة، تارة أرى إبراهيم ومازنا وخالدا، وتارة أرى أمي وإخوتي وعيالي، وجدّتي وخالي وبعض أصحابي، وقلّة ممن أحببت أو عادوني، أو أشخاصا عرفتهم لمدة طويلة أو لفترة وجيزة، أو رفعت عيناي عليهم في لحظة مجهولة عند مروري بمقهى أو تطلّعي إلى شرفة، أما الواحد الواقف في المنتصف فعرفت فيه مولاي الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي (...) حدّق إليا الحسين بنظر ثابت جميل فتعذّر النطق...»[1].

فحسن التخلّص من المقدمة إلى النص، الذي زخرفه باستهلال يصف فيه الشخصيات التي سيتعرّض إليها والتي يحن إليها، وإلى رفقاءه الروحيين الذين سيجلو معهم هذه التجلّيات، التي هي أشبه بتسجيل لسيرته الذاتيّة، ليتمازج الواقعي مع الخيالي، مع اللغة الشعريّة الصوفيّة ويخلق هذا الشكل الروائي الغريب، فهذه المقدمة وهذا الاستهلال، البعيدان عن وصف المعاني، والتصورات النّقدية، خرجت بالخطاب المقدماتي الذي يرفض وجوده في النص الإبداعي لما يفشيه من أسرار إلى خطاب مقدماتي، يرقى باللغة الشعريّة الروحيّة، إلى تكيف المعاني وتعددها وتشويق القارئ

[1] جمال الغيطاني، كتاب التّجليات، نفسه، ص6.

وجذبه بموسيقى ونغمات داخلية هي مألوفة لكنها غريبة في الآن نفسه، تضمن القراءة لذلك النّص الروائي، وتختار قراءها بصورة ضمنيّة، كما تحي الكلمات التراثية إدخالها وتوظيفها في سياق سردي، يعدد معانيها، ويفتح المجال لتأويلها.

ولم تكن هذه الحداثة والبراعة من نصيب مقدمة "كتاب التجليات" فقط ، فقد اشتملت معظم مقدمات الروائية الغيطانيّة، ومن ذلك مقدمة دفتر التدوين الأول "خلسات الكرى"، والتي عنونها بكلمة "تحنين"، فيقول فيها: «ما تبقى أقل مما مضى.

يقين لا شك فيه، أعيه، أتمثله، أعيشه، فلماذا أبدوا مبهوتا، مباغتا كأني لا أعرف، مع أنّني المعني، والمطويُّ، والماضي إلى جوال حتمي؟ لا أتوق عن إبداء الدّهشة، لا أكفّ عن التساؤل بالصّمت أو بالنطق....

لماذا يسرع الإيقاع مع قرب التمام؟

لماذا تنشط الخطى وتسرع الحركة عند الدنو؟

لماذا يقوى العزم عند قرب نفاذ الطّاقة؟

لماذا يقع الثوب مع صلصلة أجراس الرّحيل؟

لماذا تكون أقصى درجات اللمعة قبيل الانطفاء؟

لنا في توثُّب واندلاع لهب الشمعة أسوة وعبرة، أمّا ذروة ضجيج الآلة المحرّكة في الطائرة أو النّاقلة البحريّة قبل الكف مباشرة...

حتى الثلاثين، يكون التطلّع أكثر من الالتفات. بدء من الأربعين وبعد فقد الأحبّة، يكون بدء إدراك الفوت، حتى إذا حللت الخمسين، وأوصدت الأبواب، أيقنت أن ما تبقى سينقضي كندف الضمام إذ تذروها الرياح، لهذا شرعت، قلت فلأعتبر السنوات القادمة إذ قدّر لي اجتيازها...»[1]

مقدمة تحكي فلسفة للزمن والفناء، بلغة شعرية ، تختلف عن سابقتها في "كتاب التجليات" بتخليها عن تلك العناصر التراثيّة، والابتعاد اللغة الصوفية المستوحاة من القرآن.

[1] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الأول خلسات الكرى ، ص6-8.

كما أنّه لم يسرد أغراض تأليفه، أو حتى أسلوبه، فقد سجلت هواجسه من الفناء والزمن المنفلت. والتوق والحنين لمن فقدهم، كما أنّها اشتملت على شيء من التحليل لعنوانها، فيقول: «...الحنين كما جاء في اللسان، هو الشديد من البكاء والطرب، وهو خلاصة الشوق وتوقان النّفس، وهذا حال غالب عليّ، فقد حزت الحنين وصفا ومضمونا.

يقال حنا قلبي إليه، فهذا نزاع واشتياق من غير صوت، وحنّت النّاقة إلى آلفها. فهذا صوت مع نزاع و كلا الأمرين عالق بي. أمّا الحنين كما أفهم فهو الحضّ على الشوق، والتشجيع على الميل، وكلاهما لا يكون إلا من أجل عزيز، غال بعيد وهل هناك أعز على المرء من عمره؟..»[1] فهذا تحليل للكلمة التي استعملها للتعبير عن أقصى درجات شوقه والحنين الممزوج بالألم والنزاع لزمن مرّ، ولشوق يطرب النّفس ويفرحها بذكرى من نحب.

ونجد هذه المناجاة والحنين والتأمل في الزمن، والأحداث، واللحظات، في مقدمة روايته "رسالة البصائر في المصائر" فيقول: «ما شاء الله كان...

يوما ما، لحظة ما، في موضع ما، لا تعيه الآن ذاكرتي المجهدة، المثقلة، وقعت عيناي على هذه العبارات، لافتة ربما في كتاب لا أدري عنوانه الآن؟ ربما في مدخل مسجد قديم، أو على جدار لبيت عتيق، أو حفر مسند مقعد، ربما لكنّني أرددها، وأخطها على وريقاتي عند خلوتي، أزين كلماتها وأموج حروفها، حقا...ما شاء الله كان ، إلاّ هل يمكن لنا تبديل ما جرى، ما كان، وإن جاز التحرّز للآتي، وأخذ الحوطة، مع تحسب المفاجأة والمجهول وما لا ندريه، فسبحان من تنزه عن تأثير الزمان، وتعالى من هو كل يوم في شأن. فيا أهل الوقت الذي لا نعرف من أمره شيئا يا أهل أزمنة لن نبلغها، ستقصر عنها أعمارنا، يا من ستسعون في دهر خلا منا ومن آثارنا...»[2] عبرت اللغة بقبس وعبير من التراث، عن مرور الزمن الذي يرهق الكاتب، وعن وطأة هذا المرور وأثره على حياتنا التي ستتحول في زمن لاحق إلى ذكرى لأجيال لاحقة، هذه الفلسفة في الوجود والزمن، استدعت لغة خاصة، استقت كلماتها من أصقاع الزمن، لتعبر عن لحظة، نعيشها.

---

[1] جمال الغيطاني، خلسات الكرى، ص8.

[2] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص8-7.

ومن روايات "الغيطاني" التي استحضرت بعض العناصر التراثيّة للمقدمات، في حداثية سحقت الأزمنة والنصوص، لتخلق الشكل الذي اشتمل عليه المشروع "الغيطاني" "رسالة في الصبابة والوجد" التي يقول فيها: «أما بعد...

اعلم يا أخي الحميم، أيدك البارئ الكريم بمدد من عنده، أنني ما أقدمت على البوح لك أنت إلاّ بعد انقضاء مدى، وما شعرت إلاّ بعد تعاقب أحوال شتى صعب علي كتمانها، اقترن فيها قربي ببعدي، واتصالي بانفصالي، وخلف أمري بتوفيقه، وتبادلت جهاتي المواقع، حتى قوى على الشّك أنّ ما جرى، خاصة مع تزايد الحضور بغير كينونة ملموسة، وتكرار الظهور بغير معاينة محسوسة، بعد انزواء جلّ العلاقة، في مجرد عبق خفي مستور بالحجب، فلو أفضيت بما عندي بعد اكتمال الأوبة، واستقرار العودة، لو لمحت إلى ما توالى على ما صدّقني الأقربون، حتى وقع عندي شتات بين إقبال على من أصل أسبابي بهم، لأبوح وأسفر، وتوقي إلى النأي والصمت، وطي صحفي، هذا ما غلب عليا، خاصة مع بعدّ الشقة، وانتفاء المحيط، وشحط الرؤية، وانعدام المجاوبة على رسائلي. وزوال معالم الصورة الوحيدة عندي، ووهن دقات الساعة الخزفيّة التي أودعتها بين يديّ، والأصعب والأدهى انتفاء الامكانيّة (...) هكذا وليّت جهمي صوبك لعلي، باسترجاع ما تبدد، وروايتي لما يخيّل إلي أنّه جرى، أقف على توكيد يطمئنني، يرسخ الحجّة عندي، فاحتملني يا أخي وإن أطلت، ولا تذرني إن أثقلت، ولا تنصرف إن فصّلت، وبحق العسرة القديمة، تلمس لي العذر في شدّة هيامي.»[1].

ففي مقدمته وظّف الروائي عبارة فصل الخطاب التي تبنتها المقدّمات التراثيّة، ليصلها بعبق هيامه، وينورها ببريق السحري الخاص الذي تتماهى فيه الأزمنة والأمكنة، لكنّ الغموض الذي عكسته تلك اللغة ساهم في تواري دلالات النّص، إلاّ أن بعض لحظات البوح والكشف، التي تراءت من خلال اعتذار الكاتب/الراوي، من قارئه، جعل المعنى العام يطغى المتمثل في هيامه

[1] جمال الغيطاني، رسالة في الصّبابة والوجد، ص5-6.

ووجده، وسرده لقصة عاطفيّة، لها من الواقع والخيال نفس القدر. ومن العبارات الكاشفة لتلك الدلالة، قوله: «بعد انزواء جلّ العلاقة في مجرد عبق خفي مستور بالحجب...».

فقد أشارت هذه العبارة لقصة عاطفيّة، انتهت تاركة وراءها أثرا في نفس الكاتب. فكانت هذه المقدّمة من المقدمات التي لمحت، وأشارت ووضحت، لبعض معالم النّص، إلاّ أنّ أسلوبها وطرقة صياغتها، تجذب القارئ لمعرفة حيثيات هذه القصّة، وتطوراتها، التي بقيت مجهولة. فهي مزيج بين التّصوف والهيام والعشق، ليخرج من خلالها بالتجربة الصوفيّة وينزاح بها إلى العشق والهيام، فهذه المقتطفات لا تبوح بقدر ما تثير فيك التساؤل والبحث عن الجواب، تثير فيك الفضول لتقرأ ما سيأتي من أحداث لتبحث عن تأكيد لتصورك الأولي وأفق انتظارك الذي شكلته من التمازج بين الشعريّة والتراث، وبين التلميح بهذا التصوف لتجربة العشق والهيام.

والمشترك بين تلك المقدّمات أنّها من تأليف الروائي، تصور خلجاته ومخاوفه ومناجاته، وحنينه وعشقه، وليس هناك من أقدر منه لتسجيل هذه المشاعر باللغة الفريدة التي استحدثها.

ومن التتبع للخطاب المقدماتي الغيطاني ما يبرر توجه "الغيطاني" إلى منابر الندوات والملتقيات واللقاءات، ليجعل منها مساحة للخطاب النقدي الواصف لمشروعه في خلق شكل روائي جديد وفريد، بعيدا عن النّص الروائي الذي لا يسمح بمثل هذه الممرسات على متنه.

فكانت تلك العتبات الخاصة و العامة على السواء، ملاذا لـ"الغيطاني" لشرح تصوراته، وذلك بعيدا عن زمن قراءة نصه، وتناوله لدى القراء. فقدمّ أفضل حل للمشكلة التي يعاني منها هذا الخطاب، وابتعاده عن الوصف والشروح التي من شأنها أن تعيق شعرية النّص الإبداعي. كما أنه أفضل حتى من الاقتراح الذي قدّمه "جينيت" والذي ينص على استراتيجيّة قرائيّة مضادة، في التعاطي مع الخطاب التقديمي، مفادها أن يتمّ تأجيل قراءة المقدّمة، لما بعد الاطلاع على النّص.

وذلك بسبب أنّ «من أكبر سيئات المقدمة أنّها تؤسس للحظة تواصل غير متكافئ، وبالتالي أعرج، مادام الكاتب يقترح فيها عن القارئ التعليق القبلي على نص لم يعرفه بعد ذلك، فإنّ

العديد من القراء يفضلون قراءة المقدمة بعد أن يعرفوا عن أي شيء في النّص.»[1]، وهذا اقتراح مناقض لخطية القراءة، ولموقع المقدّمة، فكان الأجدر الغاء هذه الوظيفة من الخطاب التقديمي بإسنادها لعتبات خارج نصيّة "فوقية" كما فعل "الغيطاني"، أو بإسنادها للخاتمة التي بفضل موقعها، وترتيبها في عملية القراءة يمكن أن تحمل مثل هذه النصوص، والتي تبعد الشرح عن الشعريّة والجماليّة بقدر معين.

كما أن إبداع "الغيطاني" اشتمل حل آخر بخصوص تلك المقدّمات الشارحة، وخصوصا الغيريّة النقدية منها، فقد جعلها في ختام مؤلفه، ومثالها التعليقات النقديّة لجملة من النقاد، على غلاف روايتيه "كتاب التجليات"، "والزيني بركات"، والتعليقان النقديان اللذان أو ردهما "الغيطاني" عقب خاتمة روايته "الزويل"، فقد كان الأول للدكتور "العنتابي سوس" باحث في التّاريخ، وقد أشاد بجرأة "الغيطاني" في تناول هذا النّص التراثي الخاص بتاريخ الزويليّة، فيقول: «أخيرا ظهر من بمد يده ليلمس أغوارا مجهولة، يكشف واقعا لم ينكأ أبدا.»[2]، ثم عقب ذلك بجملة من الانتقادات حول تعامل "الغيطاني" مع النّص التاريخي.

وقد ذهب إلى أن النص الروائي، مسّ قدسية وأسطوريّة النّص التاريخي فقال، بعد عرضه لعدّة نقاط عارض فيها النّص الروائي النّص التاريخي بسخريّة، حطّت من الدور "الحريابي" للزويلين الذي صبغ تاريخهم، أضفى عليه شيء من الأسطوريّة خاصة في شخص الشيخ الملثم: «ثمّة فكرة هامة في فلسفة التّاريخ الزويلي المدون، أرى ضرورة الإشارة إليها، إنّها تغيّر النّظرة إلى الظاهرة الواحدة، لنأخذ مثلا واقعة طرح التساؤلات التي خرج من أجلها درياد "ابن بطوطة" إلى العلم، رئي في هذه الأحقاب البعيدة أنّ "طرح التساؤلات" لن يمسّ الأساس الزويلي، من هنا وجب الردّ عليه، حيث يمس أقداس الزويل. الشيخ الملثم نفسه. غير أنّ نفس الحادثة بعد مضيّ وقت قليل أو طويل يمكن النّظرة إليها نظرة مغايرة تماما، باختصار لا حقيقة ثابتة في التّاريخ الزويلي كل الوقائع تشفير، تتبدّل من هنا نرى أنّ المؤلف تناول الأحداث في ضوء نظرة ثابتة، بينما وجب عليه ليستكمل الحقيقة، أن يعرض الوقائع ذاتها في ضوء أكثر من نظرة، من هنا تسقط كافة

---

[1] Gérard Genette, seuils, p219.

[2] جمال الغيطاني، الزويل، ص123.

المعاني المستخلصة، الموحى بها من خلال الأحداث، إلاّ إذا اعتبرنا الأستاذ "جمال الغيطاني" يعبر عن وجهة نظر خاصة جدّا لا تطرح إلاّ باتساق عضوي مع جانب زويلي، وهذا مالا أخوض فيه.»[1]، ومن هذه الرؤية لباحث التاريخ رأينا كيف أن كتابة الرواية للتاريخ تختلف عن تلك التأريخيّة، التي تحفظ الأحداث وتتحرى الحقيقة، فبخلافها يتفاعل النّص الروائي مع النّص التاريخي، ويعارضه و ويحاكيه بسخرية لقدسيته وكذا خصائصه، فيوظفه وفق شعريته السرديّة لأغراضه الفكريّة والإيديولوجيّة.

وهذا ما ورد ضمن نقد الدكتور "فتحي السرنجاوي" لما أورده "العنتابي" فيقول: «أقصر حديثي على نقاط عدّة أوردها، الدكتور العنتابي سوس، أرى فيها مغالطات بيّنة...»[2]، ورأى أنّه من الأجدر إلى "العنتابي" أن لا يتكلم عن دور "دريد ابن بطوطة" الذي تخلص من شقاء حياة الزويليّة، بل عن تلك الشخصيات التي لعبت دورا مهما في سقل الفكر الزويلي ومنهم "زنيد" و"سازل"، فيقول: «الأجدر بالدكتور العنتابي سوس أن يتحدّث عن زنيد، كيف مات المتسائل المتوحد، صاحب الوجه الصلب والعينين القاسيتين (...) لعب سازل دورا خطيرا في تسطيح العقول الزويليّة (...) ونظرا لبراعة سازل، وحنكته، وإحاطته بعلوم كثيرة، وعدّة لغات أرسل في مهمة زويلية كطواف عتيد تتصل بمهمة في بؤرة موطنه...».[3]

ثم يعلّق عن حقيقة شخصية سازل و اطلاع "الغيطاني" عن ذلك النّص وحصوله عليه فيقول: «أنا أجهل الاسم الذي يعيش به سازل بيننا، لكنّني أناشد جمال الغيطاني أن يعلن لنا عن اسمه، حتى نمنعه من أداء دوره الخطير، وإلاّ سيطحن شبابنا طحنا مضنيا، وإن كنت أشك في اعلان المؤلف اسم سازل الحقيقي، ولا يمكنني نفي خاطر بذهني، كيف توافرت هذه المعلومات كلّها لديه.» فهو بهذا التحيل أشار إلى عدم اكتمال المعنى العام للروية، ولا زال المعادل الموضوعي لشخصيّة "سازل" في الواقع يحمل عدّة تأويلات.

---

[1] جمال الغيطاني، الزويل ، ص123.

[2] نفسه، ص125.

[3] نفسه، ص126.

كما أنّ هذين التعليقين قدّما بعض المعلومات حول النّص، وجاء ورودهما في هذا المكان من الكتاب مقصودا، وهو مواصلة لمسيرة "الغيطاني" في إبعاد مثل هذه النصوص، عن النص الروائي قرائيا. لتفادي فضح أسراره قبل قراءته. فـ"الغيطاني" وفق هذا التصور قدّما حلا أفضل، وجعل من المقدّمة فسحة لتسجيل المشاعر والخلجات والتصورات الفلسفية ، وترك وظيفة التحليل والشرح من مهام عتبات أخرى من شأنها تبني هذا النّص، بصورة أقدر وأفيد للنص الروائي.

ب. التصديرات (Epigraphe)

ومن النصوص الافتتاحية التي لقيت حضها في إبداع "الغيطاني" التصديرات، فقد تعامل "جمال الغيطاني" مع هذه العتبة ببراعة في التوظيف، وكذا ببراعة في حسن اختيار هذه النصوص التي من شأنها أن تلعب دورا كبيرا في تكثيف دلالات أو تلميح لما يمكن أن يدور بعدها من أحداث. ولكن قبل الكلام عن دور هذه العتبات في تحليل نصوص "الغيطاني" الروائية كان لابد من إعطاء القارئ فرصة للبحث عن طبيعة هذه العتبة في الدرس النقدي من خلال البحث في:

ـ ماهية المصطلح:

عرّفه "جينيت" كـ«اقتباس يتموضع، وينقش عامة على رأس الكتاب أو جزء منه.»[1] وكانت أصلا تعرف في تلك الكتابات، التي تنقش على جزء من القلادة، ثمّ انسحبت على الكتاب، لتدلّ حرفيا على خارجه لتموضعها في حاشية قريبا من النّص وبعد الإهداء.[2]

واعتبرها "جينيت" بمثابة حركة صامتة (Gest-muet) لا يمكن إدراك معناها إلاّ من خلال القارئ [3]، ومن ذلك «يعد التصدير كمقدّمة للنّص، والكتاب عامة، ذو قيمة تداوليّة واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعيّة في قلب الحوار الناشئ بين النّص والحكمة التي رجع إليها الكاتب كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون أيقونة، كالتصدير بالرسومات والنقوش والصور.»[4].

---

(1) Gérard Genette, seuils, p147

(2) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

(3)Gérard Genette, seuils, p135.

(4) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص107.

أما «عن تقنيات التصدير، فللمصدّر (الكاتب) أن يكتب أولا اسم من اقتبس عنه، كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين، وأن يكتبه بخط مغاير لخط العمل، إلاّ أنّ هذه التقنيات غير مستقرّة لحد الآن في أعراف الكتابة و والطباعة»[1].

وهي تجسيد للتناص أو التفاعل النّصي بمعنى أنّ ثمّة شبكة خارجيّة تتداخل مع الشبكة الداخليّة للنّص، وتتلاقح معها، وتصبح جزءا لا يتجزأ منها، فنحن أمام نصيّن أحدهما سابق على الآخر، والنّص السابق هو الذي نعتمد عليه في عملية القراءة، بوصفه نصا مستقدما من خلفية المؤلف الثقافية.[2]

لقد جاءت هذه النصوص وكأنّها «عبارة عن نتوءات نصيّة أساسيّة موجهة إليه ومحدّدة لنوعيّة تلقي النّص والتعامل معه قراءة وتأويلا.»[3]، واستخدم "عبد المالك أشهبون" مصطلح "الخطاب التوجيهي" بدلا من مصطلح "التصدير" وهو استشهاد يقع خارج النّص. واستخدم في ترجمته لتعريف "جينيت" لمصطلح "التصدير"، مصطلح "الاستشهاد" (citation) بدلا من "الاقتباس".[4]

ومن نفس المنطلق يعتبر "إدوارد سعيد" الاستشهادات المقتبسة بمثابة «تذكير مستمر بأنّ الكتابة شكل من أشكال الإزاحة، وبما أنّه –الاقتباس– أداة بلاغيّة، يمكن له أن يكثف، أن يدمج، يزيف، أن يراكم، ويحمي، وأن يخضع، ؛ إلاّ أنّه، وإن كان على شكل تلميح عرضي، يبقى دائما تذكيرا بأنّ كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحاليّة.»[5]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص109.

[2] ناصر عبيد، سوسن بيّاتي، رواية ما بعد الحداثة قراءة في شرفات ابراهيم نصر الله، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013م-1434هـ، ص35.

[3] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص191.

[4] نفسه، ص176.

[5] مارجون غاربر، علامات الاقتباس، مجلّة كرمل، العدد69، خريف2001م، ص61.

واستخدم "يوسف الإدريسي" مصطلح "المقتبسة" التي عرّفها على أنّها «جملة توجيهيّة يوظفها الكاتب في الصّفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه، لتوضح القصد العام منه.»[1]

أمّا "جوستين كابلان" فيؤكد على أنّنا «نستخدم علامتي الاقتباس، مثل كلمات مرور ومصافحات سريّة، إشارات اجتماعيّة استراتيجيّة. تقول: "إنّني أفهم ما تبتغيه فنحن نتكلّم اللغة ذاتها".»[2].

أما "كيليطو" فقد عدّد أشكال الاستشهاد –نقلا عن القزويني– في الثّقافة العربيّة القديمة فجاءت على التّوالي:[3]

- الاقتباس: وهو التمثل بنص قرآني، أو بحديث نبوي.
- التضمين: وهو الاستشهاد ببيت أو عدّة أبيات من الشعر.
- الحل: هو نثر بيت من الشعر.
- القد: وهو عكس الحل.
- التلميح: ويعني الإشارة إلى قصّة مشهورة أو إلى اسم معروف.

وهذه الأشكال يتخذها الاستشهاد مهما كان موقعه داخل النّص أو خارجه، وإذا كانت خارجه فهي أشكال للتصدير.

وعلى العموم فإنّ هذه التصديرات أو الاستشهادات، او المقتبسات، لا تحيا داخل النّص إلاّ من خلال القارئ، على استكشاف البدائل المحذوفة، والافتراضات المنفيّة، التي يفرضها النّص التوجيهي (التصدير) في علاقته بالنّص الحاضن (المتن)، تزداد إيحاء ودلالة وثراء.[4]

وقد عرفه الأدب العربي القديم، ونظر له، كما تمظهر في صدر الكتاب بالاستفتاح بالبسملة والدّعاء، والحمد، والصّلاة على النّبي المختار وهي من رسوم الكتابة التي تحتل أمكنة استراتيجيّة في

---

(1) يوسف الإدريسي، عتبات النّص، ص72.

(2) نفسه، ص66.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص77.

(4) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، 178.

صنعة التأليف وأدب الترسل. وقد أشار إلى ذلك "الصولي" في كتابه "أدب الكتاب"[1] و"الكلاعي" في كتابه "الإحكام في صنعة الكلام"[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ اهتمام الدرس النقدي القديم بهذه التقاليد الكتابيّة، لا ينم إلاّ عن أهميتها الموقعيّة. التي تنحصر عنها وظائف تداوليّة متعلّقة بالمرسل والمرسل إليه. دون الوظائف الدلاليّة التي تلخص النّص وتشرحه.[3]

- وظائف التصدير:

وقد حدّدها "جيرار جينيت" في أربعة وظائف هي:[4]

- التعليق على فكرة النّص وقصده العام.
- الإيحاء بمقصديّة العنوان والتلميح إليه، وذلك عندما يكون مبهما ويحمل معنى غير مباشر لن يوضح ويصرّح به، إلاّ بعد القراءة الشاملة للنّص.
- الإشارة إلى شخص مؤلفه، لأنّ الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس في بعض الأحيان ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قاله، لتنزلق شهرته إلى عمله.
- الأثر: ذلك أنّ هذا الاقتباس يشير إلى ثقافة المصدّر وبراعته في نقش كتابه

كما يحذر "جينيت" من الإفراط في استحضار هذه الاقتباسات من باب الزينة والمراوغة به دون تلاؤم حضوره في السياق مع دلالته.

-أنواع التصدير:

يصنّف التصدير بحسب موقعه ومكان وروده إلى ثلاثة أنواع، نجملها في الآتي:[5]

- التصدير البدئي/الأولي (Epigraf liminaire): وهو الذي يوضع من أجل تنشيط أفق انتظار القارئ حول المعنى العم للنص، من خلال ربط هذا التصدير بالنّص المنخرط فيه.

---

(1) الصولي، أدب الكتاب، ص20.

(2) الكلاعي، الإحكام في صنعة الكلام، ص57.

(3) لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص155.

(4) Gérard GENETTE, Seuils, P. 145-146.

(5) Ibid, P.152-153 .

- التصدير الختامي/ النهائي (Epigraf terminal): والذي يكون بعد قراءة النّص، ويعد ككلمة ختامية للخروج من النّص/الكتاب.
- تصدير يتخلل أجزاء الكتاب وفصوله، ويتموضع على رأس تلك الفصول والأجزاء والمباحث.

-التصدير في الإبداع الروائي الغيطاني:

لقد عمد "الغيطاني" إلى هذه العتبة في العديد من نصوصه الروائية، وكان استحضاره لها مقصود، فقد اختلفت أماكن استحضارها في كل رواية حسب حاجة السياق الروائي لذلك. ومن هذه التصديرات ما نجده في روايته "نثار المحو"، التي صدّرها بقول "فؤاد حداد" «كأنّ الحياة ذكرى»[1]، فالذكرى احتفاظ بأحداث وقعت في لحظة ما و مرّ عليها الزمن، ، فالحياة لحظات واللحظة الحالية عند "الغيطاني" زائلة مصيرها الجلوس في أصقاع الماضي، داخل الذكريات، التي ليست دائما وفيّة لها، فربما تخون الذاكر، وتمحي بعض من تلك اللحظة، أو اللحظات. فلجأ الغيطاني إلى الدفتر للمّ شتات ونثار تلك الذكريات، خوفا من النسيان والفناء، فكانت الكتابة خير حافظ لذكريات الحياة. فقد جاء هذا الاقتباس لتذكير القارئ بهذه الحقيقة، حقيقة موت ذكريات الحياة وتشتيتها، وتعرضها للمحو في بعض أحداثها.

فقد ساعد القارئ على تأويل دلالات النّص، ورصد ملامحها. فاللغة الشعريّة لهذه الرواية والتي اتسمت بالغموض، كانت سبب لاستدعاء هذا التصدير ليسيج تأويلاتها في حقل الذاكرة والنسيان، والمحو، والفناء...إلخ. وفي الوقت نفسه إشارات مساعدة لفك شفرات النّص الذي يأتي بعده ومع ذلك فقد جاء مكثّف، ملمح، وبصورة شعريّة، استدعى هو الآخر قارئا حصيفا. كما أن ذكر اسم صاحب النص المقتبس، فيه شيء من عرض الثقافة الغيطانيّة، بالإضافة إلى الإشارة إلى مؤلفه "فؤاد حدّاد"، وإضفاء من بعض شهرته على النّص.

ومن تلك التصديرات، اقتباسه للنّص القرآني في روايته "رسالة البصائر في المصائر"

---

[1] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الخامس نثار المحو، ص5.

«بسم الله الرحمن الرحيم

وَمَا تَدْرِى نَفْسُ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا

وَمَا تَدْرِى نَفْسُ بِأَىِّ أَرْضٍ تَمُوتُ

صدق الله العظيم»[1].

فقد وظف هذه الآية دون أن يشير إلى سورتها، أو رقم هذه الآية من تلك السورة؛ لكن توظيفه لهذه الآية لم يكن عبثا، فقد أشارت إلى المصير المجهول لكل نفس، ولكل إنسان، الذي لا يعرف شيئا عن مصيره، وساعة مفارقته لهذه الدنيا، وقد لعب هذا الاقتباس وظيفة الإحالة إلى العنوان، الذي تطلب هذا التلميح، لإظهار بعض غموضه، من خلال لعبة البحث داخل النّص عن إشارات لتلك المعاني، الباهتة. كما أنها إشارة إلى معنى النّص وقصده، فأشارت بصورة مكثّفة ومقتضبة.

كما اقتبس "الغيطاني" من الشعر، بعض من أبيات "للحلّاج" في روايته "خلسات الكرى" فيقول: «نظري بدء علّتي***

ويح قلبي ما جنى

يا معين الضنى علـ

ي، أعنّ على الضّنى.»

الحلاّج.[2]

فهذه الأبيات إشارة إلى الحب والهيام، الذي يترك ألم في القلب، عند ذهاب الحبيب، أو فقده، وكسابقيه أشار هذا الاقتباس إلى نصه، وحاول تفسير عنوانه الغامض. كما أن إشارته لاسم صاحب أبيات هي استحضار لثقافة، واستحضار للشاعر الذي يعتبر رمزا يساهم في تأويل النّص.

---

[1] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص6.

[2] جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الأول، خلسات الكرى، ص5.

ولم يكتف بتلك النصوص في تصديراته، فذهب إلى التاريخ ليقتبس منه مقتطف للرحالة الإيطالي "فياسكونتي جانتي"، والذي افتتح به نصه الروائي واستهل بسرده سرد أحداث النّص فهو من التصديرات التي تدخل في بناء النّص، وبنيته، بخلاف غيرها التي وردت موازيّة لنصوصها مشيرة، ملمحة، من بعيد، وهو طويل نسبيا إذا ما قورن بغيره، فقد لعب دور الاستهلال والتمهيد للنّص، فقد شمل صورة للقاهرة قبل الهزيمة، والأسباب الداعيّة لها «رجب 922هـ

أغسطس إلى سبتمبر1517م مقتطف "2" من مشاهدات الرّحالة البندقي فياسكونتي جانتي، الذي زار القاهرة أكثر من مرّة في القرن السادس عشر الميلادي أثناء طوافه بالعالم. تسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة... خلال شهر أغسطس 1517 ميلاديّة، الموافق رجب922هـ...»[1]، فاستحضاره لهذا المقتطف جاء لضرورة شعرية استدعاها السياق التاريخي للرواية، الذي يحتاج إلى الواقعيّة والتسجيل، فأورد هذا التعريف بالمقتطف قبل سرده لأحداثه.

كما أن التصدير عند "الغيطاني" لم يتخذ موقع واحدا وهو بداية النص الروائي، فقد حملت رواياته تصديرات ختامية، وتنوعت هي الأخرى من حيث طبيعة بنائها، فمنها التاريخي في ذات الرواية "الزيني بركات" التي استدعت هندستها تصديرا ختاميا يكمل بناء الرواية ويشير إلى تنبؤات ابن العربي لهزيمة 1967م، ولعب هذا التصدير دور الخاتمة للرواية.

كما تنوعت تصديرات هذه الرواية الختاميّة، فكان له حض من الصور الأيقونيّة التي استحضرت بشكل مواز للنص الروائي مشيرا إلى نهاية الرواية. منها صور تخطيطية لقبة المسجد مكتوب عليها عبارة «ما شاء الله كان» والتي هي إشارة إلى تلك العبارة التي علقت في ذهن الراوي ولم يتذكر أي رآها، في روايته "رسالة البصائر في المصائر"[2]، وهي إشارة إلى ترابط نصوصه الروائيّة، وبتالي مشروعه وتصوره.[3]، ورفقت هذه الصورة بعبارة «لكل أول آخر ولكل بداية نهاية» لتشير إلى نهاية النّص. وأعقب هذه الصورة بصور لشخصيات الرواية، مصحوبة بتعليقات فكان استحضارها كشروحات لبعض أحاث الرواية، ولضرورة شعريّة النص الروائي التي تستأثر

---

[1] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص4.

[2] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص7.

[3] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص191. ينظر الملحق، ص275.

الكتم عن البوح جاء ادراجها كتصديرات ختامية، من شأنها إضاءة بعض عتمات النص، وخارج النّص لكي لا تعيق فعل القراءة. كما أنّها أشارت إلى راسمها فأضفت طابعا ثقافيا على الرواية التي تستوحي التوثيق والواقعيّة، فلعبت هذه الصور دور هذا التوثيق والتأريخ لأحداث النّص.[1].

ومن التصديرات التي ترأست الفصول والأقسام، ما نجده في نفس الرواية "زيني بركات" من صور مهدت لسرداقها، حاملة لرقمه، وصورة لشخصيات مصحوبة بتعليقات صغيرة من شأنها تكثيف ما سيرد في كل سرداق. ومن أشكال تلك التعليقات الأدعية، مثل الدعاء الذي صحب تصدير السرادق الخامس «اللهم اجعل هذا البلد آمننا»[2]، بالإضافة إلى الأدعية، إشارة إلى بعض الأحداث، مثل: «السرادق الثالث وأوله...وقائع حبس علي بن ابن الجود»[3]، و«السرادق الثاني شروق نجم الزيني بركات وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه.»[4]، فلعبت هذه الصور بتعليقاتها وعناوينه، دور الدليل للقارئ، والتي وجودها كان ضروري، وساهم في تنظيم الرواية وتقسيم أحداثها، التي سحقت الزمن وموهته، ولغياب الدور الذي يلعبه الزمن في ديمومة الرواية تنظيم أحداثها، جاء هذه التصديرات التي أضفت أيضا شيئا من التراث من خلال لباس شخصياتها، والأماكن التي تواجدوا فيها في تلك الصور.

نجد مثل هذه التصديرات أيضا في روايته "كتاب التجليات" لكنها كانت اقتباسات من القرآن، وذلك استجابة للغة الصوفية التي رسمت الرواية، ومن ذلك «تجلي الأماني
قالى تعالى: ﴿ وَغَرَّتْكُمُ ٱلْأَمَانِيُّ ﴾ صدق الله العظيم»[5]، وفيه تكثيف لذلك التجلي، وتعليق مختصر عن الأماني.

وعلى العموم تنوعت التصديرات في النّص الروائي الغيطاني، بصورة خدمت طبيعة كل نص وتراوحت بين الفضح والبوح، والتكثيف، والإيحاء، والتلميح، بدرجة تستدعيها العناوين السابقة لها والمتون اللاحقة بها. فقد رسمت بزخرفة كان للتراث، دور في تلوين أشكالها، وخدمة أسرارها ومعانيها.

---

[1] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص192-201.

[2] نفسه، ص147.ينظر للملحق ص276.

[3] نفسه، ص83.ينظر للملحق ص277.

[4] نفسه، ص45. ينظر للملحق ص278.

[5] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص13.

ت. الاستهلالات(instance préfacielle):

لا تختلف التصديرات عن مثيلاتها وقريباته من النصوص الافتتاحية في الدرس النقدي، وكذا في النصوص الروائية الغيطانية، إلا في بعظ الفروقات الفردية والتي نستشفها من خلال:

ـ ماهية المصطلح:

عند "جينيت" «هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللغة الفرنسيّة، واللغات عموما كل ذلك الفضاء من النّص الافتتاحي(liminaire) بدئيا(préliminaire) كان أو ختاميا(post liminaire). والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النّص، لاحقا به أو سابقا له.»[1].

وقد عرّف "صبري حافظ" الاستهلال بـ«لحظة المواجهة الأولى مع القارئ، واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة، وغير مرئيّة حتى تبدأ عمليّة تحويل الكلمات المرصوصة على الورق إلى عالم حي من الرؤى والأشواق، والهواجس، إلى كون مزدحم بالشخصيات والأفكار والصراعات.»[2]

أما "عبد العالي بوطيب" فاعتبر أنّ «للاستهلال أو البداية –كمقابل للمصطلح الفرنسي (incipit)–أدوار حاسمة في الكتابة والقراءة، على السواء، فهي العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة، بين النص واللانص، والجسر الواصل بين الواقع والمتخيل. بين القراءة واللاقراءة.»[3].

وذهبت "جليلة الطريطر" إلى «إنّها الحظة الاعتباطيّة القصوى التي يخرج فيه النّص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط ليست دائما قابلة للفهم والتقنين المدركين.»[4]

كما استخدم "شعيب حليفي" مصطلح "البداية" بدل "الاستهلال"، عرّف البداية الروائيّة على أنّها «مجازفة وباب يقود المتلقي عبر اللغة السرديّة والأوصاف إلى عالم النّص الرحيب، حيث يتشكل البناء، وتتفاعل المكونات، من أجل تحقيق أدبيّة النّص.»[5]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات ص112.

[2] صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النّص القصصي، مجلة كرمل، العدد21، 1986م، ص41.

[3] عبد العالي بوطيب، مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائيّة، مجلّة علامات، جدّة، المجلد12، العدد46، ديسمبر2002–شوال1423هـ، ص247.

[4] جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النّصيّة، مجلّة علامات في النقد، جدة، المجلد7، العدد29، 1998م، ص148.

[5] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات، ص91.

- **وظائف الاستهلال:**

أسست الرواية العربيّة لعدّة بدايات وبوظائف مختلفة. «تختلف وتتآلف ويمكن تصنيفها في عدّة زوايا، لما تحتفل به من خصائص، وقد لخصت "أندريا.د.ل" وظائف الاستهلال في أربعة وظائف رئيسية:

- ابتداء النّص(الوظيفة التقنينيّة)
- إثارة اهتمام القارئ(الوظيفة الإغرائيّة)
- إخراج التخييل (الوظيفة الاخباريّة)
- انطلاق القصّة(الوظيفة الدّراميّة)»[1].

- **أنواع الاستهلالات في الإبداع الغيطاني:**

وبناء على الوظائف السابقة يمكن استخلاص ثلاث أنواع من الاستهلالات، حددها "شعيب حليفي" في:[2]

- الاستهلالات العاديّة:

والمقصود بالعاديّة هو الإيهام الذي تلجأ إليه الاستهلالات، مثل الاستهلال في رواية "وقائع حارة الزعفراني" فهو استهلال يهم بأنّ هناك وقائع عاديّة، تسرد بلغة مألوفة، فهي لعبة مع القارئ، لاستدراجه في غفلة منه إلى مجاهيل تتفجر فجأة من هذه العادية. فيقول "الغيطاني": «مساء السبت أول شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد، من صلاة العشاء بمسجد الحسين وحضور الاحتفال الديني الذي تقيمه الإذاعة بمناسبة عدّة شعبان....»[3]، ومن هذه البساطة والتقريريّة في سرد أوصاف الأحداث الأولى، تنطلق أحداث الرواية المفعمة بالتوتر والغموض، بعد معرفة وجهة "الأسطى عبدو"، فهذه استراتيجية لإدخال القارئ في الأحداث الكبرى للرواية وتحسيسه بالأفة قبل الغربة، وبالبساطة قبل التعقيد.

---

[1] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات، ص96.

[2] نفسه، ص98-99.

[3] جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، ص7.

- الاستهلالات المثيرة:

وهي استهلالات تكون فاعلة في القارئ من حيث شدّه إلى الرواية، وتمثل عتبة معلوماتيّة تقدّم شحنة تخييليّة تتضمن بوادر من الأحداث، فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى، ثمّ تأويلات في لحظة لاحقة. ومن أمثلة هذه البدايات في الأعمال الروائيّة الغيطانيّة، ما نجده في رواية "شطح المدينة" «وسنّ للحيضات قبل توقف القطار مباشرة، انتبه إلى صرير العجلات وتباطؤ السرعة، تغير إيقاع الحركة وخشيته من المجهول.»[1]، من هذا الغموض والتشويق، تنفجر أحداث الرواية، التي تجعل القارئ يبحث عن سبب ذلك التغير. فانطلق من وصف الأحداث، المكان الذي بدأت منه الحكاية، إلى التوتر والصرع، فهي لحظة انبثاق، ومرور كما أنّه أدت الوظيفة الأساسيّة للاستهلال التي حددها "جينيت" والمتمثلة في ضمان قراءة جيّدة للنّص، من خلال الاثارة والتشويق.

- الاستهلالات الغامضة:

وهي استهلالات تثير الحيرة لدى القارئ، فهي غامضة دلاليا نتيجة المعلومات المعقّدة على الفهم، المعتمدة على الوصف والإشارة البعيدة. وهذه حال بداية رواية "الزويل" لـ"جمال الغيطاني" التي يقول فيها: «الـ..ب..ح..ر

وصلنا بداية العالم، عبرنا الصراط، شربنا اللون الأزرق، بلون به نخاعنا، صحنا، زعقنا، رمينا أمتعتنا فوق الرمال، احتضنا بعضنا بعض(...)جرينا نحوه في موجه يذوب تعب الرحلة الطويلة ماؤه مالح يتدفق يملأ روحينا، قلت عندي الدهان السحري الذي قرأت عنه في ألف ليلة وليلة، ندهن أقدامنا، يصبح العالم كلّه قطعة يابسة..»[2].

لقد حوّلت اللغة منظر البحر إلى صورة ميتافيزقيّة أسطوريّة، بدأت من الحروف المقطّعة لكلمة البحر، التي تصدم ذهن القارئ منذ أو وهلة، تستحضره بكل جوارحه، وانتباهه، ليبحث

---

[1] جمال الغيطاني، شطح المدينة، ص5.

[2] جمال الغيطاني، الزويل، ص5.

إلى أوصاف المكان الذي تحولّ إلى عالم روحي يجعلك تحس بأنّك في العالم الآخر، أو في مكان خيالي، أسطوري، فهذا الاستهلال شكل وصف أسطوريا لأمكنة وشخصيات، واقعيّة، جعلنا نعيش وسط أحداث لحكاية خياليّة وكأننا معهما في شاط البحر الأحمر الذي لا تعرفه إلا بعد أن ينتقل من الخيال إلى الواقع.

أبدع "الغيطاني" في الاستهلال إلى رواياته، وقصصه، فقد تنوعت استهلالاته، بين وصف الأمكنة والأزمنة واللحظات، فمع كل نوع ترغب منذ الوهلة الأولى في البحث، في الإجابة عن الأسئلة، في مواصلة القراءة، وذلك من خلال لغته التي يكتب بها كل رواية، والتي لا تتكرر في روايات أخر، تترك عندك انطباع واحساس بأنّك في عالم روحي، أو أسطوري أو تاريخي، أو حتى واقعي...تعيشه بكل تفاصيله، الدقيقة بمشاعره، واحساساته، وكأنّك أمام مسلسل أو فلم تلفزيوني، فبراعته في الهندسة التي نستشفها في كلّ عتبة، وفي كلّ جزء من رواياته كانت وسيلتها اللغة المتنوعة بتنوع الأحوال، والروايات. كما أنّ لها دور كبيرا في جذب القارئ واستدعائه لتأويلها حتى في لحظات البساطة التي تتشكل فيها، فتدعوه إلى التوقف والتأمل فيها.

لقد خلق "الغيطاني" من خطابه الافتتاحي بأشكاله الثلاثة المقدمة والتصدير والاستهلال فسحات للهواجس، والخلجات، وتلميح وتكثيف، وإثارة وغموض، وحتى وضوح وبوح وافصاح لدلالات ومعاني، عبقت بسحر التاريخ والروحيّة الصوفيّة، والواقعيّة الشعبية، كذا الأسطوريّة الخرافية لتمتزج فيها مع روح حداثيّة لا تكاد تنفصل عن ماضيها وتراثها، وتحس بالألفة والحنين والقرب منها. فهي روايات عربية مختلفة ومتنوعة في كل تفاصيلها وهندستها، تؤسس لرؤى ومشروع أساسه الإبداع والتجريب، والسبق، والجمال، التي جرّدنا منها الخطاب الاستعمار بربطنا بكل ابداعاته، وجعلنا خلفها، نعيدها ونشيد بالسبق له فيها، فهذه العتبات، والهندسات في رسم أشكال مختلف للرواية العربيّة هدفها رسالة واحدة أن لنا في أجدادنا أسوة حسنة، وفي تراثنا ما يمكن إحياءه والاستعانة به، لخلق السبق والتفرد لنا والتأثير في غيرنا من الشعوب.

3. الخاتمة:

لسلسلة الأحداث التي يسردها الراوي وتؤديها الشخصيات، خاتمة معقولة لها، وهذه الخواتم ترتبط ارتباط وثيقا بالبدايات التي أفلح الراوي في الإمساك بخيوطها [1]، فالخاتمة إذن هي انتهاء السرد والحكي، واقفال بناء الحدث النّصي، وهذا ما يذهب إليه "خالد حسن" في تعريفه لها، فيقول: «الخاتمة هي الانتقال من عالم المتخيل إلى عالم الواقع، وهكذا لا بد من عالم المتخيّل إلى الواقع، وهكذا لا بدّ من عتبة للدّخول إلى النّص متمثلة بالبداية السردّية/ النّصيّة وعتبة للخروج من متاهة متمثلة بالخاتمة السردّية النّصيّة.»[2].

