وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (2) أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها، واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

# التناص، والنص التراثي في الرواية الغيطانية

رسالة معدة لنيل شهادة (دكتوراه العلوم) في الدراسات النقدية التطبيقية

إعداد الطالب: أبو بكر مرزوق

السنـة الجامعيـة

«2015 / 2016»

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (2) أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها، واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

# التناص، والنص التراثي
# في الرواية الغيطانية

رسالة معدة لنيل شهادة (دكتوراه العلوم) في الدراسات النقدية التطبيقية

إعداد الطالب:
أبو بكر مرزوق

إشراف الدكتور:
وحيد بن بوعزيز

السنة الجامعية

«2015 / 2016»

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر (2) أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها، واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

# التناص، والنص التراثي في الرواية الغيطانية

رسالة معدة لنيل شهادة (دكتوراه العلوم) في الدراسات النقدية التطبيقية

إعداد الطالب: أبو بكر مرزوق إشراف الدكتور: وحيد بن بوعزيز

أعضاء اللجنة المناقِشة

- الدكتور: علال سنقوقة ..... رئيسا
- الدكتور: وحيد بن بوعزيز ..... مشرفا ومقررا
- الدكتور: زاوي لعموري ..... عضوا مناقشا
- الدكتور: محمد بن مرزوقة ..... عضوا مناقشا
- الدكتور: صلاح الدين ملفوف ..... عضوا مناقشا
- الدكتور: محمد خطّاب ..... عضوا مناقشا

السنـة الجامعيـة

«2016 / 2015»

# إهـداء

إلى روح "**والدي**" . . تغمّده الله بالرحمة الواسعة .

إلى ضياء قلبي . . "**والدتي**" المباركة، حفظها الله ورعاها .

إلى " **زوجي**" الصبور . . أعانني الله على تعويض بعض جميلها .

إلى أبنائي: "**محمد الأمين**"، و"**عبد الكريم**"، و"**أميرة**" . .

إلى كلّ من أسهم في ميلاد هذا المنجز: **أساتذة، وصحبة، وأصدقاء**

إلى هؤلاء جميعا . . أهدي ثمرة جهدي.

**أبو بكر مرزوق**

# كلمة لا بدّ منها

لا يسعني، في هذا المقام، إلا أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل: الدكتور "وحيد بن بوعزيز"، الذى أشرف على البحث حقّ الإشراف، متعهّدا إياه بالرعاية، وشاملا صاحبه بالعطف؛ فقد كان وحيد مثاله في صبره، وتفهّمه، وسلاسته في تهوين مشقة البحث عليه.

كما لا أنسى رفيق رحلتي في البحث، أخي "عيسى عطاشي"، الذي كان مثالا نادرا للصاحب المعين، والأخ الأمين، فجزاه الله عني خير الجزاء، ووفقه في مسعاه. آمين.

**أبو بكر مرزوق**

# مقدمـــة

# مقدمة

لم يعد الخطاب الأدبي ذلك الخطاب المغلق، المنكفئ على نفسه – بمثل ما تصوّره الشكلانيون، وبذلوا جهدهم قصد القبض على "أدبيته"، والبرهنة على استقلاليته –، بل لقد أثبت "علم النص" بأنّ له امتداداته العميقة عبر مختلف السياقات التاريخية والثقافية التي أوجدته، ينفتح على عوالمها، متفاعلا معها – تأثّرا وتأثيرا – لينتهيَ بميلاد نص جديد، له خصوصيته "الشعرية"، لكنه لا يمكنه أن يستقلّ بنفسه الاستقلال الكامل؛ نظرا لشبكة العلاقات المتفاعلة، التي صنعته.

وإذا كانت الأسئلة التي تواجه الخطاب الأدبي، في النقد المعاصر، أو توجّه إليه، تتمحور – عادة – في علاقات "التأثير" بين النصوص، التي بتّ فيه المشتغلون بـ "الأدب الموازن"، و"الأدب المقارن"، ومثلها ظاهرة "تداخل النصوص" عند الكتابة، التي لا يزال مجالها خصبا ممْرعا، متّسعا للطروحات المتجدّدة، التي ما فتئ يصدع بها المشتغلون بـ "علم النص" في كلّ مرّة، فلقد أوجد النقاد منفذا لتحليل هذه الحتميات الثقافية في الإبداع الأدبي، ومقاربة هذه العلاقات المعقّدة بين النصوص تحت مفهومات كثيرة أشهرها: "الحوارية"، بالمعنى الذي قصده (ميخائيل باختين – Bakhtine Mikhaïl)، و"التناصية"، بحسب استعمال (جوليا كريستيفا – Kristeva Julia) و"المتعاليات النصية"، كما حدّدها (جيرار جنيت – Genette Gérard)، حيث تجتمع هذه الملفوظات؛ لتؤسس جهازا "مفاهيميّا" له خصوصيته، وله سياقه، إنْ على مستوى "المنجَز الإبداعي"، أو "المنجَز النقدي"، إلى جانب ذلك الشكل "التداولي"، الذي يتقصّده المتلقي، أو يفرزه النص، على المستوى "الإجرائي" الخالص، بوصف التناص تصوّرا، وآليةَ اشتغال.

إنّ السؤال الجوهري المتعلّق بالنص، أو ما يمكن أن يمْثل بين أيدينا عند الخوض في مسألة "التناص"، لا يكاد يحيد عن مثل هذه المثوّرات الجزئية الآتية:

- هل فعل "التناص"، على مستوى "خارج" النص و"داخله"، قدرٌ مقدورٌ على الكاتب؛ كونه يعيش في عالم فاعل متفاعل، وفي وسط فكري ثقافي، لا مندوحة من التواصل عبره، والتجاوب معها – موافقة أو مفارقة – سواء أكان الفعل التواصلي قائما على أساس معايشة وتجريب، أم على أساس ممارسة إبداعية، وفعل كتابي؟، ثم كيف يكون نصٌ "سابقٌ"، من كاتبٍ "سابقٍ أو معاصرٍ"، نواةَ نصٍ "لاحقٍ" في إبداع مؤلف؟، وكيف تكون آلية الاشتغال فيه لحظةَ انبثاقِ فكرة التأثر أو المحاكاة، أو تداخل النصوص؟.