ومن هذا المنطلق أثارت الخاتمة –كعتبة من شأنها لعب عدة أدوار في تشكيل وتأسيس النص الروائي، ورسم دلالاته وإخراج القارئ بصورة ممتلئة بالدلالات التي من شأنها أن توافق تحليلاته، أو معارضتها وكسر أفق توقعاته.– العديد من القضايا التي عرجنا إليها لمحاولة تحديد هذا النص وتميزه عن غيره من النصوص التي تتأسس عليها الرواية، والدور الذي يلعبه في إنهاء الرواية وإنهاء دلالاتها أو فتح المجال لفكر القارئ لتحديد نهاية مناسبة لها، ومن تلك القضايا:

أ. الخاتمة في الدرس النّقدي:

لقد ميّز النّقاد بين الخاتمة والنّهاية، فمنهم من رأى أنّ « الخاتمة عتبة موازية للنّص المتخيل وأنّها عتبة خروج من النّص، وليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النّص. فق يوّلد النّص بعد نهاية فعل القراءة عند المتلقي، آفاقا أكثر مما ولدتها الأحداث نفسها. وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأنّ النّصوص لها بدايات، ولكن ليس لها نهايات بل خواتم تقلق النّص ولا تنجح أبدا في اشتغاله في أذان القراء.»[3].

---

[1] محمد صابر عبيد، سوسن بدر، رواية ما بعد الحداثة، ص51.

[2] خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص136.

[3] عبد الله الخطيب، النّسيج اللغوي في روايات الطّاهر وطّار، دار فضاءات، للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، ط1 2008، ص47.

وتكمن خطورة الخاتمة بحسب "خالد حسين" في أنّها تضع القارئ في مواجهة سرديّة مع النّهاية، فالنّص ينتهي مع آخر إدراك للمتلقي للكلمة الأخيرة، إلاّ أنّه لا ينتهي على المستوى التأويلي.[1]، «فالاحتمالات المتعددة على التأويل تبتدئ مع نهاية النّص.»[2]، لما تحققه هذه الاحتمالات «من تركيز جمالي ودلالي عل يؤثر في جوهر فعالية التلقي ومصيرها، ومهما كانت عتبة الاستهلال عصيّة دائما على الكثير من الكتّاب؛ فإنّها تبقى دون صعوبة عتبة الاختتام (الإقفال)، التي تسهم كثيرا في تحديد مصير القصّة، لأنّ الرّغبة للقراءة في ثقافتها المعروفة هي بانتظار نهاية تستقرّ عندها أحداث القّصة ومصائر الشخصيات.»[3].

وقد لاحظ "هامون" أنّ أغلب المهتمين بهذه المواقع ركزوا على العنوان أو بداية النّص مثل المطلع والافتتاحيّة، غير مهتمين بنهايّة النّص وخاصة بسؤال مهم وهو ما الذي يكون ضرورياّ الوقوع ليجعلنا ندرك بأنّ النّص قد اكتمل بالفعل؟ فكلّ نوع أدبي يطور علامات وصيغ دالة على الإغلاق كما هو الحال في القصص الشعبي: "عاشوا سعداء وأنجبوا كثيرا من الأولاد"، أو في الرسائل: "وتقبلوا فائق التقدير"...إلخ ومن ذلك فهو يميّز بين خاتمة النّص ونهايته، فإذا كانت الخاتمة تعلن إغلاق النّص، فليس من الضروري أن يكون فعلا قد بلغ نهايته.[4]

كما أشار "حميد لحميداني" إلى أنّه ليس من الضروري أن تقنع النّهاية كلّ القراء بالتوقف عن البحث عن الحلول، فقد تظلّ تساؤلات القراء مطروحة بالنّسبة لبعض جوانب النّص، وقد لا يفلح النّص في إقناع آخرين بأنّ النّهاية المقترحة كافية لإغلاق النّص بشكل تام.[5]، ولهذا يقرّر بأنّ «الخواتم أيضا عتبات للنّصوص لكنّها ليست عتبات دخول بل خروج من النّص، ولكنّ الخواتم مع ذلك تتميّز عن المداخل من حيث أنّ بلوغها لا يعني نهاية النّص مثلما تعني المقدّمات

---

(1) خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص136.

(2) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، رواية ما بعد الحداثة، ص52.

(3) محمد صابر عبيد، الرواية الرائيّة لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، دار نقوش عربيّة، تونس، 2012م، ص68.

(4) حميد لحميداني، عتبات النّص، ص29.

(5) نفسه، ص30.

والمطالع، والعناوين بداية النّصوص.»[1]، وهذا ما أشار إليه "هامون" عندما قرّر أنّ المعنى ليس موجودا في نهاية النّص إنّما هو شيء يبنيه القارئ اعتمادا على مجموع العلاقات النّصيّة. لكن خارج إطار النّص أي في الذهن. حيث لا يكون هناك إمكانيّة للمعنى إلاّ في سياق الاختلاف بين عناصر البنية النّصيّة.[2]

وعلى تلك المنطلقات يمكن اعتبار الخاتمة هي نهاية سرد الأحداث، سواء ارتبطت هذه النّهاية نهاية المعنى ، أم انفتحت على تساؤلات أخرى تفسر وتأول تلك المعاني المبهمة، فهذه ليست من مهام الخاتمة في اعتقادنا، بل هي من شعريات النصوص السرديّة المعاصرة، والتي تنفتح لعدّة أجزاء، والنص الروائي واحد منها. «فهي نهاية المقطع أو النّص، أو يمكن اعتبارها الفقرات والجمل الأخيرة التي يتم بموجبها غلق النّشاط السردي.»[3].

ب. الخاتمة في النّقد العربي القديم:

اهتم النّقد العربي القديم بالخواتم واعتبرها لا تقلّ أهميّة عن المقدّمة ، فهما في هذا الدّرس شرطان من شروط الكتابة النّاجحة وقد اصطلح عليهما بـ"براعة الاستهلال، وحسن الإقفال."

وقد اشتملت خواتم المصنّفات والرّسائل وكتب الأخبار والكرامات... عن عناصر متفق عليها في تأليفها وصياغتها، ولعلّ الغالبة عليها في ما أورده "الهاشم أسمهر"[4] من:

- **الإشعار بنهاية السرد:** فقد تضمنت الكثير من كتب الأخبار عبارات قصيرة في الأغلب تشعر بوصول نهاية السرد، وهي إشعارات إمّا أنّها من وضع المؤلفين أنفسهم، أو من وضع نساخهم أو المحققين، أو النّاشرين. ومثال هذه العبارات في: "تم وبحمد الله وعونه وتأييده"
- **إيراد أجزاء من المتن بمثابة خواتم:** فالعديد من مصنّفات الأخبار احتوت فصولا أو أبوابا في نهايتها يمكن اعتبارها بمثابة خواتم وهي عادة ما ترشح بأبعاد دينيّة وخلقيّة، ونفسيّة.

---

[1] حميد لحميداني، عتبات النّص، ص29.

[2] نفسه، ص30

[3] لعمري الزاوي، شعرية العتبات النّصيّة، ص158.

[4] هاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، ص185-189.

– **الإعلان عن إنجاز الموعود به وترسيخ بعض مكونات مواثيق الكتابة والقراءة:** وهي عبارات تشير إلى انتهاء السرد وإعلان بإيفاء الموعود الذي وعد به في المقدّمة الخطبيّة، ويمكن إضافة عناصر أخرى يمكن أن تشتمل عليها المقدّمة التراثيّة.

– **قدسيّة زمن التأليف:** اتّفقت الكثير من الخواتم عن الإشارة إلى أزمنة ذات بال في النّسق الديني، والاجتماعي، الاسلامي، وهذا ما يمنح المصنّفات قوة تداوليّة مرغوبا فيها من أصحابها.

– **الإهداء:** جاءت جملة من الخواتم، حاملة لخطاب إهداء يعكس امتزاج الثقافي بالسياسي فالإهداء إلى من لهم الحظوة، والأمر والنّهي، لا يمكن أن يكون من باب الصدفة الساذجة.[1]

فالخاتمة في النّقد العربي القديم، تقترب من مصطلح (exipit) مفهوما، فقد ركّز القدامى إلى أنّه: «ينبغي لكل بليغ أن يختم كلامه في أيّ مقصد كان بأحسن الخواتم فإنّها آخر من يبقى في الأسماع، وربّما حفظت من بين سائر الكلام لقرب العهد بها، فلا جرم وقع الاجتهاد في رشاقتها وتلاوتها، وفي قوّتها وجزالتها، وينبغي تضمينها معنى تاما بؤذن السامع بأنّه الغاية والمقصد والنّهاية.»[2]

وإضافة إلى تلك العناصر التي احترمت في الخطب التراثيّة خاصة خطب الأخبار، أدرج "عبد الرّزاق بلال" مكونا سادسا، تمثل في "ختم الكتب والمؤلفات": وهو ختم الكتب بطابع خاص والغرض من ذلك هو تأمينه من الضياع، أو الانتساب المغلوط. أو ما شاكل ذلك من آفات التأليف المعروفة. وهو من أعراف وقوانين ديوان الرسائل، والكتابة.[3]

ت. الخاتمة في الإبداع الروائي الغيطاني:

تنوّع الخطاب الختامي في الإبداع الغيطاني عموما، وعلى مستوى نصوصه الروائيّة خصوصا. فعلى غرار الصور والألوان والعناوين، والمقدّمات مزجت الخواتم بين الحداثة والتّراث.

---

[1] هاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، ص325-326.

[2] اليمني العلوي، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص568.

[3] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص29.

فمن خواتمه التي اتخذت مقطعا من النّص، فضاء لها، خاتمة روايته "الزيني بركات"، التي جاءت كمقتطف من رحلة الرّحالة "فياسكونتي جانتي" سنة 923هـ، أورد فيه: «في ترحالي لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن، بعد انقطاعي غامرت ونزلت إلى الطرقات، في الهواء حوم موت بارد لا يرد، رجال ابن عثمان، يدورون في الطرقات، يكسبون البيوت، لا قيمة للجدران. الأبواب ملغاة من هذا الزمن، الأمان مفقود، ولا فائدة من أي توسل، أو رجاء (...) وقيل لأنّ وليا من أولياء الله "قديس" كان يقيم في القاهرة، هجر بيته، وانطلق إلى الريف، يقيد فيه نارا حامية يستنفر الشعب، وأخبرني محدّثي أن عمر هذا "القديس" يقدّر بمائة عام، بل أزيد، وأنّه أوتي شجاعة عظيمة، وقال محدّثي إنّه شرب من نبع الحياة، ومن نبع الحياة، لا يموت أبدا ولا يهزم قطّ وفعلا انطلق في أثره مئات من الشبّان الصغار، والرجال والنّساء ومعظمهم لم يشاهده مرّة واحدة أثناء إقامته في القاهرة، وأخبرني محدّثي إنّ هذا الولي "القديس" يطوى معه بيرقا رهيبا، يقال له البيرق النّبوي، متى نشره تهب، أمّة مصر من أدناها إلى أقصاها، فتضع السيف في رقاب الغزاة ولا ترتد حتى تفنيهم؟ أبديت الشّك لمحدّثي، وسألته، لماذا لم ينشر هذا البيرق الآن؟ قالا واثقا إنّ هذا الأمر لا يتم إلاّ من عنده، وأشار إلى السّماء بكى محدّثي وهو شيخ من مشايخ الأزهر، قال: جاء في الكتب القديمة، "مصر كنانة الله من أرادها بسوء قصّمه الله (...) يأمر خيبر بك بتعيين "الزيني بركات بن موسى" محتسبا للقاهرة، وكلّ من له سكون أو مظلمة عليه بالتّوجه إليه، ثمّ يتوقف المنادي لحظة، ويتلو أمرا من "الزيني" بنفسه أصغيت ينادي موضحا العملة العثمانيّة حلّت محلّ العملة المملوكيّة القديمة: الرّكب المتّجه ناحيّة باب المفتوح عند المنحنى اختفى، واتعد النّداء الخافت في خواء شاحب.»[1]، خاتمة أوحت بنهاية المعنى والسرد معا لكنّها حملت في طياتها ما يثير التأويل، ويترك بعض الأسئلة، حول "هويّة البريق" على سبيل المثال، ومتى سيحين زمنه؟ وكيف ستصبح أحوال القاهرة بعده، بالإضافة إلى العبارة التي أشارت إلى نبوءة بهزيمة مقبلة التي قال فيها: «...رأيت الشيخ أحمد بن إيّاس قبل دخول العثمانيين بيوم واحد في تقاطيعه رقدت

[1] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص191.

نبوءة بالهزيمة المقبلة....»[1]، فشيخه ابن إياس الذي أرخ لذلك الزمان، كيف يتنبأ بهزيمة أخرى وعن أي هزيمة يتكلّم، الرحالة؟ كلها إشارات تفتح باب التأويل، لإتمام المعنى، وهذه من حداثيّة "الخطاب الختامي" لـ"الغيطاني" ومع ذلك فقد احتوت هذه الخاتمة على بعض الخصائص للخاتمة التراثيّة منها "قدسيّة زمن الختام من الكتابة" فقد ختم «...جمال الغيطاني. الجمالية 1970-1971م.»[2].

بالإضافة إلى عبارة أخرى أعلنت ختام الرواية، ما ورد في التصدير الختامي، السابق الذكر التي قال فيها: «لكلّ أول آخر ولكل بداية نهاية»[3]، ليعلن من خلالها ختام الرواية.

كما أنّه استأثر في خاتمة تجلياته إلى الإشارة إلى بعض ما سيكتب بعد هذه الرواية، بالإضافة إلى إعلانه بنهاية السرد، فيقول فيها: «عند هذا الحدّ أضطر إلى التّوقف، فلم يكن بوسعي إلاّ الامتثال، بعد أن بدأت صيرورتي تلقي ما لا قبل لي بوصفه أو التعبير عنه، لذا أنهي هذا السفر على غير رغبة مني أمّا إذا سنحت الفرصة وسمحت الوسيلة، فربما جمعت ما تبدّد، وللمت ما تشظى، عليّ أصوغ يوما القول والمخاطبات والسرائر، فينكشف من السرّ القدر الجلل، أمّا الآن فأدنوا مني، وحنوا عليا، ففقداني قريب، ولا تبخلوا بدموعكم لتكون تأنيسا في وحشتي، ورحمتي بي في غربتي، التي لا تنتهي إلاّ لتبدأ، ولا تنقطع إلاّ لتتصل، فيا حسرتي على القرب بعد بدء البعاد.»[4].

فمزجت هذه الخاتمة بين التراث والمعاصرة معلنة ختام الكلام، ولكنها لم تكن نهاية لقصصه، بل للحديث بقيّة في الأعمال القادمة، التي ستتكلم عن ذكرياته، المشتتة. ورحيله وموته الذي أحس بقربهما، وتوسل الأنسة من قراءه من خلال تذكره، في هذه الأعمال.

---

[1] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص189.

[2] نفسه، ص191.

[3] نفسه، ص191.

[4] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص814.

ومن خواتمه الروائيّة، خاتمة رواية "الزويل" التي كانت النهاية والخاتمة فيها واحدة، فيقول: «...في قلب ضاحيّة المعادي، يتخذ مسكن صغيرا، تحيطه، حديقة أنيقة، نباتها مخملي يغطي جدران البيت، يتحول فيها خلال الصبّاح الباكر يشمّر عن ذراعيه، يرتدي قميصا وبنطلونا، يزرع الورود، ينسقها، يقتطف الباسم منها، يقول يمرح، هوايتي الحبيبة رؤية الزهور المتفتحة، أرى العالم كلّه فيها، صفوة أصحابه يزورونه هنا ويسهرون معه، إذ يتقدّم الليل، يقدّم إليهم طعاما خفيفا شرائح لانشون، بيض مقلي في الزّبدة، مربى الخوخ، وعند مجيئي البيرة يبتهج الشبّان كثيرا، ثمّ يمشي معهم في طروقات الضاحيّة الغربية، ليلحقوا القطار...»[1]، فكانت وصفا لحالة "سازل" وسرد لطبيعة ما يقوم به بعيدا عن مواطن الزويلي، بعد فترة من خروجه، مع الشبّان السبعة، الذين كلّفوا بمهمة تستغرق من الوقت والزمن ما ينطوي على فناء أعمارهم في أدائها.[2]

أمّا روايته "خلسات الكرى" فقد اشتملت خاتمتها على فصل كامل، أعلن من خلال عنوانه عن اختتام الرواية، والذي عنونه بـ"مختتم"، وهذه من صفات المدوّنات الخبريّة التراثيّة، لكنّه فيها لم يعلن عن النهاية الفعليّة لأخباره وهواجسه، بل بالعكس فقد بدء هنا في الخاتمة، فصل آخر، لقصصه، ربما فيه اكتمال للمعنى أو بحث متواصل عن نهاية لتلك الأخبار والأهازيج.

فيقول فيها: « أستعيد ما كان مني، أجد أنّ ما تمنيته من النّساء أكثر ممن أدركتهن بالفعلّ بعد فوات الأوان، أعقل أنّ البعيد النّائي آثار عندي، ما لم يحققه القريب الدّاني، وأنّ اكتمال الشيء يعني نقائضه أو بدء نفاده. لذلك قالت لي يوما محبوبة ممن أدركتهنّ بالتّحقق وليس بالحلم. عندما لاحظت صمتي، ورصدت بدء نكوصي...

"يبدو أنّك تعشق المستحيل"

ربما كان ذلك صحيحا لكن لا يمكنني الجزم، أو القطع بأي شيء الآن، ذلك أنّ التجديد واليقين يكون في بداية الرحيل أنصع. مع دنو الحثيث يبدأ اللايقين، والغريب أنّ الإنسان إذ

---

(1) جمال الغيطاني، الزويل، ص121-122.

(2) نفسه، ص119.

اكتمل رحل، أو يمضي بعد تمامه، يذهب جاهلا بأقرب المكونات إليه، بجسده ونفسه، هذا حديث طويل لو بدأت الخوض فيه لن أكفّ، لكنّني أكتفي بتلميح متضمن بعض تصريح أنّ أثر ما عشته لم أعرفه، ولم أدركه، إلاّ بقوّة المخيّلة، وما انقضى من راح جلّه في التّمني. لقد أوصدت دوني أبواب بلا حصر. حالت وصدت، وطرقت برفق وأحيانا صرخت. ولم يأخذ بيدي إلاّ تخييلي ما وراءها، واجتهادي في طي الفراغات العلى. بعضها فتح لي، اجتزته وعبرت عتباته، فلم ألق إلاّ الحسرة وبواعث الآهات، ذاك نثاري.

جمال الغيطاني1995-1996م.»[1].

من خلال هذا الفصل الذي رسمته هندسة تراثيّة، لمح وأشار بشعريّة فائقة عن اختتام الرواية ووعد ضمني باختتام في دفاتر أخرى تحمل نثار ما تبقى من المعنى، والأحداث، ونهاية لتلق الآهات والحسرة.

في دفتره الثاني "دنى فتدلى" ترك القصّة دون نهاية تسأل وتبحث عن نهايتها، ومعناها ودلالتها، فهي نهاية مفتوحة على العديد من التأويلات، واكتفى بذكر اسمه، واسم المدينة، والسنة «جمال الغيطاني، القاهرة 1997.»[2]، وبنفس الطريقة ختم دفتراه الثالث "رشحات الحمراء"[3] والرابع "نوافذ النوافذ"[4]، فيذكر البيانات ذاتها، مضيفا إليها الشهر، وهو شهر "يونيو" في الثالث ونوفمبر في الرابع وكلاهما في سنة 2002، ليكتفي في دفتره الخامس "نثار المحو"[5] بذكر التاريخ دون وضع اسمه، وذلك ما بين (2003-2004). وكذلك الأمر بالنسبة لدفتره السادس "رنّ"[6] الذي يختتمه بذكر الشهر والسنة دون الاسم أيضا «سبتمبر 2007»مقتديا بعمل المدونين القدامى، «فلعلّ احساس الكاتب بأهميّة ما يسرده، وما تنبني عليه نصوصه جعله يحرص كلّ

---

(1) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الأول، خلسات الكرى، ص171-172.

(2) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثاني، دنا فتدلى، ص221.

(3) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الثالث، رشحات الحمراء، ص153.

(4) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر الرابع، نوافذ النوافذ، ص134.

(5) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين الدفتر الخامس، نثار المحو، ص397.

(6) جمال الغيطاني، دفاتر التدوين، الدفتر السادس، رنّ، ص247.

الحرص على توثيقها وتأريخها وختمها كلّما فرغ من تدوينها، بل حتى اختيار عنوان "الدفاتر" كعنوان مركزي لنصوصه يصدر عن تأثير عميق بمنهج القدامى في التّرسل والكتابة والتدوين. وقد يكون ذلك جانبا من منزعه في بعث التراث شكلا ومضمونا.»[1].

ومع ذلك فكان للحداثة نصيبها أيضا في هذه العتبة، وتمازجت وفق ما تقتضيه الضرورة الشعريّة لكل رواية، فاحتاج في دواوينيه لأن تبقى مفتوحة إلى تأويلات تعمل على البحث عن أجوبة لأسئلة زادت مفضول القارئ لاقتناء الدفتر الموالي واكمال تلك الهواجس، والفلسفة الخاصة، بينما في تجلياته، ختمت معناها وأشارت إلى ما سيكون موضوعا لروايته القادمة.

ومن ذلك يمكن القول ببراعة "الغيطاني" في حسن إقفال نصوصه بطريقة تجعلك تبحث عن العمل المقبل، فهذه السياسة في تشويق القارئ، جعلت هذا الأخير لا يكتفي برواية واحدة أو روايتين من أعماله، لأنّ ما يقدمه ليست خلجات لحظية فقط، وإنّما سيرة ذاتيّة لحياة المبدع العربي، صاحب الاحساس المرهف، الذي يتحسس لكل ما يحيط به من مواقف، وسياسات وانتصارات، وانهزامات لن يتمكن غيره من التعبير عنها بلغة عادية، مباشرة.

وعلى العموم لم تختلف هذه العتبات النّصيّة الداخلية، عن مثيلاتها الخارجية في النّصوص الروائية الغيطانيّة، فقد امتزجت بين التراث والحداثة، من أجل اتمام الصورة عند القارئ، وكذا تناسقها وانسجامها في عرض مشروع سردي أساسه خلق نص روائي له جذور ممتدة في التراث.

وأهم ميزاتها الحداثية هي تلميحها وتكثيفها ومواراتها للمعاني والدلالات والإسهام في جذب القارئ وتشويقه لمواصلة القراءة والبحث عن ما غمض فيها من معاني داخل المتن. بالإضافة إلى السياسة الرشيدة في تأخير كل عتبة من شأنها تحليل النّص أو تقديم فكرة عنه، وهذا ما شهدناه في المقدمة النقية في رواية "الزويل"، والتي جاءت كخاتمة للنص ورسم للآراء نقدية حول الرواية. وذلك لضمان قراءة مسترسلة للقارئ، فلا ينكشف عنده المعنى، ويبحث عنه داخل ثنايا النّص/الكتاب.

---

[1] لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص157.

أمّا عن ميزاتها التراثية، فتكمن في طريقة صياغتها، التي اعتمدت على لغة تراثية أساسها الموسيقى الداخلية، الناتجة عن صفة تلك اللغة واعتمادها على العديد من المحسنات البديعية. بالإضافة إلى اعتماد الكاتب على حقل معجمي خاص بكل رواية وبما تقتضيه قضاياها ومعانيها فمنها الغامضة التي اعتمدت على غير المألوف من الألفاظ، ومنها ما تألفه النفس وتقرب له الروح لاستعماله، خاصة تلك المستوحاة من اللغة الصوفية، ولغة القرآن.

الباب الثاني

جماليات التناص في أعمال جمال الغيطاني الروائية

الفصل الأول: العتبات النصيّة في المنجز النقدي

1. ماهية العتبات النصية.
2. العتبات النصية في المنجز النقدي الغربي.
3. العتبات النّصية في المجز النقدي العربي.

الفصل الثاني: عتبات الكتابة الخارجية في المنجز الروائي الغيطاني

4. صورة الغلاف وألوانه.
5. اسم المؤلف.
6. العنوان.

الفصل الثالث: عتبات الكتابة الداخلية في المنجز الروائي الغيطاني

4. العناوين الداخلية.
5. المقدمات والتصديرات والاستهلالات.
6. الخاتمة.

الفصل الاول

التناص في المجز النقدي

1. التناص تحديد المصطلح:
   أ. لغة.
   ب. اصطلاحا
2. التناص في النقد الغربي:
   أ. ميخائيل باختين (M.Bakhtin)
   ب. جوليا كريستيفا (Julia kristiva)
   ت. رولان بارت (Roland Barthes)
   ث. تزفيتان تودوزوف (Tzivetan Todorove)
   ج. جاك دريدا (Jak Dirida)
   ح. جيرار جينيت (Gérard Genette)
3. التناص في النقد العربي:
   أ. مقاربة التناص في النقد العربي القديم.
   ب. نظرية التناص في النقد العربي الحديث

النّص بنية لغويّة مركبة، تساهم في بنائه العديد من الوحدات اللغويّة التي هي في الأصل عناصر مكونة لنصوص أخرى غائبة. ووفقا لذلك فالنّص «نظام يؤلف بين عدّة أنظمة.»[1] فهذه الممارسة الإبداعية تبعدنا عن تقديس النصوص الغائبة، و«الفهم السطحي الذي ينظر إلى إعادة كتابة هذه النصوص الغائبة ، كسرقة أدبية.»[2].

وفي المقابل فإنّ هذه الممارسة تستدعي قارئا حصيفا، يبحث في دور تلك النصوص الغائبة في بناء النص الجديد، وعملها في تشكيل ورسم دلالاته العميقة. فشغلت بذلك مباحث الشعرية واهتماماتها، وأصبحت من أهم مظاهرها التي يجب أن يتأسس عليها النّص الأدبي كتابيا، ويتلقى على أساسها ويعاد إنتاجه قرائيا.

كما تلقى النقد كإجراء قرائي هذه الممارسة بالبحث والتنظير والتأسيس قديما وحديثا، وأفرد لها العديد من الأبواب والفصول، في الكتب، وكان لابد لنا من التطرق في هذا الفصل لبسط نظري لهذه الظاهرة في النقد الغربي والعربي، كمحاولة تقريبية لفهم هذا الإجراء وتطبيقه لاحقا على نصوص أدبية إبداعية، احتفت بالنصوص الغائبة بطريقة جديدة في الأدب العربي.

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م، ص277.

[2] نفسه، ص277.

1. التناص تحديد المصطلح:

أ. لغة:

التناص أو التناصص، في اللغة هو مصدر الفعل (نصّ)، وقد حوت معاجم اللغة على (نصّص) بمعنى: رفعك للشيء، نصّ الحديث، ينصه نصا، رفعه، وكل ما أظهر فقد نصّ، وأنّ النّص أصله منتهى الشيء، ومبلغ أقصاه، ونصّ المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض، فنصصت الحديث: رفعته ونصصت النّاقة: استخرجت أقص سيرها، والنّص والنّصيص: السير الشديد والحدّث والاستقصاء، وتناص القوم اجتمعوا.[1]

فالنّص إذن في رفع الشيء وإظهاره، وغايته ومنتهاه، وتعينه واستقصاه[2]، وجاءت مادة (تناص) على وزن تفاعل، فهذه المادة إذن تتضمن معنى المفاعلة بين طرفين، يتشاركان ويتقاطعان في بعض النقاط، ويختلفان في أشياء أخرى، ومن هنا يكون التناص هو التفاعل بين النّصين في رفع وإظهار ذاتهما، والتداخل فيما بينهما. فالتفاعل اللغوي حسب "باختين"«يشكل الواقع الأساسي للغة.»[3]

أمّا في القواميس الأجنبيّة فقد وردت كلمة (نصّ) كمقابل للمصطلح الأجنبي(texte) والمشتقّ من الكلمة اليونانيّة(textus)، والتي حملت معنى النّسيج، أو نسيج القماش، أو صناعة النّسيج.[4]

«والكلام عند العرب، شاكلة النّسيج الموشى من البرود، والديباج، وعصب اليمين...كما نراه عند الجاحظ، وابن طباطبا، وعبد القاهر الجرجاني...»[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (مادة نصص)، ص3332.

[2] يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبو شبكة بحث في المصادر والدّلالات، مديريّة الثقافة، مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2013م، ص12.

[3] دومينيك مانغونو، المصطلحات والمفاهيم لتحليل الخطاب،ص74.

[4] Bassam BORAKE, *Dictionnaire Larousse*, P. 15.

[5] حسين جمعة، المسبار في النّقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم والتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص89.

وقد أقرّ النّاقد "عبد الملك مرتاض" على أنّ مدلول النّسيج اللاتيني للنّص، هو الأقرب والأكثر ملاءمة للدلالة على معنى النّص، وحركيته الماديّة، وعطائه السخي.[1] وما يمكن استخلاصه من مضمون التعريف المعجمي، للنّص، أنه شاكلة من الحروف والكلمات، وحتى النصوص، المتناغمة المؤدية لمعنى، مباشر، أو أدبي متعدد.

ب. في الاصطلاح:

أما عن جذر مصطلح التّناص(intertexte) في المفهوم الغربي والفرنسي تحديدا، فجاء مكون من كلمتين:

- (inter): التي تعني الحركة، والفتح والتهوية، والتبادل.
- (texte): مشتق من الفعل اللاتيني (texer) الدال على النّسيج، والحياكة.[2]

ويغدو التناص بذلك التفاعل والتبادل بين الخيوط(النصوص) في تشكيل نسيج متكامل، تظهر هويته، بواسطة حركية وطريقة حياكة تلك الخيوط (النّصوص). ومن هنا فرّق "دومينيك مانغونو" بين التناص، والتناصيّة ذلك أنّ «التناص هو مجموع الأجزاء المستشهد بها في مدوّنة ما. أما التناصيّة فهي نظام قواعد ضمنيّة يقوم عليها التّناص، أي طريقة الاستشهاد التي يعتقد بأنّها شرعيّة في التشكيلة الخطابيّة التي تنتمي إليها هذه المدونة...»[3] ، وذلك من تعريفه لمصطلح التناص (intertexte) الذي عرفه بقوله: «تحيل التناصيّة تاعرة على خاصيّة من الخاصيات المكونة للنّص وتارة على مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنيّة التي تربط نصا ما بنصوص أخرى من حيث المعنى الأول، ويكون التناص مرادفا لما بين الخطابيّة (interdiscursivité)».[4]

وقد تعدّدت التعريفات والاصطلاحات لهذا المصطلح ومفهومه، في النقدين الغربي المؤسس له نظريا، والعربي المترجم والدارس لتلك التنظيرات في الأدب العربي. وهذا ما سيتم عرضه في

---

(1) عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 2010م، ص50.

(2) أمال عدلاني، الترجمة والتناص في الرواية الجزائريّة رشيد بوجدرة أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري، قسنطينة، كية الآداب واللغات، قسم الترجمة، 2005-2006م، ص72.

(3) دومينيك مانغونو، المصطلحات والمفاهيم لتحليل الخطاب، ص78.

(4) نفسه، ص77.

العنصرين القادمين، فقد خصصا للبحث عن تلك التنظيرات والمفهومات التي اكتسبهما مصطلح (intertexte).

2. التناص في النقد الغربي:

شهد النقد الحديث تطوير عدة نظريات وتأسيس مجموعة من الآليات. وتعد نظرية النص من النظريات التي كان لها حظ وافر من الدراسة؛ والتي تقوم على مجموعة من الآليات، التي من أبرزها التناص.

وهو مصطلح نقدي أريد به تعالق النصوص وتقاطعها؛ وإقامة حوار فيما بينها ولقد حدده باحثون كثيرون من النقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال (باختين، جوليا كريستيفا، آرفي، لورانت، ريفاتير،...).[1]

وللوقوف عند مفهوم التناص في الدراسات الغربيّة، كان لابدّ من تتبع مفاهيمه عند أعلام نظرية التناص في هذه الدراسات، وتبيان إسهاماتها في التأسيس لهذا المفهوم. ومن هؤلاء:

أ. ميخائيل باختين (M.Bakhtin):

يعد أول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني «إقامة علاقة بين النصوص تحدث بكيفيات مختلفة.»[2]، حيث أكد أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى، ويعيد النظر فيها ويكثفها ويراجع صياغتها. وقد استعمل "ميخائيل باختين" مصطلحا خاصا به وهو مصطلح "الحوارية".[3]، فقد عدّت دراساته حول هذا المصطلح، ونظريّته في الملفوظ، عاملا مهما في ظهور مصطلح التناص.[4]، والتي يرى من خلالها أنّ «أهمّ مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا هو حواريته(dialogism)، أي ذلك البعد التناصي (intertextual).»[5]

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، 2003م، ص50.

[2] دومينيك مانغونو، المصطلحات والمفاهيم لتحليل الخطاب، ص121.

[3] نفسه، ص121.

[4] يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبو شبكة، ص22.

[5] تزفيتان تودوزوف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط2، 1996م، ص16.

ويعرف النّص الأدبي من حيث علاقاته التي يقيمها مع خطابات أخرى، ويعتبر أنّ «كل خطاب عن قصد أو غير قصد يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له التي تشترك معه في الموضوع نفسه. كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها.»[1].

فالخطاب عنده «نقطة ائتلاف أصوات مختلفة داخله يتحتم أيضا أن يدوي صوته، فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفيّة ضروريّة...»[2]، ذلك أنّ الصوت الواحد يستطيع «أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقّدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل.»[3]، فقد كان لـ"باختين" دور التأسيس لنظرية التناص فيما بعد البنيويّة، وكان ملهما لأعلامها وكانت أفكاره العمود الذي تأسس عله مفهوم التناص في النقد عموما والغربي خصوصا.

ب. جوليا كريستيفا (Julia kristiva):

ثم جاءت الباحثة الفرنسية "جوليا كريستيفا" والتي استفادت كثيرا من أبحاث ودراسات ميخائيل باختين كما كان لها الفضل الكبير في إرساء أعمدة هذه النظرية القائمة في حد ذاتها وإطلاق المصطلح _التداخل النصي_ عليها الذي يعرفه النص الواحد وهو شرط من شروطه.[4]

فنجدها تعرف النّص على أنّه «جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه فالنّص إذا إنتاجيّة...»[5]، وكون النّص إنتاجية معناه:

- أنّ للنص علاقة توزيع صادمة لمكونات النظام اللساني، الذي يتموقع داخله.
- وهو تداخل نصي بين أنماط عديدة من النصوص الأخرى.

---

(1) تزفيتان تودوزوف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص16.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص91.

(3) تزفيتان نودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص16.

(4) فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2009م، ص123.

(5) جوليا كريستيفا، علم النّص، تر: محمد الزاهي ومحمد عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص21.

وعرّفت "كريستيفا" التناص بقولها: «إنّه أحد مميزات النّص الأساسيّة، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها.»[1]، بمعنى أنّ كلّ نص لاحق ينبثق من رحم نصوص سابقة عليه، أي أنّ «كل نص يتولد، يتعلّق، ويتداخل، ويتحقق من نصوص مستحضرة من الذاكرة داخل النّص متعالية في بنية النّص الكبرى، فهو أشبه بلوح زجاج بنص يلوح من خلفه نص آخر.»[2].

كما سعت "جوليا كريستيفا" لضبط هذا المفهوم الذي ابتدعته، فجاء في كتابها "أبحاث من أجل سيميائي" من أنّ «التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى.»[3]، وجاء في كتابها "نص الرواية" أنّ التناص «هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة على نصوص مختلفة.»[4]، كما وسعت مفهومه ليشمل أنواعا أخرى من الإبداع كالتبادل الحاصل بين«الكتابة والموسيقى، والحرف والرّسم والصورة، والإيماء...إلخ»[5].

فالتناص لم يعد يقتصر على التفاعل والتحاور الحاصل بين النصوص الأدبيّة فقط، بل هو إنتاجيّة نصيّة تقوم على الامتصاص والهدم، وهي بذلك تطور مصطلح الحوارية بين النصوص، إلى مصطلح الامتصاص والهدم لتلك النصوص داخل النّص الأدبي عموما والشعري خصوصا، فتقول في ذلك في كتابها "علم النّص" «وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص (...) يندمج كلّ الاندماج بالنّص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النّص، فإنّه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي، أما بالنسبة للنصوص الشعريّة الحداثيّة فإنّنا نستطيع القول بدون مبالغة، بأنّه

---

(1) عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل دراسة، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 2015م، ص173.

(2) نفسه، ص173.

(3) كاظم جهاد، أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحاليه ترجمة يسبقها ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط7 1993م، ص34.

(4) نفسه، ص34.

(5) نفسه، ص34.

قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم نصي ويمكن التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة.»[1].

وذلك بعد أن حدّدت ثلاثة أشكال لاستحضار النّص الشعري النصوص الملموسة والقريبة من صياغتها الأصلية، والتي تمثلت عندها في:[2]

– النّفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلّيا، ومعنى النّص المرجعي مقلوب.

– النفي المتوازي: حيث يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلاّ أنّ هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنّص المرجعي معنا جديدا معاديا للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول.

– النّفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النّص المرجعي منفيا.

وبذلك ساهمت "جوليا كريستيفا" في تقديم مصطلح أكثر شمولا على حد "تعبير تودوروف" من مصطلح الحوارية لـ"باختين" وهو مصطلح التناص، وهو مصطلح استخدمته في تقديمها لـ"باختين". كما أنّ مصطلح التناص الذي حددته، يقوم من الفكرة التي مفادها أنّه داخل كل نص لفظ يقيم حوارا مع نصوص أخرى.[3]، ومن مصطلح التناص انبثقت عدّة مصطلحات لذات المفهوم الذي حدّده "ميخائيل باختين".

ت. رولان بارت (Roland Barthes)

لم يتناول مصطلح التناص إلاّ في كتابه "لذّة النّص" سنة 1973م، على الرغم من تناوله لجزء من تأملاته في الطّابع التناصي للمفروعات الأدبيّة، في كتابه (S/Z)، إذ يتحدّث فيه عن النّص بوصفه "جيولوجيا كتابات"، ويعتبر التناص قدر كل نص، فالنّص مركز تدور في فلكه أشلاء نصوص أخرى. وتتحد معه، «فكلّ نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرّف نصوص الثقافة السالفة

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النّص، ص79.

[2] نفسه، ص78.

[3] يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبو شبكة، ص25-26. وانظر تزفيتان تودوروف، مخائيل باختين مبدأ الحوارية، ص121.

والحاليّة، فكلّ نص ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهدات سابقة، تعود موزعة في النّص، على شكل صيغ، نماذج إيقاعيّة، نبذة من الكلام الاجتماعي، لأنّ الكلام موجود قبل النّص وبعده.»[1].

وهو بهذا ينفي صفة العبقريّة التي كثيرا ما كانت تلازم المؤلف، لأنّه لم يعد بحسب هذا المفهوم سوى مجمع لنصوص سابقة عليه من ثقافات شتى، وهو ما يوحي لنا بأنّ بارت لا يجد حرجا في استباحة نصوص الغير، دون أن يشعر بأدنى ذنب، فالنصوص السابقة تلك مباحة للنّص الأخير وصاحبه.[2]

كما يسجل في موضع آخر أنّ النّص المتداخل «ليس شطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي (...) ولكنّه فضاء لأبعاد متعدّدة تتراوح فيها الكتابات، مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصل، فالنّص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثّقافة، إنّ الكاتب لا يستطيع أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصليّة.»[3].

ث. تزفيتان تودوزوف (Tzivetan Todorove)

ابتكر "تودوروف" مفاهيم أخرى للتناص، تبقينا «...عند مستوى التناص الحاصل بين عبارات مؤلف وعبارات أخرى عائدة لمؤلفين آخرين، أو لظواهر كتابية أخرى (صحافة، دعاية إعلان،...إلخ) يستخدمها المؤلف في خطابه بصورة أو بأخرى.»[4].

وقد ميّز بين مصطلح التناص الذي ابتكرته "جوليا كريستيفا" ومصطلح الحواريّة الذي ابتكره "ميخائيل باختين"، جاعلا التناص «في جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر وبصورة

---

[1] مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبيّة، مجلّة التناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، العدد2 مارس،2004-2005، ص161.

[2] حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، ص103.

[3] بشير تاوريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م، ص62-63.

[4] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، ص36.

أساسية.»[1]، أما الحوارية فهي جزء من التناص، متمثلة في تبادل الاستجوابات بين المتكلّمين.[2].

كما ذهب إلى أنّ «التناص ينتسب إلى الخطاب (discours) ولا ينتسب إلى اللغة ولذا فإنّه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات (translinguistis)»[3]، بمعنى مخترق اللغة.

بالإضافة إلى أنّ مصادر التناص عند هذا الباحث تتعدّد وتتباين لمخزون المبدع وتوظيفه لأحد العناصر التراثية داخل بنية النّص، وفي ذلك يقول: «ثمّة عناصر غائبة من النّص، وهي على قدر كبير من الحظور في الذاكرة الجماعيّة لقراء عصر معيّن، إلى درجة أنّنا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضوريّة.»[4].

وهذا ما يثير تعدد معاني هذه النصوص وتأويلها لدا القارئ، وهذا ما عبر عنه "ميخائيل باختين" بحضور التناص وغيابه، بالحضور القوي للتناص، والحضور الضعيف للتناص في النصوص وقد خصص النوع الأول للنصوص التي تمتاز بالشعريّة والأدبيّة كالنّص الروائي الذي اعتبره «نظام حواري من تمثيلات "اللغات"، الأساليب؛ الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة، في الرواية لا تمثل اللغة فحسب، ولا تعيد غاية من غايات التمثيل، الخطاب الروائي ينقد ذاته دائما ومن هنا بالضبط يكمن الفرق بين الرواية والأنواع المباشرة: الملحمة والقصيدة الغنائيّة والدراما بالمعنى الضيق للكلمة»[5]، وذلك لتركيبتها الفريدة الغنيّة بالشخوص، والخطابات المتعدّدة، والبث المستمر لخطاب آخر.

ج. جاك دريدا (Jak Dirida)

دعا "دريدا" إلى مبدأ النحويّة فقد ركّز على مبدأ الأثر، وهو التشكيل الناتج عن الكتابة وهو سباق على النّص ومطلب له قيمة جماليّة، ومن خلال نظريّة التكراريّة يلغي تماما فكرة استقلاليّة

---

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص121.

(2) نفسه، ص122.

(3) نفسه، 122.

(4) تزفيتان تودوروف، شعرية تودوروف، ص39.

(5) تزفيتنا تودوزوف، مخائيل باختين مبدأ الحواري، ص131.

النّص، فلا حدود بين نص وآخر، والأساس هنا هي "الكلمة" لأنّها جوهر النّص والمكونة له حيث تتألّف وتتمازج فيما بينها ضمن سياقات مختلفة تنتقل من سياق إلى آخر متشبهة بتاريخها القديم والمكتسب، والسيّاق بطبيعته الاعتباطيّة، ينتقل هو الآخر من نص لآخر، ويتداخل من خلال اقتباسات ليكسب إشارته معاني جديدة بتعاقبها في النصوص.[1].

ح. جيرار جينيت (Gérard Genette)

اعتبر "جينيت" النّص طرسا (palimpseste)، أو نصّا جامعا (l'architexte) وهما اسمان قريبان من مصطلح التناص، وكون النّص طرسا يعني أنّه يمسح بالكتابة على الكتابة ولكن بطريقة لا تخفي تماما النّص الأول الذي يظلّ مرئيا ومقروءا من خلال النّص الجديد.[2].

ويتشكلّ النّص الجامع من النّص وما يمهد له، ويذيله، ويوصل إليه، ويتداخل فيه و يتطلبه، أو يغذيه. وقد عبر عن النّص المتأثر بمصطلح (hypertexte)، والنص المؤثر بمصطلح (hypotexte).[3].

وأهمّ ما جاء به النّاقد الفرنسي "جيرار جينيت" هو قوله التّفصيلي في أنواع العلاقات التي تقيمها النصوص فيها بشكل مباشر أو ضمني. داخل ما أسماه المتعاليات النّصيّة، فتخلى عن مصطلح جامع النّص، ليحدده في مصطلح أعم التعالي النّصي أو كل ما يجعل النص يتعالق ويتعالى مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني.

وقد حدّده في خمس علاقات، كنا قد شرحناها في حديثنا عن الشعريّة عنده.[4]، والتي منها ما استعنا به في الفصل الثاني، الذي بحث في علاقة النّص الروائي مع ما يحيط به ويوازيه من

---

[1] مريم بن معاوية، شعريّة التناص في روايتي: بحثا عن آمال الغبريني وكتاب الأسرار لإبراهيم سعدي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إشراف رشيد رايس، جامعة العربي بن امهيدي، أم لبواقي الجزائر، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010-2011، ص38.

[2] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م ص56.

[3] نفسه، ص52.

[4] ينظر المدخل،ص20.

نصوص تسيجه وتقدّمه للقارئ، وتحول إلى كتاب يخضع لقوانين الطباعة والنّشر، والتي يتشارك المؤلف في وضعها مع النّاشر، المقدّم المختص.

أمّا التناص فهو علاقة من تلك العلاقات الخمسة، وعرّفه «بطريقة لا شكّ مكثّفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدّة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بشكلها الأكثر جلاء وحرفيّة، وهي الطريقة المتّبعة قديما في الاستشهاد...، أو بشكل أقل وضوحا وأقلّ شرعيّة، ونعني به السرقة الأدبية الذي هو اقتراض غير مصرّح به ولكنّه حرفي أيضا... أو بشكل أقلّ وضوحا وأقلّ حرفيّة في حالة التلميح (l'allusion)، إي في ملفوظ لا يتمكنّ إلاّ الخيال الحاد من تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، حين يلاحظ نزوعا نحوه بشكل أو بآخر.»[1]، ومن خلال التعريف السابق، يمكن تقسيم التناص إلى: [2]

– الاستشهاد (citation):

وهو الاقتباس لمقطع أو لفقرة كاملة، وهو أكثر أنواع التناص وضوحا، وبسيط وبديهي يسهل على القارئ التعرف عليه، دون إعمال للذهن أو معرفة خاصة، لكنّ العناية الكبيرة لاكتشاف هويّته وتأويله: لماذا اختير النّص المستشهد به؟ ما هي حدود تقطيعه وطرق تركيبه؟ والمعنى الجديد الذي أضفي عليه بعد إدراجه في السيّاق الجديد؟

– السرقة الأدبيّة (plagiat):

تقع وسطا بين الاقتباس والتلميح، فهي غير ظاهرة، ولكنّها اقتباس نصيّ على نطاق واسع، فهي استشهاد غير معلّم. وليس لها صرامة الاستشهاد، وتكون أكثر عرضة للاستهجان لما تكون الفقرة مأخوذة بحرفيتها.