- على مستوى "التناص الذاتي"، كيف يكون "المسكوت عنه" في نص "سابق" عند المؤلف الواحد، معلنا عنه في نص "لاحق"، سواء أكان بوعي منه، أم من غير وعي؟. وهل يمكن الزعم: أنّ المؤلف دخّر، في نصه "السابق"، بذورَ "نص/ نصوص"، يكون قد أخصّبها، لتأتيَ أُكلها في النص "اللاحق"؟، وبعبارة مشْركة للمتلقي: هل يطرح المؤلف باكورةَ ثمرةِ نصٍ "سابق" في نصّه "الحاضر"، الذي يعيش تجربته الكتابية، يجني القارئ ريعه، لحظة القراءة الأولى، في أثناء البحث عن "المسكوت عنه"، في نص المؤلف نفسه دون أن يتعدّاه؟، ثم هل "التناص الذاتي"، أو التعالق بين نصوص الناص الواحد، حتميةٌ عند المبدع؛ لتوليد نصوصه الجديدة، مثل ما هي عملية التوليد مع النصوص الخارجية، أم تراها عمليةً "استنزافيةً"، يحيا المبدع لحظاتها، استعدادا لـ "الموتة الأدبية"، ما لم يأته مَدَدٌ من خارج نصوصه، حين يكون التناص "خارجيا" أو "داخليا"؟.

لعل البحث، الذي بين أيدينا، لا يكاد يخرج عن هذه التيمة المعلنة، حيث يحاول الوقوف عند أشكال محدّدة من التناص، هي: التناص "الخارجي"، والتناص "الداخلي"، والتناص "الذاتي"، في بعض روايات (جمال الغيطاني)، بمثل ما تمّ حصره سلفا، وعلى هذا الأساس، سيحرص البحث على مقاربة هذه العلاقات "التناصية" بين الكاتب والنص التراثي العربي؛ بمحاولة تحليلها وتفسيرها، واستخلاص نتائجها.

لقد اختار البحث عنوان: "**التناص، والنص التراثي في روايات الغيطاني**"، وسماً لهذه المقاربة، ولم ترد هذه الملفوظات الثلاثة (التناص – النص التراثي – الرواية الغيطاني) مجانيا، أو حشوا عنوانيا، وإنما كانت القصدية منه: الوقوف على "التناص"، بوصفها استراتيجية كتابية، وآلية قرائية، والوقوف على "النص التراثي"، بوصفه مادة استراتيجية – أيضا – عند (الغيطاني)؛ يعود إليها في بناء منجزه الروائي، والوقوف على "الرواية الغيطانية"، بوصفها صورة للتجريب، والتمثيل، والتناصية الواعية.

ولقد قسمت الدراسة تقسيما كلاسيكيا، عبر خمسة فصول، تتفرّع عنها: مباحث، ومطالب، ومناح عند الضرورة*. وكان الفصلان الأولان، في تصميم هذا البحث، تحديدا مسبقا لمادة الاشتغال، حيث يضطلعان بمستوى "العمق" في هذه المقاربة؛ فيعرض تناصية محدّدة (خارجية، وداخلية، وذاتية)، لتأتي "الفصول" الباقيات – بعد ذلك – مضطلعة بتمفصلات مستوى "السطح"، المفاهيمي مرّة، والإجرائي مرّة أخرى.

* واجهتنا مشكلة منهجية في (الفصلين الأخيرين)، أحدثت عرجا بيّنا في أحجام الفصول، وعدد صفحاتها، ولم يتمكّن البحث من تحقيق توازن بينها لوجود وحدة العضوية مفروضة على المادة البحثية؛ ولطبعة المقاربة التناصية التطبيقية فيهما، ممّا يوجب أخذ ذلك في الاعتبار..

تناول **الفصلُ الأول:** علاقة الغيطاني بالتراث، من خلال مبحثين:

- **المبحث الأول:** التراث، والوعي النقدي في المنجز السردي العربي الحديث؛
- **المبحث الثاني:** التراث، والوعي النقدي والإبداعي عند الغيطاني.

أما **الفصل الثاني،** فتعرّض إلى: التناص التراثي في المنجز السردي الغيطاني، عبر مبحثين أيضا:

- **المبحث الأول:** التناص في المنجز السردي العربي المعاصر؛
- **المبحث الثاني:** التناص في المنجز السردي الغيطاني.

ليختم هذا الباب بتركيب يلخّص نتائج هذه المرحلة "النظرية"

**في الفصل الثالث،** كان التعرّض إلى التناص "**الخارجي**"، حيث تناول **المبحث الأول** فيه: "**التاريخ**"، بوصفه "**رؤية سردية**" عند الكاتب، ومن خلاله، يحاول **المبحث الثاني:** تحديد تناصية رواية "**الزيني بركات**" مع كتاب "**بدائع الزهور في وقائع الدهور**" للمؤرخ المصري: أحمد بن إياس.

وفي **الفصل الرابع:** عولج التناص "**الداخلي**"، عبر **مبحث أول:** تناول "**الرحلة**" بوصفها "**جنسا أدبيا**"، استغلّ شكلها الفني في الكتابة، فحاول **المبحث الثاني:** تحديد التناصية، في علاقة ثلاثية "متعدّية" بين: رواية "**هاتف المغيب**" للغيطاني، ورواية "**رحلة ابن فطومة**" لنجيب محفوظ"، ورحلة "**ابن بطوطة**" المشهورة.

ثم يأتي **الفصل الخامس:** وقد خصّص للتناص "**الذاتي**"، فتناول **المبحث الأول:** فيه "**القمع**"، بوصفه "**موضوعة**" مهيمنة في السردية المعاصرة، كما حاول **المبحث الثاني:** تتبّع "**القمع البوليسي**" في بعض روايات الغيطاني، مع التوقّف عند

قضيتين وردتا في المتن الحكائي، هما: قضية "**الفوانيس**" في رواية (**الزيني بركات**)، التي جسدت صورةً بشعة لقمع "جهاز الشرطة" في العصر المملوكي، ويسمّيه الغيطاني: جهاز "**البِصَاصَة**"، ثم قضية "**زرقة الماء الأعظم**" في رواية (**الزويل**)، من خلال جهاز سلطوي قمعي وهمي، عجائبي، يسمّيه الغيطاني: جهاز "**الساكاناب**".

ولعل الهدف من إثارة هاتين القضيتين، ودراستهما، هو: تتبّع نوع الخطاب المعروض، الذي وظّفه الكاتب قصد إعطاء بعدٍ "**وثائقي**" لأحداث الرواية الأولى "التاريخية"، والثانية "الفونتاستيكية"، حيث أفاد الغيطاني من بعض الأشكال التوثيقية الكلاسيكية، مثل: (المرسوم/ الفتوى/ النداء/ الخطبة/ الرسالة/ التقرير)، وقد استثمر البحث نشاط الكاتب في "الصِحافة" إلى جانب نشاط "الكتابة"، ليعلّل هذه "التناصية المهْنيّة".

لقد أغرت منجزات (الغيطاني) السردية، من حيث التناصية المتأصلة فيها، بالتماس هذه التقنية الفنية في مشروعه السردي "التجريبي"، الذي سعى لأجل بلورته، وبلورة رؤيته السردية من خلاله، إلى جانب تأصيل إجراءاته الفنية؛ نستشف ذلك من "التنويع في الشكل الروائي"، حال "**الزيني بركات**"، أو "التجديد في التقنيات السردية" حال "**كتاب التجليات**"، يستمدّها تارة من التراث "الصوفي"، وهو الشكل الغالب عليه، ومن التراث الشعبي "العجائبي" تارة، على نحو ما جاء في رواية "**الزويل**"، أو يستلهمها من نصوص معاصرة، يكيّفها بما يستقيم، ومشروعَه الروائي التجريبي "الحداثي"، بمثل ما فعل مع بعض إنتاج أستاذه (نجيب محفوظ) حين حاكى رواية "رحلة ابن فطومة" بروايته "**هاتف المغيب**".

غير أنّه يجدر لفت الانتباه إلى أنّ اختيار موضوع "التناص" عند (الغيطاني) لم يكن اختيارا اعتباطيا؛ ذلك أنّ هذا المفهوم "القديم/ الجديد"، في ساحة الدراسات

النقدية والإبداعية العربية الحديثة والمعاصرة، قد شهد اهتماما متزايدا، كاد أن يكون فيها "التناص" موضوعة العصر، بل أسلوبا "حداثيا" في الأعمال الأدبية، التي لا يزال أصحابها يبحثون عن أشكال جديدة تستوعب التجربة الفنية الذاتية.

ثم إنّ المناهج النقدية "الفكرية والأدبية"، التي اعتُمدت من خلال هذا المصطلح، قد هيمنت على جلّ المقاربات المصاحبة، لدرجةٍ، قد لا نجانب فيها الحقيقة، إذا زعمنا أنّ "التناص"، وشقيقه "المناصّ"، قد أصبحا موضة عصريْهما، وأنهما استغِلاّ استغلالا فكريا وفنّيا، خلّصا المقاربات المعاصرة من الكساد النقدي؛ فكانت نية الاضطلاع بهذه المهمّة دافعا محفزا للخوض في ميدانها، محاولة منا – وإن كانت متواضعة – في إبراز آليات "التناص" في بنية النص (الغيطاني)، وصور اشتغاله.

أما مسألة التركيز على المدونة السردية "الغيطانية"؛ فيبرّره نضج النصوص الروائية عند الكاتب، وكفايته في توظيف تقنية "التناصّ" لدرجة توهم بأن التوظيف التناصي عند (الغيطاني) قد يكون قصديا، بالإضافة إلى دافع آخر، قد نراه من ضرورات الاهتمام بهذه التقنية، وبلورتها في تراثنا الأدبي – قديمه وحديثه – بعد أن غدا أغلب نقادنا في إسار المدّ "الغربي" ومَدَدِه، يقلّبون مفاهيمه ومصطلحاته، ويتحرّون إجراءاته وممارساته، يسقطونها بحذافيرها، دون أن يقفوا وقفة التمحيص والمساءلة، أو يدلوا بدلائهم، فيحتلون جانبا، تحت الشمس إلاّ قليلا.

غير أنّ الممارسة الإجرائية في مثل هذه المقاربات النقدية قد تكون عسيرة جدا، فهي تحتاج إلى تدقيق وتمحيص، ومواكبة لإنتاج الكاتب، وهو أقصى ما نتجشّمه في مثل هذه "المقاربة"، حيث تفرض على "المقارب" أن يكون ظلا ملازما للشخصية التي يتناولها، وقرينا لصيقا بها، بل قد يطلب منه أن يتماهى فيها إلى

درجةٍ يصل فيها مستوى التنبؤُ بما سوف يصدر عنها من أفكار ورؤى، بل ويحدس ما يتجلّى عنها من تجليات، وخطرات، بل وشطحات أيضا.. وهذا أكبر مرْكب وعر يصادف البحث، إلى جانب صعوبة العثور على نماذج قريبة حاولت التأليف والتوليف بين الأشكال السردية التي حرص الغيطاني على تهجينها، أو ترويضها، حين جمع التاريخ، إلى الرحلة، إلى السيرة، إلى الكتابة الصحفية التوثيقية، عبر آلية التناص، المنفتحة – منهجيا – على كلّ الأجناس والأنواع، والأشكال الأدبية، إلى جانب مقاربتها عبر تناصية لاحمة تجمع التناص "الخارجي" إلى التناص "الداخلي" في السردية الغيطانية، إلى جانب التناص "الذاتي"، الذي لا يعدو أن يكون – في جوهره – خلاصة تناسل التناصين السابقين.

حاولت كثير من الدراسات التي قاربت التناص في الرواية الغيطانية، أن تجد هذه اللحمة بين آلية التناص، والتمثّل الفني له، لكنها كانت – جميعها – دراسات مكتفية بمقاربة التناص في نوع أجناسي واحد، اعتمده الغيطاني في سرده.

قد نضرب مثالا على ذلك بما أنجزه الباحث (سعيد يقطين) في كتابه: "**انفتاح النص الروائي**"[1]، حين تعامل الكاتب مع الرواية من زاوية تناصية تاريخية، وفي بعدها الدلالي، منتقلا من مستوى البناء "الداخلي والخارجي" إلى مستوى الوظيفة "التفاعلات النصية"، وأنواعها (المناصة، التناص، الميتا – نصية)، وأشكال تفاعلها في النص، مشيرا إلى بعض مظاهرها من خلال نماذج منتخبة من رواية "**الزيني بركات**".

وقد أفادتنا هذه الدراسة القيّمة كثيرا في فهم طبيعة الاشتغال التناصي عند (الغيطاني)، خاصة مع "التناص التاريخي"، إلى جانب دقّة التحليل لعينات نصوصية

1– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط .2، 2001.

منتخبة من المتن "الزيني"، ومقابلتها بنصوص تاريخية تتقاطع معها نصوصيا. غير أنّ هذه الانتقائية هي وجه المؤاخذة في هذه الدراسة، إن عدّ الأمر كذلك، مع حساب فضل السبق في مقاربة هذه الرواية.