– التلميح (l'allusion):

---

(1) Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, P. 8.

(2) يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبو شبكة، ص33.

يقوم على التضمين، وهو أقلّ أنواع التناص وضوحا وأكثرها خفاء، كما يقوم التلميح على الإحالة غير المباشرة، فيكون بمثابة دعوة إلى استحضار ذاكرة القارئ الأدبيّة وغير الأدبيّة بهدف إيقاظها وتنشيطها، ويكون أكثر فاعليّة عنما يحضر بأقلّ حرفية، وإيجاز، وقد يكون حتى بالوفاء لحرفيّة النّص ولكن مع القلب الجذري لمعناه.

وفي ختام عرض هذه الآراء يمكن القول إنّ التناص هو ما يجعل كل نص، نصا متداخلا ولا وجود لنص يخلو من التبعيّة لنصوص أخرى سابقة عليه.

3. التناص في النقد العربي

أ. مقاربة التناص في النقد العربي القديم:

يعتبر مصطلح التناص، مصطلح غربي، حيث اتفقت جل الدراسات الحديثة على أن فضل إنشائه وإطلاقه على هذه الظاهرة اللغوية _أي حضور نصوص غائبة في نص حاضر_ يعود إلى البلغارية "جوليا كريستيفا"، والتي اعتمدت على أبحاث ودراسات الباحث الروسي "ميخائيل باختين".

ورغم ذلك فإن لهذا المصطلح جذورا في النتاج البلاغي والنقدي العربي القديم؛ فالمتصفح لهذا الإنتاج يجده زاخرا بالاعترافات الصريحة، الدالة على تدلّ تفطن بلاغيونا ونقادنا وشعراءنا إلى هذه الظاهرة الفنية "التناص".

وتجدر الإشارة إلى أن معظم هؤلاء العلماء والباحثين القدماء ركزوا على دراسة التناص في النص الشعري [1]، والتي نذكر منها قول الشاعر الجاهلي "عنترة بن شداد":

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [2]

«إذ لاحظ أن المعاني الخاصة بالطلل قد استهلكها الشعراء قبله؛ فهم ما تركوا مجالا إلا سبقوه إليه. ويروي "ابن رشيق" قول "الإمام علي بن أبي طالب" _كرم الله وجهه_: "لولا أن الكلام

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 50.

[2] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزروني، شرح المعلقات السبع، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 193.

يعاد لنقد". ليؤكد الحقيقة الفنية التي جاء بها "عنترة" آنفا ثم ذكرها "أبو تمام" بعده في العصر العباسي يقول: مَنْ تَفرَّغَ أَسْمَاعَهُ كَمْ تَرَكَ اَلْأَوَّلُ لِلْآخِرِ

وقد سئل "عمر بن العلاء": أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره ؟! فقال "الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر.»[1]

لاحظنا كيف أن كل هذه الاعترافات الصريحة _وغيرها_ دالة على حقيقة تواجد هذه الظاهرة الفنية في نقدنا القديم، والمتمثلة في التداخل النصي، أو ما يعرف في النقد الحديث بالتناص؛ لكن الإشكال المطروح هنا هو: هل وردت هذه الظاهرة الفنية في نقدنا القديم بما هو متعارف عليه حديثا بالتناص، أو كانت لها مصطلحات _مسميات_ أخرى ؟ وكيف تناولها نقادنا القدماء وإن صح القول بلاغيونا، وشعرائنا ونقادنا ؟

وللإجابة عن هذا الإشكال لاحظنا ما ورد في علومنا القديمة _النقد والبلاغة والشعر_ من قضايا تدخل في مضمار هذه الظاهرة الفنية والمتمثلة في تداخل النصوص بعضها في بعض وحضور سابقها في لاحقها.

«فالمبدع الحقيقي في نظر نقادنا القدامى هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته وعاصرته، فيتشربها ويوظفها في نصوصه الأدبية، ومثل هذا التوظيف استخدموا له أوصافا تصفه مثل (الأخذ، الاحتذاء، التضمين، الاقتباس، الاستشهاد، العقد، الحل، التلميح، الإشارة، الإلمام والسرقات الشعرية...)»[2]، وهذه الأخيرة التي أخذت حظا كبيرا من تفكير علمائنا، من معترف بها ورافض لها كمصطلح نقدي لهذه الظاهرة، والتي عدّها أغلب نقادنا المحدثون القضية الأكثر مقاربة للتناص:

_ فنجد "عبد القاهر الجرجاني":

قد تحدث عنها في إطار المعاني المشتركة المتداولة، وأشار إلى أن هذه الظاهرة _السرقة_ لا يصح الاصطلاح عليها بهذا المصطلح[3]، فقال: «فمتى نظرت فرأيت تشبيه الحسن بالشمس

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 50 _ 51.

[2] نفسه، ص 54.

[3] فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، ص 361.

والبدرة والجودة بالغيث، والبحر البليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف(...) وتلك أمور مقررة في النفوس، متصورة في العقل، يشترك فيها الناطق الأبكم، والفصيح الأعجم والشاعر المعجم؛ حكمت بأن السرقة منتقية والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع»[1].

«وكان موقف "عبد القاهر الجرجاني" من السرقات الشعرية، موقف شك إلى درجة أنه كان يقول ما يشبه: "إن كان هذا البيت مسروق، فالشعر كله مسروق"، وبتفطنه إلى أن المثاقفة الشعرية هي التي كانت وراء تشابه أشعار الشعراء، لا أن الواحد منهم كان ينظر طويلا في أشعار غيره ثم يضمنها قصائده بتبلد وقصور»[2].

_ أما "ابن رشيق القيرواني":

كان من أنصار السرقة التي قدمها تحت مفاهيم تفصيلية كثيرة؛ ولا سيما إذا كان الآخذ ذكيا يتلطف في الأخذ؛ فإنه إن كان كذلك يكون أولى _وهو الآخذ من صاحب الفكرة الأول_ ولقد تفرد ابن رشيق أيضا في تفصيل أنواع التناص _السرقة_ بأن ذكر بأن الشاعر الآخذ، أو المتأثر، أو المتناص بلغتنا يجب عليه اعتماد المبادئ الآتية، وهي المبادئ التي بنى عليها نظريته في السرقات الشعرية:[3]

1 _ أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا

2 _ أن يبسطه إن كان كزا منقضبا

3 _ أن يبينه إن كان غامضا؛

4 _ أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافا

5 _ أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافيا

6 _ أن يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجه آخر

---

[1] علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006 م، ص 173.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 237.

[3] نفسه، ص 238.

7 _ أن تساوي المتناص مع الناص لا يكون له حينئذ إلا «حسن الاقتداء»[1].

8 _ إذا ركب شاعران اثنان معا معنى واحدا «كان أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنا؛ فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة رويا لهما جميعا»[2].

ونجد "ابن رشيق" يقرر ضمنا، ما كان سبق إليه "ابن طباطبا" من إمكان تناص الشاعر مع الكاتب وجواز ذلك له، ولا حرج عليه[3]، حيث يقول: «فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول»[4]، فيقول هو: «وأجل السرقات نظم النثر، وحل الشعر»[5].

– ونجد أيضا من علمائنا "ابن خلدون":[6].

الذي ينسب الإنتاجية الشعرية إلى القوى النفسية التي يعتبرها هيئة ترسخ في الذهن وهي وليدة الصورة الذهنية للتراكيب المنتظمة التي تتكون عن طريق التعامل مع أشعار العرب من خلال حفظها وهضمها، فيقول: «وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال»[7].

وتشبيهه لهذه الصورة الذهنية بالقالب أو المنوال يقترب من المفهوم الذي يطلق عليه النقد الحديث النموذج البنائي، الذي تنتج المادة في حدوده ما هو موروث منها _النص الغائب_ و ما هو مبتكر _النص الحاضر_ مما يمكن من معرفة الجانب العام والجانب الخاص في الإنتاج الإبداعي لمبدع ما.

---

(1) أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد 2ج، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1401 هـ _ 1981م، ج2، ص 290 _ 292.

(2) نفسه، ص 292.

(3) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 238.

(4) أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، دط 1985م، ص 127.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 293.

(6) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 97.

(7) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ت: درويش الجودي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1996م، ص 569.

كما نجد "ابن خلدون" يركز على جودة المحفوظ وحسن اختياره فنجده يرى أنه لابد على «صانع الشعر أن يتخير المحفوظ الحر النقي الكثير الأساليب»[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن "ابن خلدون" فضل النصوص الإسلامية عن ما قبلها لما فيها من جودة، ورفعة بلاغية.

كما نجده يشترط شرطا يتم من خلاله تداخل النصوص، ويعطي للنصوص الغائبة حيويتها وفاعليتها، ويمنح النص الجديد تفرده وخصوصيته وتمثل هذا الشرط في «نسيان المحفوظ لمحي رسومه الحرفية الظاهرة؛ إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها وانتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النسيج عليه من أمثالها من كلمات أخرى ضرورة.»[2].

ومنه نجد "ابن خلدون" أقام نظريته على عمودين أساسيين هما الحفظ والنسيان، فـ"ابن خلدون" على حد تعبير "عبد الملك مرتاض"، يصطنع بوعي عجيب، مصطلح "نسيان المحفوظ" وهو الذي يدعوه "رولان بارت" "تضمينات من غير تنصيص"، ذلك بأن نسيان النص يفضي إلى كتابة نص أصلي على أنقاضه من جهة ونص جديد من وجهة أخرى. [3]

وهذا ما نجده عند "ابن طباطبا" أيضا، والذي بدوره ركز على المسألة _الحفظ والنسيان_ وقد أكد على ضرورتها في نظم الشعر، وذلك من خلال إدامة «النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادا لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه، و يغمض مستبطنه.»[4].

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة ، ص 572.

[2] نفسه، ص 573.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 245 _ 246.

[4] أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص14.

فالشاعر من خلال إدامة النظر في شعر السابقين يكتسب خلفية، هي التي تساعده على نظم شعر حديث يكتسب سمات خاصة به، ترقى به إلى الجودة والبراعة.

كما نجد "ابن طباطبا" شبه التناص بتشبيهات عديدة _في الوقت الذي لم تورد له "جوليا كرستيفا" أي مثال [1]، ولا يسعنا في المقام الضيق إلا ذكر قوله: «كما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة.»[2]، فالسيول الجارية المختلفة التي تسيل من الشعاب، هي التي كونت في النهاية سيلا واحدا وهو الوادي، فليس النهر إلا ثمرة من ثمرات السيول التي أمدته بالماء، وإلا لما كان هو؛ فلولا النصوص السابقة المختلفة _النصوص الغائبة_ إذن لما كان النص الأدبي الراهن.[3].

وعليه فإن التداخل النصي أمر لا مناص منه للشاعر، كما للناثر؛ بل هو المصدر الوحيد لتغذية إبداعاته، وإعطائها أكثر حيوية. وهذا ما أكده نقادنا وبلاغيونا في أغلب مواقفهم المتفرقة هنا وهناك، والتي لولا غياب التأسيس والتنظيم المنهجي الحديث لكانت نظرية التناص قائمة عندهم قبل النقاد الغرب المحدثين.

ب. نظرية التناص في النقد العربي الحديث :

ونجد في النّقد العربي المعاصر من اهتموا أيضا بالتناص، ولكن الملاحظ حول هؤلاء الباحثين هو أن دراستهم حول هذه القضية كانت استخلاصات واستنتاجات، كانوا قد توصلوا إليها انطلاقا من قراءاتهم وترجماتهم للآراء النقدية الغربية المعاصرة في هذه القضية، ومن هؤلاء الباحثين نذكر:[4]

- "محمد بنيس":

الذي أطلق على مصطلح التناص عدة تسميات، ويكفينا الإشارة إلى اثنين منهما في كتابيه (ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب)، و(حداثة السؤال)؛ إذ أطلق عليه في كتابه الأول

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 225.

[2] أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر ، ص 14.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 227.

[4] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 44.

مصطلح "التداخل النصي" وهو «الذي يجعل النّص ذا علاقة بنصوص أخرى، وهذه العلاقة تتم من خلال الكتابة، ومن ثمّ فإنّ النّص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى. ولذلك فإنّ كتابة النّص هي قراءة نوعيّة لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص.»[1].

أما في كتاب (حداثة السؤال) فقد أطلق عليه مصطلح "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين؛ فهنالك "نص مهاجر" و"نص مهاجر إليه". وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة.[2]

- "محمد مفتاح"[3]:

الذي أقر على أنّه وعلى الرغم من كل ما وجد من تعريفات غربية وعربية، التي حاولت تتبع مفهوم التناص ورصده؛ إلا أنه لم يوجد بينها تعريف جامع مانع نستطيع تطبيقه على النصوص الإبداعية، ومن ثم وجب استخلاص مقومات "التناص" من مختلف هذه التعاريف وهي:

إنّه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة. يمتصها المبدع ويجعلها من عندياته، ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده. يحولها بتمطيطها، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها. ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[4].

وإضافة إلى "محمد بنيس"، و"محمد مفتاح"، نجد: "عبد الله الغذامي"، "بشير القمري"، و"سامي سويدان"، و"عبد الملك مرتاض" ...

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية، ص 252.

[2] محمد بنيس، حداثة والسؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2 1988م، ص86-87. وينظر جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص44.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1992م، ص121.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

وهذا الأخير الذي عرف التناص بعد مناقشته مجموعة أراء غربية وعربية بقوله: «بأنه تبادل التأثير، والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى.»[1].

فالتناص إذن هو عملية تفاعل معقدة غالبا وغير ظاهرة إلا بإمعان النظر أما النص فهو في طبيعته اللغوية التاريخية، لا يتحقق إلا عبر نصوص أخرى كثيرة.[2].

كما تناول "صلاح فضل" مفهوم التناص في ندوة (قراءة جديدة في تراثنا النقدي) بكيفية عرضية، وتطبيقية أكثر منها نظرية، وذلك في بحثه المقدم في هذه الندوة أواخر عام 1988م تحت عنوان (طراز التوشيح بين الانحراف و التناص)

وعرف "عمر أوكان" التناص بقوله: «يمثل التناص تبادلا، حوارا، رابطا، اتحادا، وتفاعلا بين نصين أو عدة نصوص. تلتقي في النص عدة نصوص تتصارع يبطل أحدهما مفعول الآخر تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب.»[3].

فالتناص يجعلنا ننظر إلى النص بأنه عبارة عن نصوص أخرى تداخلت فيما بينها بطرق مختلفة، وما التناص إلا تلك التقاطعات والتداخلات ما بين النصوص في النص الواحد، أو انه إحياء أو استدعاء نصوص للمشاركة في بناء نص جديد وفق تقنيات خاصة ومتعددة و طرق وآليات مختلفة.

4. مستويات التناص وآلياته وأشكاله ومجالاته ووظائفه:

أ. مستويات التناص:

اختلف الباحثون في تحديد مستويات التفاعل النصي، وذلك نظرا لاختلاف مناهجهم ونظرياتهم النقدية، بحيث نجد منهم من جعله _التفاعل النصي_ في ثلاث مستويات، ومنهم من عده في مستويين.

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 255 _ 256.

[2] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1977 م، ص 46.

[3] عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، دراسات أدبية، العدد الثاني، محرم 1430 هـ/2008م، ص93 _ 94.

أما عن التقسيم الثلاثي لهذه المستويات، فنجده في ما ذهب إليه "محمد بنيس" من خلال قراءته لأعمال "جوليا كريستيفا"، والذي صنفها إلى:[1]

ـ **مستوى الاجترار**: حيث يظلّ النّص الغائب أنموذج جاد، يستحضر من أجل المظاهر الشكلية الخارجية. ففيه يعيد المبدع كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، كما هو حال الأدب في عصر الانحطاط، حيث كان الإنتاج الأدبي عبارة عن قالب جامد بمثابة إعادة شكلية لا حيوية ولا إبداع فيها.[2]

ـ **مستوى الامتصاص**: يكون النص الغائب قابلا للحركة والتحول، فهو مرحلة متقدمة عن المستوى السابق، وهو بحسب رأي "محمد بنيس": «قبول سابق للنص الغائب، وتقديس، إعادة كتابة لا تمس جوهره ...، ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار ـفلا يحمد ولا ينقدـ وهو تحقيق سيرورته التاريخية»[3]، مما جعله يستمر في الحياة والتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا.[4]

ـ **مستوى الحوار**: وهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطّم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه، وشكله، وحجمه، فلا مجال لتقديس كلّ النصوص الغائبة مع الحوار.[5]، فتقنية الحوار، تقوم بدورها في تغيير النص الغائب، ونفي قداسته في العمليات السابقة، إذ لا يقوم بها إلا مبدع مقتدر بحيث يفجر فيه مكبوته ونواته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفقا لكفاءة فنية عالية.

وفي مقابل هذه التقسيمات الثلاثية توجد تقسيمات ثنائية والتي نجدها عند "فورليتشنوف" و"باختين" لمستويات التناص ـوإن لم يسمياه بهذا الاسمـ إذ قسماه إلى:

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

[2] نفسه، ص253.

[3] نفسه، ص 277.

[4] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 159.

[5] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر، ص 253.

ـ **خطي**: وهو الذي يقترب من التضمين والاقتباس بوجود الإحالة وغيابها.

ـ **تصوري**: مستتر، يخفي النص الغائب في نسيجه.

وفي المقابل ما نجده عند "مفيد نجم" الذي قسم التناص إلى:

ـ **ظاهر (صريح)**: ويمكن لأي قارئ مطلع على النص السابق الوقوف عليه من أول نظر أو سماع؛ لأن النص السابق يكون واضح المعالم.

ـ **مستتر**: لا يقف عليه إلا القارئ الحصيف سريع الاستحضار، الربط، والمقارنة، له مخزون ثقافي معتبر؛ لأن النص السابق يكون مطموس المعالم. ويتضح مما سبق؛ أن التناص الخطي هو التناص الظاهر، والمستتر هو التصوري .[1]

ب. آليات التناص:

اعتبر "محمد مفتاح" التناص من ضروريات الشاعر، فهو بالنسبة له ـعلى حد تعبيرهـ كالهواء، والماء، والزمان، والمكان، بالنسبة للإنسان، فلا حياة له بدونه ولا عيشة له خارجه، وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص، والتي قسمها "محمد مفتاح" إلى نوعين أو قسمين وهما: التمطيط، والإيجاز. [2]

ـ **التمطيط**: والذي يتم عن طريق أشكال مختلفة ذكر "محمد مفتاح" المهم منها:*

- الأنا كرام:

(الجناس بالقلب أو بالتصحيف)، فالقلب: مثل (قول، لوق)، وأما التصحيف مثل: (عثرة، عنزة)، أما الباراكرام (الكلمة المحور): فتكون أصواتها مشتقة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبني عليها وقد تكون حاضرة فيه مثلما نجد في قصيدة "ابن عبدون"، وهي "الدهر" ... على أن هذه الآلية ضمنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ.

---

[1] محصول سامية، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، دراسات أدبية، ص 75.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 125 ـ 126.

* عالج محمد مفتاح هذا الإشكال معالجة تطبيقية ، واتخذ قصيدة (الدهر) لـ"ابن عبدون"نموذجا تطبيقيا.

- الشرح:

إنه أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أوفي الوسط، أوفي الأخير ثم يمطه بتقليبه في صيغ مختلفة، وهكذا ونجد "محمد مفتاح" قد مثل له بالبيت الآتي:

الدَّهْرُ يَفْجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بِالأَثَرِ فَمَا البُكَاءُ عَلَى الأَشْبَاحِ وَالصُّوَرِ

من قصيدة "الدهر" لـ"ابن عبدون" _وهذا البيت_ هو النواة المعنوية الأساسية، وكل ما تلاه شرح وتوضيح له.

- الاستعارة:

بأنواعها، من مرشحة ومطردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد (الدهر) إلى المحسوس (الليث)، فقد كان في إمكان الشاعر أن يقول: (الدهر مؤذ)، ويكون قوله هذا موجزا موفيا بالمقصود ولكنه أبى إلا أن يقول: (عن نومه_بين ناب الليث والظفر) فصنيعه هذا أدى إلى أن يحتل التعبير الاستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا.

- التكرار:

ويكون على مستوى الأصوات، والكلمات، والصيغ منجليا في التراكم أو في التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليا في صيغة الماضي، وفي القسم الأخير واضحا في تراكيب متماثلة.

- الشكل الدرامي:

إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

- أيقونية الكتابة:

إن الآليات التمطيطية، التي ذكرناها تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة (أي علاقة المشابهة مع _الواقع_ العالم الخارجي)[1]، وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه، هي أشياء لها دلالتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقونة [2].

_ الإيجاز:

والذي ربطه "محمد مفتاح" بالإحالة، والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم؛ يقول "ابن رشيق": «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة»[3]، وكلام ابن رشيق هذا فصله "حازم القرطاجني" فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة، وإحالة محاكاة (محاكاة تامة)[4]، أو مفاضلة، أو إضراب أو إضافة، وقد عرف حازم القرطاجني المحاكاة التامة بقوله: «المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف (...) وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها.»[5].

ومن خلال هذا التعريف عدّ "محمد مفتاح" هذا النوع من الإحالة ما يمثل النوع الأول من الآليات –التمطيط–، أما النوع الثاني منها وهو إحالة التذكرة: وهي إحالة لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة وحسن الأوصاف أو في القبح والرداءة، وقد اعتبرها "محمد مفتاح" هي التي تمثل آلية الإيجاز؛ وهي عملية تعتمد على التركيز والاختصار وتدعى (الإحالة

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 126 _ 127.

(2) نفسه، ص 127.

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 150.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م ص 121.

(5) نفسه، ص 105 _ 106.

المحضة) وقد مثل له بنفس القصيدة التي استشهد بها في النوع الأول من الآليات وهي قصيدة "الدهر" لـ"ابن عبدون".[1]

ويمكن القول إنّ "محمد مفتاح" قد أجاد في تحديده لهذه الآليات؛ التي تبقى صعبة التحديد وتتسم باللانهائية وعدم الثبات، والنص الأدبي في تنوعه هو الكفيل بإفراز هذه الآليات، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها، الذي هو في «أصل نشأته وسيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، القيم الثقافية والسياسية والفكرية وثانيهما بث قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودس الغرابة في الألفة»[2].

ت. أنواع التناص وأشكاله:

أكدّ رواد النظريّة التناصيّة أنّ النّصوص تتوالد من أرحام بعضها بعضا، بأشكال متعددة وعملوا انطلاقا من ذلك على تمييز أنواع التناص الممكنة بين النّصوص، فكان أن وقفوا في تفصيلهم لهذه الأنواع مواقف متباينة بحسب اعتباراتهم ورؤاهم الخاصة لهذه الظاهرة، وما كان منا في هذا المقام تصنيف أنواع وأشكال التناص بين النصوص بحسب معظم تلك الاعتبارات، فوجدنا التناص ينقسم إلى أشكال متعددة بحسب تلك الاعتبارات:[3]

– **حسب نوع المحاكاة:** والمقصود بها محاكاة النّص لنصوص سابقة له ووفق هذا الاعتبار ينقسم التناص إلى:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها، ومما تعنيه التقليد الهزلي، أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جدّيا، والمدح ذما، والذّم مدحا...إلخ.
- المحاكاة المقتديّة المعارضة: وهي أهمّ ركائز التناص، وأنواعه وهي تعني «أنّ عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلف كيفيّة كتابة معلم، أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 129.

[2] محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص 218.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص121-122.

ويدخل ضمن هذا النوع كذلك السرقة التي تعني فيما تعنيه، النقل، الاقتراض، المحاكاة، مع إخفاء المسروق.»[1].

– **حسب الشكل والمضمون**: ميّزت جوليا كريستيفا بين نوعين من التناص هما:

● التناص الشكلي: يتجلى من خلال «مجموعة من التقاليد الشكليّة، التي سار عليها مؤلفوا المعجمية الموظفة، أو العبارات، أو التراكيب، تنتقل إلى كتابة المؤلف المنحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة.»[2].

● التناص المضموني: ويعني «توظيف بعظ الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معيّن في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف.»[3].

● التناص الشكلي والمضموني معا: انبثق هذا النوع من السؤال الذي طرحه "محمد مفتاح" حول إمكانيّة التناص في الشكل أم المضمون؟ وهي إلى أنّ ما ظهر –بادئ ذي بدء– أنّه يكون في المضمون، لأنّنا نرى الكاتب يعيد إنتاج من تقدّمه، ومن عاصره من نصوص مكتوبة "عالمة" أو "شعبية"، أو ينتقي منها صورة أو موقف دراميا أو تعبيرا ذا قوّة رمزيّة، ولكنّنا نعلم جميعا أنّه لا مضمون خارج الشكل، بل إنّ الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك.[4]

– **حسب قصديّة التوظيف**: بمعنى قصديّة المؤلف في توظيفه للمتناص والإعلام بذلك أو عدمها ومن هذا المنطلق ينقسم التناص إلى: [5]

تناص اعتباطي غير مقصود، لاشعوري خفي: وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور نص ما في النّص الذي هو بصدد إنتاجه، وما يرد فيه ليس إلاّ تضمينات مجهولة الصاحب لأنّها ترد بصورة تلقائيّة أو لا واعية.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122.

[2] نعيمة فرطاس، نظرية التناصيّة والنّقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، العدد134، حزيران 2007، ص22.

[3] نفسه، ص22.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص129-130.

[5] أحمد محمد قدور، اللسانيات وآليات الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص127-128.

● تناص مقصود واع ظاهر وشعوري: وفيه يكون المؤلف على علم بالنّصوص أو الأعلام أو المعطيات الثقافيّة التي يستحضرها، ويدخل ضمن النّوع هذا التضمين والاقتباس.

وتجدر الإشارة في نهاية الكلان عن هذين النوعين من التناص، أنّهما وردا تحت مسميّات أخرى مثلما أشار إلى ذلك الناقد "ليون سمفل" (Léon Somville)، حين جعلها تناصا مباشرا، وآخر غير مباشر، أما:

● التناص المباشر: فيشتمل على السرقة، والاقتباس والتضمين والأخذ، والاستعانة والمعارضة والحلّ والإشهاد، والتغاير...إلخ.

● التناص غير المباشر: فيدخل فيه المجاز، والتلميح، والتوليد، والإيحاء، والتلويح، والكتابة والرمز...إلخ.[1]

– حسب مرجعيّة النّص الغائب: إنّ أشكال التناص بالنّظر إلى مرجعيات النّص المتناص معه "النّص الغائب"، كثيرة ومتعدّدة بتعدّد مرجعيات المصادر، التي يتفاعل معها المبدعون وقد قسّمها "سعيد يقطين" بحسب الزمن إلى:[2]

● **التناص مع متفاعلات قديمة:** من زمن إنجازها التاريخي كبنيات نصيّة ويمكننا توزيعها على النحو التالي:

1– التناص التاريخي: أي أن يرتبط النص الحاضر بأحداث ونصوص تاريخيّة قديمة عن عصره تعمل على تكثيف دلالاته، وتعليق معانيه، وإعطائه أبعاد جماليّة وفنّية مختلفة عن كتب التاريخ كما يتخذها المبدع زادا للحجاج والتحليل واستخلاص العبر.

2– التناص الديني: ويكون مرجع الكاتب فيه دينيا فيوظفه بطريقة مستفيدا من تعاليم الديانات المختلفة وطقوسها القولية والحركيّة التي يعبر عنها بلغة مجسدة لكل تل الطقوس بأبعاده الثلاثيّة.

---

[1] حسين جمعة، المسبار في النّقد الأدبي، ص101.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي (النص والسياق)،المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م ص106-108.

3- التناص الأسطوري: ومن خلاله يستحضر المبدع دلالاته ورموزه الأسطوريّة، يعبر بها عن حاجات روحيّة وحتى مادية اجتماعيّة يطلبها الإنسان متجاوز بها اللغة العاديّة إلى لغة شعرية مكثفة، تتعدد على القراءات المختلفة لها، «ومن هنا يكون استعمال الرمز الأسطورة، والأسطورة الرمز، بمثابة مفاجأة للأداء اللغوي، يستبصر صاحبه بواسطة التشكلات الرمزيّة إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها.»[1].

4- التناص الأدبي: يكون بين نصوص أدبيّة من نفس الجنس الأدبي، أو بين أجناس أدبيّة مختلفة على أن تكون هذه النصوص من زمن بعيد عن زمن الكتابة.

- **التناص مع متفاعلات حديثة:** واستثنى منها "سعيد يقطين" التناص مع المتفاعلات الدينيّة إلاّ من حيث كونها مرهنة واقعيّة، باعتبار اعتدادها في التاريخ الاسلامي، ويندرج ضمن هذا النوع من التناص:[2]

1- التناص التاريخي: ويتجلى لنا في التناص مع الأحداث الواقعيّة المسجّلة في زمن القصّة. مثل هزيمة 1967م، جمال عبد النّاصر، انقلابات... واعتبرها "يقطين" متفاعلات تاريخيّة، لبعدها المرجعي إلى البنية التاريخيّة، وكذا متفاعلات اجتماعيّة التي ظهرت فيها هذه النّصوص.

2- التناص الإعلامي: وهو التفاعل مع البنيات المتصلة بالإعلام سواء كان مسموعا أو مقروء مثل الصفاحة أو اللافتات الدعائيّة الانتخابيّة، ويمكن إدخال الإشارات المقتضبة إلى الخطب التي تلقى، والشعارات.

3- التناص الأدبي والثقافي: وهو التفاعل مع بنيات أدبيّة شعريّة أو نثريّة معاصرة للمؤلف أو ثقافيّة كاستحضار شخصيات ثقافيّة توحي بالمثقف العربي على العموم، والعصر والحال على الخصوص.

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص207.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص108-109.

وملخص القول حول هذه الأشكال والأنواع، إنّها كانت هندسات للنص الروائي العربي الذي جعل منها معادلات موضوعيّة لبعضها البعض، فتخفى بالتراثيّة ليعبر بها عن الحداثيّة، فتمازجت تلك الأنواع في نصوص الروائي الواحد، بل حتى في النص الروائي في حدّ ذاته، لتطغى بعضها على بعض، دون طمس لهويات بعضها البعض.

ث. مجالات التناص:

يكون التناص في النص الأدبي على شكليه _الشعري والنثري_؛ أما مجالاته في النص الشعري فإنها تشتمل مواد القصيدة كلها، أو يقع في مواد معينة. فقد يلجأ الشاعر إلى أخذ صورة شعرية ما، أو معنى ما، أو قد يكون التناص في القافية والوزن، أو الموضوع كما هو معروف في المعارضات في الشعر العربي القديم. ويحدث التناص في الشعر العربي الحديث: في القضايا والموضوعات، والمناخات.[1].

ولقد استخدم النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص، حين أصبحوا يتناولون النصوص الأدبية على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد، وهذا التناول تولد عن قيام الحداثة الشعرية على أبعاد معرفية وثقافية واسعة، تشبعت بها حتى الأعماق تمتد من الشرق إلى الغرب، ويمتزج فيها الشعبي بالأكاديمي، والمعارف الأسطورية بالعلمية، والتاريخية بالدينية، والفلسفة بالإيديولوجية، مما حمل متن النص الشعري المعاصر بعدا معرفيا متراكما لم يتح لشعرنا العربي القديم؛ ذلك لأن الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل _في أغلبها_ عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانا وجلي أحيانا أخرى، بل أن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويرات لما سبقه؛ ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة.[2].

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص 342.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 118 _ 119.

كما يحدث التناص أيضا في الأنماط والتراكيب والصياغات. ويحدث ذلك في التجارب السريالية والكتابة الآلية، وإنتاج الصور الغريبة والصامتة، وقلب علاقات الإسناد أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به، وفي علاقات التقديم والتأخير وغيرها كثيرا مما نلقاه في تضاعف الكتابة الشعرية العربية الحديثة.[1].

والتناص قد يكون عشوائيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي؛ وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مطافه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية؛ وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب موقف التناص ومقاصده.[2].

التناص إذن هو وسيلة تواصل لا يمكن الاستغناء عنها في أي خطاب لغوي، ووجوده ميثاق وقسط مشترك بين المرسل والمتلقي من التقاليد الأدبية والمعاني [3].

ج. وظائف التناص:

تتعدّد وظائف التناص وتتنوع، لكونها ظاهرة تعمل على:

– توصيف لولادة النّص (توليد للنصوص): وقد أشارت "جوليا كريستيفا" إلى هذه الوظيفة، وترى أنّ النصوص المرجعيّة تندمج كل الاندماج بالنّص المولد إلى درجة يغدو معها المجال ضروري لولادة معنى النّص المولد...[4]

– إثراء النّص: فالنّص ليس وليد ذاته؛ إلاّ من خلال الرؤية الفكريّة والجماليّة والتوظيف البلاغي الذي يتميّز به النّص الجديد، فوظيفة التناص تكمن في الوظيفة التي يقوم بها النّص المرجعي ليحقق هدفا ومهمة سياقيّة، يثري بها النّص الجديد ويمنحه عمقا في المعنى، فيهبه طاقة رمزيّة لا

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص 342.

[2] نفسه، ص 342.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص 342.

[4] جوليا كيستيفا، علم النّص، ص79.

حدود لها، إضافة إلى جملة من الإيحاءات التي تتعدّد فيها الأصوات والقراءات فتكسب النّص الحالي تفاعلا مستمرا لا يقف عندّ حدّ المبدع.[1].

– توثيق المعنى: فالتناص يقوم بتوثيق معنى ما وترسيخه، أو تأكيد موقفه، أو رفضه لمقولة، أو نفي لمعتقد، ويكون ذلك إما بالتصريح أو التلميح، لمؤازرة النّص الحالي.[2].

– أداة للنّاقد: تسمح له بتبيين تطور اللغة عند المبدع سواء أكان شاعرا، أم أديبا، أو روائيا وطريقته في بناء عمله الإبداعي ويكشف عن مصادر معرفته وثقافته، مما يمكّن من تحليل انتماءاته الثقافيّة. فهي تتجسد في التوضيح والكشف.

– تثقيف المتلقي: وإثارة اهتمامه بمجموعة من النّصوص المرجعيّة، لأنّ التناص ذو مسربيّن:

- أحدهما: يقوم به المبدع من إحالة إلى النّص المرجعي من حيث رؤيته للقضيّة التي يطرحها في نصّه.
- والآخر: ما يثيره النّص الوليد عند المتلقي في التنقيب والبحث عن العلاقة بين النّصين من حيث المشابهة أو التناقض بينهما. وهذا في حدّ ذاته نتيجة قيّمة للتناص.[3]

«ولعلّ أهم وظيفة يحققها التناص للنّص الوليد، هي الوظيفة الجمالية، بحيث يصبح النّص المرجعي رديفا جماليا للنّص الحاضر، وجزء من تشكل المعنى؛ إذ يدفع المتلقي إلى سبر أغواره، إذ يبحث عن العلاقات الاستعاريّة المجازيّة الكامنة بين النّصين بما يحقق له الكشف عن الفوارق الدقيقة في التشكيل الجمالي بين النصين، إضافة إلى ما يمنحه له من فرصة الاستدلال على درجة انزياح النّص المرجعي حين يتراءى في النّص الوليد.»[4].

وفق ما تقدّم من مفاهيم، يمكن القول: إنّ التناص ظاهرة لغويّة معقّدة تقوم على الضبط والتقنين؛ حيث تعتمد على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، فالنّص الوليد يحتوي

---

(1) اليافي نعيم، أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص84.

(2) عيد رجاء، النّص والتّناص، علامات في النّقد، المجلد18، العدد19، 1995، ص176-177.

(3) زلوم جمانة، التناص في روايات واسيني الأعرج رمل المايا أنموذجا، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، العدد43، شباط، 2018م، ص278-279.

(4) نفسه، ص278.

على مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها التّلاعب بأصوات الكلمة والتّصريح بالمعارضة، واستعمال اللغة وسطا معيّنا والإحالة على جنس خطابي برمته.

إذ لا يمكن أن تخلو رواية من التناص، في استحضار النصوص المرجعيّة المتعددة بتعدد شخصياتها، وحمولاتها الإيديولوجية وطبقتها الاجتماعية.

وعليه إنّ ما يمكن قوله حول "قضية التناص" في النّقد عموما والعربي منه خصوصا، إنّها آلية قرائية مكّنت من رصد جمالية النّص الأدبي، والبحث في قدراته الفنيّة حول كسر قداسة ومكانة النصوص الغائبة المشكلة له، ونقدها وإعادة بنائها بما يقتضيه هذا النّص، والقضية المعالجة فيه وكذا الدلالات المتوخاة منه.

غير أنّ ما يؤخذ عن الدراسات العربية النّقدية، التي اشتغلت على هذه القضية، هو اشتغالها بالنصوص الشعرية كمجال تطبيقي لتلك التنظيرات والقراءات النقدية لتأسيسات الغربية لهذا المفهوم والإجراء النقدي "التناص". ولعلّ هذا ما لحّ بنا لخوض تجربة القراءة التناصية لمتون ونصوص روائية عربية معاصرة، أنتجت أساسا على مبدأ إعادة إحياء التراث العربي السردي وإعادة إنتاجه وفق ضرورة شعرية معاصرة. من خلال الفصلين القادمين.

الفصل الثانـي

مصادر التناص في أعمال جمال الغيطانـي الروائية

1. التناص التاريخي في النصوص الروائية الغيطانية

أ. جمال الغيطاني و التراث التاريخي.

ب. الزيني بركات الرواية التاريخيّة الإسقاطيّة.

ت.التناص التاريخي في رواية "الزيني بركات".

2. التناص الاجتماعي في النصوص الروائية الغيطانية.

أ. رؤية الواقع الاجتماعي في روايات الغيطاني.

ب.التناص الاجتماعي في رواية "وقائع حارة الزعفراني".

3.التناص الديني في النصوص الروائية الغيطانية.

أ.أسباب استلهام التراث الصوفي.

ب.التراث الصوفي في رواية "كتاب التجليات".

ت.التناص مع النّص القرآني في رواية "كتاب التجليات".

ث. التناص مع الحديث النبوي.

ج. مآخذ عن التناص الديني في النصوص الروائية الغيطانية.

4.التناص الأسطوري في النصوص الروائية الغيطانية.

أ. مفهوم الأسطورة.

ب. الدوافع نحو استلهام الأسطورة في الرواية العربية.

ت. الأسطورة في رواية الزويل.

إنّ رغبة "جمال الغيطاني" في خلق أشكال روائية جديدة في الرواية العربية، كان ملاذها الوحيد التراث السردي العربي، بتنوع مصادره. فقد استقى "الغيطاني" وانتقى من ذلك النبع العديد من النصوص التي من شأنّها عكس الواقع وتفسيره والبحث في ثناياه عن أسباب النجاح والفشل أسباب النصر والهزيمة، أسباب الموت والحياة، أسباب الحب والولع والنفور والحرام والحلال.

تراث من شأنه رسم تجربة إنسانية عربية خاصة بلغة عربية فريدة وأساليب عربية شرقية، لا تعكس الكلاسيكية، أو النصرة للقديم بقدر ما تعكس الفنية والبراعة في القص والسرد والحكي والتعبير عن واقع عربي، وحلم عربي، ومعاناة عربية، وكذا سعادة عربية تحققت في زمن ما وتتحقق بنزاهة عربية وارتباط عربي بالدين والمثل ومراجعة للتاريخ والمآثر الشعبية العربية.

فقد احتفل النتاج الغيطاني السردي عموما والروائي خصوصا بالعديد من مصادر التراث العربي، والتي يمكن رصدها في:

1. التناص التاريخي في النصوص الروائية الغيطانية:

يجمع السرد بين النّص الروائي والنّص التاريخي، فكلا النّصين يرتكزان إلى آلية السرد في نقل الوقائع والأحداث، مما يجعل الارتباط بينهما وثيقا وإن اختلفت صيغة كل منهما في سرد تلك الوقائع، فالنّص التاريخي أقرب إلى توثيقها وتسجيلها، بينما النص الروائي فيستحضرها ليتجاوزها إلى عوالم خياليّة، تتخذ من التاريخ ثوبا، وصورة وزخرفة وزينة، لها دورها في تجميله. وإذا كان الخطاب التاريخي «يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث في زمنيته، وبذلك يعطي وظيفة خاصة لهذا الخطاب تتجلى في تقديم العبرة والاستفادة من أخبار ما معنى.»[1].

ف «الخطاب الروائي يراعي في نسقيته بناء الأحداث والشخصيات، أمّا من حيث زمنيته منفتح على الزمن بشكل متميّز ويمكننا أن نرصد دلالته في علاقته بزمن الكاتب والقارئ ضمن ما نسميه بزمن النص، ومن ثمّ يصنع الخطاب الروائي زمنيته الخاصة ومنطقه السردي متجاوزا تلك التحديدات الكلاسيكيّة التي كان يتسم بها مكون الزمن في أحاديته وخطيته.»[2].

---

[1] سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد)،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997م. ص147.

[2] لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النّصيّة، ص36.

فالزمن الماضي هو نقطة التقائهما، «فالماضي هو ما استرعى انتباه المؤرخ فكتبه تاريخا، وخلج لبّ الروائي فكتبه رواية، بعد أن ثبت وقرّ في أذهان النّاس، ثم سارع هذا الأخير إلى استضاح معالمه، أو محاكمته أو تلخيصه، أو تصويبه، أو إتمامه واستحضاره، ‘نّه الاستشراف بلا ريب سواء أكان نحو الأمام أم للخلف، إنّ الرواية هي استثمار للتاريخ.»[1].

وهذا ما ذهب إليه الروائي "جمال الغيطاني" في علاقة الرواية بالتاريخ، جاعلا إيّاها في فلسفة للزمن، وفي ذلك يقول: «أعتقد أنّ أي فنان يمارس درجة من التأريخ خلال الإبداع الفني، ولكن ليس بمعنى التوثيق، وليس كل حركة للزمن في صيرورتها إلى العدم، فالفن هو الذي يستطيع أن يجمد لحظة معيّنة وينقذها من العدم. بعبارة أخرى، الفنّ نوع من مقاومة الفناء، من مقاومة الصيرورة الرهيبة للدهر.»[2].

كما أنّ الروائي عنده يعمل على تسجيل «ما لا تذكره سطور المؤرخين، أو صفحات الجرائد أو سجلات الحوليات، إنّه ينفذ إلى جوهر الواقع، إلى اللامرئي واللامحسوس(...) وهنا أُعتبر الفنان مؤرخ من نوع فريد، لأنّه يصون جوهر مسافة زمنية معيّنة من العدم، من التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمى بالزمن، وجوهر المسافة الزمنيّة أقصد به جوهر الواقع الذي لا يرصده إلاّ الفنان ويعيد خلقه من خلال رواية أو قصّة، أو شعر، أو لوحة. ولولا اللوحات التي نقشت على جدران المعابد الفرعونيّة، ولولا القصص التي وصلتنا على أوراق البردي، لما أمكن لنا أن نستعيد هذه المسافة الزمنيّة المسماة بالعصر الفرعوني.»[3].

أ. جمال الغيطاني و التراث التاريخي:

يمتلك "الغيطاني" من الأدوات الفنية ما يؤهله لكتابة كل أنماط القصة الحديثة ومن ثمّ فإنّ تجربته مع التاريخ، تجربة لها تميّزها وتفرّدها، كما أنّ لها فلسفتها ووضوح رؤيتها، وليست الصدفة أو

---

(1) نظال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخيّة العربيّة، عالم الكتب الحديث، ط1 2006م، ص108.

(2) جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، حوار مع الروائي العربي جمال الغيطاني، ص145.

(3) جمال الغيطاني، بعض مكنونات عالمي الروائي، ص326-327..

الظروف هما من أجبراه على استغوار أصقاع هذا التراث.[1]، وكانت روايته "الزيني بركات" خير نتيجة لذلك التفاعل.

ويقول "الغيطاني" عن علاقته بالتراثي التاريخي وتأثره به في هذه الرواية: «بالنسبة لي من القضايا التي تشغلني دائما فكرة الزمن والانقضاء والصيرورة والحتميّة. ولقد قادني هذا الاحساس بالزمن إلى قراءة التاريخ في شكل الحوليات القديمة، ووجدت أنّ الفكر الإسلامي المتعلّق بالزمن هو أقرب فكر يرضي قلقي الإنساني. وقد ترجمت فهمي للتاريخ والزمن. فبدأت استخدام المصادر القديمة والحوليات في محاولة التعبير الفني، والتي كانت نتيجتها الزيني بركات في البداية. كان الهم هنا هم تستطيع تسميته هما إنسانيا فكريا فنيا، تلاقت فيه أشياء كثيرة: احساس بالزمن، ومعايشة للتاريخ، ورغبة فنيّة في إضافة شيء جديد للفن.»[2]، وسجل هذا نّص الشاهد أسباب توجّه "الغيطاني" إلى التاريخ، والتي يمكن رصدها في:

- **إحساسه الشديد بالزمن:**

لأنّ الزمن سرعان ما يتغيّر من حالة إلى أخرى، منفلت، متلاشي، يصعب الإمساك به فالإحساس بالزمن عند "الغيطاني" يعدّ مقاومة للتلاشي.