لكن (سعيد يقطين) يعود، في كتابه "**الرواية والتراث السردي**"[1] إلى تناول رواية الغيطاني، عبر قراءة موازية، موازنة عقدها بين "**الزيني بركات**"، التي كتبها سنة (1971)، وبين رواية "**ليون الإفريقي**"[2]، لـ (أمين معلوف)، الصادرة سنة (1986)، وقد تناول فكرة "التوارد النصوصي" بين الكاتبين، وتقاطع الرؤية السردية بينهما بشكل بارز، تطرح معه فكرة التفاعل النص بين المؤلفين (بفتح اللام)، والمؤلفين (بكسرها)، وحضور التناص "التزامني" بينهما.

وقد استفاد البحث من فكرة هذه الدراسة للتناص "التاريخي"، وتفاعلها الثلاثي بين: الغيطاني، وأمين معلوف والتاريخ، في توظيفها مع التناص "الرحلي"، والتفاعل الثلاثي المحقّق بين: الغيطاني ونجيب محفوظ، وابن بطوطة.

ولعلّ أبرز إنجاز بحثي تناول التناص التراثي عند الغيطاني، كتاب مع الباحث المغربي (الحبيب الدائم ربي): "**الكتابة والتناص في الرواية العربية**"[3] حين قدم دراسة نصية دقيقة لآليات الإنتاج والتلقي في "**خطط الغيطاني**"، وقد استفدنا منها في موضوع التناص الأجناسي عند الغيطاني.

1- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2006.

2- أمين معلوف: ليون الإفريقي، تر: عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 1997.

3- الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية (دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط.1، 2004.

ثم نجد الباحث (فوزي الزمرلي)، في كتابه: "**شعرية الرواية العربية**"[1]، يتناول تلقي (جمال الغيطاني) لحوليات (أحمد بن إياس)، صاحب "**بدائع الزهور في وقائع الدهور**"، ومقاربة صور التحويل التحوير التي مارسها الكاتب على السند التاريخي "البدائع"، على مستوى: المادة التاريخية، والبنية الزمنية، والنسق النصي، والصيغ السردية، والبعد الدلالي، وهي عناصر عضدت البحث ونهضت به.

أمّا دراسة الباحث (بشير القمري)، وكتابه: "**شعرية النص الروائي**"[2]، فقد أغفله البحث – على ما فيه من قيمة معرفية، ومنهجية، وإجرائية في مقاربته لـ "**كتاب التجليات**"، من باب التناص مع التراث الصوفي – بسبب كثرة المقاربات لهذه الرواية الضخمة.

على أنّ هناك دراسة قيّمة لـ "**شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني**"[3]، أنجزها الباحث (عزوز علي إسماعيل) على سلسلة "**دفاتر التدوين**"، وكان الاعتماد عليها قليلا، لعدم دخول "**الدفاتر**" ضمن حقل البحث.

لقد كانت هذه الدراسات الكثيرة في المدونة الغيطانية، محفزا للبحث قصد استثمار بعض النتائج التي توصّل إليها أصحابها، خاصة على مستوى "الاستراتيجية التناصية"، والتفاعل النصوصي، والسعي إلى إيجاد "توليفة" تضمّ "بنية" التناص في روايات (الغيطاني)، استنادا إلى التفاعلات النصية والتناصية، التي جمعت (الغيطاني) بكتاب معاصرين له، تناصوا مع التراث، أو التي جمعت نصوصا كتبها

1- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في إشكالية تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، ط. 1، 2007.

2- بشير القمري: شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط.1، 1991.

3- عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، القاهرة، ط.1، 2010.

(الغيطاني)، حيث تفاعل معها من باب "التناص الذاتي"، للقبض على استراتيجية الكتابة عنده، ونزعم أنّ هذا المنحى قد يصنع الاختلاف عن الدراسات السابقة.

وعلى هذا الأساس، ولأجل الخروج بنتائج معلّلة، فقد يتطلّب الأمر بعض الإجراء:

- أن يحدّدَ مجال البحث والممارسة في جنس أدبي معين لا نحيد عنه، وهو، في أطروحتنا، الجنس السردي، ممثّلا في "الرواية" لا غير، من أجل تبئير الدراسة، والخروج بنتائج مقبولة.
- أن يكون الاشتغال في حدود هذا الجنس الأدبي الواحد، ومنبثقا عنه بالدرجة الأولى، وفي حدود نوع التناص المتعامل معه، كحال "التناص الخارجي المباشر"، مع فعل كتابي من جنس واحد (رواية/ رواية)، أو "التناص الخارجي غير المباشر"، مع فعل كتابي من جنس مغاير (رواية/ أدب الرحلة)، أو كحال "التناص الذاتي"، حين يكون التقاطع بين أثرين أدبيين من إنتاج الكاتب نفسه، فيتحقّق في جنس أدبي واحد (رواية/ رواية)، أو بين جنسين أدبيين متقاربين (رواية/ قصة)، أو بين جنسين كتابيين متباعدين (رواية/ تأريخ)، أو (رواية/ أدب رحلات)..
- إمكانية الاستفادة من التناص "الجواري"، ونعني به كلّ إنجاز مجاور للجنس الأدبي المشتغل عليه، كحال: المقالات الأدبية والنقدية، أو الدراسات التاريخية، أو الانثروبولوجية، أو العمل الصحافي والوثائقي، مما أنتجه "الغيطاني"، فتكون الاستفادة من ذلك في حدود متطلبات هذا "التناص الجواري".

ولا يتسنّى لنا الجزم – في أثناء هذه الممارسة القرائية – بنجاعة منهج قرائي واحد، أو التزام إجراء نقدي بعينه في مثل هذه المقاربات، كون القبضِ على أطراف هذه الممارسة النقدية الشاقة لا تتحمّل منهجا واحدا لا محيد عنه، ما لم يعتورْه الكثيرُ من التجاوز والتمحّل.

ولمّا لم يكن الإقرار بصفاء المنهج الأحادي في مقاربات النصوص، أو ضمان ألاّ يختلط المنهج بغيره، أو أن تُعصم إجراءاته النقدية من أيّ تلاقح حتميّ يطاولها من منهج آخر، خاصة، أنّ الأمر يتعلّق بالمناهج المعاصرة، مثل منهج "البنيوية" المغلق، أو المنهج "السيميائي" المحايث، الذي تُبُرّمَ من صرامتهما العلمية المجرّدة، ما لم تفتح أمامهما سبل سياقات النصوص المجاورة، أو الانفتاح بها إلى مشارب التأويل، وانطباعية التخريج.. فليس هناك من منهج معتمد إلا ما يوافق المجال التداولي في المقام الأول، وما يرتضيه التحليل لحظة القراءة الواعية.

ومن هنا، سنُسلم أنفسنا إلى النص: في " نسقه " تارة، فنعْتمل ما يناسب ذلك من إجراء، أو نركن إلى النص في " سياقه " تارة، فنتمثّل المناسب من المناهج، دون أن نحرم أنفسنا لذة القراءة الواعية المتعدّدة، حين نجد إلى الانطباعية والذوقية والتأويلية فسحة، فنتّخذ من أدواتها سبيلا إلى ذلك.

هذه حدود مقاربتنا للمدونة السردية الغيطانية، حيث سعى البحث – جاهدا – إلى تأكيد هذه الحقيقة الإنتاجية "التوليدية" بين النصوص، عبر التناص "الخارجي"، و"الداخلي"، أو في نصوص المبدع الواحد، عبر التناص "الذاتي" حال الروائي المصري، جمال الغيطاني.

أخيرا: إنّه لمن المروءة، وشكر الصنيع أن ننوّه بأولي الفضل على البحث، وصاحبه، فأتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الدكتور (وحيد بن بوعزيز)، الذى أشرف على البحث حقّ الإشراف، متعهّدا إياه بالرعاية، شاملا صاحبه بالعطف؛ فقد كان وحيد مثاله في صبره على طالبه، وتفهّمه لظروفه، بل كان نسيج وحده في معاملته، وسلاسته في تهوين مشقة البحث عليه، فجازاه الله على ذلك خير الجزاء.

# الفصل الأول

## وعي التراث عند الغيطاني

- المبحث الأول: التراث والوعي النقدي في المنجز السردي العربي الحديث.
- المبحث الثاني: الغيطاني والتراث (الوعي النقدي والإبداعي) .
- تركيب.

# المبحث الأول

## التراث والوعي النقدي

## في المنجز السردي العربي الحديث

يكتسب النص التراثي – في نفسه – خصوصية تاريخية تحدّدها بنيته الشكلية والموضوعية، ومن خلال هذه البنية المائزة، يتحقّق للنص التراثي بعده القيمي، الذي يخوّل له: إمكانية المحافظة على نصاعته، فيما إذا تجاوز إطاره الزمكاني، أو استلهمته نصوص لاحقة به، من باب "التناصية"* الهادفة، و"التحويل النصوصي" المقصود.

ولماّ كان مبدأ هذا التحويل قائما على فكرة انْبِناء نص (لاحق) على نص (سابق)، وفق علاقة مؤسسة على "المحاكاة النصيّة"، تكون غايتها: محاكاة تجربة أدبية ذاتية كحدّ أدنى، إلى جانب علاقة مؤسسة على "التفاعل النصي" في حدوده القصوى، تكون الغاية منها: الظفر بنكهة تاريخية، أو تحقيق بعد تداولي، أو تقرير جمالية في الموروث القديم، ضمن ما يدرج تحت: شعرية النص التراثي، حيث يمكن – عندئذ – النظر إلى طبيعة المنهج المتّبع في ذلك، وتبيّن حدود الإجراء المسموح به في عملية الاستلهام، بوصفها ممارسة نقدية بالدرجة الأولى.

وعلى هذا الشرط، أمكن طرح فكرة "التناصية" بين كونها: إجراءً فنيّا مقصودا، استثمر في الفعل الإبداعي، أو تراكما معرفيا، وجد طريقا إلى الظهور ضمن موجة استدعائية عارمة استبدّت بالمبدع، أو في أثناء لحظة تداعٍ هيمنت عليه.

* مبدئيا، سوف يترنح البحث، في استعماله الاصطلاحي، بين ملفوظ "تناص"، وملفوظ "تناصية" – مع وجود الفارق بينهما – قبل التحول إلى مصطلح أشمل هو: تفاعل النصوص. ومصطلح "التناصية" ملفوظ انتزعته (جوليا كريستيفا) من رحم مفهوم "الحوارية" عند (ميخائيل باختين)، ويمكن تمييزه – مبدئيا – عن التناص، بوصف "التناص": صورة الحضور الفعلي المادي المباشر لنص (نصوص) في نص آخر، بمثل ما أصّله (جيرار جنيت) في كتابه: "طروس"، عبر بعض أنواعه (الاستشهاد، والسرقات، والتلميح، الاقتباس، المعارضة، المحاكاة الساخرة.. )، بينما توصف "التناصية" بأنّها الحقل الدلالي (المفاهيمي والإجرائي)، الذي يعكس كفاية القارئ، منضافا إليها: الآليات الخاصة بالقراءة الأدبية في إنتاج التدليل (Signifance)، كما يذهب إليه (ميكائيل ريفاتير) في كتابه: "سيميائية الشعر". ينظر: مقال: التناصية (مارك أنجلو، ص: 55)، ومقال: طروس (جيرار جنيت، ص: 123)، في: دراسات في النص والتناصية، مجموعة من الكتاب النقاد، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.1، 1998.

إنّ المنهج الذي حدّده المشتغلون بالنص للتناص، كونه ممارسة نقدية واعية، قد يحيل إلى وضعيتين أساسيتين:

- **الأولى:** فيما إذا كان تداخل النصوص قد تمّ بالمصادفة، أم حمل قصدية، وعندها، وجب تحديد المرجعية التاريخية المتحكّمة في هذه العملية، وهو إجراء من شأنه أن يحدّد ظرف النص اللاحق، وكيفية تفاعله مع النص السابق، ومن ثمّ، تحديد بعده الدلالي، وأثره التداولي، ومراميه التناصية.
- **الثانية:** كشف الخصوصية، التي يحملها كلّ من النصين: السابق واللاحق، بوصف هذه العملية ممارسة نقدية تتغيّا القبض على هويّة كلّ نص على حدة، ورصد حمولته الفكرية والفنية، التي تتحدّد من خلالها قيمة النص الواحد، وبمعزل عن كلّ تداخل نصوصي – هذا حكم نسبي عند الإيمان بقدرية تداخل النصوص وتلاقحها القسري – ودرجة الاستثمار الواعي التي تحكم على نص لاحق بالجودة التي لا تفهم إلا بمعيار تحوّله – بدوره – إلى نص جديد يمتلك حمولة فكرية وجمالية جديدة منفتحة.

ومن هنا، تبدو أهمية هذا الباب حين نحمل قناعة أنّ: عملية التناص هي عملية مؤطّرة بمحورين اثنين هما: التداخل والتدخّل.