- **معايشته للتاريخ:**

من خلال التشابه والتقارب بين الأحداث التاريخيّة السابقة، واللاحقة، والأماكن، وحتى اللغة وطريقة التعبير، فالتاريخ عنده يعد نفسه، وفي ذلك نجده يقول: «قرأت مصادر التاريخ المملوكي قبل 1967م، وكنت منبهرا به. سواء اللغو والتلقائيّة في التعبير وطرق السرد وغيرها، كما أنّ أحد الأشياء المثيرة بالنسبة لي الأحداث التي أقرأها تدور في المكان الذي أعيش فيه. يعني أقرأ "وشق موكب السلطان قصر الشوق" أنا أسكن في قصر الشوق(...)، عندما حدثت الهزيمة أصبح الوطن في خطر، ليس فقط أنا، لم أجلس في مكاني، وإنّما قرّرت أن أتطوّع في الجبهة وذهبت بالفعل. وعندما عملت في الصحافة اخترت أن أكون مراسلا عسكريا، الوطن أصبح له الأولويّة، ولذلك

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص62.

[2] جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، 145.

في الزيني بركات عدت إلى فترة حدثت فيها هزيمة مثل هذه الهزيمة التي تعرّض لها جيلنا. لم أذهب إلى فترة فيها انتصار على أساس أنّك "تعزي" (...) في تلك الفترة من تاريخ مصر المملوكيّة حدثت الهزيمة لنفس الأسباب التي جعلتنا ننهزم أيضا في 1967، كأنّ التاريخ يعيد نفسه وللأسف العصر المملوكي في مصر لم ينته، لأنّ القيمة الجوهريّة في ذلك العصر كانت الشخص وليست الإمكانيّة»[1].

- **الرغبة في خلق أشكال سرديّة جديدة للرواية العربية:**

كان توجهه للتاريخ بدافع البحث عن طرق جديدة في الكتابة الأدبيّة.[2] إذ تتميّز لغة التاريخ عند بعض المؤرخين بجاذبية خاصة، ففي هذه اللغة وجد الغيطاني ضالته، ومكنته بالأساليب والتقنيات المناسبة لتشكيل ذلك الشكل. ولعلّ خير دليل على هذه الرغبة إجابته عن سؤال الأديبة "اعتدال عثمان" عن أسباب توجهه لاستلهام التاريخ[3]، فقالت: «ألا ترى أنّ الشكل التاريخي قد استنفذ أغراضه؟» أجاب "الغيطاني": «إني سرت في هذا الدرب طويلا وقد عايشت المؤرخين لا بهدف المعرفة أو البحث عن مادة علميّة، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصاديّة بل كنت أبحث عن المناخ وعن اللغة وعن طرائق القص.»[4].

- **توجهه لحوليات "ابن إياس" دون غيره:**

وكان لتناوله الطبقة البسيطة من النّاس، فكانوا أبطال كتابه، ومن ذلك قول "الغيطاني": «كان ترحالي في تاريخ مصر المملوكيّة والإسلاميّة عامة، ولكنّني بعد عام 1967م، عدت لأصغي من جديد إلى مؤرخ مصري سبق وأن استوقفني صوته الفريد الفني، الشجي إنّه "محمد أحمد بن إياس" صاحب "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، كان دليلي ومرشدي. شدّني "ابن إياس"

---

[1] جمال الغيطاني، حوار مع الروائي جمال الغيطاني، حاوره محمد شعير، ص137.

[2] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص63.

[3] اعتدال عثمان، مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات، مجلّة فصول، المجلّد2، العدد2، ندوة العدد ص218.

[4] جمال الغيطاني، مشكلة الإبداع الروائي عن جيل الستينيات والسبعينيات، ندوة العدد، ص219.

ببساطته وتلقائيته واهتمامه بتدوين ما جرى لبسطاء النّاس، هؤلاء الذين تسقط سيرتهم بين سطور الحوليات والمدونات.»[1].

من الدوافع النفسيّة التي دفعت بـ "الغيطاني" إلى "ابن إياس" هو تأثره الشديد به، وهو الذي يدفع إلى الإقرار بأنّ أسلوب "ابن إياس" أسر "جمال الغيطاني"، ولم يستطع أن يتحرر منه في كثير من رواياته، حتى تلك التي لا تقوم على استلهام التاريخ.

في ذلك يقول: «من ابن إياس تشرّبت أسلوبه الدافئ البسيط الذي يأتي بصياغات جميلة وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلاّ فنيا أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعادية الجملة، كذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة.»[2].

ب. الزيني بركات الرواية التاريخيّة الإسقاطيّة:

بعد أن عايش "الغيطاني" الهزيمة العسكرية الساحقة في 1967م، حاول أن يتخفى خلف التاريخ ووجد ضالته في فترة حكم المماليك، خاصة أيّام حكم السلطان "قنصوه الغوري" وهزيمته أمام العثمانيين في موقعه "مرج دابق" وكان طرقه إلى هذه الحقبة من حكم المماليك كتاب "ابن إياس" "تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في عجائب الدهور"[3]، الذي راح يمتح منه بعض المتخيّرات التي أسقطها على تلك الفترة التي عايشها، فترة الستينيات، بهدف تعريّة هذا المجتمع وإبراز الزيف والقهر الذي يعانيه أبناء الشعب خاصة الفقراء من العوام والطبقة المثقفة.[4]

يقول "الغيطاني": «هناك وجوه اتفاق بين حياتي وواقعي، وحياة "ابن إياس" وواقعه، لكنّ هناك وجوه اختلاف وتباين. وهناك ما أسميه "وحدة التجربة الإنسانيّة" بمعنى أنّ ثمّة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون الجوهري في الإنسان (...) وقد شهد "ابن إياس" هزيمة المماليك أمام

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص100.

[2] نفسه، ص102.

[3] ابن إياس الحنفي، تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في وقائع الدهور، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، مصر، 1312هـ.

[4] شيماء قنديل تمام السيّد، رؤية الواقع في روايات جمال الغيطاني، مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجيستير، إشراف: حلمي بدير، جامعة المنصورة، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة العربيّة وآدابها، 1427-2006م، ص272.

العثمانيين، وشهدت هزيمة بلادي أمام الإسرائيليين على أنّ هناك أشياء أكثر عمق من هذا ففي فترة الستينيات كانت المشكلة الديموقراطيّة بالغة الحد حتى إنّ "نجيب محفوظ" نفسه استخدم الرمز. (...) كنت أشعر بوطئة القهر وبحصاره للمثقفين وأفراد الشعب. كنت في رعب من أجهزة الأمن، ومنذ بداية الستينيات وأنا أشعر بالمطاردة برغم أني لست رجل سياسة، ولهذا حاولت أن أعرف كلّ شيء عن الأجهزة وتركيبها الداخلي وحينما بدأت أكتب "الزيني بركات" كنت أحاول أن أكتب قصّة شخص انتهازي، فقد استرعى انتباهي، في الستينيات وجود نموذج للمثقف الانتهازي الذي يبحث عن شخصية كبيرة يحتمي بها أو يصاهرها كأن يتزوج ابنه شقيقته مثلا وهو انتهازي بسيط، إذا ما قورن بنموذج انتهازي السبعينيات، لقد اتفقت هذه الملاحظة (الملحوظة) مع ما كتبه ابن إياس" عن شخص انتهازي خطير هو "الزيني بركات بن موسى" وبعد أن انتهيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية انتهازيّة إلى رواية بصّاصين.»[1]

فالشخصيّة الرئيسيّة لهذه الرواية "الزيني بركات"، لعبت دورها في تاريخ مصر المملوكيّة، لكنّ "الغيطاني" جعل منها شخصية معاصرة، فقد استوحى هذه الشخصية لتكون معادلا موضوعيا للشخصية المعاصرة التي أودت بالشعب المصري خاصة والجيش العربي عامة، إلى هزيمة 1967م.[2].

وعبّر "جمال الغيطاني" عن هذه الشخصية بقوله: «كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتهازي، فقد استرعى انتباهي في الستينيات وجود نموذج للمثقف الانتهازي، الذي يبحث عن شخصية كبيرة يحتمي بها، أو يصاهرها(...)،لقد التقت هذه الملاحة مع ما كتبه ابن إياس عن شخص انتهازي خطير هو "الزيني بركات بن موسى".»[3]

بالإضافة إلى ذلك فقد عالجت الرواية قضيّة كانت منتشرة في العصر المملوكي، وفي عصر الراوي، ولكن بصورة حداثيّة. فقد كان لهؤلاء البصاصين فكلا العصرين الأثر الكبير في بيع مصر

---

[1] جمال الغيطاني، مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات، ص95.

[2] وجيه يعقوب السيّد، الرواية العربيّة والتراث، ص139.

[3] جمال الغيطاني، مشكلة الإبداع عند جيل الستينيات، ندوة العدد، ص213.

للعدو، والنّخر في النّظام السياسي وملاحقة الشخصيات الخدومة للوطن، وخاصة المثقفة منها لما تحمله من وعي وفكر تحرّري يتضارب مع مصالحهم لذلك يقول "الغيطاني": «لقد أسرني ابن إياس، ولو كنت قد عشت في زمنه لكتبت ما كتبه، وكتابه كتاب ضخم قرأته للمرّة الأولى، وبعد هزيمة 1967 أعدت اكتشافه لأنّه عاش في حقبة تاريخيّة تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التي عشناها قبل 67، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل.»[1].

كما أكّد "الغيطاني" على الدور الذي يجب أن يلعبه الأديب تجاه هذه الظروف السياسية والمصيرية فيقول: «المبدع الحقيقيّ لابدّ من أن يكون له موقف نقدي من الواقع، من السلطة، ومن المجتمع، وهذا الموقف في أدنى درجاته سوف يضع المبدع في تناقض مع السلطة الموجودة، لأنّه في السنوات الأخيرة هناك محاولات من جانب السلطة على مستوى الوطن العربي لاستيعاب المثقفين والمبدعين لكي يكونوا أبواقا لها لا أتصور مبدعا يمكن أن يكون على وفاق كامل مع السلطة التي يعيش في ظلها. قد يكون مقتنعا بها إلى درجة ما، ولكنّ هناك من المشاكل ومن التناقضات في الواقع ما يجعله يطالب دائما بالأفضل.»[2].

فالأديب عند "الغيطاني" لا بد له من التناقض مع الواقع القائم «لأن الموهبة الحقيقة تعني الصدق، وعندما يعبر الكاتب الموهوب عن الواقع بصدق، فهذا يضعه في صف التقدم بمعناه الإنساني الشامل بدرجة أو بأخرى. وأي وضع قائم يدعو إلى ثبات الحال وتمجيده وتكريسه.»[3].

ف"الغيطاني" انطلق من فكرة أنّ الماضي يمكنه أن يشرح الحاضر عن طريق استخدام تقنية المعارضة الفنية، بالاصطلاح التراثي، والتضمين بالمفهوم المعاصر. فنحن أمام نص روائي، أحداثه الكبرى والصغرى تختص بهذا العصر دون غيره، لكنّ ما يهم الروائي هو ليس إعادة الخبر التاريخي

---

[1] جمال الغيطاني، مشكلة الإبداع عند جيل الستينيات، ص95.

[2] جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، ص140.

[3] نفسه، ص140.

المدون سواء في كتاب "بدائع الزهور" لـ"ابن إياس" ، أو أدب الرحلة المتمثل في نص الرحلة للرحالة الإيطالي "فسكونتي جانتي"، بل اختص بمرحلة حاضرة على الأقل هي معاصرة للروائي وتكتسب أهميتها من حيث السرد الروائي، والفكرة العامة التي تلفها، أي أنّ الحقبة المراد إظهارها ودراستها هي الفترة التاريخية التي شهدت هزيمة 1967م العسكريّة الحضارية، فتجاوز الغيطاني بلغة "ابن إياس" الهزيمة المملوكيّة هزيمة حديثة جديدة متمخضة عن نفس أسباب الهزيمة التراثيّة فكانت الهزيمة الأولى انعكاس للهزيمة الثانية، التي لظروف شرحها الراوي تراءت واختفت خلف الهزيمة التراثية لتشير إلى وقائعها وأسبابها التي أودت بها.[1]

ت. التناص التاريخي في رواية "الزيني بركات":

أسقط "الغيطاني" النص التاريخي، وأحداثه على الواقع، من أجل إقامة مزاوجة بين الماضي والحاضر، لاشتراكهما في التداعيات التي أفضت بهزيمة عسكرية لمصر والعالم العربي في كلا الزمنين وهزيمة نفسية عان منها الشعب المصري بطبقاته البسيطة التي أدت إلى تهالكه.

كما أنّ الآلية التي اعتمد عليها في استحضار هذا النّص، هي تقنية التضمين، فالنّص الروائي قائم على محاكاة النّص التاريخي لـ"ابن إياس" فنجد "الغيطاني" قد ضمّن صفحات كاملة من النّص التاريخي "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، مما أدى إلى صعوبة الفصل والتمييز بين النّص الروائي، والنّص التراثي.

ولذلك «يختلط سرد ابن إياس، وسرد جمال الغيطاني، اختلاطا يصعب معه فصل سرد "البدائع" عن سرد "الزيني بركات"؛ بسبب هذه المعارضة اللغوية الكلّية التي يلجأ الروائي إليها والتي تتوزع في كامل ثنايا النّص.»[2]، كمثال عن هذا التضمين الحرفي للنّص التاريخ.

ما نجده في قول "ابن إيّاس" الآتي: «فلما أصبح يوم الأربعاء حادي وعشرين رجب، رحل السلطان من حيلان، وتوجه إلى مرج دابق، فأقام به إلى يوم الأحد خامس عشرين من شهر رجب، وهو يوم نحس مستمر، فما يشعر إلاّ وقد دهمته عساكر سليم شاه بن عثمان، فصلى

---

[1] محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث، ص13.

[2] عبد السلام الككلي، الزمن الروائي/جدليّة الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات مكتبة مدبولي، دط، 1992م، ص35.

السلطان صلاة الصبح ثمّ ركب وتوجّه إلى زغزغين وتل الفار، وقيل هناك مشهد نبيّ الله داود عليه السلام فركب السلطان وهو بتخفيفة صغيرة وملوطة بيضاء وعلى كتفه طير، وصار يترتب العساكر بنفسه، فكان أمير المؤمنين عن ميمنته، وهو بتخفيفة وملوطة، وعلى كتفه طير مثل السلطان، وعلى رأسه الصنجق الخليفي. وكان حول السلطان جماعة من الفقراء وهم خليفة سيدي أحمد البدوي، ومعه أعلام حمر والسّادة الأشراف القادريّة، ومعهم أعلام خضر وخليفة سيدي أحمد بن الرفاعي، ومعه أعلام خليفتي، بأعلام سود...»[1].

فهذا المقطع ضمّنه "الغيطاني" في نصه الروائي، فيقول على لسان راويه: «بعد تضارب الأخبار، وكثرة القيل والقال، ورد إلينا منذ لحظات حقيقة ما جرى، فبادرت بإرسال الأخبار إليكم، و نأسف لعدم تمكننا من الحضور بأنفسنا لانشغالنا باستقصاء الحقائق، لقد وقعت كائنة عظيمة، طمّت وعمّت، وتفاصيلها أنّ السلطان الغوري دهمته عسكر سليم العثماني يوم الأحد خامس وعشرين رجب "وهو يوم نحسن مستمر" فكان السلطان قد صلى صلاة الصبح، ثمّ ركب وتوجّه إلى تلّ الفار وقيل أن هناك قبر داود عليه السلام، فركب السلطان وصار يرتب العساكر بنفسه، فكان أمير المؤمنين على ميمنته، وحوله أربعون مصحفا في أكياس حرير صفراء على رؤوس جماعة أشراف، وفيهم مصحف بخط الإمام عثمان بن عفّان رضي الله عنه، وحوله أيضا جماعة من الفقراء، خليفة سيدي أحمد الرفاعي ومعه أعلام خليفتي والشيخ عفيف الدين خادم السيّدة نفيسة رضيّ الله عنها بأعلام سود....»[2].

فالنّصان شبه متطابقان وقد سئل "الغيطاني" عن هذا النقل فأرجع ذلك إلى أنّ «مداومته لكتب التراث وطول صحبته لابن إيّاس جعلته يحفظ صفحات كاملة عن ظهر قلب من كتابه بدائع الزهور، وعندها أراد أن يكتب روايته وجد نفسه متأثرا بأسلوب ابن إياس، بل أبعد من ذلك حيث أخذت معظم كتاباته حتى وقت قريب نفس طابع أسلوب ابن إياس إلى أن استطاع التحرّر من ذلك.»[3].

---

[1] ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ص68-69.

[2] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص166.

[3] وجيه يعقوب السيد، الرواية والتراث العربي، ص82.

وقد عبر "الغيطاني" عن هذا المعنى أيضا بقوله: «من ابن إياس تشربت أسلوبه الدافئ البسيط التلقائي الذي يأتي بصيغات جميلة وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلا فنيا أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعاديّة الجملة، وكذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائمة على البساطة، وتضمين النوادر والحكايات.»[1]

وعلى الرغم من هذا التصريح النقدي للمبدع، إلاّ أنّ الناقد "وجيه يعقوب السيّد" لم يقتنع ووجد نفسه غير مطمئن له وراض عنه، معللا رأيه بقوله: «ليس معنى ارتباطنا بالتراث واستلهامنا له أن ننقله أو ننقل أجزاء كاملة منه، لا أجد في الأسباب التي ذكرها الغيطاني ما يجعلني لا أقتنع بوجهة نظره تلك، فقد جرت العادة على أن يشير المؤلف إلى الجزء الذي اقتبس منه أو ضمّه في الهامش أو أسفل الفقرة التي نقلها، غير أنّ الغيطاني لم يفعل ذلك.»[2].

يعتبر رأي النّاقد سديد في فتح هذه القضيّة وربما في شكّه وقلقه، غير أنّ المقام يجعلنا نرجع هذا النّوع من التناص، إلى التناص غير القصدي، وغير الواعي، الذي تجيد به ذاكرة المؤلف وتستحضره، حتى لو لم يعكف على تلك النصوص، فما بالك بمبدع تشرّب على حد تعبيره الأسلوب التراثي، ناهيك عن تأثره به حبا وشغفا. فهذا العامل النفسي له دور كبير في الاستحضار اللاواعي لهذا النّص وبتلك الحرفيّة، بالإضافة إلى أنّ "الغيطاني" أسس مشروعا متكاملا أساسه إبداع نص روائي يفتح شهية القارئ لتأويله، وتجعله منفتحا على العديد من القراء، وتقبل العديد من القراءات، التي تعمل على إحيائه، في كلّ مرّة وكل زمن.

ومع ذلك يقرّ النّاقد "وجيه يعقوب السيّد" ببراعة "الغيطاني" اللغويّة فيقول: «وعلى الرغم من هذا التأثر الشديد بأسلوب ابن إياس؛ إلاّ أنّ للغة الغيطاني خصوصياتها وتفرّده، فهي لا تحاكي اللغة التراثيّة بقدر ما توازيها وتقف جنبا إلى جنب بجوارها، إنّها ليست لغة تراثيّة فقط، كما أنّها لغة حداثيّة؛ إنّما هي لغة واستعمالات تمزج بين القديم والحديث حتى تتفتق اللغة عن هذا النوع الجديد من الاستعمال.»[3].

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص102.

[2] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص83.

[3] نفسه، ص79.

فقدرة "الغيطاني" على التعبير والتصوير بلغة مزجت بين الحداثيّة والتراثيّة، هي ما يشهد له في تناصه مع تلك النصوص، وموازاتها وحت تجاوزها، لتعبر عن تاريخ، وواقع يعيشه و يؤلمه ويفرحه يشكل روحه، وهو جزء منه. فكانت تجربته الروائيّة فريدة، وله السبق في استحداثها على الرغم من أن التراث كان ملاذ العديد من الروائيين العرب والعالميين.

2. التناص الاجتماعي في النصوص الروائية الغيطانية:

عرّف الأستاذ "يونامي دوبريه" الرواية بأنّها: «ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرأة للمجتمع، بما أنّه إنسان في المجتمع، أحداثها نتيجة لصراع الفرد مدفوعا برغباته ومثله، صراع ضدّ الآخرين وربمّا مثله، وينتج صراع الإنسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه، أن يمزج القارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الإنسانيّة.»[1].

ومن هنا كانت الرواية «أقدر فنون القول على تصوير التّغيرات الاجتماعيّة، والتجربة الروائيّة إذا اشتملت على الرؤية التاريخيّة السليمة والنّظرة الاجتماعيّة الثاقبة إلى جانب موهبة الردّ وبراعة البناء الفني، فهي خير من يسجل التغيير ويستشعر حركة المجتمع ويجسد الإرهاصات الدّقيقة بإيجاد المستقبل قبل وقوعه. والرّواية الصادقة تصبح وثيقة ثمينة من وثائق المؤرخ والباحث الاجتماعي.»[2].

ومع كل هذه الرحابة في تصوير الواقع وتسجيله، إلا أنّ الرواية في نفس الوقت، تعبر عن عالم فني قد يكون موازاة لعالم الواقع، لكن ليس هو على وجه اليقين، وعلى هذا فليست وظيفة الأدب هي التسجيل الحرفي لما يحدث في عالم البشر أو المحاكاة المرآويّة له. وإن كانت وظيفة التسجيل من مهام علوم أخرى كالتاريخ وعلم الاجتماع، فإن الأدب يقدم صورة رمزيّة، تعدّ إبداعا لعالم غير معطى أو جاهز التكوين، فالأديب خالق يشكل عالما خاص، يصور قضايا الواقع

[1] فاطمة موسى، سحر الرّواية، مكتبة الأسرة، ط1، 2003، ص75.

[2] شيماء قنديل تمام السيد، رؤية الواقع في روايات جمال الغيطاني، ص51.

وأزماته من أجل نفيها، وتطهير المجتمع منها، أي أنّ الأدب له وظيفة اجتماعيّة نبيلة بقدر ما يحمل من سمات فنيّة عظيمة.[1].

وقد ذهب "الغيطاني" إلى أنّه ينبغي على الروائي أن يكون «روائيا أولا، بمعنى أن يمتلك الموهبة والأدوات الفنيّة والقدرة الفنيّة على التعبير. ويأتي بعد ذلك أنّه لا بدّ من أن يكون للروائي موقف من الواقع ومما يجري فيه، فالروائي ليس معزولا عمّا يدور حوله.»[2]

وفي هذا إشارة إلى الإمكانيات التي يجب توفرها عند الروائي ليستوعب الواقع ويخرجه من التسجيليّة إلى الفنّية. والتي تمثلت عند "الغيطاني" في الموهبة والأدوات الفنية والقدرة الفنية للتعبير عن الواقع.

أ. رؤية الواقع الاجتماعي في روايات الغيطاني:

تعدّ تجربة "الغيطاني" من التجارب الفريدة والمتميّزة، والرحبة، فقد رصدت كل مظاهر الواقع السياسي والاجتماعي والتاريخي، لمصر الستينيات، فأرّقته قضايا الواقع، وألمه ألم الشعب، وظروفه التي انجرت من تلك الأوضاع والظروف، التي اتسمت بها مصر والعالم العربي على السواء، وأعلنت ميلاد الانكسار والخوف، وعدم الثقة، وانحلال الأخلاق، التي كانت سببا في هذا الانكسار النّفسي.

إذ يصور مشكلات الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعيّة كاملة، فهموم شخصياتها مرتبطة بهموم الواقع، وهموم شخصياته، التي باتت معادلات موضوعيّة في روايات "الغيطاني"، والتي كانت منها "رواية حارة الزعفراني" التي عبرت بعمق كبير عم واقع اجتماعي، ملأه المجون والسحر، الذي أثر على الفكر الجماعي، وأفش فيه الآفات الخلقيّة التي أصبحت تصبغ هذه الطبقة من المجتمع، وكيف لبعض هذه الشخصيات من السيطرة على العقول وتسييرها بترهات وأساطير هي في الغالب شكلت الفكر الجمعي للشعب المصري، والعربي عموما، الذي يصدّق

---

[1] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط3، 1994م، ص154.

[2] جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، ص140.

بدور الساحر المتلبس للباس الراقي في إشفاء الجسد والروح، ويكذب الطبيب، والعالم في تفسير الظواهر الغريبة على فكره ومستواه المعرفي.

ومن هنا جاءت "رواية حارة الزعفراني" بكل إبداعيّة لتعبر عن هذا الواقع وتتناص معه وتشكل من خلاله عالمها وشخصياتها وفضاءاتها، فلم تكن مجرّد تقارير أو روبرتاجات، التي تتسم بالمباشرة وغياب اللغة الفنية فيها، والتي «اعتمدها الكثيرون من الكتاب والمؤرخين والصحفيين والتي كانت أغلبها ضعيفة في مستواها الفني والفكري مما لا يجعلنا على ثقة من صدقها وموضوعيتها، أما أعال الغيطاني في هذا المجال تميّزت ببراعتها ونصوع أثر الحرب، الهزيمة والنّصر. فيها شكلا وموضوعا ومضمونا»[1].

وقد عبّر "الغيطاني" عن موقفه من الواقعيّة في الرواية، وعن كتاب الرواية الواقعيّة في السبعينيات، وموقفهم منها وطريقة تصورهم لها فيقول: «إنّ الواقعيّة تعني موقفا ولا حدود لتطورها، ولا لاستيعابها للأشكال الحديثة كافة. وعندما كانت تظهر رواية واقعيّة في السبعينيات كان أصحاب هذا الاتجاه يجلسون خلف مكاتبهم ويعتبرون أنّ مثل هذا النوع من الأدب، أدب سياسي ولا يرقى إلى مستوى الفنّ، الذي يتمثّل لديهم في فلذكات لغويّة، وتعبيره عن الغربة والاغتراب، وكل ما تحمله اتجاهات التغريب عن الواقع. ولكن لماذا الهجوم على الواقعيّة الآن بهذه الحدّة وبهذا الصوت العالي؟

أولا: هذا الهجوم جزء من حالة التدهور العام على الساحة الفكريّة والفنيّة.

ثانيا: ضعف تأثير اليسار في الواقع الأدبي في السنوات الأخيرة. والحملات الارهابيّة الفكريّة التي تشنّ على اليسار تطال الاتجاه الواقعي في الأدب.»[2]، فقد أرجع "الغيطاني" من خلال ما سبق سبب عدم الاهتمام الفني، بهذا النوع من الرواية، الرواية الواقعيّة في الأدب العربي عند جيل الستينيات، والسبعينيات، إلى:

---

[1] شيماء قنديل تمام السيّد، رؤية الواقع في روايات جمال الغيطاني، ص190.

[2] جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، ص142.

- التقليل من شأن استلهام الواقع في الرواية، وعدّه أمورا سياسية، لا ترتقي إلى مستوى الفن.
- الهجومات السياسيّة على التيار اليساري الاشتراكي، المدافع عن الطبقة البسيطة من الشعب والحملات الإرهابية على أنصار هذا الاتجاه في كل مجال.

إنّ هذين السببين، وجها معظم الأدباء في تعبيرهم عن هذا الواقع إلى لبس العديد من الأقنعة، وكان التراث ملاذهم الوحيد، لكن هذا الملاذ لم يعجب أصحاب هذا الاتجاه، وذلك لأسباب عددها "الغيطاني" في قوله: «وبالإضافة إلى هذا فإنّ أصحاب هذا الاتجاه معادون للتراث العربي، من عدّة منطلقات بعضها فكري، وبعضها بحكم انتماءهم للغرب، وبعضها ديني.»[1].

وقد حدد "الغيطاني" في مقام سابق، في ذات المرجع، عن موقف الأدب من الواقع فأقرّ أنّه: «لابدّ من أن يكون للروائي موقف من الواقع ومما يجري فيه، فالروائي ليس معزولا عمّا يدور حوله (...) المبدع الحقيقي لابد من أن يكون له موقف نقدي من الواقع؛ من السلطة؛ ومن المجتمع...»[2].

كما عبر "الغيطاني" عن الواقع بنقديّة، وسخريّة، ومعارضة، في معظم أعماله الروائيّة والقصصيّة، حتي في تلك التي لم يكن الواقع أساسا ومحورا لها، وتعامل معه بصفة خاصة في رواية "وقائع حارة الزعفراني"، التي صورت جانب من الانحلال الخلقي والفكري في المجتمع، بصورة نقديّة لهذه الطبقة المجتمعيّة.

ب. التناص الاجتماعي في رواية "وقائع حارة الزعفراني":

من الوهلة الأولى من قراءة رواية "وقائع حارة الزعفراني"، يستشف القارئ الزخم الإيديولوجي المحمل على شخصيات هذه الرواية، التي تنطلق أحداثها من «مساء السبت أول شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من صلاة العشاء بمسجد الحسين، وحضور الاحتفال

---

[1] جمال الغيطاني، هموم الرواية العربيّة المعاصرة،ص142.

[2] نفسه،ص140.

الديني الذي تقيمه الإذاعة بمناسبة غرّة شعبان، حسم أمرا طال تردده، أسرع الخطى إلى حجرة الشيخ عطيّة بأسفل المنزل رقم 7، بحارة الزعفراني...»[1].

فالرواية تحكي عن رجل متدين يخرج من حفل ديني رسمي تنظمه الإذاعة، التي تبث إيديولوجيّة السلطة، إلى شيخ يسكن في حي فقير، ليحلّ له أمرا، والذي سيتحول، إلى همّ رجال الحارة كلّهم، وهو إصابتهم بالعنّة. «مما يعطي دلالة على الفقر من ناحيّة، ودلالة سحريّة ستتضح بعد ذلك.»[2].

وهذا الشيخ الذي سيحلّ هذه المشكلة التي باتت هم رجال الحارة، بطريقته الأيديولوجية التي تنبع مع معتقداته الدينيّة، والتي تعكس إيديولوجية سلطوية، لكنها معارضة لأيديولوجيا السلطة السياسيّة، وفي خضم هذا الصراع السياسي الديني، ونقص الوازع الثقافي والعلمي لدى أهل الحارة. سيتخبط هؤلاء في محن، منبعها ايديولوجيتهم الدينية والفكريّة.

إنّ الرواية لا تعالج مرض العنّة الذي يعاني منه رجال الحارة، كمرض نفسي، انبثق كردّة فعل عن معاناتهم الشخصيّة، ؛وإنّما عالجته وفق طابع سحري أسطوري جسده "الشيخ عطيّة" الذي كان سبب هذه العنّة واللعنّة التي حلت برجال الحارة، وبكل من يتصل أو يحتك بهم ليسيطر على تفكيرهم، بل سيشمل كل الدنيا، من خلال هذا الطلسم «الذي لن يفلح أي طلسم في إفساد طلسمه...»[3]، لكن الواقع الذي حاول الروائي الكشف عنه، أن أسطورة "الشيخ عطيّة" هي من إبداع أيديولوجيتهم، العاجزة عن ردع النّفس، والتبرير لأفعالها بمثل هذه التصرّفات.

فالعنّة هي «موقف إرادي من سكان الحارة صدر منهم عن هذا التجسيد الأسطوري لهمومهم ومعاناتهم جميعا. ولهذا كان الطبيعيّ أن الذي ينقل إليهم تعاليم الشيخ عطيّة "الموهوم"

---

[1] جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، ص8.

[2] محمود أمين العالم، أربعون عاما من النّقد التطبيقي والدلالة في القصة والرواية العربيّة المعاصرة، دار المستقبل، القاهرة، دط 1994م، ص188.

[3] جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، ص102.

ويحظى وحده بلقائه هو عويس الفران الذي كان يبع عصير جسده للأفنديّة المحترمين المرموقين في المجتمع ليتمكّن في النّهاية من شراء عربة يد يتحرّر بها من استئجار الآخرين له، لجسده ولم يكن وحده الذي كان يبيع جسده، كل أهل الحارة جميعا مهانون إنّه الرفض للذل وللامتهان، رفض للتدعير الجسدي والمعنوي، للعنّة، أو بما يمكن تسميته "الإضراب عن العمل...الجنسي" إنّه قرار من المهانة.»[1]، فكان الفقر سببا للعنّة، وكانت العنّة سببا للذل والمهانة الجسديّة التي لم تطل الرجال فحسب، بل أصبحت حال أهل الحارة جميعهم.

ولم تتناص الرواية مع الواقع في موضوعها فحسب، بل شمل شخصياتها، التي صورّت معادلات موضعيّة لها في هذا الواقع، ويمكن عرض بعضها، والأدوار التي لعبتها في الرواية لنستشف هذا التلاقح بين الواقع والنّص الفني، وقدرته على تصوير وتجسيد ذلك الواقع بكلّ أبعاده، ومنها:[2]

- السيد التكرلي: موظف، قواد، يسوق الرجال لزوجته الحلوة المتعالية عن سكان الحارة.
- عويس الفران: فلاح صعيدي جاء إلى القاهرة ماشيا من بلدته البعيدة، امتهن أعمال شتى وامتهنته، لينتهي به الحال إلى العمل في حمام يمارس فيه الجنس مع عدد من الأفنديّة، الذين يشغلون مراكز مرموقة، ويمتلكون مصائر العديد من النّاس.
- حسين الحاروتي رأس الفجلة: مسحراتي الحارة، قبيح مشوه، متزوج من فتاة صغيرة وجميلة.
- طاحون أفندي غريب: سائق بمصلحة السكة الحديديّة، التقى يوما بأحد الشيوعين. لم يتعمّق المذهب، وإنّما تحوّل رأسه إلى حلم كبير، بأنفاق يحفرها آلاف البشر يأوون إليها في النّهار ثمّ يخرجون في الليل ليسطوا على القصور والبنوك، حتى إذا سيطروا على ثروات الأرض خرجوا إلى النور يشيدون عالما خاليا من الفقر والمرض.
- حسن الأنور: موظف صغير يتطلّع عبثا إلى إرضاء رئيسه عنه. يحلم أن يصبح لوالديه مستقبل طيّب، يرتفع على مهانة وظيفته، بأحلام وخيالات يقظة وخيالات يتراكب معظمها من تاريخ الحروب وقادتها العظام عن ظهر قلب.

---

[1] محمود أمين العالم، التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية، ضمن الرواية العربية واقع وأفاق، دار ابن رشد، ط1 1981م، ص58.

[2] نفسه، ص36.

- منصور شعبان، وشهرته رمانة السياسي: شيوعي خرج من السجن في اليوم الذي بدأت فيه الوقائع الجسام في الحارة، خرج من السجن فاقدا لحماسه القديم، في رفاقه القدامى لقد حلّ الحزب، ويجد في "حسان بن حسين الأنور" أملا في بداية الأمل من جديد.
- نادر بسيوني الهجرس: من الإخوان المسلمين.

فهناك العديد من الشخصيات التي لعبت دورا فكريا وسياسيا، واجتماعيا وفقا لما تحمله من إيديولوجيات جسدت استحضار النص الروائي للوقع السياسي والاجتماعي لطبقة معية من الطبقات المصريّة، التي وجدت في الجنس تعبيرا عن الهروب من الواقع، والذي كان نقطة ضعف هؤلاء، الذين يتحكم في مصائرهم، من قبل سلطتين فكريّتين، السلطة سياسيّة بالقمع، والسياسة الفاشلة الناشرة للبطالة، والآفات الاجتماعيّة عن قصد تغييب هذا الشعب وتضليله في متاهات ودهاليز تلهيه عنها وعن تجاوزاتها السياسيّة، وسلطة دينيّة سيطرت على العقل الباطن لهذا الشعب الذي بحث عن حلول لمشاكله عندها، فكانت الضال بلباس الدين، الساحر بلباس النبي، وبين هذا وذاك عاش سكان هذه الحارة، يتخبطون في أمراضهم النّفسيّة.

وقد عبّر النّص الروائي عن هذا الصراع الاجتماعي من خلال هذه الشخصيات التي تعكس مستواها الثقافي، الذي لا يدل على قدرتها في حلّ مشاكلها والانصياع وراء هذه السلطة أو تلك واتخاذ تيار معاد سلط عليه ألذ العقبات، إن التلاعب بمصائر هذه الشخصيات فنيا، يحتسب كنقطة جماليّة وفنيّة، ميّزت التفاعل بين الفن والواقع عموما، والنص الروائي ورحابته في تصوير هذا الصراع، وتحليله، بطريقة، لا تعكس دلالاتها، وإنّما تتوارى من خلال اللغة ورموزها ومعادلاتها الموضوعيّة في الواقع لتقبل التأويل والتحليل. وإغناء هذا النص و واوقعه بالعديد من الدلالات.

3. التناص الديني في النصوص الروائية الغيطانية:

إنّ النص الديني نص غني وثري بالأساليب، والقصص التي من شأنها رسم تجربة إنسانية صادقة معبرة عن واقع وعالم مليء بالأخطاء والعذابات والحزن. عالم محدود يمثله جسد مقيد

بقواعد وأعراف اجتماعية نصّها العقل الجماعي، المحدود والمرتبط بأيديولوجيات مختلفة منها ما يتوافق مع عالم المثل والمنطق، والصحيح، ومنها ما ينحرف عنه، ويختار مسالك أخرى لتبرير وتحليل ما حرمه عالم المثل. فبين العالمين هناك بعد متافيزيقي، لا يستوعبه العقل الجماعي، لكنه حقيقي وموجود لا يدركه إلاّ المريد بعد مجاهدات كبيرة، في التحمل على معرفة ما لا يمكن تقبله بذلك العقل.

و "الغيطاني" عمل على رسم هذا التناقض، وهذا البعد الصوفي الخيالي والحقيقي، في ذات الوقت، من خلال خوض تلك التجربة وتحمل تلك المجاهدات ورحل البحث عن الحقيقة البشرية بين عالم المثل وعالم الواقع، بين ما ينبغي أن يكون وبين ما هو كائن ومعيش ومحسوس. فكانت روايته "كتاب التجليات" بأسفاره الثلاثة خير تمثيل ورسم للعالمين ولحقيقة الإنسان في كلا العالمين. وذلك من خلال التفاعل والتمازج بين النّصين الديني والروائي.

أ. أسباب استلهام التراث الصوفي:

إنّ الكشف الباطني الذي هو محلّ تكثيف شديد مقصود من قبل "الغيطاني" الذي يصرّ على ترميز لغته وتكثيفا، وكذا حاجته الشديدة في خلق أساليب جديدة تضمن له التفرد كما تضمن للرواية العربية، الخصوصيّة، جعله يتلمس بالتراث عموما والصوفي منه على وجه الخصوص فيعبر عن هذا الشعور بقوله: «هناك باستمرار محاولات لتجاوز التقاليد والأشكال الفنيّة السائدة السابقة، وهذا يقتضي جهدا كبيرا على سبيل المثال عندما بدأت دراسة أسلوب المتصوفة لم أكتف بقراءة "الفتوحات المكيّة" لـ"ابن عربي" أو "الإنسان الكامل" لـ"عبد الكريم الجيلاني"، أو "الإشارات الإلاهيّة" لـ"لتوحيدي"، وإنّما أنقل بخطي صفحات كاملة من هذه المؤلفات على مهل وبأناة لا لشيء، إلاّ لمحاولة تشرّبي لسر الأسلوب ونفاذه إلي.»[1].

ومن ذلك صرّح "الغيطاني" بدافع توجهه نحو التراث الصوفي والتناص معه، وتشربه، وهو البحث عن أسلوب يتجاوز الأسلوب التقليدي، المستمد من تقريرية الأساليب الغربيّة، وهو نفس

[1] جمال الغيطاني، جدليّة التناص، ص147-149.

السبب الذي دفع بمعظم الروائيين العربي إلى مثل هذه النصوص، ذلك «أنّ الأسلوب الذي عالج به المتصوفة موضوعاتهم، لم يكن ذلك الأسلوب المباشر البسيط الذي يعتمد على الدلالة السطحيّة والمعجميّة للألفاظ، فهم لم يريدوا لكلامهم أن يكون واضحا للقوام بل ألبسوه ثوب الرمز بحيث يكون وقفا على أرباب التّصوف.»[1].

وقد أدى هذا الأسلوب أحيانا إلى «صعوبات في التركيب، وهي صعوبات كانت تميّز أساليب المتصوفة في هذه العصور، لأنّ اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم.»[2]، وهذه النظرة للغة والأسلوب هي نظرة الأدباء نفسها للغة.

فالأديب يحتاج إلى تلك اللغة التي بحث عنها المتصوفة، فعجز اللغة العاديّة عن التعبير عن ما يجول بخواطرهم، جعلهم يبحثون عن لغة أخرى قادرة على استيعاب تجاربه، وهواجسهم، فكان التراث الصوفي الملاذ الوحيد لهم، ومنبع كبير لأساليب مختلفة شعريّة مكثفة، بل إن "الغيطاني" ربط اكتمال التجربة الروائيّة بتعاملها مع هذا التراث، وفي ذلك يقول: «...في رأي، إنّ دراسة الأدب العربي لن تكتمل إلاّ بتوجه جديد إلى هذا التراث الروحي، الصوفي، وإنّ البحث عن أصول القصة العربيّة، أو الرواية العربية يجب ألا يقتصر على دراسة المقامة، والمناصة والسير والملاحم، إنّما يجب أن يشمل التراث الصوفي، خاصة قصص الكرامات، فالكرامة باختصار هي خرق العادة، الخروج إلى اللامألوف، إلى تجاوز الواق المكاني والزماني...»[3].

ب. التراث الصوفي في رواية "كتاب التجليات":

لا يخلو موضع من دون أن يصرح فيه "الغيطاني" عن مغامرته الكتابيّة التي صارت بوجه من الوجوه من شأنّ النّص، فقد مثلت هذه الكتابة لونا من المقدرة الشعريّة، فإنّها تروم إلى إطلاع المتلقي عن بعض خفايا الخطاب الصوفي الذي حضر في النّص الروائي على هيئة نصوص مبتورة،

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص96.

[2] محمد عبد الرحمان شعيب، المتنبي بين ناقديه،دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969م، ص297.

[3] جمال الغيطاني، التراث العربي بين السابق واللاحق، ص43. نقلا عن محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث عند روائي الحداثة، ص18.

ونقول أمنيّة أو علامات تطرز الكتابة وتتمرّد على القوالب ولا تبالي بالنظريات ضمن محطات الوصف والسرد، إنّها مغامرة تعدّ معلما بديلا أو موازيا للواقع من خلال لغة الوجود/ ولغة الإشراق محملة بالحنين.[1]

يقول الباحث "فتحي إبراهيم": «للتجربة الصوفيّة في التجليات الخصائص العامة نفسها للتجربة الصوفية عموما مثل الإحساس بالأبديّة الاتجاه نحو المطلق التحرر من المعاناة ومن الطابع الجزئي للذات.».[2]

ويستعرض "الغيطاني" عدّته المعرفيّة ويصف طقوسه ونزواته مع القراءة وفعل الكتابة عندما يستعرض تلك النّصوص الاستثنائية كالقرآن الكريم والحديث النبوي، كتب المتصوفة، الشعر العربي...، فقد توغلّ في بعض الفتوحات المكيّة وانصهر معها من خلال اللغة، فنحن إزاء عالم سردي تشارك الحروف والكلمات والصياغات وكافة أشكال التعابير في جعله خاصا ويفصح عن معان غريبة، فصرّح تارة عن حالة، ورمّز عن أخرى، ولا ننكر التلميحات التي كتبت في حالة النشوة الكاملة والتوهج الفني، وهذا ساهم في وجود كم غير محدود من الدلالات، جعل انتماء "كتاب التجليات" إلى تربة التصوف، حيث يتناص مع نصوص غائبة لكنّه مع ذلك يتمتع بملامحه الكتابيّة الخاصة.[3]، فيقول "الغيطاني" في تجلياته:

«قال تعالى:﴿وَغَرَّتْكُمُ ٱلْأَمَانِيُّ﴾ صدق الله العظيم

أماني النفس حديثها بما ليس عندها، صاحبها خاسر، يلذ له الزمان بها، فإذا رجع مع نفسه لم ير في يده شيئا، فحظّه كما قال من لا عقل له...

أماني أن تحصل تكن أحسن المنى

---

[1] ميسوم عبد القادر، صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني مقاربة موضوعاتيّة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب المقارن، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها 2011م-1432هـ، ص109.

[2] إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط1، 2004، ص114.

[3] ميسوم عبد القادر، صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني، ص109-110.

وإلاّ فق عشنا بها زمن رغدا»[1].

فتوظيف "الغيطاني" للغة الصوفيّة جاء من أجل تشكيل مدلولاته حول العشق، والموت والحياة والفناء، والفراق والكشف... ليتعالى عن المعقول باستمرار ويكون له مع ابن العربي شأن خاص، فهو الحاضر الغائب عبر علاقة تناصيّة تتوغل في نصه شعريا وليس عرفانيا. وانصهر مع أسلوبه عبر التأمل والتجلي إلى عوالم حقيقية وأخرى خيالية، لتعبق بالسحر الصوفي الكرامي، من خلا اللغة.[2]

كما أن استحضاره للنص التراثي، كان يعكس انصهارا تاما بين النّصين، فلا تستطيع التميّيز بين النّصين بسهولة؛ إلاّ بعد عملية بحث في كلا النّصين، وقد أرجع "مأمون عبد القادر الصمادي" أسباب هذه الصعوبة «إلى ما تشرّبه الغيطاني ووسعته ذاكرته من مطالعاته في كتب التصوف، وما أقدم على أخذه بنصه الحرفي عن هذه الكتب، يعود إلى أنّ الغيطاني يعمد إلى اقتباس نصوص من كتب التصوف ويسوقها في ثنايا الرواية، دون أدنى إشارة تشعر بهذا التضمين، فما من علامة تنصيص مثلا وما من رد للنّص إلى قائله، وما من إشارة البتة.»[3].

ويورد ذات الباحث، لهذه الصعوبة في البحث عن ببيليوغرافية ضابطة للتمييز بين ما هو تراثي بنصه وما هو خلاصة هضم ملتحم بنسيج اللغة الروائيّة، بحالة "الوداع" التي يقف بنا "الغيطاني" من خلالها على مجموعة من نصوص "ابن عربي" ذات الارتباط المباشر بالموت، وما يرافق تحقيقه من سلوكيات تنم عن الضعف الإنساني تحديدا، إذ الصلاة على الميت تقوم في أركانها على تكريس الوعي بهذا الضعف الإنساني، حسب ما يتأوله "ابن عربي" من مجرّد النظر في فكرة الموت وأركان الصلاة التي تقام على الميت.