فأمّا **التداخل:** فيخضع لحتمية التأثير والتأثّر القرائي، بوصف العملية التناصية عملية تفاعلية تبادلية بالدرجة الأولى، تفرز – في العادة – نوعا من الصدام الرؤيوي غير العدائي، ينتهي بغلبة الموضوعي والمنطقي والمقنع من الأفكار والرؤى، والإذعان إليها بصورة مباشرة أو ضمنيّة، وهذا موضع اشتغال التناص الحقيقي في (النص).

أمّا **التدخّل**: فهي العملية التفاعلية التي تفرز فعلا (قرائيا/ كتابيا) يعتمد على تقنيات التحويل والتحوير لنص سابق بوعي فنيّ – أو بدونه – وهذا اشتغال ثان في التناص، يرتبط بمنتج النص أكثر من ارتباطه بـ (النص).

وتبدو ضرورة هذا الفصل (الوعي النقدي والإبداعي عند الغيطاني) في: أنّ طرح مسألة "الخلفية النقدية" عند الكاتب هي مسألة جوهرية لإدراك صفاء النوع التناصي، وفهم نسيجية العملية التناصية في الفعل الإبداعي، مثلما يقرّها المنهج الموضوعاتي، وهنا، تطرح قضية لها من الأهميّة ما لها:

- هل يعتدّ بالتناص العفوي، غير القصدي، فيكون جوهر هذه العملية استقصائيا، بحيث يكتفي (القارئ/ المقارب) عندئذ بعملية المكاشفة، وإعادة تركيب مكونات النص، وهو جهد تقع تبعاته على المقارب – لا محالة – كفاعل قارئ يقوم بفعل قرائي له قواعده وأخلاقياته، بما يقتضيه من عدم الطعن في النصوص اللواحق، أو التشهير بالسرْق الفني عند الكاتب، وإنّما تكمن المهمّة القرائية تحديدا في: تبيان حدود البنية الحوارية التي تؤطر (المتناص)، وتعليل الحتمية التناصية فيه.
- وفي المقابل الآخر: هل تقتصر مهمة القراءة التناصية على: محاكمة (منتج النص) بمقتضى ذلك السلوك (القرائي/ الكتابي) القصدي، كونه قد تمّ عن سابق إصرار وترصدّ – مثلما يقال في أبجديات المحاكمات الجنائية – فيخضع الكاتب عندئذ إلى عملية غربلة قرائية صارمة، تتحدّد من خلالها: ما للكاتب وما ليس له، في إجراءٍ هو أقرب إلى المحاكمة النصوصية – مثل ما نشاهدها في قواعد نقدنا العربي القديم، عند التطرّق إلى فكرة السرقات الأدبية (الشعرية)، أو تناول موضوع السجالات التي شهدتها كتب الموازنات (الوساطات) – والتي تنتهي بإدانة (منتج النص)، و/ أو تقزيم (النص)، وهنا مكمن المفاضلة التناصية، حيث إنّ أقل

الإدانات في حقّ (منتج النص) هو معيار على الجديد الذي يأتي به اللاحق، ومقياس الطريف الذي يتميّز به عن السابق.

ومثل هذه الكرونولوجية التناصية قد تقال – أيضا – مع الدراسات العربية المواكبة للطموحات التناصية العربية، والمتأثرة بالمقاربات الغربية المتسارعة، أو الملتفتة إلى التراث كحتمية وجودية، أين نصادف فيها نكهة لها خصوصيتها العربية، تضامت تحت إيقاعية: "الاقتباس" و"التضمين" و"التوليد" و"التلميح"، أو انتظمت ضمن مسار: "الاحتذاء" و"المعارضة" و"المناقضة" و"الاقتراض"، وحيث درج النقد العربي على رصدها، وتنميطها، وتوظيفها في الإنشاء؛ بوصفها مصطلحات نقدية، لها أصالتها، ولها اعتباراتها، وإنْ تأرجحت بين حتمية التبعية الإبداعية، وبين أخلاقيات الممارسة الفنية، وهذا مبحث ثرّ عالجه النقاد القدامى بحذر، اعتقادا منهم أنّه ليس من المحظورات الفنية دائما، إذا ما أخذ بقدر وحذق، بل قد يذهب بعضهم – وهذا مذهب البلاغيين – إلى القول باستحالة الوقوف على النص الخالص المنزّه عن أثر التناص، أو ادّعاء السلامة من هذه التناصية الضمنية[1].

وإذا كان الحبر الذي سكب على الجانب "المفاهيمي/ التنظيري" قد غطى على الجانب التحيينيّ في موضوع التناص – ولعلّها السمة الغالبة على المقاربات النصّانية العربية – فإنّ الجانب الإجرائي فيها لا يفتأ محتشما؛ إذ لا يزال – في معظمه – إسقاطا ينأى عن القراءة الإبداعية إلا قليلا، بسبب غياب المقروئية، وضمور ملكة القارئ الموسوعية، المواكبة للمنجز القديم والحديث، في مجال النقد والإبداع.

1– ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة (في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، تح: صلاح الدين الهواري/ هدى عودة، دار الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1996، 2: 421.

قد يكون هذا الحكم عاما وعائما، إذا استثنينا تلك المقاربات (المغاربية) الجريئة، التي تنمّ عن وعيٍ بالجهاز المفاهيمي (الابستيمي) للنص، وفهمٍ لمقولات التعالق النصي وآلياته، وفاعليةٍ في إدارة إجراءاتها؛ وهذا التميّز (المغاربي)، قد ترجع ظاهرته إلى حتميات تاريخية، وعوامل ثقافية، أفرزت – بدورها – أنماطا متفاعلة من النصوص الفكرية والفنية قد لا تدرك أبعادها إلا باستقراء الإقليمية الأدبية، وتحليل الظاهرة النقدية المغاربية.

وحملا على هذا الحكم العام والعائم في تأخّر الدراسات المشرقية في مجال الدراسات الحداثية، وتألّقها عند المغاربة، التي قد يجد فيها بعضهم انتصارا لفكرة الإقليمية، أو تعسّفا وتسرّعا أرعنَ في الاستنتاج، يكون من الأجدى الإقرار بحقيقة ثقافية مؤداها: أنّ ما تشهده الرواية العربية – اليوم – من تألق، على المستوى الإقليمي والعالمي، لمؤشر على: أن العولمة الأدبية المعاصرة قد أتت أكلها، وحققت مرادها، وأنّ العامل الثقافي (الأدبي)، قوة أو ضعفا، لا يخضع – ضرورة – إلى وتيرة النمو والتطور الاقتصادي والاجتماعي والحضاري.

غير أنّ ما يقال في المنجز الفني (الإبداع الأدبي)، لا يُحمل – مقايسةً وإسقاطا– على حصول نمو وتطور مماثل في الفعل (النقدي)؛ كون الأول (الإبداع) ظاهرة إنسانية عامة، لها قابلية الثبات والرسوخ ما دامت تستمدّ بقاءها من بُعدها الإنساني، وقد امتلك الإنسان المعاصر مصادر هذا البقاء بما توفّره له الحياة العصرية من اتصال تقني، وتواصل حواريّ، بيد أن شروط القراءة – والنقد إجمالا – تخضع لمقاييس، هي – في الأصل – من صناعة الجماعة الواحدة، والهاجس الفكري الواحد، والمخيال الواحد، وإن تبدّى – في ظاهر الأمر – أنّ الفعل النقدي يحتكم إلى القيم الفكرية والوجدانية والجمالية العامة.

قد تختصر "أوجه القصور، التي تسِم الدراسات الخاصة بالرواية العربية في ثلاثةٍ كبرى وجوهريةٍ، لعلّ أوّلها: القراءة التحريفية، وما يتّصل بها من تعسّف في التأول، وشطط في الأحكام .. قد يكون الأمر ناتجا عن تسرّع، أو غفلة، أو استخفاف.. والوجه الثاني: قائم في ذلك المنحى المدرسي الساذج الذي تنخرط فيه بعض المقاربات (للرواية)، الآخذة أو المأخوذة ببعض المناهج والأطروحات البحثية.. التى ارتبطت بإنجازات أجنبية.. وهي – في الأغلب الأعمّ – غير مجدية.. أمّا الوجه الثالث: فكامن في غياب التعرّض لأنماط العلاقة التي ينسجها النص الروائي بين معطيات كلّ من الحكاية والخطاب.."[1] .

ومن هنا، ندرك مواطن الخلل والإخلال، الذي يكون قد وقع فيه النقاد العرب عموما، والنقاد (المشارقة) خصوصا، وهم يستقرؤون المنجزات النقدية الغربية، تحريفا، أو انبهارا، أو سوء فهم، إلاّ أنّ هذه الاختلالات قد تخفّ شدّتها في المقاربات (المغاربية) كثيرا؛ بسبب العامل الجغرافي (قربها من أوربا)، والعامل التاريخي (ارتبطها بإفرازات العهد الاستعماري)، وما ينتج عن هذين العاملين من أبعاد فكرية وثقافية، إلى جانب عامل ثالث قائم بذاته، يحتكم إليه الفهم الواعي– دونما استلاب – ألا وهو عامل اللغة*

1– سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.1، 2006، صص: 10، 11.

* نشير هنا إلى أنّ أهمّ الفتوحات النقدية الغربية كانت فرنسية، وأنّ امتلاك الشمال الإفريقي للغة الفرنسية إلى درجة النبوغ، قد يسّر – في كثير من الأحوال – سُبل فهم جانب كبير من الفكر الغربي، وإدراك المقولات النقدية، التي يقوم عليها بصورة مباشرة، ومن دون وسيط لغوي، ينضاف إليها: تميّز بعض النقاد المغاربة بالتنوع اللغوي: إتقانهم الفرنسية، والإسبانية، والإنجليزية، إلى جانب كفايتهم في اللغة العربية؛ أمثال: سعيد بنكراد، ومنذر العياشي، وسعيد الغانمي، محمد الداهي..، ولعل ما كتبوه، وما ترجموه هي وسائط كافية – من دون شك – لاحتواء الظواهر النقدية على مختلف مشاربها.

ولعل هذه الانشغالات النقدية المشروعة قد تؤسّس لنواة اشتغالنا على المدونة السردية «الغيطانية»، أو تيسّر السعي في إقرار هذه الحقيقة الإنتاجية «التوليدية» في الإبداع السردي، بين نصوص مدوّنة "الغيطاني"، والنصوص الغيرية المجاورة، أو بين نصوصه الذاتية، في علاقاتها الامتدادية الداخلية، أو مع النص الواحد وتناصيته الذاتية الارتدادية.

لقد تسرّب نمط الرواية الغربية إلى العالم العربي منذ عصر النهضة، لتضمّ إليه أصواتا سردية عربية نسجت على منواله السردي، فكان لهذا التراكم الروائي العربي المضاف إلى الرواية الغربية عاملا موازيا حجب أصوات الروائيين العرب الذين نسجوا على المنوال العربي (التراثي)*، إلى أن ظهر الرواد – ورائدهم في ذلك نجيب محفوظ ولا ريب – لتولد معهم رواية مرتبطة بالواقع العربي، منبثقة عن ظروفه التاريخية: السياسية والاجتماعية والفكرية والنفسية، ولتصطبغ، كمحصلة ثقافية، بصبغة فنية، هي نتاج هذا الواقع العربي.

غير أنّ هزيمة "حزيران"، لم تزل محكا شديدا تختبر عليه جدية الحركة السردية العربية، إذ كانت إيذانا ببداية القطيعة مع الغرب، بل كانت امتحانا عسيرا شكك في كلّ المقومات الفكرية، التي انتظم عليه التصوّر العربي نحو كلّ ما هو حداثي، ونحو كلّ ما نهض على التقنية السردية الغربية، لتبدأ – بُعيْدها – مرحلة وسمت بالحساسية.

* من هذه الأصوات التراثية: محمد المويلحي، في (حديث عيسى بن هشام)، ومحمود المسعدي في (حدّث أبو هريرة قال)، حيث كان النسج على منوال المقامة، ومثلُها أصوات مَن سلك كتابة الرواية التاريخية (روايات جورجي زيدان) على الرغم ممّا تعرّضت إليه من نقود؛ على اعتبار أنّها محاكاة لتقنية الرواية الغربية عبر مادة سردية عربية جاهزة.

مثلت هذه المرحلة، من عمر الكتابة الفنية، مرحلة حاسمة في كيان الرواية التجريبية، حيث كانت توجهات أصوات هذه المرحلة تتحدّد في: التخلّص من الأشكال الفنية المتوارثة من الغرب، والتوجه إلى التراث توجّها واعيا، في محاولة لاحتواء أجناسه السردية المختلفة، أو محاولة تفعيلها، أو استلهام أشكالها الفنية في تجربتهم الكتابية.