ففي حين نجد أن "ابن عربي" يعالج هذه القضايا معالجة عامة سواء في فهمه لحركة تكتيف الأيدي في صلاة الجنازة، التي تدل على حقيقة الموت أو كناية عن الفناء في حب الله، أو الشفاعة للميت من خلال الدعاء، بغرض التخفيف عن ما سيلاقيه هذا الأخير في الطريق من أهوال

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص13.

[2] إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النّقدي في مصر، ص115.

[3] مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص251-252.

عظام... نلحظ أن الغيطاني يقتبس النصوص ذاتها عن "ابن عربي" ليوظفها في سياق سرد مجمل ما استشعره الراوي لحظات الاستعداد لمواراة جثمان والدته التراب.

فقد علّمه "ابن عربي" حسب ما يقرر الرّاوي أن «التكتيف هو صورة الضعفاء الذين لا يمكنهم تبديل الأمر، وصفته وضع اليد على الأخرى...»[1]، أو عندما علّمه أنّ «من مات بنفسه فهو ميت، وأن من مات بربه فهو نائم...»[2]، ثمّ علّمه أنّ «الميت قد يرى في الطريق أهوالا عظاما، لهذا ينبغي أن تكون الشفاعة له...»[3]، وهي جملة التأويلات التي نعثر عليها متتابعة في كتاب الفتوحات المكيّة[4]، فقد وضعت هذه النصوص لتعميق وتأصيل فكرة موضوعيّة استدعاها السياق الروائي.[5]

ت. التناص مع النّص القرآني في رواية "كتاب التجليات"

أما التناص الديني والقرآني على وجه الخصوص فقد حضي بنصيب كبير في النّص الروائي فقد شكل به "الغيطاني" لغة خاصة تتلألأ بكلماته، معبرة عن نص صوفي يحكي تجليات روحية معاصرة. وقد تنوع حضوره النص الروائي بعدة أشكال وعلى عدّة مستويات، منها:

- **الاستحضار الكلي للنص القرآني:**

وهنا نجده يشكل رواية بآيات القرآن، فقد استحضر هذه الآيات، -وفي بعض الأحيان سورة كاملة، مثل سورة الانشراح التي وظفها بشكل كلي على شكل اقتباس، دون الإشارة إلى اسم السورة، أو الآية[6]-، للتعبير بها عن ما عجزت اللغة العادية عن التعبير عنه، وتجلى ذلك في

---

(1) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص286.

(2) نفسه، ص286.

(3) نفسه، ص286.

(4) أبي بكر محي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي (المعروف بابن عربي)، الفتوحات المكيّة، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج2، ص222، 224، 225. على التوالي.

(5) مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص252.

(6) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص491.

نص الرواية بشكل كبير لدرجة أنّ الصفحة الواحدة في الكثير من الأحيان تعج بتلك الآيات، و يمكن التمثيل لها في الجدول الآتي:

النّص القرآني المقتبس	الصفحة	السورة القرآنية ورقم الآية
ب. ﴿بسم الله الرحمان الرحيم﴾	5	
ت. ﴿وَغَرَّتْكُمُ ٱلْأَمَانِيُّ﴾	17	ظ. سورة الحديد، الآية 14
ث. ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ﴾	17	ع. يوسف الآية 20
ج. ﴿ وَٱللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰٓ أَمْرِهِۦ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾	21	غ. يوسف 21
ح. ﴿قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَۚ ﴾	23	ف. الكهف 77
خ. ﴿وَجَعَلْنَا مِنۢ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ سَدًّا وَمِنْ خَلْفِهِمْ سَدًّا فَأَغْشَيْنَٰهُمْ فَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ﴾	98	ق. يس8
د. ﴿۞ٱللَّهُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةًۚ ﴾	149	ك.الروم 54
ذ. ﴿بَلْ هُمْ فِى لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ﴾	285	ل. ق15
ر. ﴿عَلَىٰٓ أَن نُّبَدِّلَ أَمْثَٰلَكُمْ وَنُنشِئَكُمْ فِى مَا لَا تَعْلَمُونَ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ ٱلنَّشْأَةَ ٱلْأُولَىٰ فَلَوْلَا تَذَكَّرُونَ﴾	383	م. الواقعة62/61
ز. ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِى كَبَدٍ﴾	482	ن. البلد 4
س. ﴿ٱلَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا﴾	497	هـ.الكهف104
ش. ﴿إِن يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ﴾	505	و. فاطر 16
ص. ﴿إِنَّهُۥ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ وَهُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلْوَدُودُ ذُو ٱلْعَرْشِ ٱلْمَجِيدُ فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ﴾	516	ي. البروج 13
ض. ﴿ قُل لَّآ أَسْـَٔلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا ٱلْمَوَدَّةَ فِى ٱلْقُرْبَىٰۗ ﴾	533	أأ. الشورى23
ط. ﴿وَمَن نُّعَمِّرْهُ نُنَكِّسْهُ فِى ٱلْخَلْقِۚ أَفَلَا يَعْقِلُونَ﴾	535	ب.ب. يس68

وتكون هذه الآيات بمثابة نقول أمينة مستحضرة بحرفيتها، وذلك حسب تقدير المبدع لمدى الحاجة إلى توضيح أو تقديم فيما يتصل بالقارئ، فقد تورد لتصديق ما قبلها، وتأكيد ما جاء

بعدها، أو الانحياز إلى موقف محدد إزاء هذا التماس، فالآيات المقتبسة ذات صلة معنوية متفاوتة العمق في درجة دلالاتها على المعنى المراد تأييد مصداقيته من خلال هذه المقتبسات.[1]

- **الاستحضار الجزئي للنص القرآني:**

ومن أمثلته ما ورد في مقدّمة "كتاب التجليات" يقول الراوي: «...فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا وكيف أصبر على ما لم أحط به علما، لما اكتمل إيابي، فرغت إلى نفسي أستعيد وأسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو...»[2].

فقد شبه نفسه بسيدنا موسى وهو يستعجل سيدنا الخضر، وكيف يبرر لتعجله، وهو تناص مع الآية الكريمة ﴿وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَىٰ مَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ خُبْرًا﴾ [الكهف: 68]، لكنّه استحضار بسياق سرده للحيرة التي تسكن خوالجه وخواطره وأحواله ورحلة البحث عن نفسه. وشغف السؤال الذي يستعجله وينفذ صبره.

- **استحضار حزمة من كلمات النّص القرآني في ثنايا تعبير خاص بلغة الرواية:**

كما جاء استحضار الراوي للنص القرآني على شكل مجموعة من المفردات التي تنتمي لأية قرآنية بعينها، لتدخل في سياق لغة الروائية الخاصة، وهي هيئة غالبا ما تضفي على موضعها ملمحا جماليا؛ بحيث تسمح لنا بوصف اللغة التي تدخل في ثناياها بعض هذه المفردات بأنّها لغة بيانية، تتوسلّ في سبيل تكريس سحرها البياني حرس اللفظة على الموسيقى الداخلية والإيحاء، من خلال لغة القرآن وكلماته التي أضفت دلالات عميقة، ومن ذلك قول الراوي: «شقشق الفجر وتنفس، وها هو الصبح يعسعس، يقوم أبي محاذرا إيقاظ ضيفه»[3].

فقد صور بهذه اللغة ذلك الفجر الذي عاشه مع والده، وحركة الأب، من خلال كلمات مسجوعة، منتشرة على طول لغة هذا المشهد، لتعطي نغم داخليا يوحي بالزمن، وسكونه، وتضفي

---

[1] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص253.

[2] جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص5-6.

[3] نفسه، ص253.

رونقا وجمالا لتلك اللغة، الذي مردّه التناص، أو التضمين الجزئي للآيات القرآن الكريم[1]. وعن طريق تحوير الآيات وامتصاصها أورد "الغيطاني" بعض آيات القرآن، خاصة عند كلامه عن الموت والحياة والبعث، ومن ذلك قول الراوي: «شعرت بقلبي يتقلّب في كفه، لم أدر لماذا أصمته عني؟ غير أنّه عندما أشار تبعت إشارته فرأيت نفسي في نشأتي الأخرى...»[2].

فهذا المقطع يتقاطع مع العديد من الآيات القرآنيّة التي تحدثت عن لحظة خلق الإنسان وإنشائه، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿أَوَ لَمۡ يَرَوۡاْ كَيۡفَ يُبۡدِئُ ٱللَّهُ ٱلۡخَلۡقَ ثُمَّ يُعِيدُهُۥٓۚ إِنَّ ذَٰلِكَ عَلَى ٱللَّهِ يَسِيرٞ قُلۡ سِيرُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَٱنظُرُواْ كَيۡفَ بَدَأَ ٱلۡخَلۡقَۚ ثُمَّ ٱللَّهُ يُنشِئُ ٱلنَّشۡأَةَ ٱلۡأٓخِرَةَۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ﴾ [العنكبوت: 19-20]، وقوله تعالى: ﴿ثُمَّ خَلَقۡنَا ٱلنُّطۡفَةَ عَلَقَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡعَلَقَةَ مُضۡغَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡمُضۡغَةَ عِظَٰمٗا فَكَسَوۡنَا ٱلۡعِظَٰمَ لَحۡمٗا ثُمَّ أَنشَأۡنَٰهُ خَلۡقًا ءَاخَرَۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحۡسَنُ ٱلۡخَٰلِقِينَ﴾ [المؤمنون: 14]، والإنشاء معناه الخلق والولادة، والبعث من جديد في الحياة الآخرة، وهذا ليس المعنى الذي استحضرت به كلمة النشأة في المقطع السردي، إلا أنه لا ينفي تناص هذا المقطع مع القرآن[3]،من خلال استحضار كلماته، التي خلقت بعدا ميتافيزيقيا، ودلالة على الموت والحياة، والضعف، والوهن، الذي يعاني منهما الإنسان في بداية خلقه، وفي نهاية حياته. وعليه فإنّ استراتيجية "الغيطاني" في تناصه مع القرآن، جاءت في شكل علاقة جدلية بين «تناص كلي، وتناص جزئي، من خلال آليات الترصيع والتضمين.»[4].

ث. التناص مع الحديث النبوي:

اتجه "الغيطاني" في "كتاب التجليات" ليتناص مع الحديث النبوي الشريف، ومن ذلك ما أورده على لسان راويه: «لقلت لشيخي الأكبر...لكنّني لم أكن سوى لبنة في جدار لهم حضورهم ولي حضوري...»[5]، وهذا استحضار لقوله صلى الله عليه وسلم عن نفسه ومكانته بين بقيّة

---

(1) مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص256.

(2) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص316.

(3) ميسوم عبد القادر، صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني، ص121-122.

(4) عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م، ص171.

(5) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص436.

الرسل، حين قال ﷺ: «مثلي ومثل الأنبياء قبلي، كمثل رجل بنى بنيانا، فأحسنه وأجمله؛ إلاّ موضع لبنة من زاوية من زواياه، فجعل النّاس يطوفون به، ويعجبون له، ويقولون: هلا وضعت هذه اللبنة؟ قال: فأنا اللبنة، وأنا خاتم النبيين.»[1].

فكلمة "اللبنة" هي التي ربطت النّص الروائي بالحديث النبوي، وقد استحضر الروائي هذا الحديث من خلال معناه، الذي أشارت إليه كلمة "لبنة"، فالراوي يشبه نفسه بمكانة الرسول بين الرسل والأنبياء، فهو اللبنة التي ختمت مسار شيوخه، ويؤكد على مكانته بين أهل الطريق. «لكنه يمنح هذا المقام، دلالة مخالفة تماما للدلالة المباشرة للحديث، ليتركنا أمام ماهية سر مدفون، إنّه سرّ السالكين»[2]، وذلك من خلال ما أردفه من القول بعد ذلك المقطع، فيقول: «لو فتحت فيه ستثور الفتن...»[3].

وما يمكن قوله في استحضار "الغيطاني" لتلك النصوص الدينية، أنّه تمكن من مزجها مع القالب العام للرواية، وفق ما تقتضيه الضرورة الفنية لذلك، سواء من خلال اجترار النص الصوفي ونقله والمحافظة على قدسيته وعدم نقده، أو من خلال معارضته، وامتصاصه. كما أحدث براعة لغوية داخل النص الروائي الذي عبر عن التجربة الشعورية بلغة جديدة عن الرواية العربية المعاصرة أنتجت له التفرد والسبق والنجاح لما طمح إليه من خلال سرده القصصي عموما والروائي خصوصا و"التجليات" على وجه أخص.

ج.مآخذ عن التناص الديني في النصوص الروائية الغيطانية:

إنّ الاهتمام باللغة والأسلوب من الأمور الملحّة فهو يستعمل اللغة في مستواها العالي التّعبيري والجمالي، وبأسلوب جذّاب يثريها ويثري مفرداتها «فالقصة نوع أدبي بالدّرجة الأولى من (ومضة بلاغيّة) في السرد والحوار. كما أنّ عدم امتلاك ناصيّة اللغة قد يوقع الروائي في خطر...أو خطأ على الأقل، إذا لم تستطع جمله أن تعبر عن موقف المصور»[4].

---

[1] مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري أبو الحسن، صحيح مسلم، تحقيق: الشيخ خليل شيحة، دار المعرفة، بيروت ط:1994م، المجلدات 15-16، ج24، ص51. رواه مسلم وغيره عن أبي هريرة رضي الله عنه برقم 2286، في الفضائل باب ذكر كونه صلى الله عليه وسلم.

[2] ميسوم عبد القادر، صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني، ص126.

[3] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص508.

[4] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص40.

إلاّ أنّ "الغيطاني" وخلف لوعته في استحداث أسلوب سردي جديد، يعكس البراعة العربية في السرد ويضمن له خصوصية عربية من تراث ثري بالأساليب والنصوص السردية التي من شأنها تلوين الرواية العربية بتلك الصبغة وبكل جمالية وبراعة، فقد وقع في جملة من المآخذ حول توظيفه واستحضاره للنص الديني، ومنها ما أشار إليها بعض النقاد:[1]

- **التوظيف الجريء للنّص القرآني:**

ذلك حين وضع نفسه بالمقارنة مع "السمّاوي" لمجرد إعجابه، بالحكمة أو بالرّد الذي أجاب به السّماوي على اتمام موسى عليه السلام، وفي الوقت ذاته لم يكن قصد "الغيطاني" سوى تحفيز القراء والنّقاد على ضرورة الاستقراء وبذل الجهد في القراءة هذه التجربة حيث أنّها على قدر كبير من العمق والمعاناة كما يقول: «وهذ الكتاب لا يفهمه إلاّ ذو الألباب، وأرباب المجاهدات أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة، فإنّني أتلو قوله تعالى: ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَٰسَٰمِرِيُّ قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُواْ بِهِۦ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِّنْ أَثَرِ ٱلرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَٰلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي﴾ "صدق الله العظيم"[طه: 95-96]»[2].

ومن الواضح أنّ "الغيطاني" يجعل نفسه في مقام واحد مع "السّماري"، من حيث غموض التجربة وبعدها عن الأفهام المحدودة والبسيطة، وقصة "السماري" معروفة حيث سوّل له عقله أن يصنع للنّاس إلها من الذهب على شكل عجل، وعندما عاتبه موسى عليه السلام، على هذا الجرم القبيح أجاب قائلا: بصرت بما لم يبصروا، أي بما لم يعلموا، سولت لي نفسي وألقي فيها أن آخذ قبضة من التراب.. وألقيها على ما لا روح له يصير له روح، ورأيت قومك طلبوا منك أن تجعل لهم إلها، وحدّثتني نفسي أن يكون ذلك العجل إلههم.[3]

ولذلك فإنّ توظيف الآية القرآنيّة السابقة بهذا المعنى من شأنه أن يفسد المعنى الذي أراده "جمال الغيطاني" تماما؛ لأنّ عناصر المشابهة بين تجربتي "جمال الغيطاني" و "السّماري" منتفية ولا يوجد وجه شبه بينهما إلا في الألفاظ والعبارات.

---

[1] وجيه يعقوب السيد، الرواية والتراث العربي، ص186-187.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص7.

[3] جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، دار المعارف، بيروت، سورة طه، آية 96، ص415.

كما نجد العديد من المواقف التي يوظف فيها القرآن مع تجربته الشعورية الجسدية، ويقول في روايته التجليات: «التفت مباغتا إلى شيخي الأكبر...

– ضع يدك على شعرها.

ترتفع يد متمهلة، وتلمس شعرها أرى بعيني وتراني بعينها، فأدرك صورتها في نظري، وأدرك صورتي في نظرها، فعزمت عندئذ أنّ القمر منازل حتى عاد كالعرجون القديم، ما هي إلاّ صورتي لو خلقت أنثى فأيهم أنا!، تتطلع وأتطلع، تنأى وأنأى، يعجب خطاها وحقيقتها الملونة(...)، أبتعد عني، وأتوه عني، وأغترب فيوشك المقام على الاكتمال ثمّ أنشأناه خلقا آخر فتبارك الله أحسن الخالقين...»[1].

وهنا ربط بين تحول صور القمر من الكمال إلى الضمور كالعرجون القديم، فمن نشأته الأولى إلى نشأة أخرى، وبين حاله في تجلياته، التي يجسدها من طفل إلى شاب يتمتع بعنفوانه الجسدي والجسمي، وكهل يفارق الأحبة، كعذق النّخلة إذا قدم وانحنى، وهذا التفسير الذي استحضره "الغيطاني" للتعبير عن تغيرات الزمن على الجسد؛ لكنّه في هذا المقام يعبر عن صورة شاذة بينت حالته على شكل امرأة، لها أثر من امرأة أحبها، واستحضاره للآية القرآنية ﴿وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ﴾ [يس: 39]. مخالف لتحول صورة الإنسان من جنس لآخر، فهو توظيف جريء للقرآن.

- **توظيف التجربة الصوفيّة في مقام جريء يتنافى مع روحيتها:**

يقول "الغيطاني" في روايته "رسالة في الصّبابة والوجد" «مع مضي الليل كنت أتطلع إليها مأخوذ من كلّ وجود سواها، فلو تمثّل العيد الذي أوتي من اللدن علما، وقتل أحد الموجودين لسبب يعلمه هو لما استترت، لو هدم الجدار القائم لما سألته، لو أشعل النّار في الأفق لما انتابني فضول هي فقط في مواجهتي، أتلمس طرقا إلى رائحتها أقلع منها إليها، فهل يدرك الكوكب

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، 368.

انجذاب توابعه إلى فلكه، كنت أترقرق وعناصر مني تتبدل إلى ما لا أعهده، حتى إذا بلغت حدا من التواري والانطواء الداخلي وأيقنت أنّه لا عالم بعد اليوم...»[1].

فهو يمزج بين الوصف الشعري المحلّق الذي يدل على حالة شعوريّة مفعمة بالعواطف والأحاسيس النّبيلة، إلى جانب وصفه الصريح والمباشر لرغبات الجسد، وحالات التهتك الجنسي بشكل مباشر. فيقول في تجلياته: «تطلّعت فرأيتها تدخل مباشرة إلى المكان، وإليّ، ليس دخولها كأي دخول آخر، لا تخطو وإنّما تنساب، لا تمشي وإنّما تسري، تنحني إلى الأمام هونا وكأنّها توشك أن تحنو، أو تستهدي كربا، أو ستخفف ضيقا، أو تهدهد طفلا، (...)، وعندما سلمت وقعدت لم يكن وجودها إلاّ همسا، ولم يكن حضورها إلا شجوا. وبعد انقضاء وقت لم يكن دخولها قد انقضى بعد، والمعروف المشهود أنّ الدخول عامة فيه لذة، لذة الداخل من البرد إلى الدافئ، والداخل بصحبة تعبه على أمل الخلاص وطرحه خارجا ودخول الذكر في الفرج، ودخول الفاتح المنتصر، ودخول الواردات على الأفئدة، ليس لدخولها مثل، دخولها يحرك المكنون...»[2].

«ومن هنا يتجلّى التنافر بين طبيعة تجربة عشق حسي شبق، ووله جنسي حاد، وبين هذا الإطار الصوفي الذي استقرّ في وجدان القراء طهره ونقاؤه وسموه وشفافيته.»[3].

وهذا التعارض السحيق بين التجربتين الشعورية، والصوفية الدينية لا يدل على الخلط المقصود من الكاتب، والمتعمد بين هذين المستويين، أو السخرية المتعمدة من أحدهما؛ وإنّما يدلّ بحسب "صلاح فضل" إلى أنّ «مؤلفنا شديد الاحتفال كما رأينا باللذّة الحسيّة عظيم الاهتمام بذبذباتها الدقيقة، وأطوارها الشائعة، وهذا من حقه، لكنّه –في نفس الوقت– فيما يبدو حريص على التبجيل الجاد لهذه الأقنعة التراثية. شديد الاشتباك بها والمعايشة لها؛ دون أن ينتبه إلى التعارض الجدّي بينهما، مما يند عن التوفيق، ويستعصي على المصالحة.»[4].

---

[1] جمال الغيطاني، رسالة في الصبابة والوجد، ص56.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص335-336.

[3] صلاح فضل إنتاجية الدلالة، ص140-141.

[4] نفسه ، ص141.

- **الحشو والاستطراد:**

وذلك من خلال استحضاره لبعض الآيات في غير مكانها بشكل لا يخدم المعنى، ويعكر صفو القراءة الممتعة[1]، ومن ذلك توظيفه لقوله تعالى: ﴿أَءِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا ذَٰلِكَ رَجْعٌ بَعِيدٌ﴾ [ق: 3]، وقد وظفها "الغيطاني" من باب تأكيد مدى الألم الذي استشعرته والدة الراوي في لحظات مرض زوجها، مرض الوفاة، يقول الراوي: «ثمّ استيقظ على سعال عظيم حتى إنّ أمي أصغت قلقة ولما اتصل قام إليه وأزعجها مرأى الوجه الهادئ المحتقن المستسلم الطيّب الساكن،﴿أَءِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا ذَٰلِكَ رَجْعٌ بَعِيدٌ﴾»[2].

وهذا التوظيف يتنافى مع المعنى الحقيقي للآية في القرآن الكريم، الذي ساقها على لسان الكافرين: ﴿بَلْ عَجِبُوٓاْ أَن جَآءَهُم مُّنذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ ٱلْكَٰفِرُونَ هَٰذَا شَىْءٌ عَجِيبٌ أَءِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا ذَٰلِكَ رَجْعٌ بَعِيدٌ﴾ [ق: 2-3] ، وهنا إنكار وشرك من الكافرين وهو يتنافى مع قصد الكاتب والسياق الروائي، وذلك راجع حسب "مأمون عبد القادر الصمادي" إلى الولع الزائد على الحد الطبيعي في توظيف آيات القرآن الكريم[3]، مما أوقعه في الحشو والاستطراد.

4. التناص الأسطوري في النصوص الروائية الغيطانية:

تعامل الأدباء والروائيون مع الأسطورة بطرق مختلفة فهناك من اكتفى بمجرّد بعثها وإحيائها وتجميع أحداثها في أعمال قصصيّة كما تمت في نصها التراثي، دون إضافة تذكر. وهناك من تعامل معها بشكل فني، فعدّوها مجرّد وعاء أو مادة خام لتجربته الإبداعيّة، كما عدّوها مشروعا فنيا تقوم الأسطورة فيه بدور محوري لإبراز وجهة نظر فنيّة او اجتماعي أو غير ذلك.[4]

وهذا ما اعتمده "الغيطاني" من خلال استحضاره للأسطورة، خاصة الشعبية منها، والتي استوحى منها ذلك البعد السحري الخارق، الذي يشوب مظهر الحكاية وكواليسها الشكلية، ومن

---

(1) مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص254.

(2) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص218.

(3) مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص255.

(4) وجيه يعقوب السيّد، توظيف الأسطورة في الرواية العربيّة المعاصرة، حوليات الأداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، الحولية29، الرسالة287، ديسمبر 2008م، ص25.

رواياته من كان لها حظ الأسد من هذا الجو، روايته "الزويل"، فمن خلال عنوانها تشير إلى الأسطورة الشعبية لقبائل الزويل المصرية.

بالإضافة إلى روايته "وقائع حارة الزعفران" التي كان لها شيء من ذلك البعد الخارق الميتافيزيقي، من خلال شخصية "الشيخ عطية"، وكذلك روايته "خطط الغيطاني"، من خلال المكان الذي تقع فيه أحداث الخطط. كما أنّ "الغيطاني" لم يستحضر نص أسطوري بعينه في رواياته، خاصة الأخيرتين منها، بل اعتمد على طريقة السرد الأسطورية التي يعتمد عليها النص الأسطوري في إضفاء الطابع العجائبي والغرائب للحكاية.

ولمعالجة هذه القضية في النصوص الروائية الغيطانية، كان لزاما علينا التكلم في العديد من العناصر المعرفية والمنهجية التي من شأنها إعطاء صورة متكاملة عن النص الأسطوري ومستوى توظيفه واستلهامه في تلك النصوص. وتتمثل تلك العناصر في:

أ. مفهوم الأسطورة:

- **المفهوم المعجمي _اللغوي_ للأسطورة:**

تعددت تعريفات الأسطورة في المعاجم اللغوية الحديثة، والقديمة، والغربية، العربية، فهذه الأخيرة _التي كانت تحاول تقديم تفسيرات لها؛ إما مرتبطة بالإبداع الأدبي؛ وإما منعزلة عنه.[1]

فهذا "ابن منظور" يفسر الأسطورة بالخيال الباطل إذ يقرر: «والأساطير، الأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها (...) وسطرها، ألفها، وسطر علينا = أتانا بالأساطير(...) إذ جاءنا بأحاديث تشبه الباطل»[2].

فالأسطورة في مفهوم "ابن منظور"؛ ليست إلا هذيانا من القول، وباطلا من الخيال، وغياب من دائرة المنطق.

وقد كان "الزمخشري "، وهو أسبق منه، ذهب هذا المذهب نفسه؛ حيث عرض للأسطورة لدى تفسير قوله تعالى: ﴿ يَقُولُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ﴾ [الأنعام: 25]

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب(دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة (الوكالة) الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، دط، 1989 م، ص 15.

[2] ابن منظور ، لسان العرب، مادة (سطر).

حيث قرر بأنها محض خرافات وأكاذيب. والحق أن هذا المدلول الديني الذي ورد عليه في الآيات التي تكررت زهاء تسع مرات في القرآن الكريم؛ ومنه نجد "الزمخشري" يقول في معجمه: «(...)، وهذه أسطورة من أساطير الأولين=مما سطروا من أعاجيب حديثهم».[1]

لم يجيء "الجوهري" إلا ببعض ذلك حين قرر بأن «الأساطير =الأباطيل»[2] فالأسطورة إذن آتية من سطر، بالمعنى الذي أورده "ابن منظور"؛ أي من «سطر علينا=آتانا بالأساطير»[3].

- **المفهوم الاصطلاحي للأسطورة:**

كان العلماء في تعريف الأسطورة، مذاهب شتى، فمنهم من رأى في الأساطير حكايات القدماء في الدين، مثل: "زينوفانيس"، ومنه من ذهب إلى استنباط فلسفة الأولين منها مثل:"نياجنس"؛ الذي سلك مسلك أصحاب التشبيه والمجاز، فقال مثلا "إن المقاتلة بين الآلهة ليست بمقاتلة حقيقية بل يعبر بها عن التنازع بين عناصر مختلفة مثل: الهواء، الماء، النار، التراب أو بين عواطف نفسانية مثل الحب والعداوة، ومنه من قال إنّ الأسطورة هي تاريخ في صورة متذكرة، ومن هنا يظهر أن كل واحد من العلماء اختار نوعا من أنواع الأساطير ولم يضع تعريفا جامعا مانعا للأساطير بأسرها [4].

وعندما أتى القرن الثامن عشر وبدأ نقد الأساطير بالمعنى الصحيح، ظهرت نظريات مختلفة في تفسيرها، "ولعل من أكثر هذه النظريات دواما في تفسير الميثولوجيا _العلم الذي تناول الأسطورة_ تلك التي اعتبرت للأسطورة (وظيفة تعليلية) أي أنها اعتبرتها، تقريبا؛ لونا من العلم البدائي الذي يفسر الأصول السببية للأحداث الطبيعية ونظم البشر.

---

[1] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج7، ط3، 1431هـ-2009م،ص323.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، ت: الشيخ عادل أحمد عبد الغفور عطار، 6ج، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، يناير 1990م، ج1، مادة خرف.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 118 _ 119.

[4] محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3 1981م، ص16-17.

ومع ذلك فلم يعتبر هذا المفهوم، هو المفهوم الشامل الذي يستوعب هذه الظاهرة؛ وقد رأت أحدث النظريات في تفسير الميثولوجيا: أن الأساطير تعبر بطريقة رمزية عن حقائق خاصة بفكر الإنسان والحياة.

أما التفسيرات السيكولوجية التي قدمها علم النفس قد لفتت الأنظار إلى التوازي القائم بين الأساطير والأحلام ورأت: أن الأسطورة وهي عبارة عن إسقاطات وتجسيدات للرغبات والصراعات الداخلية في الإنسان، أما التفسيرات الوجودية فقد رأت في: الأساطير المحاولات الأولى التي تلمس فيها الإنسان الطريق نحو العثور على الهواية...

ومع كل ذلك يمكن القول بالتفسير الذي يعتبر « الأسطورة مزيجا من العقل والخيال تتوحد فيه نظرة الإنسان إلى ذاته وإلى الطبيعة والعالم محاولا من خلالها توضيح الغموض الذي يكتنف وجوده، وإيجاد الإجابات على المتناقضات الظاهرة في هذا الوجود»[1]

وبالتالي هي رد فعل ذهني تلقائي على كافة التساؤلات التي يثيرها الوجود الإنساني مثل معاني الحزن والفرح والخطيئة والحياة والموت...ومحاولة أولية لتعقل المثيرات الحسية الناتجة عن تفاعل الإنسان مع محيطه الاجتماعي عامة والطبيعي خاصة.[2]

وهكذا نجد وجهات النظر للأسطورة مختلفة بين العلماء، فنجد من علماء عصرنا من حاول الجمع بين تلك التعريفات والتفسيرات فمنهم:[3]

- "رولان بارت":

الذي عرف الأسطورة: بأنها تقليد يكشف عن واقع طبيعي تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناها عند الإغريق"_ ثم يقول: "إنها تحولت إلى عملية تضليل وشيء عابث خداع، وفي نهاية المطاف إلى سنة أو (كود).

---

[1] محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، ص11-12.

[2] نفسه، ص12-13.

[3] رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص 345 _ 348.

وقد استخدم في حديثه عنها عبارات مأخوذة عن اللسانيات، فهي (كلام)، و(رسالة) و(نظام للتواصل)، وهي لا يمكن أن تكون تصورا أو فكرة. وهذا ما يعكس دراسته البنيوية للأسطورة.

- "سوزان لانجر":

التي ترى: أنّ الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدبا في ذاتها، وليست فنا على الإطلاق، بل هي أضغاث، وهي في حد ذاتها مادة خام للفن.

وقد خالفها في هذا الرأي "راثفين" الذي يقول: "إن للأسطورة تلك الخاصية التي تعزى إلى الشعر حسب مأثورة "ولاس ستيفن" المراوغة المتطرفة: إنها تكاد تنجح في تمنعها عن الإدراك، وهذا هو الذي يجتذب المصنفين الذين يؤكدون لنا أن المتاهة العظمى لا تخلو من تنظيم، لأن الأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أولي، أو تجسيد لأخيلة لا واعية، أو أي تفسير آخر بهذا المعنى.

وأيده في ذلك "بييربرونيل" الذي عرف الأسطورة على أنها: «تروي قصة مقدسة، وتسرد حدث جرى في الزمن الأول الزمن الأسطوري البدائي" وهنالك أيضا تعريف "جيليبرديران": الذي عرفها بأنها: "نظام ديناميكي من الرموز، والنماذج والتصورات الخيالية، التي تحاول أن تتألف في حكاية بتأثير مخططها.»[1]،

هذا عن الجانب الغربي أما عن الجانب العربي (الشرقي) نجد:

- "فراس سواح":

الذي عرفها قائلا: «إن الأسطورة هي حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»[2]

---

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م ص 151.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية)، منشورات علاء الدين، دمشق، دط 1997م، ص 12 _ 15.

- "عبد الملك مرتاض":

فيعرفها بقوله: «الأسطورة التي قد نريدها جنس قريب من القصة (تحت أي شكل من أشكالها السردية الكثيرة المختلفة)»[1].

- "شايف عكاشة":

وقد عرفها أيضا قائلا: «الأسطورة لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية، قوامها الخوارق والأعاجيب، التي لا يقبلها المنطق، حتى أننا عندما نريد أن ننفي وجود شيء، نقول أنه أسطوري كما أن الأسطورة في الواقع أقدم مصدر للمعارف الإنسانية، فهي عملية تأمل من أجل إجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما فتكون بطريقة أو بأخرى أشبه بالنبوءة التي ظهرت في ثورات الإغريق»[2]، وكثرت التعريفات، والتقت واختلفت، لكن هذا ما يسعنا ذكره في هذا المقام.

ب. الدوافع نحو استلهام الأسطورة في الرواية العربية:

هناك أسباب عدة دفعت الأدباء المعاصرين إلى استلهام الأسطورة في أعمالهم الروائية ومنها ما رصده "وجيه يعقوب السيد":[3]

- البحث عن صدى للقيم الإنسانية الخالدة من خلال بعث الأساطير بعد أن دمرت الحروب المدنية الحديثة هذه القيم.
- أنّ هذا العالم الحديث لم يفرز أساطير قادرة على تغذية الخيال، كما كانت تفعل الأساطير في الماضي.
- تعدّ الأسطورة أيضا إحدى الوسائل التي طالما لجأ إليها الكاتب ليعبر عن أفكاره وآرائه دون أن يتعرض لملاحقة السلطة الدينية أو السياسية له.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 15.

[2] شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1987م، ص 94.

[3] وجيه يعقوب السيّد، توظيف الأسطورة في الرواية العربيّة المعاصرة، ص27، 28.

- تداعيات أسس الحضارة المعاصرة التي غالت في تغليب الجانب المادي على ما عداه من الجوانب الإنسانية الأخرى، وهو ما أنتج شعورا بالاغتراب والقلق لذلك لجأ الأدباء إلى الأسطورة التي تعبر عن بكارة التجربة البشرية وصفائها.
- إنّ الاتصال بالماضي تم لأسباب فنية أيضا، فقد انشغل كتاب الرواية والقصة المعاصرون بالبحث عن شكل فني جديد للرواية فوجدوا ذلك تارة في التاريخ وتارة أخرى في الأسطورة وتارة ثالثة في الدين والصوفية، وقد عبر كتاب الستينيات عن هذا الهاجس، وهذا التطلع نحو ارتياد آفاق جديدة للتجربة الإبداعية.

ت. الأسطورة في رواية الزويل:

تناص النص الروائي "الزويل" مع تاريخ جماعة الزويل، الذي اكتسب طابعا أسطوريا خرافيا من خلال بعض الشخصيات وبعض الأدوار التي يقومون بها، مثل الإله الزويل الكبير الشيوخ الملثمين.

وقد استحضر الراوي هذا النّص بشكل يملئ النص الروائي به، ويجعله يشع بأساطيره وخرافاته، وحتى أحداثه التاريخية من خلال الدور الحرابي، الذي لعبته هذه القبيلة، في الفكر الشعبي، والتاريخي لمصر. وقد تدخلت الأسطورة في كلّ العناصر السرديّة المشكلة للروية التي يمكن استعرضها، في النقاط الآتية:[1]

- أسطرة اللغة:

منذ الوهلة الأولى لا يحتاج القارئ إلى جهد كبير في اكشاف الأثر الأسطوري للغة هذه الرواية، فقد استخدم الكاتب لغة تجسد النزوع الأسطوري بدء من الرحلة الأسطورية التي قام بها "إسماعيل" و"فتحي"، إلى الجنوب لاكتشاف العالم من حولهما ، إلى التقائهما بالزويل، ومعرفة الكثير عن هذه القبيلة الغريبّة، يقول الراوي: «...ال..ب..ح..ر .. وصلنا بداية العالم، عبرنا الصراط، شربنا اللون الأزرق، يلون به نخاعنا، صحنا، زعقنا، رمينا أمتعتنا فوق الرمال (...)، قلت

[1] وجيه يعقوب السيّد، توظيف الأسطورة في الرواية العربيّة المعاصرة ، ص42.

عندي الدهان السحري الذي قرأت عنه في ألف ليلة وليلة، ندهن أقدامنا، ضحك فتحي، عيناه تبرقان، بحر أزرق عميق الزرقة واسمه الأحمر...»[1].

ومن الألفاظ التي تدّل على استخدام الرواية للغة الأسطوريّة، واستغراقه فيها طوال الوقت ما أسرده الراوي في بعض الفقرات التالية: «يؤمن البشاريّة والزبيدية ومعهم العبايدة، أنّ زويل في كل مكان، حتى بين جماعتهم هم التي يعرف فيها كل منهم الآخر، فيتحاشون ذكر الزويل بالسوء لأنّهم على يقين من وجودهم بينهم، وفي لحظة معينة يظهر الزويلي يفرقع الحصى تحت أقدامه تلين له الحجارة، وينكسر الشوك –هكذا يقولون–...»[2].

ومنها أيضا اللغة التي وصف بها "الشيخ الملثم" «رحبو بنا، بدأ شيخهم مغمض العينين، ليس أعمى، لا يظهر وجهه لكنّني أحسست أنّه مغمض العينين، انحنينا كما نصحنا زفير، أن نفعل، زجال لهم نفس السمات والملامح ثمّة ما يحيط الواحد منهم تدرك أنّه زويلي، زويلي (...) أحاطنا شيوخ الزويل، شعورهم هائشة، عيونهم حادة، تلمع أسنانهم (...) نظرت بطرفة عيني إلى شيخهم، ارتجفت، مغمض العينين لا يرفع النظر عني مع إنّ عينيه لا تظهران فجأة نطق، صوته جاف، قوي، تحار إلى أي سنين العمر ينتمي؟؟»[3].

وجهل الراوي بما يرويه، وعدم معرفته التامة، التي وردت بطرقة جميلة في السرد، أمعنت اللغة في الأسطورة، وشككت في الحقائق التاريخية الفعلية، لهذه القبيلة وأشخاصها، وكذا دورها الذي ألبسه الراوي صفة الخطير على البشريّة، فإيهام القارئ وتشكيكه في واقعيّة الأحداث أضفى عليها طابعا أسطوريا واضحا، «لا يعرف بالضبط، متى بدأ الحرايبية في الظهور، لا يوجد نص مكتوب أو شفهي متوارث يحدد هذا، وتحاول بعض التخمينات إدراك الحقيقة، وطبعا هذا غير موثوق به، تقول الظنون إنّ الحرايبية بدأوا عقب صعود الإله زويل الكبير إلى الغمام»[4].

---

[1] جمال الغيطاني، الزويل، ص5.

[2] نفسه، ص23.

[3] نفسه، ص29-30.

[4] نفسه، ص32.

وهكذا تمتلئ الرواية وتزخر بالسرد الروائي المليء بالألفاظ والإشارات، التي تنقل الحدث من مستواه الواقعي، إلى مستواه الأسطوري، الذي يفرض السرد والوصف كأسلوبين، بعيدا عن الحوار وضموره.

- أسطرة الزمان:

ومن الوسائل التي لجأ إليها الراوي لكي يحدث تمويها على القارئ، مزجه بين الأزمنة الروائية، من خلال الاستباق والاسترجاع، الذي أدته تلك المقاطع التي تتخلّل الرواية وتقدّم معلومات عن هذه القبيلة وعاداتها، والتي لعبت دور الشرح لما سبق، أو دور التنبأ بما سيجري من أحداث فتمهد لها من خلال السرد لبعض الأحداث، والوصف لشخصيات الرواية، ومنها كلام الرواي في أحد هذه المقاطع عن سبب تواري الإله زويل الكبير بين الغمام فيقول:

«حتى يجيئ يوم محدد يظهر فيه الزويل الكبير الذي اختفى من حوله بعيد لا يعرف مقداره بالضبط، لكنّه لا يقلّ أبدا عن مائة ألف ألف طبقة، كان الزويل الكبير قد ضاق بما يجري في العالم. وكادت روحه النقيّة الطّاهرة كالندى تختنق في آثامه وشروره، تغرق في بحار ظلامه، تتوارى في سراديبه، ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة وآلام مخيفة، عانى منها أجيالا طوالا، وتوارى في الغمام...»[1].

فقد وردت في هذا المقطع السردي، كلمات تدلّ على زمن غير محدّد بعيد جدا منها: "يوم محدد"، التي عقبت بعبارة "لا يعرف مقداره"، التي زادت تجهيله، وتغريبه، وعدم تحديده، للقارئ، ومنها أيضا عبارته "لا يقلّ أبدا عن مائة ألف ألف طبقة" لم يقل سنة، باستخدام الطبقة لتمويه الزمن وشحنه بالطابع الأسطوري الخرافي، الذي يحتاجه هذا النوع من السرد.

- أسطرة الأسماء:

شحنت الرواية بأسماء أسطورية غريبة عن القارئ، ما عدا "إسماعيل" الرّاوي و"فتحي" صديقه، و"منتهى" صاحبته، فهذه الشخصيات أعطت الطابع الواقعي للرواية، و اشتملت الرواية أيضا على جملة من الأسماء الغريبة، التي تجسد الشخصيات الزويلية منها "زفير"، "الشيخ صهيج

[1] جمال الغيطاني، الزويل، ص31.

الملثم"، "حراج"، "شناد"، "زراب"، "موزات"، "أتليد شطب"، "الشيخ الحدربي"، هذا ناهيك عن اسم القبيلة وعنوان الرواية، "الزويل" الذي لا يعرف عنه أحد شيئا سوى ما جاء في بعض الأخبار، والنصوص، والنقول المتداولة، هنا وهناك، ولا تستند إلى أيّة حقيقة أو أدلة. وقد شكلت هذه الشخصيات بأوصافها وأدوارها المستوى الأسطوري للرواية.

- أسطرة المكان:

لا شك أنّ للمكان الروائي أهميته قصوى في بناء الرواية، ولا سيما الرواية الحديثة التي لم يعد المكان والوصف فيها مجرد حلية وزينة يزيّن بها الراوي روايته، بل أصبح للمكان الروائي دور حيوي في تفسير الأحداث، وتجسيدها، كما يقوم المكان بدور رمزي وإشاري مهم في الرواية، فقد رسم "الغيطاني" المكان في روايته "زويل" بطريقة أسهمت في إضفاء الطابع الأسطوري عليها.

فقد اختار الروائي الجبل الواقع بين جنوب مصر وشمال السودان، بالقرب من حلايب، لكي يكون شاهدا على أحداث أسطورية، واضحة، ممزوجة بالواقع في بعض الأحيان ملتبسة به، «ما الذي يزدحم به الليل في هذه النواحي؟؟ ليس هواء خالصا ولا نسمات كأن الصيف والشتاء لم يلامسا الصخور، الجبال، ينتصف النهار، يذوب العصر في المغيب، الأسى الغامض يغرق قلبي...»[1].

وهو وصف للجبل في الليل مما يضفي طابعا أسطوريا للمكان، الذي تحول إلى مكان موحش، الذي يقصده الناس في آخر الزمان في جموع غفيرة حتى يشهدوا أو يسمعوا وصايا الزويل الكبير، وحين يظهر الزويل للجبل ترتعش وترتجف حبات الرمل، وهناك يقرأ الزويليون وصايا جدهم الكبير بصوت عال ترتج منه الصحراء، «يقوم جد الزويل من كل مكان، كل من مات منهم على مر السنين يقوم، يقصدون جبلا كبيرا على هيئة التمساح يقع شمال مدينة أسوان في جوف الصحراء الشرقية بحوالي أربعين كيلومترا يقصدونه في جموع جرارة تسد عين الشمس وتزحم حلق المغيب، وفي غداة وصولهم يبدو لهم الزويل الكبير عند الركن الأيمن من الجبل (الذي قيل إنه

[1] جمال الغيطاني، الزويل، ص20.

ارتفع عنده) يشهر بيده رمحا رأسه مذهب يدفعه إلى شيخ الزويل الظاهر الذي يذبح نفسه، عندما يتولى الزويل الكبير القيادة بنفسه، فيذكره الأعزاء وبصيته يزعقون»[1].

من خلال هذا المقطع السردي نجد أن الرواية بالإضافة إلى تناصها مع الأسطورة تتناص مع القرآن في مشهد تجلي الله للجبل حين طلب منه موسى عليه السلام أن يراه، وفي حكايات عودة عيسى عليه السلام للحياة، ويرسم الراوي مظاهر الطبيعة على نحو رمزي وإشاري واضح يختلف عن صورتها كما هي في الواقع، فإنها في الرواية ذات صدى أسطوري، فالصخور والجبال القاحلة في الظلام الدامس أعطت قدسية للمكان.

ومن المظاهر الطبيعة التي جسدت أيضا في الرواية الغمام، فهو يعد من الأشياء المقدسة لدى قبائل الزويل، حيث يعتقد الزويليون أن جدهم الأكبر يسكن الغمامة، ولذلك نراهم يتعاملون معه بإجلال واحترام، كما أنهم يستطلعون الغيب من خلاله، «ولهذا ينحني الزويلي ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعا لو سمع الرعد، ورأى البرق، فالرعد صوته، والبرق سوطه قد يتعالى بكاؤه إذ يهطل المطر الرفيع الغزير، فما هو إلا دموع الزويل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع»[2].

فقد استوحى "الغيطاني" من أساطير الحكايات الشعبيّة ما يعبر به عن أحوال مصر، وعن الخطر الذي تشكله هذه القبيلة، والذي يهدد بلادا بأكملها، من خلال ما تحمله من فكر.

لا ينكر أحد براعة "جمال الغيطاني" وتفرده في إنتاج نص روائي من خلال هدمه للعديد من النصوص واعادة بنائها في قالب روائي خاص، لكن الملاحظ حول ذلك الاستحضار أنّه في غالب الأحيان اقتصر على حدود الاستحضار الحرفي، أو ما سماه "محمد بنيس" الاجترار، للنص التراثي، أو تجاوز ذلك من خلال امتصاص ومعارضته دون الاخلال بقدسيته. وشهدنا ذلك في تناصه التاريخي مع نص "ابن إياس" وكيف بقي أسير لذلك النص، من خلال استحضاره لفقرات

---

[1] جمال الغيطاني، الزويل، ص75.

[2] نفسه، ص75.

بل حتى صفحات منه. وشهدناه في تناصه الديني مع معض النصوص الدينية. وهذا ما يطرح العديد من الاشكالات حول هذه التجربة.

إنّ تقديس النص التراثي وعدم نقده ومساءلته وكذا محاورته، في النصوص الروائية يعكس العديد من الاشكالات: هل هو دليل على القصور على مستوى تلك النصوص وسطحية تعاملها مع النصوص الغائبة؟ وربما هذا الطرح بعيد كل البعد عن تجربة روائية متميزة ويشهد لها الجميع بالنجاح في خلق أشكال رواية عربية جديدة كتجربة "الغيطاني". أو أنّ لهذا الاجترار والامتصاص غرض فني آخر من شأنه مساءلة التراث وإسقاطه على الواقع لإجاد التفسيرات المقنعة والشافية للعديد من النكسات والخروقات في الواقع المعيش من خلال إثراء اللغة ومفرداته وشحنها بلغة جديدة قديمة في ذات الوقت، غير مألوفة على القارئ العربي. وهذا ما سنكتشفه في الفصل القادم والمتطرق للتناص الفني في أعمال الغيطاني الروائية.

كما تجدر الإشارة هنا بعدم خلو هذه المتون الروائية من مستوى أعمق في تفاعلها مع النصوص التراثية. فالرواية الواحدة اشتملت على العديد من النصوص التراثية المختفية بين سطورها، والتي سحقت وشُكلت لبناء لغة وأساليب فنية.

الفصل الثالث

التناص الفني في أعمال جمال الغيطاني الروائية

1.التناص الأسلوبي في الإبداع الغيطاني.

أ.التناص على مستوى اللغة.

ب.التناص على مستوى الأسلوب.

ت.خصائص أسلوب الفني عند "الغيطاني".

2.التناص الزماني والمكاني في النصوص الروائيّة الغيطانية.

أ.فلسفة الزمن في الإبداع الغيطاني.

ب.فلسفة المكان في الإبداع الغيطاني.

من خلال البحث عن مصادر التناص، في النصوص الروائية الغيطانية، وجدنا كيف أنّ الغرض من استحضار تلك النصوص التراثية دون غيرها، كان من أجل استحداث لغة جديدة، وأساليب سردية جديدة عن ما عرفته الرواية المعاصرة. كما أنّ "الغيطاني" أولى اهتماما بالغا للغة والأسلوب، وذلك لما يفرضه كل منهما في خلق الشكل الروائي المرجو من كل رواية، وكيف لطريقة السرد ولغته من دور بالغ في رسم خصوصية ذلك الشكل عن غيره من الأشكال المعاصرة له. وكذا تجسيد لعناصره الفنية من مكان و زمان و شخصيات.

وانطلاقا من ذلك عالجنا قضية التناص الفني في هذا النتاج السردي للبحث عن جمالياته في تشكيل نص روائي فريد بلغته وشخوصه وزمانه ومكانه، البعيدة عن ما ألفه القارئ العربي المعاصر، من خلال النقاط الآتية:

1. التناص الأسلوبي في الإبداع الغيطاني:

تألق النص الروائي الغيطاني بتنوع كبير على مستوى الأسلوب واللغة، بل إنّ لكل رواية من رواياته لغة خاصة بها كتبت بطريقة تميزها هي عن غيرها من الروايات، بل حتى الروايات المنتمية لسلسلة واحدة وتصب في إطار عام واحد، تختلف كل واحدة منها عن رفيقاتها، وكل واحدة تستدعي لغة خاصة، لها حض من التراث، يختلف عن غيرها.

أ. التناص على مستوى اللغة:

تميز "الغيطاني" بأسلوبه الذي رسمه بسمات عديدة جعلت له تفرده وخصوصيته ولعل أهم ما ميز أسلوبه لغته التي اعتبرها بطلا من أبطال روايته وذلك بتنوع هذه اللغة وتنوع حقولها «فاللغة مهمة في الرواية فلا يمكن أن نكتب بلغة متكلسة أو لغة ذات بلاغة محدودة مباشرة فاللغة متعددة، متعددة في الحياة، متعددة في التفكير، متعددة حينما نكتبها، فتعدد مستويات اللغة وتعدد أصواتها المتكلم بها أصبحت شبه بديهية، إذ لا يمكن أن أقول بأن أكتب بلغة عربية صرف، فالعربية هي اللغة المكتوبة واللغة المتكلم بها. وأكثر من ثمانين من المئة من كلمات اللغة الدارجة أو العامية كما يقال من القاموس العربي. وعلى هذه الحيوية والإمكانات اللغوية التي تتميز بها اللغة العربية أعطت النصوص الروائية حيويتها وأضفت عليها صفة الجسارة، وكانت أقرب السبل وصولا إلى القارئ.»[1].

و "الغيطاني" من الروائيين الأكثر وعيا بهذه الخاصية التي تتمتع بها اللغة العربية، وقد كانت لها حصة الأسد من العناصر الروائية التي اعتمد عليها لتشكيل عالمه الروائي، ورصد ظواهر مجتمعه، وكذا تأصيل روايته العربية بلغته الخاصة، فتنوعت لغاته وتعددت وفق ما تقتضيه كل رواية.

ومن ذلك قوله: «كانت مشكلتي الأساسية مع اللغة، أولا كان لدي هاجس منذ البداية هو عدم الالتزام بالسائد، عندما قرأت نجيب محفوظ ويوسف إدريس شعرت أنني أريد أن أكون

---

[1] محمد برادة، رسائل من امرأة مختفية جاذبية التجريب الروائي عند محمد برادة، لقاء تلفزيوني، قناة فرانس 24، حاوره الصحفي جمال بودومة، حصة ثقافة، 06-03-2020.

مختلفا، كما أن قراءتي في الأدب المترجم كان أكثر، هذا الاختلاف وجدته في النصوص القديمة وقد ينصرف الذهن عندما نقول تراث الأدب إلى المتنبي والجاحظ وأبو العلاء، وأنا ذهبت إلى نصوص غير مطروقة، إلى محاضر المحاكم الشرعية، وطبعا ابن إياس، وكنت أقرأ في ذلك الوقت الملاحم التي كانت معروضة في المكتبات وعلى سور الأزهر: عنترة بن شداد، سيف بن ذي يزن الظاهر بيبرس، وطبعا ألف ليلة وليلة، من البداية، في هذه الملاحم اكتشفت لغة غير موجودة في روايات ذلك الوقت. هذه اللغة كيف يتم تطويعها لتصبح قادرة على التعبير عن شيء لا يمكن الإمساك به أو رؤيته أو التعبير عنه بالأحاسيس المجردة المباشرة وجدت أنه لا يتم التعامل مع هذه اللغة رغم بلاغتها وهذا جزء من المشكلة التحول من القديم والجديد التي بدأت في القرن التاسع عشر هو عصر الكمال في اللغة، لأن اللغة عندما دخلت مصر كانت جامدة، وهذا ما نلاحظه في النصوص الأولى التي كان يكتبها العرب في مصر، مثل ابن الحكم في فتوح مصر والمغرب الذي كانت لغته جامدة، بعد أربعة قرون أصبحت اللغة العربية سائدة في مصر، حتى في عصر الفاطميين كان الأقباط هم من يديرون الدواوين، وكانت القبطية هي المستخدمة في الدواوين، في العصر المملوكي استقر الأمر ولكن حدث عناق وامتزاج بين اللغة المصرية الدارجة التي كانت محملة بتاريخ قديم جدا منذ أيام الفراعنة ثم المرحلة القبطية واليونانية، وبين اللغة الوافدة وتلك اللغات نشأت لغة بسيطة في رأيي هي ذروة البلاغة المصرية، حيث أن هناك لغة عربية واحدة ولكن بداخلها تنوع لا تشعر به إلا بالمعايشة، لذا لم أكتب بالعامية حتى في الحوار، لأن في اللغة العربية إمكانية الإيهام يمكنك أن تقرأ إيقاعا فصيحا بلهجة عامية. هذه التجربة التي تمت في العصر المملوكي حاولت أن أتواصل معها في الزيني بركات، حاولت أن أتناص مع هذا العصر، ولكن عندما كتبت وقائع حارة الزعفراني حاولت أن أغير لأنني أؤمن بأن اللغة حالة تتبدل وتتغير وليست مقاما»[1].

ومما سبق نجد أن "جمال الغيطاني" خلق مع كل رواية لغة جديدة تختلف عن سابقتها فتنوعت مصادر هذه اللغة وفق ما تقتضيه كل رواية، ولذا نجد ثلاث سمات أساسية لهذه اللغات والتي تتمثل في:

[1] جمال الغيطاني، حوار مع الروائي جمال الغيطاني، محمد شعير، ص135، 136.

– اللغة الشعرية:

إنّ أهم ما ميز أسلوب "الغيطاني" تلك الشاعرية المتدفقة، حيث تبدو اللغة عنده أقرب إلى الشعر في كثير من الأحيان، وخاصة تلك التي يكون الوصف فيها سائدا، فيقول في مطلع كتابه التجليات: «لما اكتمل إيابي فرغت إلى نفسي أستعيد وأسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو سرت في بوار لا تطمئن بي دار، ولا يستقر بقراري قرار، صرت متحركا وساكنا، بعد أن كنت أشبه بطير أطير من غصن إلى غصن، والغصن الذي انطلقت منه هو الذي يطير عني، عدت محدودا بعد أن كنت طليقا، وكل محدود محصور، وكل محصور عاجز، رجعت بعد أن كنت الطالب المطلوب والعاشق المعشوق، لم يكن رحيلي إلا بحثا عني، ولم تكن هجرتي إلا مني وفيّا وإليّ، كدت أصل إلى أصلي، كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور، والليل والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وخلق الندى والرجع والصدى، والغايات وسلمى وليلى واختفاء، والشفق وتعاقب الفصول»[1].

إنّ المتأمل في نص "الغيطاني" السابق يلاحظ ما أثبته آنفا حول شعرية اللغة، فهو يختار الألفاظ بعناية شديدة وتكثر عنده المرادفات اللغوية (يلوح–يبدو، الرحيل الهجرة–الوصول)، كما تظهر بوضوح المحسنات البديعية كالجناس (أصل إلى أصلي)، والاستعارة والتشبيه ... بل إنّ بعض الجمل يمكن أن تكون موزونة موسيقيا، ويمكن تقطيعها عروضيا:

لما اكتمل إيابي /0//0/////0/0/ وزمن المحن يلوح ويبدو ///0/////0///0/0

تكون مستفعلن متفاعلن مع دخول الزحاف على التفعيلة الأولى، وهي تفعيلتي بحر الرجز والكامل، كما تنسجم الجملة الأخرى مع موسيقى البحر المتدارك (فعلن، فعل، فعل، فعلن) وغير ذلك كثير من الجمل الشعرية التي تبدو في لغة الغيطاني.

بالإضافة إلى هذه اللغة الشعرية نجده يضمن أبياتا ومقطوعات شعرية، وهو أسلوب يحاكي فيه "الغيطاني" أسلوب ألف ليلة وليلة والسير الشعبية، التي طالما حفلت بالشعر جنبا إلى جنب

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص5.

مع النثر، «وعادة ما يأتي الشعر في تلك الآثار للاستدلال والاستشهاد على معنى ما، أو أداة تعبير أساسية عن المعنى»[1].

و"الغيطاني" لم يسبق معاصريه في استحداث هذه التقنيّة؛ لكن توظيفه لها في العديد من المواضع يشهد له بالإبداعيّة:

- تضمين الشعر كأداة للتعبير عن المعنى:

فمن هذه التضمينات التي تبدو أداة تعبير أساسيّة عن المعنى، تلك المقطوعة التي تردّدت على لسان أحد شخصيات الخطط، تعبر من خلالها عن حالة الالتجاء إلى الله، يقصد الإحساس بالأمن والسكينة في ظل واقع مأساوي يعصف بكلّ شيء:

«قد جئت بابك يا مجيبا من دعاك *** أنت المعين ومن لنا سواك

أسعى وتسبقني إليك جوارحي *** فالقلب يلقى الأمن دائما في لقاك»[2].

ومنها أيضا من يصف حالة الديار في ما أورده الراوي من أبيت مقتبسة، في "كتاب التجليات":

«تفصيل

أقول كما قال القائل:

ديار بأكناف المغيب بلمع***وما أن بها من وهي بلقع

ينوح عليها الطير من كل جانب***فيصمت أحيانا وحين يرجع...»[3].

- تضمين الشعر كمونولوج داخلي:

وأحيانا يأتي الشعر مضمنا على هيئة بديل عما يسمى في النقد الحديث بالحركة الداخلية لنفوس الأبطال، أو ما نسميه في القصص الحديث "المونولوج الداخلي"، إذ الشعر أصلا «أقرب الأدوات إلى التعبير عما في داخل النفوس»[4]، ومن ذلك تردد مقطوعة شعرية أخرى يستشعر من

---

[1] فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، ط2، 1975م، ص172.

[2] جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، ص43.

[3] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص758.

[4] فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجميع، ص171.

خلالها الراوي نوعا من الاندماج الحميمي بينه وبين بيت الحمام وهديله المعبر عن حالة الحزن والأسى التي تلفه:

«رب ورقاء هتوف بالضحى *** ذات شجو صرخت في فنن

ذكرت إلفا ودهرا صالحا *** وبكيت شوقا فهاجت حزني

فبكائي ربما أرقهـــا ... *** وبكاؤها (!) ربما أرقني»[1].

لقد زادت هذه التضمينات الشعرية في مجموع أعماله عن نحو عشرين تضمينا[2]، وكلها تخدم المضامين في تعمقها، أو المشاعر في ترهفها وتزيل كدراتها.

– لغة المؤرخين واللغة التراثية:

ومن الأساليب التي ساهمت في انفتاح النص الروائي الغيطاني، تلك التي اخترناها بهدف إبراز التداخل بين الخطاب السردي الفني والخطاب التاريخي الباحث عن الحقيقة من أجل اكتشاف دلالات النص. فقد تمكن "الغيطاني" من المزج بين الشكل والمضمون وذلك من خلال إعادة إحيائه للغة التراثية وخاص لغة المؤرخين، «التي تجعلك تعيش في محراب التراث العربي بمجرد استدعائها، ف "الغيطاني" حينما استلهم التراث لم يقتصر على استلهام الأحداث وإعادة إنتاجها وإسقاطها على الواقع المعاصر، ولكنه استلهم اللغة التراثية نفسها، وذلك حتى يحدث انسجاما تاما بين الشكل والمضمون»[3].

فمن اللغة التراثية العتيقة استخدام تعبيرات تراثية كما في الرسائل كقوله: «اعلم أخي جنبك الله المحن، وأقضى عنك الشدائد، وخفف هجيرك، أن ماء فيضي قد بدا غيضه منذ زمن»[4]، وكاستخدام النداءات وتضمين الحكم والأمثال والتقارير في رواياته كقوله: «ما يبدو واضحا في حين يغمض في حين آخر، وما يكون غامضا في وقت ينجلي في وقت آخر»[5] وكقوله: «تقرير مرفوع إلى الشهاب الأعظم زكريا بن راضي، كبير بصاصين السلطة

---

(1) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص177.

(2) مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص256.

(3) وجيه يعقوب السيد، الرواية والتراث العربي، ص179.

(4) جمال الغيطاني، رسالة في الصبابة والوجد، ص26.

(5) جمال الغيطاني، متون الأهرام، ص13.

في الجزء الأخير من هذه الليلة، توجه الزيني بركات بن موسى، استدار الذخيرة ومتولى حسبة الديار المصرية، وإلى القاهرة والمتحدّث عن الوجهين القبلي والبحري، إلى كوم الجارح...

بعد استدعاء الشيخ أبو السعود الجارحي العارف بالله، وعندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزيني عليه،...»[1]، فقد ساهمت هذه النصوص في إثراء اللغة الروائية عند "الغيطاني" وأعطتها صفة التراثيّة، على الرغم من سياقها الحداثي الذي وردت فيه، والدلالات الناتجة عنه.

– اللغة الصوفية:

شهدت روايات "الغيطاني" ظاهرة استلهام التراث الصوفي ولعل روايتيه "كتاب التجليات"، "رسالة في الصبابة والوجد"، أكثر رواياته استحضارا لهذا التراث، وأهم عنصر سردي احتفى بهذا التراث، اللغة، اللغة الصوفية المستوحاة من النصوص الدينية والكتب الصوفية كـ"الفتوحات المكية" و"فصوص الحكم" و"ترجمان الأشواق" و"كتاب التجليات" لـ"ابن عربي" ومن ذلك قول الراوي: «إني مطلعكم على نتف من ذلك ... فأول حجاب عرفته الفوت، والثاني الندم، والثالث حجاب ذكر، فإنما أنت مذكر، والرابع حجاب وكما نسيت اليوم تنسى، أما أشد الحجب علي فحجاب العصر إن الإنسان لفي خسر، ثم جزت حجب السبب والطلب والعطب والحزن والأسى والصفاء والرفق ...»[2]، فهي لغة ثرية معبرة، مقتبسة من النص الديني، القرآن.

ب. التناص على مستوى الأسلوب:

لاشك أنّ الأسلوب في الشكل القصصي له وظيفة لا غنى عنها، وهي وظيفة تبدو في أكثر من قالب، تبعا لما ينتقي المبدع للاستخدام منها، والمتتبع لطرق السرد عند "الغيطاني" فسيجد أنها لا تترك شيئا من هذه الأساليب، ولكنها تضيف إليها الجديد، منها:[3]

---

[1] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص165.

[2] جمال الغيطاني، التجليات، ص511.

[3] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص257-258.

– الطريقة الملحمية:

وفيها يتولى المؤلف سرد الأحداث بضمير الغائب، وسرد الأحداث بضمير المتكلم، إذ يتولى البطل أو الشخصية نيابة عن الراوي القيام بهذا الدور، وقد تقوم بأكثر من شخصية بهذا الدور[1].

و"الغيطاني" بتأثير لجوئه إلى فكرة التجلي قدم لنا راويين يتبادلان وظيفة السرد فيهما فمرة كان المؤلف هو من يقوم بدور الراوي، ومرة أخرى كان ينوب عنه صوت ينطلق على لسان شخصية أخرى متخيلة، جردها "الغيطاني" من خلال عملية شخصيته الحقيقية لإرادة دليله، فقد جعل الدليل من هذه الشخصية بشرا مقطوع الرأس، منزوع الفؤاد، ولا يتم الفصل بين الراويين إلا لحظة صحوة "الغيطاني" على حقيقة وفاة والدته في نهاية السفر الثالث من "كتاب التجليات".

– أسلوب النداء:

وهو من الأساليب التي لقيت حظها في السرد الغيطاني، وكان الغرض من توظيفه هو:

- أن يبتعد عن الأسلوب المباشر.
- أن توظيفه في الزيني بركات تحديدا جاء للإيهام بواقعية ما يروي، مستندا إلى أن لغة النداءات تناسب أدوات البث أو وسائل الإعلام الشائعة في زمننا. كقوله على لسان راويه: «نداء

يا أهالي مصر....

لا يخرج أحدكم بعد المغيب

لا يرتدي أحدكم لثاما

ومن ضبط شنق

يا أهالي مصر....

من خالف شنق»[2].

---

[1] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1970-1967)، دار المناهل، بيروت، 1980م، ص267.

[2] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص181.

– الأسلوب القائم على افتتاح بعض الشرائط السردية:

بألفاظ تعيد القارئ مباشرة إلى تذكيره أنه يتلقى حكاية ويستمع إلى حكاية وذلك على نحو يجعل المتلقي منتبها جيدا لما يقرأ ومتابعا ومهتما لمجريات الأحداث ومتشوقا لها، فمن ذلك مثلا «قيل لي ... وقيل أكثر ...»[1]، «وإني لقاصه عليكم ...»[2]، أو بعبارات الاستفهام «كيف تم ذلك»[3]، أو افتراض سؤال عند الطرف المقابل في حوار الراوي والمتلقي المتخيل «ستسأل متى بدأت الرؤية من تحقق نظري منها وتمكن؟»[4]، أو نهي المتلقي عن اتهام الراوي بما من شأنه أن يطعن في قصد الراوي إلى التحدث تحدثا واقعيا لا تخييليا، «فلا تكذبني ... فلا تتهمني بالشطط»[5]، أو أن ينبه الراوي المتلقي إلى صدق ما يروي من خلال تشبيه حال الراوي في موقف ما يسرده، بحال شخص آخر في موقف مشابه «فكان حالي مثل الرجل الذي هرب من الموت في الهند ...»[6]، أو بالوعد بالتفصيل في أمر حكاية في لحظة آتية في الرواية، «حتى كان من أمره ما كان، وما سنذكره في حينه»[7]، أو رغبة المتلقي في ضرب المثل على صدق الراوي «اضرب لي مثلا»[8].

وجلي أن مثل هذه الأساليب المتأثرة بأسلوب الراوي في القصص العربي القديم، من شأنها أن تحدث رغبة في المزيد مما يسرده الراوي حتى يضمن المبدع متابعة يقظة ومتحمسة، ويجعل المتلقي يشارك في عملية السرد.

وتمثل "الغيطاني" لمثل هذه الأساليب وبتلك الصورة يعكس إيمانه بضرورة التحاور مع هذا التراث وتشربه وصياغته بطريقة تضمن إعادة احترام لخصائصه كما أوردتها أمهات الكتب.

---

(1) جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص13.

(2) نفسه ص29.

(3) نفسه، ص64.

(4) جمال الغيطاني، رسالة في الصبابة والوجد، ص10.

(5) نفسه، ص10، 11.

(6) نفسه، ص11.

(7) جمال الغيطاني، الزيني البركات، ص8-9.

(8) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص22.

– أسلوب الرحلة:

جاء تضمين أسلوب الرحلة القائم على الانتقال من مكان إلى آخر لغاية معرفيّة من أجل تحديث سرده وإعطائها بعدا رمزيا، وتعتيقه في نفس الوقت، بالتناص مع الرحلة التراثية رمزية، إلى العالم الآخر، التي يستحضر فيها السارد شخصيات تاريخية ومعاصرة لم يمض على موتها وقت طويل، والتي تذكرنا بـ"رسالة التوابع والزوابع" لـ "ابن شهيد" و"رسالة الغفران" لـ "المعري" فكلتاهما تنطلق من الواقع ثم تنفتح على العالم المتخيل الذي يستحضر فيه الكاتب أرواح الشعراء وتوابعهم وقد استحضر السارد في كتاب التجليات شخصية زينب بنت علي وأخوها الحسين، وجعلهما في ديوان واحد، واستحضر شخصيّة "ابن عربي" كبير عارفين الصوفيّة، واستحضر شخصيات معاصرة مثل "جمال عبد الناصر"، وأفراد أسرته، وغيرهم من الشخصيات، التي ربطتها الرواية بعلاقات تقارب، وتناصر، وكانت هذه الشخصيات بالنسبة للقارئ بين دليل يسري به، أو يعرج، وبين رموز، ودلالات يعكس بها ما تمناه أن يحصل وبين ما حصل بالفعل، وقد كان "المويلحي" من اقتبس هذه التقنية القصصيّة، في مطلع القرن العشرين، في "حديث عيسى بن هشام"، فتصوّر عودة أحد الباكوات إلى الحياة وتعجبه من تغير الحال والزمان.[1]

كما تناص "الغيطاني" مع نصوص الرحلة التاريخيّة، التوثيقيّة من خلال استحضار النص الرحلي بصورة موازية للنص الروائي، والذي جسدته رواية "الزيني بركات" مع النّص الرحلي للرحالة الإيطالي «"فياسكونتي جانتي" الذي زار القاهرة أكثر من مرّة في القرن السادس عشر ميلادي أثناء طوافه بالعالم، تسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر أغسطس 1517 ميلاديّة، الموافق رجب922م»[2]، والتي استحضرها الروائي من باب التوثيق التاريخي، وإعطاء واقعيّة لأحداث النص الروائي. التي ساهمت أيضا في التمهيد للنص واختتامه، وإعطاء بعض المعلومات داخل متنه.

---

[1] طرشونة محمود، مدرسة توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد17 العدد1، 1998م، ص21.

[2] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص4.

– أسلوب الخبر (التاريخي والأدبي):

والسارد عندما يخاطب المتلقي بلهجة التنبيه والتفسير والوعظ والتحذير فإنّه يذكر بأسلوب الخبر التاريخي والخبر الأدبي. وكذلك بالحديث النبوي الذي يروى في شكل أخبار تهدف إلى الموعظة فقد يحاكي أسلوب الخبر ويستعمل لغته كما في قوله: «ثمّ صفّهم للحرب، فكان تعدادهم سبعين ما بين راكب وراجل، وخيل إلى أنهم دون ذلك جعل مازنا في الميمنة، وحسين صاحب خالد في الميسرة، وأعطى رايته لأبي، ثم أمر بحطب وقصب أن يترك في موطن الأرض بشبه الخندق مخافة أن يأتوهم من ورائهم فنفعهم ذلك.»[1]

لم يقتصر "الغيطاني" في سرده على الأساليب التراثيّة فقد مزج بينها وبين أساليب حديثة ومنها الأساليب الصحفيّة والمراسلات الحربية:

– المراسلات الحربيّة:

لقد كان لعمل "الغيطاني" كمراسل حربي دور في تسرب مثل هذه الأساليب في نصوصه الروائية، والقصصية، التي جاءت في معظمها تجسيدا لأدب الحرب عموما، ومنها إحدى هذ قصص، "مجهود حربي" التي يقول فيها: «رجب جندي المدفعيّة وصف له الطابق الثاني الذي شرع والده في بنائه، عندما ينصرف كلّ مرّة يطلب من عم خضر أن يدعو له، أن يرضى عنه، عندما يبدأ قصف المدفعيّة المتبادل يرفع يديه طالبا من الله حماية رجب، قصف المدفعيّة يعني عنده رجب إذا أغارت الطائرات على المواقع خارج المدينة فيه تقصد رجب، كثيرا ما يلتفت إلى بعض زبائنه الذين يصمتون فجأة عند بدء الانفجارات، يومئ قائلا: «مدفع رجب اشتغل» تقسو ملامحه إذ يصغي إلى شكوى عامل المطبعة والمجنّد في سلاح المهندسين...»[2].

وما نجده متضمن بصورة إشارية ملمحة في قصص "الرفاعي"، التي يقول فيها الراوي: «أصغى عبد المؤمن إلى صوت احتكاك الحذاء بالأرض الصلبة المغطّاة بذرات الرمال عند أداء

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص276.

[2] جمال الغيطاني، الأعمال القصصيّة الكاملة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، المجلد2، ط1، 1991م، ص236.

الجندي للتحيّة انطلق عبر الطريق الذي يدور حول هضبة الأهرام، ودلو ينهي الرفاعي ذلك الصمت، استعاد بعض أحاديثه مع الجنود أثناء انتظاره في الخلاء المعبّأة بالنّجوم والضباب، بعيدا في أعماق الكون، بحذر بدأ القيادة عندما دخل في شارع الهرم، في تلك الساعات المتأخرة...»[1].

فقد عبر من خلال المقطعين عن ملامح النّاس ومشاعرهم أثناء الحرب وبعدها، وتأثرها على حياتهم، واستخدم "الغيطاني" هذا الاسلوب في وصف تلك الملامح والمشاعر، يعطي تشويق للقارئ لما يسرد، وهذا يرجع بحسب "وجيه يعقوب السيّد" إلى «رهافة حس الأديب وسعة خياله وعمق تأمّلاته أن يصنع من هذه المعارك ملاحم أدبيّة خالدة.»[2]، كما أن مشاهدته لتلك الجبهات القتالية والحروب العدوانية الإسرائيلّية، «مكنته من أن يصفها بنوع من الحنكة، والدربة ومماسا له أيضا بإثراء تجربته الروائيّة.»[3].

– أسلوب الصحافة الأدبيّة:

ومن الأشياء التي أثرت في "الغيطاني" وساهمت في تطوير حسه الفني، في سرد الأحداث وتجسيدها، استلهامه لأساليب الصحافة الأدبيّة، إذ نلحظ في العديد من المقاطع السرديّة في قصصه "ذكرى ما جرى" التي تزدحم في صفحة واحدة، استحضارها للمقال الصحفي الافتتاحي، والتقرير، والبيانات، ورسائل القرّاء، والتصريحات لتعلن عن ضرورة الاندماج في النّص الروائي، ومن هذه المقاطع: «فهكذا كان من المحتّم أن يظهر الثلاثين من فبراير إلى مسرح تاريخنا المعاصر، لقد جاء لتبدأ المسيرة ولتحقق المكاسب، إنّ روح الثلاثين من فبراير يجب أن تسود كل المواقع...»[4].

وقوله: «حديث في الصفحة الأدبيّة

...يتساءل القراء، أين أدب الثلاثين من فبراير؟ أجاب أديب العاصمة الأول:

---

(1) جمال الغيطاني، الرفاعي، الأعمال القصصيّة الكاملة، ص367.

(2) وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص25.

(3) لعموري الزاوي، شعريّة العتبات النصية، ص25.

(4) جمال الغيطاني، ذكرى ما جرى، الأعمال القصصيّة الكاملة، ص596.

لكنّ الأدب يستوعب الأحداث على مهل.»[1].

تتداخل هذه النصوص وتتزاحم لتعكس رحابة الخطاب القصصي عموما، والروائي خصوصا، في استحضار العديد من النصوص بأساليبها ولغاتها، ليمزجها الروائيّ، ويرسم بها مناطق الظلّ والنّور في تلك المضمونات التاريخيّة والاجتماعيّة، وحتى الأسطورية الخرافيّة، حيث نجد أنّ «الخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابيّة متعدّدة، المسرحي، والشعري، الديني، الحكائي الشفوي، الصحفي، السياسي، التاريخي،(...) ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعدّدها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، وتتظافر مع الطّرائق الموظفة في بنائه، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا وكلا حسب خصوصيته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته وأخيرا نوع من الانسجام في بنية الخطاب.»[2].

لقد تفرّد "جمال الغيطاني" في تناصه مع تلك النصوص التراثية، والحداثيّة على السواء، من خلال التفاعل مع مضامينها، أو على مستوى تشربه لأساليبها ولغتها. فقد كانت حاجة "الغيطاني" في خلق نصوص روائية – من شأنها التأصيل لرواية عربية لها السبق في استعمال أساليب لم يألفها الغرب، وكذا التميّز عن غيرها من الروايات، كما تعكس قدرة الروائيين العرب على الخلق، والإبداع، والبحث عن غير المألوف– هي الدافع وراء هذا التفرّد والتميّز، الذي يُشهَد له بشهادة العديد من النقاد والدارسين، كما تشير إلى ذلك أعماله التي تحسبها تسكن في أعماق الزمن، لكنّها تضرب في صميم العصر. بلغة لم يكتب بمثلها، ولم توظف تلك الأساليب العتيقة بفنية كما شهدناها في الروايات الغيطانيّة.

ت. خصائص أسلوب الفني عند "الغيطاني":

لقد كان لتشرب روايات "الغيطاني" للأساليب التراثيّة أثر على خصائصها الشكلية وسماتها الفنّية، والتي يمكن تلخيصها في القضيّتين الآتيتين:

---

[1] جمال الغيطاني، ذكرى ما جرى، الأعمال القصصيّة الكاملة، ص596-597.

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة دراسات نقديّة، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص295.

– **السّمات الفنّية في البناء العام لدى الغيطاني**: والتي يمكن رصدها في السمات الآتية:[1]

الزخرفة البديعيّة: فنحن كثيرا ما نعثر في روايات "الغيطاني" على شيء من أسلوب المقامات في الزخرفة البديعيّة متمثلا في أسلوب السجع تحديدا من دون الأشكال البديعيّة الأخرى مثل ما ورد في رواية "الزيني بركات" «لأنّ الزمن دبّ فيه الفساد، وكثرة ظلم العباد، وصار الخير والعدل في أبعد واد...»[2]، وفي "كتاب التجليّات" «صرت في دوار، لا تطمأن بي دار، ولا يستقر لي قرار...»[3]، وهي زخرفة شاعت في العديد من الأعمال الأدبيّة لعصور متتاليّة، وخصوصا في الخطبة والرسالة.

التصوير الكاريكاتوري: وفي أحيان كثيرة يوظف "الغيطاني" هذا الأسلوب لبعض شخصياته الروائيّة، ومن أمثلة ذلك شخصيّة "رأس الفجلة" أو شخصية "الشيخ عطيّة" ذات الملامح الطفوليّة، والكتفين الضيّقين والحوض العريض، واختفاء الرقبة، وتعرّم الوجه وغلظ الجفون، وترهل الجلد واستدارة العينين «..من هنا يمكن تكوين صورة واقعيّة سريعة للشيخ، إنّه قصير القامة إلى حد لا يتجاوز معه طول الطفل في الثامنة، ضيّق الكتفين، عريض الحوض ربما لانثناء ساقيه الكسيحتين تحت جسده، يغوص رأسه حتى لا تبدو له رقبة، إنّما ثلاث دوائر من اللحم كل منها تعلو الأخرى، وجهه بيضاوي، متورم، أو هكذا يبدو خاصة أنّه بدون تجاعيد، فمه صغير مزموم جفونه غليظة، جلده مترهل...»[4]، وهذا الأسلوب قريب من أسلوب "الجاحظ" في "رسالة التربيع والتدوير"، ولكن ليس من أجل السخرية دائما كما هو حال الجاحظ مع "ابن عبد الوهاب"؛ وإنّما لتعميق الوعي بغرابة شخصيّة البطل حتى عن صعيد هيئته الخارجيّة.

رصف مجموعة من الحكايات المتفرقة والمتمايزة في تفاصيلها، والمتماثلة في الموضوع الذي تعالجه: وهنا ما نلاحظه في البناء العام لروايته "رسالة البصائر في المصائر"، فهي قائمة على

---

[1] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص260 وما بعدها.

[2] جمال الغيطاني، الزيني بركات، ص29.

[3] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص5.

[4] جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني، ص58.

أساس رصف مجموعة من الحكايات المتفرّقة والمتمايزة في تفاصيلها والمتمثلة في الموضوع الذي تعالجه، القائم على الاغتراب والعزلة وهما محور مجموعة حكايات هذه الرسالة، بل إنّ العنوان يكشف عن وحدة الموضوع رغم نوع الحكايات وتمفصلات بنائه.

الاستطراد: فقد زخرت روايات "الغيطاني " بهذا الأسلوب، وهو لا يعني الخروج عن الموضوع كما هو الحال في كتب التراث، لكنّنا إزاء عمل روائي، الذي يعتمد من خلال هذا الأسلوب على الخروج من قصة أكبر للدخول إلى قصة أصغر، عبر نقطة من القصة الأولى تطلّ على الثانية.

ومن الأمثلة على هذا الاستطراد، أو تداخل قصة في أخرى، أكثر من أن تحصى، ونكتفي منها بما أورده الراوي في "رسالة في الصّبابة والوجد"، الذي راح بقطع تسلسل قصّته مع "فاليريا" مفتتحا قصة أخرى قصيرة وجديدة يبدأها بقوله: «وأني مورد أمرا لطيفا أقصّه عليك إذ حدث...»[1] وقوله: «...اسمحوا لي أن أذكر واقعة ربما حوت علامة...»[2] وبعد أن ينهي قصته يعود من جديد إلى مكان القصة الأم، فيبتدئ متابعة القصة بعد انقطاع، فيقول في تجلياته: «لكنّني أستأذنكم بإتمام مناجاتي الإفضاء بمضموني...»[3]

تقديم شروح ذات صلة مباشرة بطبيعة منهجه الذي يقوم عليه أسلوبه: كان يؤكد أنّه يؤثر الحيدة وعدم التدّخل المباشر في صياغته أحداث الرواية، بل يترك ذلك لشخصيات الرواية نفسها أو أنّه لن يجاهرك «إلا إذا لزم التنويه، وغمض القصد، واستبهم الأمر.»[4] ومن ذلك قوله: «..اعذرني يا أخي، أنني آثرت الظنّ، إذ يصعب عليا التحديد إذ لقيت نفسي فيما بعد أصفو وأحن، أستعيد أمور لا قدرة لي على تبيان كيفيّة وصولها عندي فبعض ما عرفته عنها أو منها أدركته بالمحاورة، أو بالنّظر، أو الصمت، بالإيماء...»[5].

---

[1] جمال الغيطاني، رسالة في الصبابة والوجد، ص21.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص273.

[3] نفسه، ص273.

[4] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص11.

[5] جمال الغيطاني، رسالة في الصبابة والوجد ، ص18.

الغموض: الذي استدعته النّصوص الروائيّة، التي تحجب دلالاتها وتواريها في ألفاظ غريبة عن القارئ أو في رموز تراثيّة تختزن تلك الدلالات وتحييها مع كل قراءة تحاول أن تكتشفها. وهذه الخاصية نجدها عند المتصوفة الذين تأثر "الغيطاني" بأسلوبهم من ناحيتين:

- الأولى: الإشارة إلى الغموض الذي يكتنف أعمالهم وطبيعة كشوفهم وتجلياتهم.
- الثانية: شرح بعض جوانب المنهج الذي يستلزمه الصوفي في تأليف كتاب ما.

ولقد أشار "الغيطاني" إلى الغموض الذي يكتنف فهم رواية أو أخرى، وقد ترددت هذه الإشارة أكثر ما ترددت في "السّفر الثاني" من تجلياته، وهي لازمة يقرّ من خلالها بالغموض من ناحية، ويسوق من خلالها اعتذاره عن هذا الغموض من ناحية أخرى بالأمثلة ذلك قوله: «أبدأ باعتذار، فالمقام مبهم والحال غالب. وعندما سطّرت ما ذقته وعلمته أول مرّة كان الأمر سهلا عليّ وبعد تمزيقي ما كتبت وبعد أن امرني شيخي الأكبر بإعادة ما دونت لقيت العسر والمشقة خاصة وأنا لست أنا، كما أنّ وجودي ليس وجودي. وهنا أصمت فلا أبوح، فثمّ سر عظيم أعدكم بالكشف عنه في المقام الأصح والأوان المواتي (...) ولولا التكليف لما أتممت لهذا ولو بدا الأمر صعب في موضع مستغلق أحيانا ألتمس العذر لكن صدّقوني في كلّ ما أسر به أو أعلنه فلم أجامل ولم أدون خلاف ما عرفت، أو رأيت، هذا حق وسادتي أركان الديوان، وشيوخي الأفاضل، وأصحابي في الطريق، وكلهم عليا شهود، أصرّح بهذا بداية المقام لأني واجهت ما استغلق عليّ، وما لا يمكن التعبير عنه بمفردات النطق والكتابة.»[1]

وما يمكن رصده في هذه السمات أنّها وإن كانت من أساليب الرواية وتقنياتها؛ إلاّ أنّه شرّبها أسلوب المتصوفة والمؤرخين واللغويين العرب القديم.

- خصائص الشكل القصصي:

مما سبق لا حظنا تفرّد "الغيطاني" في محاولاته الدائمة في الكشف عن شكل يوسم تجربته الروائيّة في كل رواية من رواياته فلم تأخذ كتاباته استقرار على شكل معيّن، لكنّ المشترك بينها هو

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص295.

استسقاء أشكالها من منابع التراث العربي المختلفة. وقد حدّد "وجيه يعقوب السيّد" مقومات وخصائص الشكل القصصي عند "الغيطاني" في النّقاط الآتية: [1]

استقلاليّته عن الطرق التقليديّة: التي عرفت في القص المستعار من الآداب الغربيّة على مستوى الشكل والمضمون، فعلى:

– الشكل:

لجأ الروائي إلى خلق لغة جديدة مستمدّة من كتب الحوليات والتقارير والوثائق الرّسمية وذلك من أجل تحطيم بنية الشكل السائد وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، ويمكن التمثيل لذلك برواية "التّجليات" التي تختلف على مستوى الشكل عن الأشكال السائدة، إنّها «أشبه ما يكون بالمزيج الضخم لشتى أشكال السرد القصصي من الأنواع الأدبيّة المختلفة. ملاحظات، السيرة الذاتيّة، والذكريات، والتأملات، والتساؤلات، والرؤى، والمحادثات مع الشخوص التي تنتمي إلى عهود تاريخيّة شتى، الموحدة بشكل توليفي من قبل شخصيّة المؤلف/الراوي.»[2]

– المضمون:

فإنّه يطمح إلى ربط الحاضر بالماضي، من خلال إسقاط الماضي على الحاضر والاستفادة بالتجربة التراثيّة من خلال إعادة إنتاج الماضي، ويظهر ذلك جليا في رواية "الزيني بركات" من خلال «توظيف أسلوب ابن إياس وعصره في كتابه التقارير، والمراسيم، والنداءات، والخطب والرّسائل واستخدامها في بناء روايته ورسم شخصياتها وتطوير أحداثها وتجسيد عصرها والتركيز على أزمة الحرّية وقهر الإنسان.»[3].

الانسجام على مستوى الشكل والمضمون: ليس بوسع كلّ الروائيين الذين يستلهمون التراث أن يحققوا هذا الانسجام على مستوى الشكل والمضمون بين أعمالهم الروائيّة المستمدّة من التراث وبين هذا التراث، فهذا الانسجام بين الماضي والحاضر لا يتحقق إلا للكاتب المتمرّس في هذا المجال ولديه القدرة من الخبرة وطول الأناة في التعامل مع هذا التراث، و "الغيطاني" واحد من

---

[1] وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي، ص173-174.

[2] فاليريا كيربيتشنكو، الرواية المصريّة بعد الستينيات، 164.

[3] أحمد محمد عطيّة، أصوات جديدة في الرواية العربيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، 1987م، ص27.

هؤلاء حيث استطاع « أن يحقق درجة من السيطرة على أسلوبه هذا الذي استخلصه لنفسه من كتابات مؤرخي مصر المملوكيّة (وابن إياس على نحو خاص) كان يسيطر على هذا الأسلوب لكنّه لم يكن واقعا في أسره، كان يستمدّ منه عناصر لتحقيق رؤيته ولم يكن يبتغيه لذاته أو طرافته.»[1]

الربط الفعّال والوثيق بين هذا الشكل والتراث العربي: فبدلا من التّغني بالتراث وما حققه الأجداد، يتفاعل الأديب مع ما أنتجه هؤلاء الأجداد، بإيحائيّة، ومحاكاته وإعادة إنتاجه وصياغته من جديد، وبذلك يحدث التواصل عبر الأجيال «فالتراث يحضر بأشكال مختلفة ومتعددة في ذهنيتنا ومخيّلتنا وذاكرتنا، ويتجلى بصورة مختلفة في تصرّفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا ومهما حاولنا القطيعة معه أو إعلان موته نظريا أو شعوريا تظلّ خطاطته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتمركزة في المخيّلة.»[2]

وعلى ذلك فإنّ تجربة "الغيطاني" في البحث عن شكل روائي مستمد من أساليب التراث السردي العربي، مكنتنا من قراءة هذا التراث بصورة جديدة ومعاصرة ونبحث عن أسباب فشل مجتمعاتنا أخلاقيا رغم عقيدتنا وديننا، وكذلك سياستنا رغم النّوايا الطيّبة لبعض حكامنا لكنّ البصّاصين والخونة ساهموا بشكل كبير في ركود مجتمعاتنا، وكان ذلك منذ عصور غابرة وكان للتراث العربي سجلاّت عن ذلك.

2. التناص الزماني والمكاني في النصوص الروائيّة الغيطانية:

إنّ استحضار التراث السردي بتلك الفنية والبراعة في التعبير والوصف والخلق، من خلال هدم تلك النصوص وإعادة بنائها وفق ما يقتضيه السرح الروائي المعاصر. يعكس براعة موازية في هدم الأزمنة والأمكنة وإعادة خلقها بصورة خيالية لها صداها في الواقع، بصورة مألوفة، قريبة من القارئ المعاصر وغريبة عنه في ذات الوقت. أمكنة أسطورية واقعية، وأزمنة غابر لكنها تفسر هزائمنا وانكساراتنا وترسم شخصياتنا وكأننا نحن قبل ألف سنة.

---

[1] فاروق عبد القادر، أدب الستينيات تقييم شامل للموجة الجديدة، مجلّة الطليعة، نقلا عن وجيه يعقوب السيّد الرواية التراث العربي، ص173.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص125.

وهذا ما يميز هذه النصوص وما يؤكد براعة مؤلفها في استحضاره الحرفي لمصادر التراث ومساءلته لها ومحاورتها وتمثلها لإيجاد الحلول، لمعرفة الأسباب. ومن ذلك تنعكس:

أ. فلسفة الزمن في الإبداع الغيطاني:

مزال الزمن كمفهوم يشغل أقلام المبدعين، الذي فسح لهم المجال للسفر والترحال في رحاله، بقدر كبير من الحريّة، خاصة على مستوى النصوص الروائيّة التي اكتسبت شكلها الفني من خلال مفهومها للزمن، الذي تجاوز اللحظة والثانية واليوم، ليعكس الواقع والخيال، الأدبي والتاريخي، فالرواية فن زمنيّ، ذلك أننا «لا يمكن أن نتصور حدث سواء كان واقعياً أو تخيليا خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصوّر ملفوظا شفويا، أو كتابة ما دون نظام زمني.»[1].

– وعي الغيطاني بالزمن:

يعدّ الزمن من بين أكثر المؤثرات التصاقا وحميميّة لحياة الإنسان اليوميّة، ذلك أنّه «يدخل في نسيج الحياة الإنسانيّة...ولا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة...أو ضمن نطاق حياة إنسانيّة تعتبر حصيلة هذه الخبرات.»[2]، فدائما ما يفكر «النّاس بالزمان لضبط إيقاع معيشتهم وتنظيم أشغالهم ومواعيدهم.»[3].

كما يرتبط الزمن بمشكلات تشغل الإنسان وتلحّ عليه الحاح الهاجس، كمشكلة الموت، والفناء، والتغيير...إلخ. ويقول "الغيطاني" عن ارتباط الزمن بانشغالاته الدنيويّة كالموت وقرب الأجل، فيقول: «قد تندهش أنّ متعتي الأساسيّة الآن هي قراءة كتب الفيزياء والفلك، والكتب الفلسفيّة الكبرى، وكتب التّصوف، قراءة الرواية تأتي في ذيل اهتماماتي(...) وكلّها تصبّ في همّ

---

[1] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000م، ص98-99.

[2] هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب للطباعة والنشر، القاهرة 1972م، ص10.

[3] سمير الحاج شاهين، لحظة الأبديّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1980م، ص305.

رئيسي هو الذاكرة(...)عندما يزداد الوعي باقتراب النّهاية يزداد الوعي بالذات، فيتمحور حولها (...) لذا أشعر الآن أنّني متفرج على ما يجري أمامي من أحداث.»[1].

أمّا الفن فقد نظر إليه كوسيلة «للتّغلب على الزمن ولبلوغ لحظة الأبديّة.»[2]، وقد أشار "سمير الحاج شاهين" إلى أهميّة الأعمال الأدبيّة المثمنة للزمن بقوله: «إنّ أعظم الأثار الفكرية المعاصرة الموسومة بطابع الزمان.»[3].

وقد كانت الرواية من أكثر فنون القصّ استيعابا وتعبيرا عن هذا الزمن، وقد سعى "الغيطاني" إلى التغلّب على الزمن بواسطة الكتابة الروائيّة، فالفن بالنسبة له «أرقى جهد إنساني لمقاومة العدم.»[4]، ويعتبر أنّ «الأشواق الإنسانيّة ستصير إلى العدم لولا الفن، والحياة الإنسانيّة ستضيع ملامحها لولا الفن، إنّ الفن بأوجهه المختلفة هو المحاولة الوحيدة الصادقة التي يبذلها الإنسان في هذا الكون أمام هذه القوّة التي لا راد لها، لكي يقاوم الفناء والعدم.»[5].

وفي موقف آخر يعبّر "الغيطاني" عن فلسفة الزمن عنده بقوله: «عندما قرأت هذه الجملة "ما الحياة إلاّ ذكرى" لفؤاد حداد، حدثت لي حالة من الهلع، لأنّ عظمة الشعر أنّه يلخص قانون الوجود في بيت، فؤاد حداد في هذه الجملة يعبر بالضبط عن رؤيتي للحياة، ليس فقط في "دفاتر التدوين"، ولكن في كلّ أعمالي. عندما تتابع أعمالي منذ البداية ستجدّ أنّ الزمن عنصر أساسي فيها.»[6]، فقد كان لبيت "فؤاد حداد" تلخيص لرؤية "الغيطاني" للزمن.

وقد كان مشغولا بالزمن في سيرورته، وتحولاته، فيقول: «منذ البداية شغلني الزمن، بدأت في مستوى خاص بالأسرة، ثمّ بالحارة، ثمّ الكون وهذا ما جعل لدي أسئلة كبرى منذ البداية، وكان هذا أحد الأسباب التي جعلتني مولعا بقراءة التاريخ، لا ليس قراءة وإنّما معايشة. ومع العمر وتحولات التي تحدث في الحياة تكشف أنّ الحياة ما هي إلاّ "ذكرى" وبالمناسبة هذا المعنى ليس

---

[1] جمال الغيطاني، حوار مع جمال الغيطاني، ص133.

[2] نفسه، ص18.

[3] نفسه، ص 64.

[4] جمال الغيطاني، جدليّة التناص، ص81.

[5] نفسه، ص82.

[6] جمال الغيطاني، حوار مع جمال الغيطاني، ص133.

جديدا تماما، كثير من الشعراء تناول هذا الأمر، بل جوهر الشعر العربي هذه القضيّة قضية الوجود ثمّ المحو، والتبدل، باستمرار.»[1].

وقد أشار من خلال تصريحه النقدي السابق إلى أنّ هذه القضيّة قديمة الورود، خاصة في الشعر العربي، وهذا ما يؤكد اتساع الفن لاستعاب هذه الفلسفة، التي شغلت الإنسان منذ أول الخلق، وذلك لملاحظتها لما يتحول إليه جسمه وما يحدثه الزمن من أثر عليه، وهو أيضا إشارة لقصديته في معالجة هذه القضية وفق فلسفة ورؤى خاصة، وأيضا إشارة إلى عدم سبقه في لجوئه إلى هذه الفلسفة والتعبير عنها فنيا. كما أنّها السبب في استلهام "الغيطاني" لنصوص تراثية تعبر عن قضايا زمنية من خلال السفر عبر الزمن بواسطة تلك النّصوص.

كما أنّ المتتبع لأعمال "الغيطاني" يجد أنّهما تتناول ثلاثة محاور أساسيّة عن الزمن، وهي: الزمن الذي يتجلى عنده من خلال الذاكرة، وإعادة الفهم هذه الذاكرة، وإعادة بناءها.

وقد حدد هذه المحاور من خلال تحليله لتجربته مع الزمن في أعماله الروائيّة، فيقول: «طبعا "دفاتر التدوين" ليس البداية المباشرة للتعامل مع الذاكرة، "الزيني بركات" تعتبر تعاملا مع الذاكرة لكن في إطار المطروق، بمعنى أنّك تذهب إلى فترة سابقة لتضيء فترة حاضرة، من خلال شكل ومغامرة جديدة في التعبير. ولكن في التجليات عندما بدأت الظروف العامة التي مررت بها تتغير تغيّرات جذرية بدأت. محاولة الفهم والتفسير، في "دفاتر التدوين"، بدأت محاولة إعادة بناء الذاكرة، بمعنى أنّني أحاول أنّ أعيد بناء ما مضى مرّة أخرى.»[2].

– فاعليّة الزمن في الإبداع الغيطاني:

لقد ألح هاجس الزمن على "الغيطاني" منذ نعومة أضافره، إذ طالما تساءل صغيرا عن أين سيكون بعد عشر أو عشرين سنة.[3]، ذلك أنّ الزمن –يقول الغيطاني–هو «همي الأساسي منذ مجموعتي الأولى "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، وحتى رواية الجديدة دفتر الإقامة، حتى في

---

[1] جمال الغيطاني، حوار مع جمال الغيطاني، ص134.

[2] نفسه، ص134.

[3] جمال الغيطاني، رسالة في الصبابة والوجد، ص9.

الحدث الكبير هزيمة 1967، الذي أعتقد أنّه هيمن عليّ وعلى كل أبناء جيلي حتى هذه اللحظة. هذا الحدث دفعني للرحيل إلى العصر المملوكي في محاولة لمعرفة أسباب ما جرى وأكتشفت أنّها أسباب واحدة، إنّه رحيلي في الزمن أيضا، أن تحاول تجاوز لحظة الهزيمة فتتخيّل العودة إلى ألف سنة مضت.»[1].

ومما سبق يحصر "الغيطاني" تصوره للزمن في الماضي الذي يعتبر حقل التجارب الممكن وقوعها، والذي هو امتداد لما سيجري من أحداث والذي يسجل من خلال نصوص تتمتع بكل الخصائص لتعبر عن ما يقع في لحظة الحاضر، الذي يعتبر ماضيا بالنسبة لـ "الغيطاني"، وحتى المستقبل الذي «سيتحول إلى ماض أيضا، لا يوجد عندي حاضر، كل لحظة تمرّ بنا تصبح ماضيا، لا فرق بين لحظة انقضى على مرورها خمس دقائق، أو خمسة ملايين عام، كلاهما لا يمكن استعادتهما؛ إلاّ بالذكرى، بالتذكر، بالمخيّلة...»[2]، وهو بذلك يقسم الزمن إلى الزمن الواقعي المخزون في الماضي، وزمن متخيل يستحضر سابقه الماضي، من خلال تذكره، أو سرده بطريقة مختلفة تعكس فلسفة صوفيّة لو أن ما لم يحدث حدث كما لو أنّه حدث، من خلال تحويره وتخييله، وحتى تسجيله وتوثيقه.

فالزمن عنده زمن مرجعي واقعي، وزمن متخيل[3]؛ أمّا الزمن المرجعي نجده من خلال توثيقه لأحداث حقيقية في حياته، مثل سنة ميلاد "سيدنا الحسين" السنة الرابعة هجري، وسنة 21هـ وسنة فاته رضي الله عنه، وقتله، وكذا سنة الهزيمة 1967، سنة وفاة "عبد الناصر" وسنة1973 تاريخ عبور القنال، وسنة التطبيع 1977، وسنة 922هـ هزيمة مصر المملوكية...إلخ وهذا الزمن بمرحلتيه الراهنة التي سجلت تواريخ عاصرها الغيطاني، والتاريخية التي سجلت أحداث تاريخية من غير زمانه، كمقتل الحسين، وهزيمة مصر المملوكية، «زمن محنة وعداء، يدمر الإنسان ويسبب مأساته، زمن البؤس في القرية والمدينة وخارج الوطن على حد سواء، زمن الضياع الخلان

---

[1] جمال الغيطاني، حوار مع جمال الغيطاني، ص135.

[2] نفسه، ص135.

[3] طرشونة محمود، مدرسة توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص34.

والقيم، والوطن، وزمن القهر والتسلط.»[1]، بينما الزمن التخيلي فيلجأ إليه السارد، يبحث فيه عن «خلاصه وخلاص غيره، لا يعرف الحواجز والحدود التي تعرقل مسيرة الإنسان، يتصرّف فيه السارد بحرية مطلقة فيقلبه.»[2].

وعن تداخل الأزمنة يعبر السارد في رواية "كتاب التجليات" فيقول: «فثمّة ما أراه من عصر مضى، وشيء آخر أراه لكنه زمن لم يحن بعد، والزمنان متجاوزان، وأنا بين بينين، ولا يمكنني أن أدرك في أي زمن منهما أعيش.»[3].

وتعجّ ذات الرواية بأمثلة عن هذا التمازج الزمني فيقول في إحدى المواضع: «أما عبد الناصر فيمت إلى زمن بعيد سيأتي، يستدعي أبي ما تمّ في المستقبل كأنّه ماض، فيصير كل ما سيحدث قد حدث، وهذا غريب على خارج طاقة مفاهيمي المحدودة ومداركي الإنسانية، ولا أفهم أبدا كيف يمت كل منهما إلى زمن مختلف ويمشيان معا، يتحدّثان ويأكلان، وينظر كل منهما إلى الآخر.»[4]، وكان للمجاهدات الصوفية، والبعد الميتافيزيقي لتلك الكرامات والمجاهدات دوره في تمازج الأزمنة وكسر الحدود الفاصلة بينها.

ومن رواياته التي عبّرت عن قصديته في السفر عبر الزمن والبحث عن لحظات لإيقاف الزمن من خلالها، روايته "رسالة البصائر في المصائر" التي يؤكد فيها طبيعة الزمن وفعاليته وتأثيره في حياة الإنسان، بحيث يبدو إحساس "الغيطاني" العميق بالزمن هو الباعث الحقيقي للكتابة فيقول فيها: «في زمن كانت قيمة الإنسان بما يحصله من علم ومعرفة(...) لكنّ ما وقع من تبدل أتى معه بما لم يدر بخلد، إذ صارت القيمة الإنسانية تقاس بما لدى المرء من مال جمعه واكتنزه هذا جوهر الوقت الذي أدركني وحفّزني إلى كتابة هذه الرسالة.»[5].

---

[1] طرشونة محمود، مدرسة توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص36.

[2] نفسه، 36

[3] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص247.

[4] نفسه، ص530

[5] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص62.

كما أنّ مفهوم الزمن عنده أشمل وأعم من اللحظة واليوم والسنة «أعرف الآن أنّ ما نسميه لحظة أو دقيقة أو ساعة أو نهارا أو ليلا أو شهرا قمريا أو ميلاديا أو حولا أو دهرا أو عصرا، ليس إلاّ أعراضا لما هو أعم وأشمل، شيء وليس شيء، لأنّه لا يدرك ولا يرى، ولا جهات له، هو محيط بنا، متغلغل فينا، يؤثر كلّ ما نراه دلالات عليه، وإشارات إليه.»[1]، وقد عبّر عن ذات الموقف الأدبي من الزمن في إحدى محطاته النقديّة فيقول: «الزمن القديم والمقبل والعصر والحقبة، كلّ هذه المسميات اسم لشيء واحد لا يقهر، لا أول له ولا آخر، مجهول الكنه على الرغم من أننا نرى ملامحه وعلاماته في كلّ ثانية تمرّ بنا.»[2].

فقد أسس مشروعه السردي والروائي على تأملاته للزمن في مظهريه التراثي والمعاصر وحتى تنبؤاته للمستقبل فتمازج الأزمنة عنده لتعبر عن هزيمة وقعت سنة، 922هـ، وهزيمة تقع سنة1967م، عن تغير يحدث للإنسان عن لحظات تنسى ولا تسترجع إلا من خلال تخيلها واسترجاعها بزمن لم يحدث ولم يكن، فلسفة استوحت من الصوفيّة، متافزقيتها لتسحق كل تلك اللحظات والأزمنة والأحداث ودور الإنسان في تغييرها والتسريع من تحولها.

كما عكست تلك الفلسفة ثلاث مظاهر للزمن في النّص الروائي، رصدها "مأمون عبد القادر الصمادي" في:[3]

- التغير الجارف الذي يحدثه الزمن على الموجودات:

"الغيطاني" من الروائيين الذين عايشوا قلب التغيّرات الجوهريّة الحاسمة في التاريخ المصري المعاصر، فقد أصبح هاجس التحول والتغير، والهزيمة والنّصر شغله الشاغل، وهمّه الأكبر، إلى حد جعله يعبر عن ضيقه من هاجس مؤلم، وصادم لكينونته، فعبر عن ذلك بقوله: «كان موضوع التغيير والتحول من الموضوعات المحيّرة لي جدا، والتي تثير تأملي في بداية العمر يخيل إليك أنّ ما تمر به باق أبدا، ولكن فجأة تبدأ عوامل الهدم والفناء والتحلل في العمل، تجد أن ما كان مستقرا

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص326.

[2] جمال الغيطاني، جدليّة التناص، ص82.

[3] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص177، وما بعدها.

لم يعد كذلك، وهنا يبدأ المرء في تأمل الأسباب ومعرفة لماذا حدث ذلك.»[1]، وعن ذات الموقف، يقول في سياق آخر: «إنّ ما يعذبني هو التغيير وكل شيء في صيرورة دائمة...»[2].

أمّا روائيا فقد عبّر عن هذا التغير في أكثر من موضع، فقد عبر عن قناعته بأنّ التغيرات على كل شيء، وهو «بهذا التصور يريد أن يعزز قناعة القارئ بمصداقية ما يقصد، وربما بإمكانية حدوث ما هو متخيّل في سياق رواياته، بالانطلاق من منظور التغير.»[3].

فكانت فلسفته التي احتواها "كتاب التجليات" خير من عبّر عن هذا التغير في مستواه الخيالي الغريب، والواقعي التاريخي «في ثوب من الحكمة والقانون الطبيعي.»[4]، فيقول: «كل شيء في سفر دائم.»[5]، وأنّه «ما من شيء يثبت على حاله، لو حدث ذلك لصار العدم، كل شيء في فراق دائم، المولود يفارق الرحم (...) الليل يفارق النهار (...)، كل شيء في فراق دائم كلّ شيء يتغير (وتوكيدا) كل شيء يتغير فلنفهم.»[6].

وقد ربط "الغيطاني" التغير الزمني، بحركات و دور الأشخاص فيه، فهي التي تتحكم في نوعية هذا التغير من سلبي أو إجابي، ويعبر عن ذلك في خططه بقوله: «يقول فلاسفة العجم إنّ كل شيء يتغير، هذا صحيح وإن أعلنت خلاف ذلك، لكنّ ما أعيه أنّ التغير لا يتمّ تلقائيا تثبت الأوضاع بقدر ما يبذل من جهد لتثبيتها، ولكن ليس إلى الأبد، وتتغيّر الظروف بقدر ما يبذل من جهد لتغيّرها إلى الأفضل (حسب معاييره) دائما، والنتيجة تدوم بمقدار ما أنفق من عرق في الوصول إليها، يقولون بحتميّة العدل وانتصار الضعفاء والمعذّبين، وأقول أليس هذا إيمان بغيبيته لماذا لا يكون المحتم هو زوالهم.»[7].

---

(1) جمال الغيطاني، حوار مع جمال الغيطاني، ص134.

(2) جمال الغيطاني، مناقشة كتاب التجليات، ص163-164.

(3) مأمون عبد القادر صمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص178.

(4) نفسه، ص178.

(5) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص51.

(6) نفسه، ص17، وكذلك في نفس المعنى ص29.

(7) جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، ص150-151.

وهو تجسيد للتغيير بأهداف سياسية ظاهرة السعي نحو التغيير الإيجابي، لكن الواقع يقول عكس ذلك. وبنفس هذا التورط الذي تقع فيه شخصيات "الخطط"، تقع فيه شخصيات "الزيني بركات"، الذين عملوا على تغير الأحداث والزمان من لحظة إلى أخرى وفق ما تقتضيه مصالحهم وفي محاولة منهم في الإمساك بزمام الأمور، من خلال نظام البصاصة (المخابرات)، الذي أدى بهزيمة مصر أمام العثمانيين، وهو ذات النظام الذي أدى بهزيمة مصر أما الإسرائيليين.

كما عبّر "الغيطاني" عن شبح التغيير السلبي، الذي كان سبب في اليأس وقطع الأمل نحو تغيير إيجابي لأحوال مصر والعرب عموما، وهو ما جاء على لسان راويه، في روايته "رسالة البصائر في المصائر" الذي يقول: «ما خبرته، ما جربته، أنّ التغيير لا يدرك لحظة وقوعه، وإنّما يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه، الجوهر الذي عشته يوما وظننته باقي أبدا، مفروغا منه، لا يمكن مجادلته أو نقضه، أشهدته منقلبا، تبدّل واتخذ وجهة لم تخطر على بال.»[1]، إذ عبّر "الغيطاني" عن التغيير الزمني، كحقيقة حتميّة، تقوم على مرور الزمن بأحداث تتغير وتتحول بحسب الأوضاع والظروف المسيطرة على ذلك الزمن وبفعل الشخصيات والفواعل التي تتحكم في زمام الأمور فيذلك الزمان أو غيره.

- التصور التدميري التشاؤمي لفاعليّة الزمن:

إنّ انتماء "الغيطاني" إلى «بيئة الثلث الأخير من هذا القرن زمنيا، يجعله يفيض بحس عميق تجاه الجانب السلبي التدميري، ليكشف عن عمق إحساسه بالزمن العقلي، أو زمان التجربة الداخليّة أو زمان الحس الباطن، أو الزمان النفسي السيكولوجي الواقعي.»[2].

ويمكن القول إنّ هذا المظهر طغى عن صورة الزمن التي عبر عنها "الغيطاني" في معظم رواياته فيقول على لسان إحدى شخصياته في "الخطط" عن هذا الوقع المؤلم لتغير الأحوال والزمان: «إنّ الأيام تفنى، وإنّ الواقع يصبح شديد الوطأة بالغ القسوة عندما يعيش الإنسان لحظات التحوّل

[1] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص62.

[2] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص180.

العظمى.»[1]، وعبّر على لسان راويه في "كتاب التجليات"، عن ذات المعنى، فقال: «إنّ من يرى وهن البداية، لا يمكنه تصور عنف النّهاية.»[2]، كما عبر عن هذا المظهر للزمن بالشعر فقال: «يا رب لم نبك من زمان **** إلاّ بكينا على زمان.»[3].

ولم يكتف "الغيطاني" بهذه المواقف للتعبير عن الواقع التدميري للزمن-على حد تعبير مأمون الصمّادي-، الذي رسمه الإنسان والذي جسده في العديد من الرموز، منها شخصية "الأستاذ"، في "الخطط" التي تشير إلى الفساد السياسي، فها هو (شيخ المرابطين) يفضي بخلاصة الرؤى عن شخص في "الخطط" «ينوي ما ينوي، وإنّ محصلة أعماله تؤدي إلى تمديد غيبة صاحب الزمان، إنّه مجمع لخبث الدنيا وشرور الآخرة، ولد في ساعة نحس، نفس الساعة التي طرد فيها آدم من الجنّة، وقتل فيها هابيل، وألقي فيها إبراهيم الخليل إلى النّار...»[4]، فهو تصوير لفظاعة الإنسان في تغير الأحوال والأزمان.

وفي موقف آخر نجده عبر عن الزمن التدميري، الذي عاشه الشعب خلال فترة السبعينيات، في روايته "رسالة البصائر في المصائر" التي يقول فيها على لسان راويه: «فيا أهل الوقت الذي لا نعرف من أمره شيئا...اعلموا أنّ ما مرّ بنا ثقيل، وأنّ ما عرفناه مضى، وما قاسيناه صعب مرّ، هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقد انقلاب الأحوال، وأمور غريبه وبلايا ثقيلة وتحولات شملت القوم (...) مع حلول السبعينيات التي قدّر لي أن أمرّ بها أن أشهدها لاحت المنعطفات المناجية والمنحنيات الحادة والانقلابات القاسية، مما بدّل وغيّر حتى البديهيات انكفأت.»[5]، وهو تصوير لزمن مرّ مؤلم ترك أثر في نفس جيل بأكمله، لما حمله تغيّرات كان لها الدور الكبير في السواد الذي رسخ في ذهن ذلك الجيل.

---

[1] جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، ص162.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص107.

[3] نفسه، ص73.

[4] جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، ص115.

[5] جمال الغيطاني، رسالة البصائر في المصائر، ص9-10.

- الإشارة إلى فكرة العود الأبدي:

وقد تجسدت هذه الصورة للزمن بشكل جلي في روايتيه، "الزيني بركات" و"كتاب التجليات"، ذلك أنّ "جمال الغيطاني" من خلال هاتين الروايتين سعى إلى رصد الأحداث الماضية والمتماثلة مع أحداث عاصرها وشهد على وطأة ألمها، «ونذكر هنا تلك القصديّة الواضحة إلى مقارنة بين عسف مؤسسة الحكم الأموي وعسف مؤسسة الحكم المصريّة في عهد "الجلف الجافي"، وكذلك الأمر بين ظروف هزيمة 1967م، وهزيمة المصريين أمام العثمانيين.»[1]، فنجده يقول في "كتاب التجليات": «يأمر الجلف الجافي برميه، يصيبه بسهم في كتفه، يجرح ابن إياس رأيت أبي يصرخ: يا أتباع قتلة الحسين، يا عبيد الأمة...»[2].

كما أنّ هذا المظهر تجلى من خلال تصوير "الغيطاني" لصورة الموت الفعلي، والموت الحسي والنفسي، فالموت عنده عندما ينسى الشخص، ولا يذكر، ولا تعدد مكارمه عند أهله وذويه، ويقول معبرا عن هذا المعنى: «لا تنسى أنّ الموت الحقيقي يبدأ مع اكتمال النسيان (...) إذا استمرّ ذكر الإنسان أو التلفظ باسمه بعد موته، أو اجترار سيرته مع من أحبوه، أو عرفوه، فإنّه يصبح في اعتبار الحي، لكنّ إذا تمّ النسيان يكون الموت.»[3].

فالموت بمعنى النسيان كان الهاجس والدافع نحو الكتابة عند "الغيطاني"، الترجمة لما تبقى من الذكريات والأحداث عبر أزمنة لم يبق منها إلاّ القليل.

فهذا التصميم لزمن مختلف عن الزمن في الرواية العربيّة الحديثة والمعاصرة، فالزمن عنده في حدّ ذاته فلسفة، رواية تسرد داخل رواية، جزء من عالم يرتسم حدوده من خلال عناصر ووحدات الزمن التي هي في تحرك دائم ومستمر، تتماهى من خلال الاسترجاع، لأحداث وقعت في أزمنت تمازجت وتشابهت وحداتها. لتصور واقع كان للإنسان فيه الدور الكبير لإعادة واسترجاع تلك الأزمنة، واتهم الزمن بفظاعة أفعاله.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الكتابة الروائيّة عند "الغيطاني" جاءت كردة فعل لمقاومة الزمن وفنائه وعدم خلوده وأبديّته، وكذا أثره على الذاكرة وعلى الجسم والتجربة والوجود ككل. فكانت

---

[1] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص183.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص230.

[3] نفسه، ص476.

مواجهته ومجابهته لكل تلك التغيّرات بالتسجيل لها وللمتسبب الرئيسي فيها الذي كان الإنسان نفسه.

وقد أشار "مأمون عبد القادر الصمّادي" إلى قرب هذه الرؤية للزمن من الرؤية الشعبية له فيقول: «ومن هنا فإنّه يبدو لي أنّ "الغيطاني" أشدّ ما يكون قربا من هذه الخلفيّة الشعبيّة للنّظر إلى الماضي.»[1]، ويقول "الغيطاني" في روايته "كتاب التجليات": «فكل ماض (!) يبدو لما عاشه حلوا عذبا حتى ما كان يبدو في لحظته جهما، ذلك أنّه خرج عن المتناول...»[2]، فهذا تصوير لواقع أخف في الماضي، على الرغم من سخط الإنسان منه في لحظتها، وإشارة لواقع أكثر سوادا من قبله. وتخفيف من وقع ألم هذا الواقع عند الاعتبار بأنّ الأمر خارج قدرتنا على تغييره نحو واقع أحسن.

والكتابة الروائيّة الغيطانيّة رسمت هذا الزمن بأبعاده التاريخيّة والأسطوريّة الصوفيّة التي كسر الحدود بين الماضي ولحظة النشأة الأولى، وبين الواقع ولحظة الحصار والهزيمة، وتواطأ الفاسدين من أمثال الجلف الجافي، في قهر حلم وأمل عبد الناصر، شعبه الذي لم يعد يحلم منذ ذلك الزمان فقد حوصر حلمه واستشهد مع "جمال عبد الناصر"، كما حوصر حلم أجداده مع الحسين وبتر رأسه.

فالكتابة رسم للتاريخ، وحفظ له من الزوال وتخيل لما يمكن أن يحصل لو أن ما حصل لم يحصل، فبين الخيال والواقع ترتسم صورة لحلم وهزيمة، لحنين لمن فقدوا وتركوا الحزن في قلوبنا، لحب لم يحصل إلاّ في مخيلتنا. الكتابة مقاومة للفناء، وامتداد للذكرى وحياة وخلود لها.

ب. فلسفة المكان في الإبداع الغيطاني:

للمكان في الرواية أشكال متعدد ومعاني جديدة يكتسبها من سياقه السردي الذي استحضره، بل إنّه في بعض الأحيان يكون هو الهدف من وجود العمل، ويشكل المكان «مسرح الأحداث أو الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين

[1] مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص186.

[2] جمال الغيطاني، كتاب التجلّيات، ص121.

الشخصيّة والمكان، وهي علاقة ضروريّة تمنح النّص الروائي خصوصيته، وطابعه، ومن ثمّ يكتسب المكان صفاته ومعناه ودلالته.»[1].

أمّا المكان في الإبداع الروائي الغيطاني، فقد حمل فلسفة خاصة، مكملة لمشروع أسس على أعمدة الساحات والشوارع والخطط والمساجد المصرية، خاصة والعربيّة الإسلامية عامة قديمها وحديثها، وقد كان الهدف في بعض الروايات من تأليفها، كـ "خطط الغيطاني"، ويمكن أنّ نؤكد حقيقة مفادها أنّ القاهرة قديمة وحديثة قد احتلت مركز الصدارة في جلّ الأعمال الروائيّة لـ"لغيطاني"، فهي «مسرح الأحداث التي تشكلت منها رؤية الكاتب الإبداعيّة الموضوعيّة، فضلا عن أنّها مدينة تعبر عن سحر خاص تجاه محتوياتها من الأمكنة التراثيّة المتجاورة على مرّ الدهور وتعاقب الحضارات، بدء من الفراعنة وانتهاء بالدّولة العثمانيّة.»[2].

فقد عجت رواياته بوصف الأمكنة التي اندمجت مع بقيّة العناصر الحكائيّة، لتعج بالحركة والتي يمكن تقسيمها إلى:

- واقعيّة مرجعيّة من مصر كالحواري الحسنية، الباطنية، الجماليّة، العطوف، وكوم الجارح، باب الشعريّة، قنطرة الحاجب، وجامع الأزهر، والزوايا الصوفيّة، والمقاهي...إلخ، من كل ربوع العالم القديم، التي زارها وأثرت على مخيلته، بل اهتم بها اهتماما كبير كما سبق الذكر من خلال بعض أعماله الإعلاميّة، فمنها من التراث المكاني في آسيا وأوروبا وإفريقيا، فهناك مقاهي البصرة ودمشق والقاهرة، بالإضافة إلى المساجد العتيقة، والجبال الكرديّة، والشواطئ المغربيّة، وهناك أزقة البوسنة والأناضول والخشوع في ظلال مآذن اسطنبول، والأحراش الإفريقية، والأصقاع الليبيّة والعمارة اليمنيّة...إلخ.
- خياليّة: وهي مواضع كان "الغيطاني" أول من يدوسها في زعمه، منذ تكون الكوكب، مثل مكان مقتل الحسين، الذي وصفه في "كتاب التجليات" غلى لسان راويه، فيقول: «من كل عال المدينة مضمومة ملمومة مضمّدة بالنّخيل والشجر، ثمّ تزايد ارتفاعي، فرأيت الكوفة وكربلاء معا استعدت بأسي أحوالي في موقف الظمأ ورؤيتي لحبيبي ومولاي الحسين وهو محاصر ممنوع من ماء

---

[1] حسان رشاد الشامي، المرأة الفلسطينيّة 1965-1985م دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م ص257.

[2] مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، ص206-207.

الفرات. حدّقت ببصري الجديد فرأيت ذلك الموضع الذي اجتث عنده رأس مولاي الطاهر، وهذا موقع لا يعلمه الآن من البشر الفانين غيري، ولا يمكن لآدمي تعيينه سواي»[1].

وقد تشرّب المكان من التراث بقدر ما تشرب بقية العناصر السرديّة للنّص الروائي عند "الغيطاني"، وعكس واقعا يفوح بعطر التراث، ومشاكل العصر على السواء، يرسم صور ولوحات فنّية لغويّة تعبر بطرقة مختلفة مزجت بين الأماكن التراثيّة بأقواسها وساحاتها ومساجدها وحاراتها والأماكن المعاصرة بمؤسساتها، وبناياتها وعماراتها. ولذا يمكن تقسيم هذه الأمكنة من خلال تناصها مع التراث إلى:[2]

– المكان الواقعي الأسطوري:

والذي تجلى في أغلبه في الجنوب المصري، الخالي المعزول، الموحش، فعلى الرغم من واقعيّته إلاّ أنّ الوصف الذي اكتسبه من سياقه السردي طبعه بنكهة أسطوريّة خرافيّة، وعدّ «بطلا له شخصيته وفاعليته المتميزتين كغيره من أبطال هذه الروايات»[3].

فقد شغل هذا الفضاء عديد الروايات منها روايته "الزويل" التي جرت أحداثها في أقصى الجنوب المصري عند الحدود مع السودان، وهي المنطقة التي تعيش فيها قبيلة "الزويل"، يقول الراوي: «يعيش الزويل في المنطقة البعيدة عن الطريق الواصل بين مصر والسودان والمار ببلدة حلايب...»[4]، فعلا الرغم من محاولة الراوي في تحديد المكان، إلاّ أنّ النص يشير إلى اللاتحديد فهي منطقة غير محددة تماما، من حيث التحديد الجغرافي الدقيق، وما يعرف عنها إلاّ أنّها بعيدة على طرف الطريق.

كما أنّ كلّ شيء في هذه المنطقة بعيد عن الواقع، إلى أقصى درجة، فهو مكان معزول موحش، «بين الصخور المجدّبة، وفوق الرمال حيث الماء شحيح خال، حيث لا طرح ولا

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص219.

[2] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص208.

[3] نفسه، ص208.

[4] جمال الغيطاني، الزويل، ص22.

ثمر...»[1]، أمّا «الماء الأعظم فيخرج جندا الزويلي الشجن...»[2]، و«يحنّ الصخر يلين الحجر تفقد الموجودات عناصرها، ترسل الأشجار والنباتات دمعا ناطقا...»[3]، وهو مكان يدب الرعب في قلب كلّ قادم غريب عنه، كما تعبر عن ذلك صرخة فتحي لرفيقه إسماعيل: «هيا نبتعد، ربما امتدت ذراع مخلوق لا نعرفه اختطفتنا تهوي بنا إلى القاع...»[4]

وهي نفس الصفات التي اتخذها المكان في رواية "خطط الغيطاني"، فهذا المكان الذي اطلق عليه في الرواية اسم "الخلاوي"، فهو «مكان غير صالح بالمرّة للعيش...»[5]، فقد اتسم بالوحشيّة والعزلة، وانتشار الوحوش البريّة المفترسة والضخمة، وهي من الملامح الأسطوريّة التي وسمت هذا المكان في رواية الخطط «تنبئ الظروف السائدة كلّ ساع إلى هذه البقاع بهلاك مبين(...)، صحراء الخطط الجنوبيّة، جهمة تخلو من السراب (...)، في هذه الصحراء اختفى جيش بأكمله منذ ألف ألف سنة...»[6].

كما نجد هذا الجوّ السحري الأسطوري في الحارة المسحورة التي رسمت معالمها في رواية "وقائع حارة الزعفراني"، المعزولة بسبب الطلسم الذي أقامه "الشيخ عطيّة"، والذي يصيب كل من يدخل الحارة، أو يتصل بأحد سكانها. فهي تربطنا بالجنوب المصري الذي لاحظناه في "الزويل" و"خطط الغيطاني"، المعزول، والموحش والخطير.

– المكان الخيالي/ الصوفي:

لعبت الكرامات والقدرات الصوفيّة الخارقة دورها في وصف المكان الروائي، واخراجه من الواقعيّة إلى الخياليّة، ومن رواياته التي حفلت بهذه الأمكنة روايته "كتاب التجليات"، فقد قدّم لنا "الغيطاني" من خلالها رحلة رمزيّة، مزّت بثلاث مراحل بدأت من الديوان، وانتهت باللوح المحفوظ. وقد حفلت هذه الرحلة بالوصف الدقيق لتلك الأمكنة التي تعتبر محطات مهمّة لهذه الرحلة.

---

(1) جمال الغيطاني، الزويل ، ص114.

(2) نفسه، ص111.

(3) نفسه، ص111.

(4) نفسه، ص114.

(5) جمال الغيطاني، خطط الغيطاني، ص424.

(6) نفسه، ص347.

ومن هذه الأمكنة، "مدائن التجليات": فهي مجموعة من الأمكنة الوهميّة، وصف "الغيطاني" أحدها قائلا: «تجلت لي مدينة يغمرها الضوء الهادئ، يلفها البحر كما يلفّ البياض صفار البيضة، أمّا الضوء فليس نهاري وليس بقمري (...)، عرفت وأنا أدنو من أبوابها إنّ الليل لا يلج النهار هنا، وأنّ الأوقات لا تتغير كما عهدت، وإنّما تتجاوز متتالية ثمّ تكرّ كرّتها، تجلّى لي بناء شاهق من منتصفها، لكنني لم أميّز التفاصيل، طغت بأسوارها الشاهقة، والتي يعجز البصر الكليل عن رؤية نهايتها (...)، رأيت أسوارا قصيرة مبنية لبناتها من شعاع ضوء، ولبنة من ظلال، ولبنة من شفق، ولبنة من ألق، أو هكذا خيل إلي، فمداركي مقيّدة بما عرفته وخبرته، وما يلقى في صدري وقلبي من معارف جديدة إنّما يلقى بحسبان.»[1].

فهذا المكان خيالي غير موجود، اتخذ معالمه من وصف الصوفيّة، وخاصة وصف "ابن عربي" لأرض النور، التي وصفها بقوله: «ظلمة ونور من غير شمس تتعاقب، بتعاقبهما يعرف الزمان (...) وفي هذه الأرض مدائن تسمى مدائن النور (...)، بنيانها عجيب. وذلك إنّهم عمدوا إلى موضع في هذه الأرض فنوا فيه مدينة صغيرة لها أسوار عظيمة (...)، وأقاموا على بعد من جوانبها أبراجا تعلو على أبراج المدينة...»[2].

وقد أشار "مأمون عبد القادر الصمّادي" إلى الضرورة الشعريّة التي استدعاها هذا الاستحضار المحاكي لوصف "ابن عربي" لمدينة النور، فهو بحسب رأيه قد يكون وظف «لخدمة الرؤية الإبداعيّة (...)، فهذا المكان يتيح قدر أكبر من طرح مشاهدات الراوي الكاشفة عن الأفكار والمواقف التي تسعى القصة نحو هدف إبرازها، ومن هنا تنجلي بيسر دلالة تغيير اسم هذه المدائن من مدائن النور إلى مدائن التجليات عن عمق اتصال قصديّة التجلي والكشف بالبيئة الأصلح لانبثاق تلك التجليات.»[3]، فهو تشرب لأسلوب "ابن عربي"، في وصف الأمكنة وإضفاء طرقة مختلفة في السرد والوصف.

ومن تلك الأمكنة الخيالية التي استحضرها "الغيطاني" في ذات الرواية، ما وصفه على لسان راويه: «نظرت فرأيت باب مفتوح يتوسط سورا ممتدا صيغ من ضلال فجرية (...)، بدأت

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص30-31.

[2] محي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، ص198.

[3] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص220.

سعي حول السور (...)، دققت البصر المحدود في لبناته (...)، بعد مدى لم أدر مقداره لمحت موضع لبنة ناقصة فدنوت حتى ملأت فراغها (...)، وأصبحت جزء من هذا السور، وكنت أشعر باللبنة المجاورة لي والتي فوقي وتحتي.»[1]، وهو مواصلة لتشرّب أسلوب "ابن عربي" في وصف الأمكنة، الذي يقول أثناء سفره لمكة: «فكنت بمكة سنة تسع وتسعين وخمس مائة، أرى فيها – فيما يرى النّائم–الكعبة مبنية بلبن من فضة وذهب (...)، فرأيت نفسي انطبعت في موضع تلك اللبنتين، وكمل الحائط، ولم يبقى في الكعبة شيء ينقص...»[2].

وقد أشار "محمد طرشونة" إلى أنّ الراوي في هذه الرواية قد استحضر أمكنة مرجعيّة مستمدّة من الواقع، مثل جهينة وكربلاء وباريس والكوفة؛ ولكنّه سرعان ما يتخلى عنها بواسطة الخيال، إلى أماكن يعرج لها، ليبتعد عن عدائيّة الأماكن المرجعيّة، إلى أماكن أفسح، وأقرب إلى الروح تجمعه بأحبته، «فالمكان المرجعي هو بصفة عامة مكان عدواني لا يستقرّ فيه السارد ولا غيره، لأنّه دوما يسيئ إلى الأشخاص فيبحثون عن غيره، لذلك هم في سفر دائم، وحنين دائم إلى الأمكنة نفسها التي تعاديهم.»[3].

يقول الراوي واصفا عدائيّة تلك الأمكنة، رابطا بين ألمه وألم "عبد الناصر"، وألم "الحسين رضي الله عنه": «نسكن في غرفة وحيدة فوق سطح بيت من خمس طوابق، سقفها مرتفع، تحمله سبع عشرة دعامة خشبيّة (...)، انطلقت صفارات الانذار عاوية، واخترقت سماء القاهرة حزم ضوئيّة حادة منبعثة من الأرض إلى السماء تبحث عن الطائرات المحومة، وفي السماء يتفجر الظلام للحظات بأضواء الفوانيس التي تلقيها الطائرات المغيرة لتكشف المدينة المستورة بليل كثيف في هذه الليلة اشتدّ القصف فقال أبي: سننزل عند الست وجيدة في الطابق الأرضي، من الحارة صاح البعض مطالبين بالنزول إلى الأدوار السفلى، وإطفاء الأضواء تماما (...)، من بعيد قال قائل منهم الضرب ناحية العباسيّة (...)، وفي هذه الليلة بدأ حصار عبد الناصر في الفالوجة، وضيّق العدو خناقه عليهم، ونزفت دماء في مواقع أخرى، وفي كربلاء اشتدّ الرمي على مضارب الحسين

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجلّيات، ص152.

[2] محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ص480.

[3] محمود طرشونة، مدرسة توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص34-35.

وكان بإمكاني الرؤية من سائر جهاتي واستيعاب ما أراه بحيث لا يؤثر ما أراه أمامي على ما أراه خلفي، وكنت ملهوفا على ري ظمئ الحسين، وظمئي المعنوي، الماء يدنو منا ونحن ندنو منه...»[1].

فكان المكان السحري الصوفي الخارق ملاذ الراوي في هذه الرواية، للهروب مع عدوانيّة المكان المرجعي، وفضاءً أكثر رحابة يمكنه من التجلي، والسفر، والتعريج من الأراضي السفلى إلى السموات السبع، إلى جهينة وكربلاء بلمح البصر إلى الجماليّة، إلى الفالوجة، إلى باريس....إلخ دون عناء وبسرعة الخيال.

– المكان التراثي/ الأدبي:

وهو تصنيف للمكان من حيث تناصه الأدبي مع التراث العربي، وقد انقسم إلى:[2]

- المكان الطللي الافتتاحي:

وهو ما نجده في رواية "الزويل"، والذي وصفه الراوي قائلا: «هذه بيوت تقام في أماكن العمل (...)، واضح أنّها لم تهجر منذ زمن بعيد، لا يوجد ما يدلّ على هذا (...)، طلاء الجير هذه الرائحة، غطاء برّاد الشاي، لمحته في فناء البيت (...)، في وقت قريب أقام الناس هنا، نادوا بعضهم بعض، تقلّبوا أثناء النوم، تواردت آلاف الذكريات...»[3]، فهو مكان يختلف عن الطلل في القصيدة التقليديّة، في عدم وجود البكاء على فراق الأحبّة، لأنّ هذا المكان يعكس صورة معاصرة لطلل لمعايشة ومقاربة الزمان الذي تسرد أحداثه.

- المكان الغزلي:

وهو مكان تقصده الشخصيّة الذكوريّة لمغازلة نسوة القبيلة، وفي هذا تناص مع "دارة جلجل"، المكان الذي يقصده "امرئ القيس" لمغازلة نساء القبيلة، بما فيهن "عنيزة " حبيبته، فهو مكان يروي قصة سرقة "امرئ القيس" لثياب النسوة بعد نزولهن للاستحمام، وكان شرطه لإرجاع

---

[1] جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ص154-155.

[2] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص225-227.

[3] جمال الغيطاني، الزويل، ص13.

تلك الثياب حضورهن لاستلامها بأيديهن، ليتسنى له رؤيتهن عرايا، ويلخص الشاعر تلك الحكاية في قوله: ألا ربّ يوم لك منهن صالح ***** ولا سيما يوما بدارة جلجل[1].

وهذا المشهد نجده في رواية "الزويل " أيضا، من خلال "حمّاد" مضرب من مضارب الزويل، وبدلا من "امرئ القيس"، نجد "زفير" حارس حريم الزويل، الذي «وقف كثيرا عند البركة ينظر إلى بنات زويل، فيتضاحكن عليه ويأخذنه ليستحمّ معهنّ...»[2]، فكلا الشخصيّتين تحملان من صفات اللهو والخبث.

- المكان المرثي:

وهو مكان يرثى ويبكى عليه حنينا له وشوقا، وحزنا لما صار إليه، وقد تجلى هذا المكان في رواية "خطط الغيطاني"، الذي بكى راويها عنها صارخا: «...يا خطط يا جنّة خضراء في الزمان القديم (...)، دمعي جرى حتّى بلل الأجفان (...)، أوقاتك تجيء أحيانا بيضاء مزخرفة، وأحيانا تبدو في مثل عكارة الليل، في أيامك أكلنا الزاد مع السرور والهنا وفي أيامك عفنا الزاد ولو كان حاضرا (...)، لو تزاح الشدائد، لكن لكل أمر حسبان...»[3].

تنوعت الأمكنة بين حقيقية وخيالية، وبين مغلقة كالبيوت، والأكواخ، ومفتوحة كالساحات، والميادين، لتتماهي الحدود بين الوقعي والفانتازي، كما أخذت من أمكنة التراث بعض صفاتها لتعبق بعطر عربيّ إسلامي فريد، يلعب دور الحصون الحاميّة، والفضاءات الفسيحة الأرجاء التي تسهل السفر عبر الزمان وبلمح الأبصار. هذه البراعة في رسم تلك الأمكنة تؤكد مرّة أخرى براعة "الغيطاني" في الرسم باللغة والتلوين بدلالاتها التي تتأتى من استعمال القديم في مكان الحديث.

إنّ التنوع في مصادر التراث في أدب "الغيطاني" أدى إلى تنوع في الأساليب واللغة المستعملة في التعبير عن تلك المصادر وعن انعكاساتها الواقعية أو التي استحضرت من أجل تصويرها والتعبير عنها. فقد كان لكل رواية عند "الغيطاني" لغتها التي تميّزها، وتليق بها، وكذا ترسم

---

[1] مأمون عبد القادر الصمّادي، جمال الغيطاني والتراث، ص226.

[2] جمال الغيطاني، الزويل، ص44

[3] نفسه، ص349-350.

أسلوبها وما تقتضيه للتعبير عن المشاعر والهواجس تارة، والمواقف والقضايا المؤرقة للكاتب تارة أخرى.

كما عبّر "جمال الغيطاني" عن الواقع بواسطة التاريخي، والأدبي، والصوفي الديني، وكذا الشعبي الأسطوري، ليشكل لنا العديد من النصوص، تستدعي كل منها لغة خاصة في الرسم، لا تخل بهذا الواقع الحداثي، وبلغة مختلفة عنه وبصور بعيدة في ظاهرها عنه لكنّها موحيّة به.

ونجاح التفاعل بين النص التراثي والنص الروائي عند "الغيطاني" يكمن في براعته في انتقاء اللغة والأسلوب، في خلق هذ اللغة الجديدة. التي من شأنها التأصيل لرواية عربية معاصرة، لها جذورها في التراث العربي.

وبواسطة التراث العربي وتقنياته السردية الثرية بالخيال، والبعد السحري الميتافيزيقي الذي نجده في الكرامات والأسطورة الشعبية، تمكّن "الغيطاني" من رسم لوحات روائية تتجاوز الزمان والمكان والشخصية في بعدها الحقيقي لتنتقل إلى أمكنة وأزمنة خيالية من خلال تحويل تلك الشخصيات إلى شخصيات أسطورية خرافية، ترسم رحلة تدور في خوالج كل واحد منا تجاه كل ما يدور حولنا من أحداث سياسية واجتماعية.

فقد تفاعلت العناصر السردية في النّص الروائي وتمازجت مع مثيلاتها في هذا التراث واندمجت معها لتنتج نصا جديدا عن القارئ العربي، لكنّه مألوف عنده. نصا يستدعي قارئا ملما حصيفا بكلّ تلك الشذرات في بعدها الثقافي التراثي، وفي بعدها الأدبي الذي استحضرت من أجله. وهنا تكمن براعة الروائي في خلق نص روائي حي مع كل قراءة، من خلال رفع مستوى قراءه الذين يتوخاهم لنصه.

خاتمة

من خلال البحث عن العلاقات التي يقيمها النّص مع نصوص أخرى مصاحبة له، أو داخلة في متنه ومشكلة لعناصره الفنية، توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في الآتي:

العتبات من النصوص التي لعبت دورا مهما في قراءة النص الأدبي عموما، والروائي خصوصا، فمن خلالها يرتقي القارئ إلى النّص وهو يحمل في جعبته العديد من المفاتيح لأبواب النص وغرفه، التي لا تنفتح بسهولة. ومن تلك العتبات التي لعبت دورا مهما في رسم معمارية النّص الروائي الغيطاني، ما وجدناه على حافة هذه النصوص الخارجية:

- صورة الغلاف وألوانه:

فقد شاركت هذه العتبة في تشكيل فلسفة "الغيطاني" في كل رواية من رواياته، بالصور والألوان، والتي كان لها أيضا حظها من التراث، كما ساهمت في الحكي عن ما صمت عنه العنوان، فهنا يأتي دور الرسام الذي لاحظنا وجوده في كل أغلفة روايات "الغيطاني"، ليتشارك مع الكاتب فيما كتبه محاولا قدر المستطاع رسم صورة تحتوي الرواية ككل.

- اسم المؤلف:

لاحظنا في هذه الدراسة الوزن الثقافي و الأدبي لهذا الراوي، و التيار الروائي الذي يمثله وكذا المشروع السردي الذي أقامه، والذي كان أساسه إسقاط التراث عن الواقع. من أجل قول ما لا يمكن قوله، وخلق لغة تكون قريبة من لهجات القارئ العربي، وموروثه الثقافي، والتي من شأنها خدمة هذه الجرأة في التعبير عن الممنوع وتفادي السجون والضغوطات السياسية، بفضل رموزها ومعادلاتها الموضوعية في الواقع.

- العنوان:

رسم "الغيطاني" عناوينه الروائية بفلسفة تراثية مهذبة محدّثة، لتصل إلى القارئ بصورة تسمح له بالتفاعل معها، والإقبال عليها. وعلى ما توحي به من دلالات، فاتخذت من أسماء الشخصيات والجماعات ملاذًا، ومن أسماء الحارات والمدن ملجأً، ومن خيالات الخرافة والأسطورة والكرامة منبعا.

أما عن العتبات الداخلية المشكلة للنصوص الروائية الغيطانية، فقد تجلت في جملة من الخطابات التي من شأنه تنظيم النّص، وتقسيمه، واستفتاحه، وتكثيفه وتلخيصه، والإيحاء ببعض دلالاته، ومن هذه العتبات التي لعبت دورا فنيا مهما في روايات "جمال الغيطاني" ما جاء في هذه الدراسة من:

- العناوين الداخلية:

فقد تشكلت بطريقة زخرفية فنية رائعة، ونهلت من التراث ما يخدمها لتزين النّص وتلوينه كما تشكلت بلغة فريدة تحتاج إلى قواميس خاصة، للإمساك بدلالاتها ومعانيها، واتخذت وظائف مهمة في المتن، وغالبا ما تأتي بعد هذه العناوين تصديرات من القرآن، بالإضافة إلى وظيفة التنظيم والتقسيم الداخلي للنص.

- المقدمات والتصديرات والاستهلالات:

من خلال هذه العتبات تفاعل الروائي بصورة متميّزة مع التراث، وجعل منها حلولا للعديد من القضايا والانشغالات النقدية التي أثير حولها وحول مكان تواجدها والوظيفة التي من الواجب أن تؤديها بطريقة تخدم شروط القراءة، وتبتعد عن ما يفشي بحقائق النّص ودلالاته، وترك فرص للقارئ لتأويلها وتحليها، واستدعاء ما يمكن من المعارف من أجل الإحاطة بدلالاتها ومعانيها.

- الخاتمة:

استغل "الغيطاني" هذا الصرح السردي، للنصوص النّقدية التي من شأنها التأثير عن عملية القراءة لنصوصه، واشتملت معظمها على بعض الخصائص التراثية. كما أنّ الخاتمة في هذه الروايات تنوعت بين نهايات للمعنى والسرد معا، وبين خواتم أنهت السرد لكنها لم تقنع القارئ بنهاية المعنى، وفتحت المجال أمامه للتأويل والبحث عن نهايات مقنعة لها.

و ما يمكن قوله حول اندماج هذه النصوص مع التراث، أنّ هذا الأخير زاد من الترويج لها ومن إقبال القراء عليها لأنّنا أمام تصور روائي غير مألوف. وعند التقاء المؤشر الجنسي مع تلك

العتبات التراثية والحداثية في ذات الوقت يزداد الفضول في عمّا يمكن أن تتكلّم عنه هذه الرواية أو القصة.

كما أنّ القارئ لنصوص "الغيطاني" السردية عموما والروائية منها خصوصا يستشف تداخلها مع التراث، من خلال تفاعلها مع نصوص فريدة منه ليس فقط على مستوى العتبات وإنّما على مستوى متونه الروائية أيضا.

فقد نهل "الغيطاني" من منابع التراث المختلفة، واستحضر منها العديد من النّصوص المتميّزة وفق خطة أيديولوجية متميّزة، تخدم موضوع الرسالة وفنيتها، فرواية "الزيني بركات" قدّمت بعض الفصول من تاريخنا تقديما بارعا، تتجاوز بفنيتها جفاف النص التاريخي و تفصيلاته لتبهر القارئ بحسن العرض وسرد الأحداث وترابطها، وبتركيزها على عمق التحليل للخلجات والمشاعر البشرية، أما روايته "كتاب التجليات" التي أشاد النقاد ببراعتها وخرقها لأساليب الكتابة الروائية المعهودة، من خلال لغتها الفريدة المستقاة من اللغة الصوفية، التي تعبر عن المشاعر بطريقة تعجز عنها اللغة التعبيرية العادية. وبالتراث الأسطوري تلونت روايته "الزويل" التي أخذت حصة الأسد من هذا التراث، من خلال صفات أفراد هذه القبيلة، وخاصة "الشيخ صهيج الملثم"، الذي يتجلى من السماء لأفراد هذه القبيلة مثل زيوس في الأساطير اليونانية، وغيرها من الروايات.

وتجدر الإشارة هنا أنّ مصادر التناص التي اعتمد عليها "الغيطاني" لم تكتف بالمصادر التراثية فقط، بل نهل من المصادر الحديثة أيضا، فنجد التاريخ الحديث مجسد في تلك التواريخ والحوادث التي عايشها "جمال الغيطاني"، كهزيمة 1967م، وبعض الشخصيات التاريخية المصرية المعاصرة كـ"جمال عبد الناصر"، و"أنور السادات"، كل حسب الدور الذي لعبه في هذا التاريخ.

بالإضافة إلى تفاعله مع الواقع الاجتماعي من خلال استحضاره لمشاكل الواقع وقضاياه التي تتحكم في الشعب المصري، والذي هو بدوره صورة عن شعوب عربية مرهقة اجتماعيا، فقد حاول من خلال تناصه مع التاريخ الحديث والمعاصر التصدي لمشكلات الواقع، من خلال الكشف عن سلبياته وتشوهاته والمسؤولين المباشرين عنها، بالإضافة إلى مواجهتها من خلال رؤى

مشفرة ورمزية، هي في حد ذاتها قاصر وعاجزة عن إيجاد الخلاص، لكنّها تحمل الأمل من خلال التصدي والمواجهة.

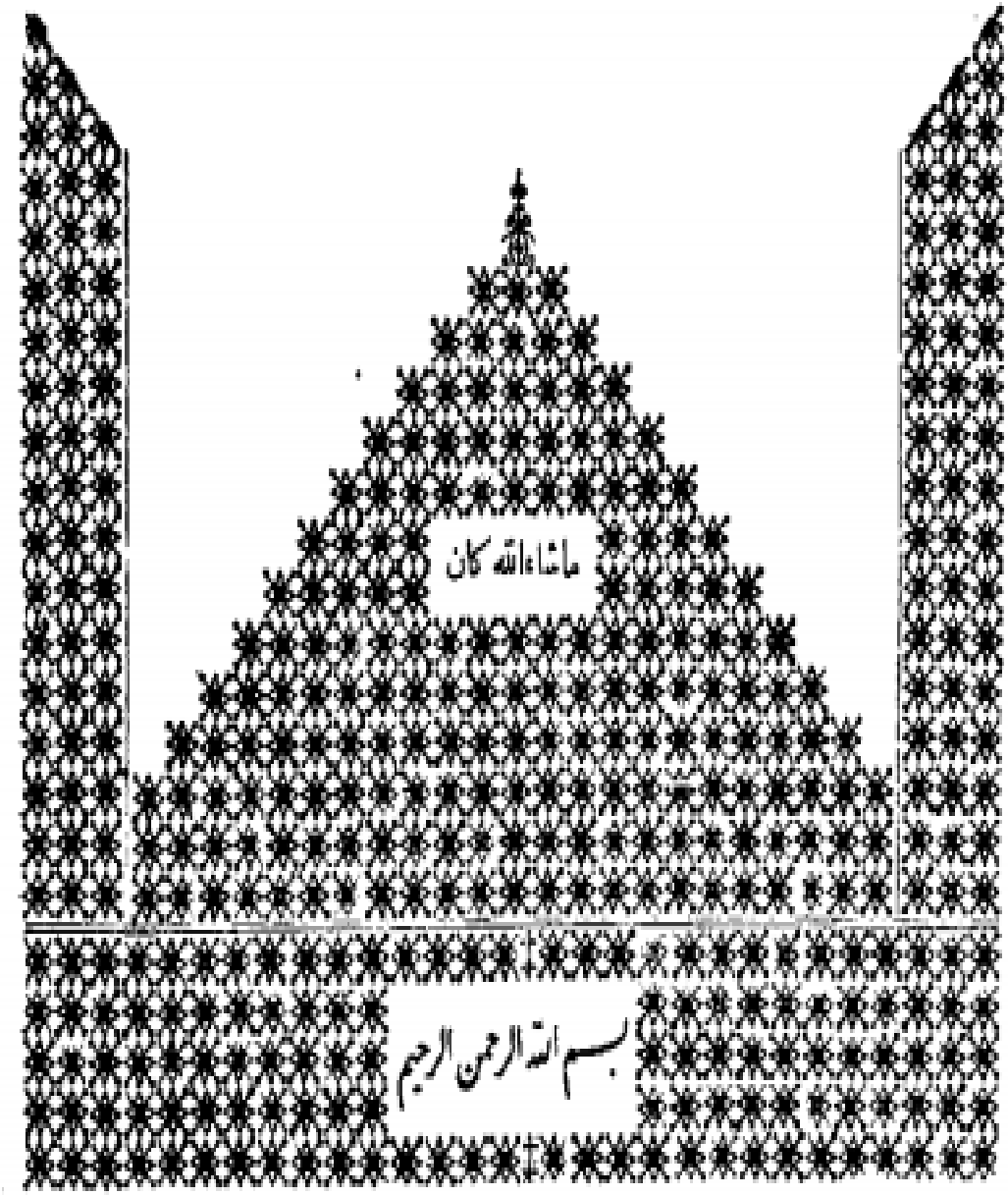
أما من الناحية الفنية فقد تغذت عناصره الفنية بلغات تراثية وحداثية في ذات الوقت فتنوعت لغته وتناصت مع كل اللغات التي من شأنها أن تخدم الرواية، أما الأسلوب الذي ركبت به هذه اللغة وفصلت، ساهم بشكل كبير في التعبير وبناء الشكل الفني لرواياته. وذلك من خلال تنويعه وإثرائه أيضا بأساليب تراثية كأسلوب النداء، والتقرير...إلخ، وأخرى حداثية كأسلوب الصحافة والمراسلات الحربية...إلخ.

بينما شكّل الزمان رؤية هذه الروايات، وفلسفة "الغيطاني" في الوجود والخلود والفناء، فقد تعامل مع الزمن بكسر حدوده ليتسنى له السفر والترحال والتجلي والوصف، وكذلك المكان الذي تنوع بين الحقيقة والخيال، بين أماكن موجودة من مدن وساحات وأحياء كان الهدف تخليدها وتمثيلها فنيا، وبين أمكنة خيالية استدعتها الضرورة الشعرية للنص الروائي.

وملخص القول إنّ هذه البراعة في التناص، والتفاعل مع متفاعلات تراثية أو متفاعلات حديثة —حتى وان اقتصر في العديد من مواضعه على مستوى الامتصاص– لم تتأت بسهولة فالتراث مخزون ثري بالعناصر السردية، التي من شأنها إعطاء الحياة للنص الروائي، إذا ما تشكل على يد حرفي ماهر، و "الغيطاني" صانع سجاد بارع، تمكن من نسج النص الروائي على خلفية تراثية تلونه وترسمه، لتعبر عن واقع تاريخي، واجتماعي، من شأنه التغير إذا ما استفاد من تراثه التاريخي والاجتماعي، وتمسك بدينه وتراثه الصوفي.

وخير ما نختم به هذه الدراسة توصية الطلبة بالبحث في مثل هذه النصوص الروائية، من أجل تقديم قراءات نقدية من شأنها البحث في جمالياتها وكذا البحث في التراث العربي الثري الجدير بالدراسة والتنقيب، وإعادة إحيائه.

ملحق



الكل أول الآخر والكل بداية النهاية

● رسم : منصور فضيرة

وتوافد كبار البصاصين من أركان المعمورة إلى القاهرة . قلب العالم وبسطان النون .

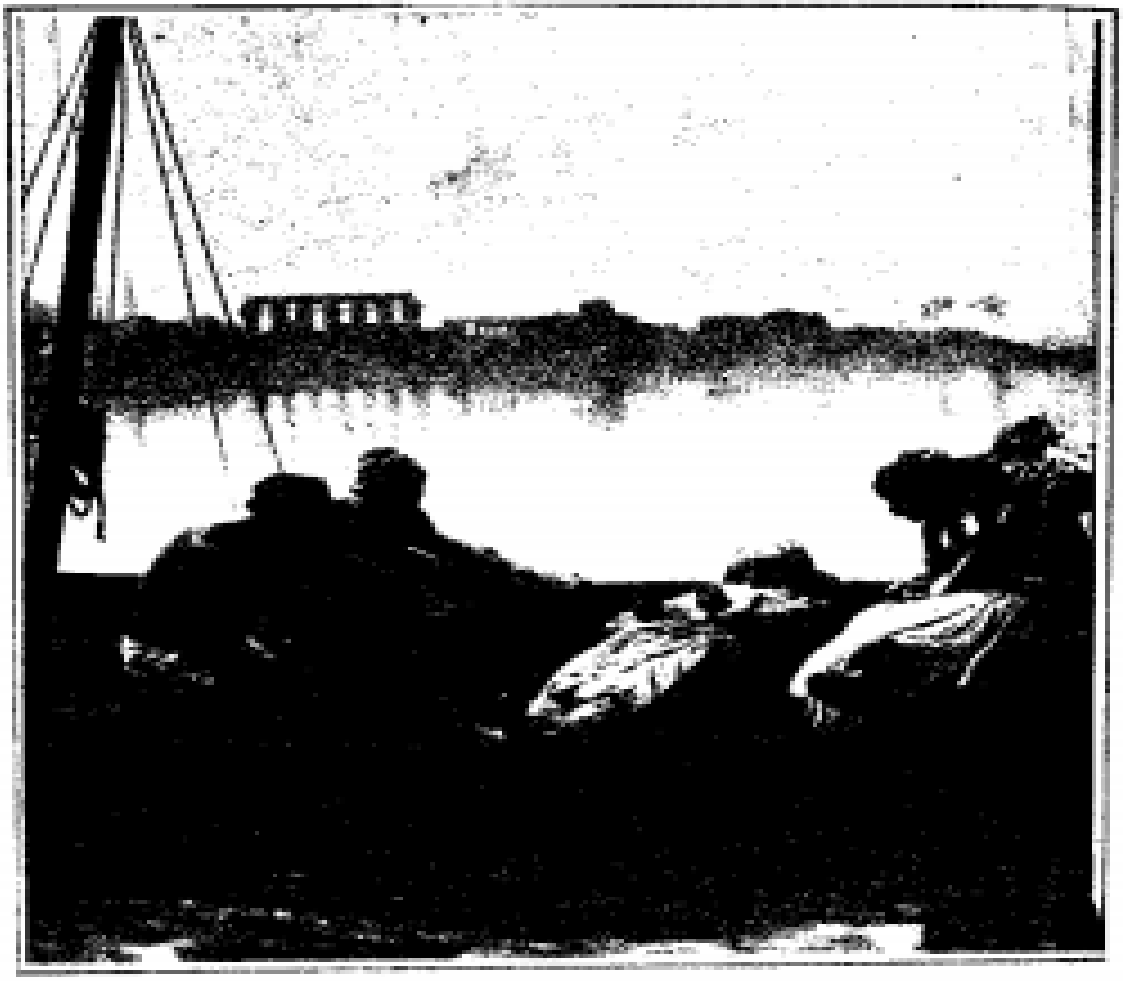
السرادق الخامس

«اللهم أجعل هذا البلد آمنًا»

سرى لا يطلع عليه مخلوق

القاهرة جمادى الأول ١٣٧٢هـ

١٤٧



● رسم : جين ليون جيروم ـ متحف الفنون الجميلة ـ نانتس

نقف ضد تعذيب البدن ، فلا نرضى لإنسان مهما كان . ان يحرق عضو في جسمه أو يفعل كالفرس .

السارق الثالث

وأوله..

وقائع حبس علي بن أبي الجود

●رسم . اسيديو بريزدسي

لكن ماذا ستأتي به الأيام ؟ بل ماذا يخبيء اليوم نفسه ؟

السارق الثاني

شروق نجم الزيني بركات، وثبات أمره،
وطلوع سعده، وإتساع حظه

٤٥

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المصادر: الأعمال الروائيّة والقصصيّة لجمال الغيطاني:

1. الأعمال القصصية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد2، ط1، 1991م.
2. حكايات الخبيئة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002م.
3. حكايات المؤسسة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002م.
4. خطط الغيطاني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1985م.
5. دفاتر التدوين، الدفتر الأول خلسات الكرى، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003م.
6. دفاتر التدوين، الدفتر الثالث، رشحات الحمراء، دار الشروق، ط1، 2003م.
7. دفاتر التدوين الدفتر الثاني دنا فتدلى، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003م.
8. دفاتر التدوين، الدفتر الخامس، نثار المحو، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2005م.
9. دفاتر التدوين الدفتر الرابع نوافذ النوافذ، دار الشروق، ط1، 2008م.
10. دفاتر التدوين، الدفتر السادس، رنّ، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.
11. رسالة البصائر في المصائر، دار الشروق، 1988م.
12. رسالة في الصبابة والوجد، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة خاصة بمهرجان القراءة للجميع، 1995م.
13. الزويل، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 2013م.
14. شطح المدينة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992م.
15. كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1990م.
16. مطربة الغروب، مركز الحضارة العربيّة، الجيزة، ط1، 1997م.
17. نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1985م.
18. وقائع حارة الزعفراني، دار نهضة مصر، الجيزة، ط1، 2013م.

ثانيا: المراجع العربية

1. ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2010م.

2. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1970-1967)، دار المناهل بيروت، 1980م.

3. إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ط1، 2004م.

4. أحمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

5. أحمد محمد عطيّة: - أصوات جديدة في الرواية العربيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط 1987م.

6. - الرواية السياسية، دراسة في الرواية السياسيّة العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990م.

7. أحمد محمد قدور، اللسانيات وآليات الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1 2001م.

8. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط1، 2000م.

9. أدونيس، الشعرية العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

10. ابن إياس الحنفي، تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في وقائع الدهور، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، مصر، 1312هـ.

11. بشير تاوريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م.

12. بشير القمري، شعريّة النّص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، ط1، 1991م.

13. أبو بكر محمد الصولي، أدب الكتّاب، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1954.

14. أبي بكر محي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي (المعروف بابن عربي)، الفتوحات المكيّة، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ج2.

15. تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر المقريزي، المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والأثار، حققه وكتب مقدّمته وحواشيه ووضع فهارسه: أيمن فؤاد السيّد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، المجلد1، 2002م.

16. جمال الغيطاني: - بعض مكنونات عالمي الروائي، ضمن الرواية العربيّة واقع وأفاق، دار رشد للطبعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

17. - منتهى الطلب إلى تراث العرب، دراسات في التراث، دار الشروق، القاهرة، ط1 1417هـ-1997م.

18. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، 2003م.

19. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

20. حامد حنفي داود، المنهج العلمي في البحث الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1983م.

21. حسان رشاد الشامي، المرأة الفلسطينيّة 1965-1985م دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.

22. أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: عبد العزيز بن ناصر المانع نشر الخانجي، القاهرة، دط، 1985م.

23. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

24. حسين جمعة، المسبار في النّقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم والتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

25. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2003م.

26. خالد حسين حسين: – شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التّكوين، دمشق ط1 2008م.

27. – في نظريّة العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التكوين، دمشق 2007م.

28. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2000م.

29. سعيد يقطين: – تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997م.

30. – الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1 2006م.

31. – القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة دراسات نقديّة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

32. – انفتاح النّص الروائي (النص والسياق)،المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2001م.

33. سمير الحاج شاهين، لحظة الأبديّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1 1980م.

34. سيد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربيّة الحديثة، دار المعارف، ط1، 1980م.

35. شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر دط، 1987م.

36. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دراسات في الرواية العربية محاكات للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013م.

37. صلاح فضل: -إنتاجيّة الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1987م.

38. - شفرات النّص، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1995م.

39. ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النّص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن ط1، 2011م.

40. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط3، 1994م.

41. عباس أحمد أرحيله، العنوان حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م-1436هـ.

42. عبد الرحمان أبو عوف، تحوّلات الرواية العربيّة، كتاب الغد، ط1، 1990.

43. عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ت: درويش الجودي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت 1996م.

44. عبد السلام الككلي، الزمن الروائي/جدليّة الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات، مكتبة مدبولي، دط، 1992م.

45. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدّلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996م.

46. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986م.

47. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م.

48. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003م.

49. عبد الله بن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنّثر، تحقيق: محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الاسلاميّة، 1995م.

50. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزروني، شرح المعلقات السبع، دار القلم، بيروت، لبنان دط، دت.

51. عبد الله الخطيب، النّسيج اللغوي في روايات الطّاهر وطّار، دار فضاءات، للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، ط1، 2008.

52. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة 1985م.

53. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط1، 2009م.

54. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النّشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، 2002م.

55. عبد الملك مرتاض: – ميثولوجيا عند العرب(دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة (الوكالة) الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، دط، 1989 م.

56. – نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 2010م.

57. أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت دط، 1996م.

58. عثمان موافى، دراسات في النقد العربي، دار الوفاء دنيا الطباعة للنشر، الاسكندرية، ط5 2004م.

59. عزّ الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر عمان، ط1، 2006م.

60. عزوز علي إسماعيل، عتبات النّص في الرواية العربيّة دراسة سيميولوجيّة سرديّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 2013م.

61. عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل دراسة، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015م.

62. أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، 2ج، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5 1401 هـ _ 1981م.

63. علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006 م.

64. علي قاسم، النور والعتمة إشكاليّة الحرّية في الأدب العربي، دار الثقافة والنّشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000م.

65. فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، ط2، 1975م.

66. فاطمة موسى، سحر الرّواية، مكتبة الأسرة، ط1، 2003م.

67. فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية)، منشورات علاء الدين، دمشق، دط، 1997م.

68. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ج7، ط3، 1431هـ-2009م.

69. أبو القاسم الكلاعي الإشبيلي، أحكام صنعة الكلام في فنون النّثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، حقّقه وقدّم له: محمد رضوان الداية، عالم الكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 1975م.

70. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2007م.

71. كاظم جهاد، أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحاليه ترجمة يسبقها ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط7، 1993م.

72. كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ط1، 1978م.

73. محمد بنيس: – حداثة والسؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1988م.

74. – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م.

75. محمد صابر عبيد: – الرواية الرائيّة لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، دار نقوش عربيّة تونس، 2012م.

76. – المغامرة الجمالية للنّص الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م.

77. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع سوريا، ط1، 2008.

78. محمد عبد الرحمان شعيب، المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969م.

79. محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

80. محمد عويس، العنوان النّشأة والتّطور، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط1، 1988.

81. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب القاهرة، دط، 1998م.

82. محمد مفتاح: - تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2 1992م .

83. - التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2 2001م.

84. - المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1999م.

85. محمود أمين العالم: - أربعون عاما من النّقد التطبيقي والدلالة في القصة والرواية العربيّة المعاصرة، دار المستقبل، القاهرة، دط، 1994م.

86. - التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية، ضمن الرواية العربية واقع وأفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981م.

87. مراد عبد الرحمان مبروك: - جيوبولوتيكا النّص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي أنموذج دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

88. - العناصر التراثيّة العربيّة، دار المعارف، ط1، 1991م.

89. مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري أبو الحسن، صحيح مسلم، تحقيق: الشيخ خليل شيحة، دار المعرفة، بيروت، ط:1994م، المجلدات 15-16، ج24.

90. مصطفى سلوي، عتبات النّص المفهوم والموقعيّة والوظائف، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، وجدة، ط1، 2003م.

91. ناصر عبيد، سوسن بيّاتي، رواية ما بعد الحداثة قراءة في شرفات ابراهيم نصر الله، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013م-1434هـ.

92. نظال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخيّة العربيّة عالم الكتب الحديث، ط1، 2006م.

93. هاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الشركة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

94. واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

95. وجيه يعقوب السيّد، الرواية والتراث العربي قراءة في روايات جمال الغيطاني، مكتبة آفاق الكويت،ط1، 1436هـ-2015م.

96. اليافي نعيم، أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م.

97. يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، مطابع الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م.

98. يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبو شبكة بحث في المصادر والدّلالات، مديريّة الثقافة، مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2013م.

99. يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

ثالثا: المراجع الأجنبية

1. Gérard GENETTE,-« Introduction à l'architexte», in *Théorie des genres*, Edition Seuils, Paris,1986.

2. - *Palimpsestes*, Edition du seuil, paris, 1982.

3. - *Seuiles*, Editions du seuils,Paris,1987.

4. Henri MITTERAND, *le discours du roman*,Paris, P.U.F., 1980.

5. Henri MITTERRAND, *Les titres des romans de Guy des Cars*, Edition Nathan, 1979.

6. Jacques DERRIDA, la Dissémination, Paris, Edition du seuils, 1972.

7. Leo HOEK, *La marque du titre*, in Mouton, (éd.), Paris, la Haye,1981.

8. Roland BARTHES, *le bruissement de langue* : Essais critiques 4,Edition du seuils, Paris, 1984.

رابعا: المعاجم والقواميس اللغوية

أ. بالعربية:

1.إسماعيل بن حماد الجوهري أبو نصر، تاج اللغة وصحاح العربيّة (الصحاح)، تح: محمد تامر دار الحديث، القاهرة، 2009م-1430هـ.

2.إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: الشيخ عادل أحمد عبد الغفور عطار، 6ج، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، يناير 1990م.

3.أبو البقاء الكفوي، الكليّات معجم في المصطلحات والفروق اللغويّة، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

4.الحسين بن محمد بن المفضل أبو القاسم الأصفهاني (المعروف بالراغب)، المرادفات في غريب القرآن، تحقيق: محمد خليل عيتابي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1998م.

5.دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م-1428هـ.

6.فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2009م.

7.لطيف زيتون معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002م.

8. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ط2 1974م.

9.محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، طبعة جديدة منقحة، دت.

10. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ط1، 1977 م.

ب. بالفرنسية:

1. Bassam Borake, dictionnaire Larousse la petit, français arabe, académie international, lebanon, 2007.

خامسا: المراجع المترجمة

1. أرسطو طاليس، فنّ الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1981م.

2. تزفيتان تودوروف: – شعريّة تودوروف، تر: شكري المبخوث، ورجاء بن سلامة، درا توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م.

3. – ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر ط2، 1996م.

4. جوليا كريستيفا، علم النّص، تر: محمد الزاهي ومحمد عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.

5. جيرار جينيت:– خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

6. – مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، دط، دت.

7. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997م.

8. رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

9. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2003م.

10. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب للطباعة والنشر، القاهرة، 1972م.

سادسا: المجلات والدوريات

1. أحمد المنادى، النص الموازي المعنى خارج النّص، مجلّة علامات في النّقد، جدّة السعوديّة، المجلد 16، الجزء61، 2007م.

2. باسمة درمش، عتبات النّص، مجلّة علامات في النّقد، جدّة، المجلد16، الجزء61 مايو2007م.

3. أبو بكر مرزوق، سرادقات الزيني بركات، قراءة في العتبات النّصيّة، مجلّة الباحث، منشورات مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، الجزائر، العدد1.

4. تيري إجلتون، الماركسيّة والنّقد الأدبي، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد3 العدد3، 1985م.

5. جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النّصيّة، مجلّة علامات في النقد، جدة، المجلد7، العدد29 1998م.

6. جمال الغيطاني: – إشارة إلى معرفة البدايات، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد11، العدد3، 1992م.

7. – التراث العربي بين السابق واللاحق، الدوحة، قطر، عدد نوفمبر1985م.

8. – التراث والإبداع الروائي، الباحث العربي، ع2، 1985م.

9. – جدليّة التناص، مقابلة مع جمال الغيطاني، مجلّة ألف، العدد4، 1984م.

10. – مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ندوة العدد، العدد2، المجلد2، 1982م.

11. جميل حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلّد25، ع4 1997م.

12. حميد لحميداني، عتبات النّص الأدبي بحث نظري، علامات في النّقد، جدّة، السعوديّة المجلد12، العدد46، ديسمبر 2002م.

13. زلوم جمانة، التناص في روايات واسيني الأعرج رمل المايا أنموذجا، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، العدد43، شباط، 2018م.

14. سامية أسعد، عندما يكتب الروائي التّاريخ، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد2 العدد2، سنة 1982م.

15. سعيدة تومي، عتبات النّص التراثي مقاربة في عتبة المقدّمة، مجلّة تاريخ العلوم، جامعة برج بوعريريج، العدد9، سبتمبر2017.

16. صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النّص القصصي، مجلة كرمل، العدد21، 1986م.

17. طراد الكبيسي، الشعر والرسم، بحث مقدم لمهرجان المربد الشعري الحادي عشر، 1995م.

18. طرشونة محمود، مدرسة توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد17، العدد1، 1998م.

19. عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، دراسات أدبية العدد2، محرم 1430 هـ/2008م.

20. عبد العالي بو الطيّب:- العتبات النّصيّة بين الوعي النّظري والمقاربة النّقديّة، جريدة العلم(الملحق الثقافي)، السبت 28أبريل2001

21. – مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائيّة، مجلّة علامات، جدّة، المجلد12، العدد46 ديسمبر2002-شوال1423هـ..

22. عبد المالك أشهبون: – صورة الغلاف في الرواية العربية من السلطة إلى جمالية التشكيل مجلّة البحرين الثقافية، ع25، 2006م.

23. – عتبات الكتابة في النقد العربي، مجلة علامات في النّقد، جدّة، السعوديّة،المجلد15 العدد58، ديسمبر2015-ذو القعدة1424هـ.

24. عبد المحسن طه بدر وآخرون، مناقشة كتاب التجليات، نادي الأدب بحزب التجمع يناقش كتاب التجليات، السنة الأولى، العدد3، 1984م.

25. عبد الواحد ياسر، الخطاب المقدّماتي، علامات في النّقد، جدّة، السعوديّة، المجلد12 الجزء41، محرم 1424هـ-مارس2003م.

26. عيد رجاء، النّص والتّناص، علامات في النّقد، المجلد18، العدد19، 1995.

27. فاليريا كبريتشينكو، الرواية المصرية بعد الستينيات، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد12، العدد1، ج2، 1993م.

28. مارجون غاربر، علامات الاقتباس، مجلّة كرمل، العدد69، خريف2001م.

29. محمد خبو، دلالة النهايات في "حدّث أبو هريرة قال"، مجلّة الحياة التونسيّة، العدد38 1985م.

30. محمد علي الكردي، سفر البيان لجمال الغيطاني أو العين بين المحدود واللامحدود، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد4، 1998م.

31. مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبيّة، مجلّة التناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، العدد2، مارس،2004-2005.

32. مصطفى السلوي، عتبات أم عتمات، جريدة العلم(الملحق الثقافي)السبت26مايو2001م.

33. نعيمة فرطاس، نظرية التناصيّة والنّقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، العدد134، حزيران، 2007.

34. هنية بن موسى، يوسف العايب، توظيف التراث العربي في نماذج من روايات جمال الغيطاني مجلّة علوم اللغة وآدابها، دورية أكاديمية محكمة متخصصة تصدر عن كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، مج12، ع3(خاص)، 30نوفمبر2020م.

35. وجيه يعقوب السيّد، توظيف الأسطورة في الرواية العربيّة المعاصرة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، الحولية29، الرسالة287، ديسمبر 2008م.

سابعا: الرسائل والأطروحات الجامعية

1. أمال عدلاني، الترجمة والتناص في الرواية الجزائريّة رشيد بوجدرة أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري، قسنطينة، كية الآداب واللغات، قسم الترجمة، 2005-2006م.

2. شيماء قنديل تمام السيّد، رؤية الواقع في روايات جمال الغيطاني، مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجيستير، إشراف: حلمي بدير، جامعة المنصورة، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة العربيّة وآدابها، 1427-2006م.

3. مأمون عبد القادر الصّمادي، جمال الغيطاني والتراث، دراسة في أعماله الروائية، رسالة ماجيستير، تخصص أدب ونقد، جامعة البرمك، الأردن، إشراف إبراهيم السعّافين، الفصل الصيفي، 1991م -1412هـ.

4. مريم بن معاوية، شعريّة التناص في روايتي: بحثا عن آمال الغبريني وكتاب الأسرار لإبراهيم سعدي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إشراف رشيد رايس، جامعة العربي بن امهيدي، أم لبواقي الجزائر، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010-2011.

5. ميسوم عبد القادر، صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني مقاربة موضوعاتيّة أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب المقارن، جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011م-1432هـ.

ثامنا: اللقاءات التلفزيونية والصحفيّة:

أ. اللقاءات التلفيزيونية:

1. جمال الغيطاني، تجليات مصرية، شريط وثائقي، قناة دريم زمان، إخراج شوقي علي،2014م.
2. محمد برادة، رسائل من امرأة مختفية جاذبية التجريب الروائي عند محمد برادة، لقاء تلفزيوني قناة فرانس 24، حاوره الصحفي جمال بودومة، حصة ثقافة، 06-03-2020.

ب. اللقاءات الصحفيّة:

1. شعير محمد، حوار مع الروائي جمال الغيطاني، مجلة الثقافة، الجامعة الأردنية، العدد77 2010.
2. زهرة السيّد، هموم الرواية العربيّة المعاصرة، حوار مع الروائي العربي: جمال الغيطاني، المستقبل العربي، المجلد8، العدد75.
3. اسكندر داغر، جمال الغيطاني يروي حكايته مع التجارب الحياتيّة، والأدبية، مقابلة مع الغيطاني الأسبوع العربي، ع1491، 1988م.
4. محمد أبو زيد، لست في حاجة لاحتكار نجيب محفوظ والتمسح به والعلاقة بيننا أعمق من ذلك، جريدة الشرق الأوسط، القاهرة، العدد9333، الخميس 28ربيع الثاني 1425هـ 17يونيو 2004.

فهرس

المحتويات

مقدّمة

مدخل..... 13

أولا: شعرية المتعاليات النصية وأقسامها عند جيرار جينيت..... 14

1. الشعريّة في النقد: 14

2. الشعرية عند "جيرار جينيت"(Gérard Genette): 18

3. التعالي النّصي وأقسامه عند "جيرار جينيت":..... 19

ثانيا: العالم الروائي لجمال الغيطاني..... 20

1. الحياة الأدبية لجمال الغيطاني ومنابع ثقافته:..... 20

أ. الغيطاني والكتابة الروائيّة:..... 21

ب. منابع الثقافة لدى الغيطاني:..... 23

2. مواقف الغيطاني الفكريّة والنّقديّة:..... 29

أ. مواقفه الفكريّة:..... 29

ب. مواقفه النّقديّة: 32

3. الغيطاني ومحاولة التأصيل للشكل الروائي الجديد: 37

الباب الأول

عتبات الكتابة في أعمال جمال الغيطاني الروائيّة

الفصل الأول

العتبات النّصية في المنجز النقدي

1. ماهيّة العتبات النّصية..... 44

أ. تحديد المصطلح:..... 44

ب. وظائف العتبات النّصيّة:..... 50

ت. أنواع العتبات و أقسامها:..... 52

ث. العتبات بين الضرورة والاختيار: 55

2. العتبات النّصية في المنجز النقدي الغربي:..... 56

أ. العتبات النصية قبل "جيرار جينيت" 57

ب. العتبات النّصيّة عند "جيرار جينيت":..... 58

ت. العتبات النصيّة من التنظير إلى التّطبيق:..... 59

3. العتبات النّصية في المنجز النّقدي العربي:..... 60

أ. العتبات النّصية في نّقد العربي القديم: 60

ب. العتبات النّصية في النّقد العربي الحديث:..... 64

الفصل الثاني

عتبات الكتابة الخارجية في المنجز الروائي الغيطاني

1. صورة الغلاف وألوانه: 71

أ. الصورة:..... 71

ب. الألوان:. 71

ت. شعرية الصورة والألوان في قراءة المنجز الروائي الغيطاني: 72

2. اسم المؤلف: 88

أ. وظائف اسم المؤلف في الغلاف: 89

ب. المكانة النقديّة والأدبية لاسم "جمال الغيطاني": 89

ت. شعرية اسم "جمال الغيطاني" في الغلاف: 91

3. العنوان: 93

أ. ماهيّة المصطلح: 93

ب. أقسام العنوان: 98

ت. أنواع العناوين في الإبداع الروائي الغيطاني: 102

ث. وظائف العنوان: 109

الفصل الثالث

عتبات الكتابة الداخلية في المنجز الروائي الغيطاني

1.العناوين الداخلية: 112

أ. ماهيّة المصطلح: 112

ب. العناوين الداخليّة في المنجز الروائي الغيطاني: 113

2. المقدمات والتصديرات والاستهلالات: 115

أ. المقدمات: 115

-ماهيّة المصطلح: 116

-خصائص المقدّمة: 119

-أنواع المقدمات: 120

-الخطاب المقدماتي في الإبداع الروائي الغيطاني: 125

ب. التصديرات (Epigraphe) 135

-ماهية المصطلح:..... 135

-وظائف التصدير:..... 138

-التصدير في الإبداع الروائي الغيطاني: 139

ت. الاستهلالات(instance préfacielle):..... 143

-ماهية المصطلح:..... 143

-وظائف الاستهلال:..... 144

-أنواع الاستهلالات في الإبداع الغيطاني:..... 144

3.الخاتمة:..... 147

أ. الخاتمة في الدرس النّقدي: 147

ب. الخاتمة في النّقد العربي القديم:..... 149

ت. الخاتمة في الإبداع الروائي الغيطاني:..... 150

الباب الثاني

جماليات التناص في أعمال جمال الغيطاني الروائية

الفصل الاول

التناص في المجز النقدي

1.التناص تحديد المصطلح:..... 160

أ. لغة:..... 160

ب. اصطلاحا:..... 161

.2. التناص في النقد الغربي: 162

أ. ميخائيل باختين (M.Bakhtin): 162

ب. جوليا كريستيفا (Julia kristiva): 163

ت. رولان بارت (Roland Barthes)..... 166

ث. تزفيتان تودوزوف (Tzivetan Todorove)..... 166

ج. جاك دريدا (Jak Dirida)..... 168

ح. جيرار جينيت (Gérard Genette)..... 168

3. التناص في النقد العربي..... 170

أ. مقاربة التناص في النقد العربي القديم: 170

ب. نظرية التناص في النقد العربي الحديث :..... 176

4. مستويات التناص وآلياته وأشكاله ومجالاته ووظائفه: 178

أ. مستويات التناص: 178

ب. آليات التناص: 179

ت. أنواع التناص وأشكاله:..... 183

ث. مجالات التناص: 186

ج. وظائف التناص:..... 188

الفصل الثاني

مصادر التناص في أعمال جمال الغيطاني الروائية

1. التناص التاريخي في النصوص الروائية الغيطانية: 191

أ. جمال الغيطاني و التراث التاريخي:..... 192

ب. الزيني بركات الرواية التاريخيّة الإسقاطيّة: 195

ت. التناص التاريخي في رواية "الزيني بركات": 198

2. التناص الاجتماعي في النصوص الروائية الغيطانية:..... 201

أ. رؤية الواقع الاجتماعي في روايات الغيطاني: 202

ب. التناص الاجتماعي في رواية "وقائع حارة الزعفراني":..... 204

3. التناص الديني في النصوص الروائية الغيطانية: 207

أ. أسباب استلهام التراث الصوفي: 208

ب. التراث الصوفي في رواية "كتاب التجليات": 209

ت. التناص مع النّص القرآني في رواية "كتاب التجليات" 212

ث. التناص مع الحديث النبوي: 215

ج.مآخذ عن التناص الديني في النصوص الروائية الغيطانية:..... 216

4.التناص الأسطوري في النصوص الروائية الغيطانية:..... 220

أ. مفهوم الأسطورة: 221

ب. الدوافع نحو استلهام الأسطورة في الرواية العربية:..... 225

ت. الأسطورة في رواية الزويل:..... 226

الفصل الثالث

التناص الفني في أعمال جمال الغيطاني الروائية

1.التناص الأسلوبي في الإبداع الغيطاني:..... 234

أ. التناص على مستوى اللغة:..... 234

ب. التناص على مستوى الأسلوب:..... 239

ت. خصائص أسلوب الفني عند "الغيطاني":..... 245

2.التناص الزماني والمكاني في النصوص الروائيّة الغيطانية:..... 250

أ. فلسفة الزمن في الإبداع الغيطاني:..... 251

ب. فلسفة المكان في الإبداع الغيطاني: 261

خاتمة..... 270

ملحق..... 275

قائمة المصادر والمراجع..... 280

فهرس المحتويات 298

الملخص

الملخص

ملخص

يعدّ "جمال الغيطاني" من رواد الرواية العربيّة، وروائي مخضرم عايش العديد من مصادر القص القديمة والحديثة، التي كان لها شأن في رسم تجربته السرديّة. له العديد من النّصوص الروائيّة الثرية بالدلالات والمعاني، والقصص التي تنسج الواقع الاجتماعي من خيوط التاريخ القديم والحديث، والأسطورة، والكرامة الصوفيّة، والحكاية الشعبيّة، في صورة مليئة بالألوان المعبرة والموحية، التي تفسر النفسية العربيّة.

وقد كانت اللغة فيها أداة النسيج والتركيب، فبفضلها تمازجت العناصر السردية داخل الرواية الواحدة بصورة تدمر ما سبق، وتعيد بناءه وتصوره وفق ما تستدعيه شعريتها، وما يخدم جماليتها، من خلال تشفيرها برموز وإشارات، وصور لغوية وغير لغوية، من شأنها المساهمة في تشكيل معاني تلك الروايات ودلالاتها.

انطلاقا من هذا كلّه حاولنا تقديم قراءة لهذه النصوص الروائية، وفق ما تنشئه من علاقات مع النصوص الداخلية والخارجية، المساهمة في بنائها، والواقعة على حوافها والمصاحبة لها. تلك العلاقات التي تبحث في شعريتها من خلال تفاعلها مع عتباتها المصاحبة لها وتناصها مع نصوص تدخل في تركيب وبناء هذه الأخيرة وتشكل موضوع المتن وقصّته، وتوحي بدلالاته.

كما بحثنا في علاقة النص، بالنصوص المرافقة له والتي تعرضه للقارئ، وتثيره لمواصلة خوض غمار القراءة والبحث عن ما يمكّنه من تأويل تلك النصوص واستنطاق دلالاتها من جهة، والبحث عن ما يزين المتن ويجمله من نصوص متنوعة المصادر وعن دور هذه الأخيرة في تشكيل العناصر السردية لهذه الروايات، من جهة أخرى.

Abstract

Jamal Al-Ghitani is considered one of the pioneers of the Arabic novel, and a veteran novelist who has lived through many sources of ancient and modern storytelling, which had an important role in shaping his narrative experience. He has many narrative texts rich with semantics and meanings, and stories that weave social reality from the threads of ancient and modern history, myth, mystical dignity, and folk tale, in an image full of expressive and suggestive colors that explain the Arab psychology.
The language in it was a tool of weaving and installation.

Thanks to it, the narrative elements were mixed within the one novel in a way that destroys the above, reconstructs and visualizes it according to what its poetics calls for, and what serves its aesthetics, by encoding them with symbols, signs, and linguistic and non-linguistic images, that will contribute to the formation of the meanings of those Narratives and their implications.

Proceeding from all this, we tried to provide a reading of these narrative texts, according to the relationships they establish with internal and external texts, contributing to their construction, located on their edges and accompanying them. Those relationships that examine her poetics through her interaction with her accompanying thresholds, and their intersexuality with texts that enter into its composition and construction and form its subject and story, and suggest its semantics.

We also discussed the relationship of the text, with the accompanying texts that expose it to the reader, and motivate him to continue to engage in reading and search for what enables him to interpret those texts and interrogate their implications on the one hand, and search for what adorns and beautifies the text from various sources and the role of the latter in shaping the narrative elements. For these stories, on the other hand

بحمد الله