وإذا كان الكلام عن "التأصيل" في هذه المرحلة قد يعدّ مبكرا، فإنّ الانفتاح على النصوص التراثية، ومحاولة توظيفها سيبدو من أولى مظاهر الوعي بقيمة الموروث، والوعي بحتمية امتلاك الأنموذج التراثي الأصيل الحامل للجينات السليمة القابلة للتطور أو التأقلم أو المحافظة على الهويّة والخصوصية على الأقل.

لقد شهدت مرحلة الرواية التجريبية حراكا فنيا، استثمر فيه كتَّابُها أجناسا قريبة من السرد الفني (المقامات، الحكايات الخرافية العجائبية، الأليغوريات..)، أو ما كان من مصدر فولكلوري (الخرافات، الأساطير..)، أو ما حمل شكلا سرديا (أدب الأخبار، أدب الرحلة، أدب التراجم والسير، أدب المناقب والكرامات، أدب التاريخ، أدب الخطط..). ولعلّ استلهامات نجيب محفوظ في (ليالي ألف ليلة وليلة، ورحلة ابن فطومة)، أو استلهامات جمال الغيطاني في (الزيني بركات، والخطط)، أو تحويرات لواسيني الأعرج في (رمل الماية، ونوار اللوز).. خير مثال على ذلك.

كان في تداخل النتاج الثقافي العربي – ومع الإنسان العربي تحديدا – منحى أصيل، شكّل عمق الخصوصية الثقافية العربية، وخصوصية ذاكرة هذا الإنسان العربي، كما كان في تماهي هذه النتاجات الثقافية في صورة فعل (إبداعي)، طريق إلى بلورة أنساقه عبر الفعل (النقدي)، فيتداخل النقد مع الأدب تداخلا أوجد مبرّراته الفكرية، ومسوغاته الجمالية، وتشكيلاته البنائية في هذا الحقل، حين شاركت الأعمال الأدبية في بلورة المفاهيم النقدية، والتمكين لأدواتها الإجرائية، كما أسهم النقد (النقد الأدبي) في

الارتقاء بالذائقة الفنية، وبلورة الوعي الأدبي الجمالي، وتوجيه مقاصده. وعلى هذا الأساس الجدلي، بدا النقد والأدب كونا موحّدا، وأضحت قيمتيهما قيمة واحدة.

إلاّ أنّ الواقع النقدي والإبداعي العربيين لم يحقّق هذه العلائقية بفاعلية؛ ذلك أن الفعل النقدي الراهن قد سبق الإبداع الأدبي، وتجاوزه؛ نتيجة حمى الانبهار بكلّ منجز نقدي غربي، فلم يستطع النقد الأدبي (العربي) التجاوب مع وتيرته المنطلقة، ومع حركة الواقع المتسارعة؛ وإذا بالفعل النقد يتخلى عن الوظيفة التي لأجلها أوجد، ليتحوّل من: نقد (الأدب) إلى نقد (النقد)، ومعها كانت الأزمة القرائية الأولى.

ثم ظهرت أزمة ثانية هي – في الأصل – نتاجُ الأزمة الأولى؛ حين يتحوّل النشاط النقدي العربي عن معالجة مسائل الإبداع العربي، ناهيك عن معالجة مسائل النقد العربي، إلى معالجة قضايا نقدية دخيلة على أنساقه الثقافية، بحيث فتحت مجالَ اشتغالها لمناهج نقدية (غربية)، تمصّرها كيما تتناسب مع الواقع العربي، أو تسعى للتبشير به، واتّخاذها بديلا لمناهج النقد العتيقة – وهي بعض مقاصدهم – أو تكتفي بلعبة المصطلح، فتمضى الوقت في التعريف به، والبحث عن المكافئ المعجمي له في اللسان العربي، والدخول في المساجلات العقيمة، التي تقتل الإبداع والنقد معا، فبدأت الدراسات الأدبية، في هذه المرحلة، بالتخلّي عن النقد الأدبي، والإعلان عن "موت النقد"، على شاكلة "موت المؤلف"، وتصاعدت دعاوى ضرورة البحث عن نقد بديل يوهم بالثورة والخلاص، رآه البعض نتاج عجز عن مواجهة الأزمة المنهجية، لا غير.

لقد نشأ النقد الأدبي العربي الحديث – وتحت إكراهات هذه الظروف – تلبية لحاجات جمالية، واجتماعية، وحضارية، ونشأ تحت ظلّها منهج قرائي اضطلع بأداء وظيفتين مترابطتين:

- **الأولى:** نقد النصوص، والتمييز بينها، والبحث عن قيمها الفنية الخاصة؛

- **الثانية:** تجسيد صوت نقدي وأدبي خاصين، يخلّص النقد العربي من أسْر التبعية.

غير أنّ العملية لم تنجح في امتلاك هذا المنهج الخاص، مع ما يتطلبه من أدوات نقدية متبلورة، على الرغم ممّا حقّق من إنجازات في المجال النقدي.

ومع استفحال الأزمة الثقافية والحضارية، بدأ النقاد العرب يتخلّون عن محاولة التكييف والأقلمة، ويدعون إلى تبنٍّ كلّيٍّ للمناهج والتيارات الأوروبية، مما أدّى إلى تغييب الصوت الخاص، وتبديد طاقات إبداعية كبيرة.

إنّ الموقف (النقدي/ المنهجي)، كما يتبدّى عند الكثير من النقاد، يقوم على استيعاب هذه المناهج الغربية من دون تبنّيها؛ فلقد أشار (الجابري) في كتابه: "التراث والحداثة" إلى هذه الحقيقة، وبيّن الفرق الجليّ بين التمثُّل والاستيعاب للمناهج الغربية، وبين تبنّي هذه المناهج كقوالب جاهزة، بما تحمله من مخاطر عند عملية الإسقاط الآلي على التراث، بل وتمثّل الجهود النقدية التراثية العربية، دون الوقوع في ربقة الماضي أو أسر التراث، الذي اختزل النصوص الإبداعية في مقولات وظواهر صادرت روح التجربة الأدبية، وأغفلت المسوغ الفكري والحضاري لوجود هذا الإبداع، ثم غياب الوظيفة الثانية (تجسيد الصوت النقدي/ الأدبي الخاص)[1].

إنّ العلاقة الجدلية بين الأدب والنقد متفاعلة جدا، من حيث كونهما (الأدب والنقد) نسقا ثقافيا يضطلع الأدب فيها بالتفعيل الثقافي، في حين يضطلع النقد بتأصيل الذاكرة الثقافية، دون أن تنحصر وظيفته في تلك الممارسة البدائية، التي تقوم

---

1- ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 1991، ص: 21، وما يليها.

على التمييز بين النصوص الإبداعية، أو الخوض في المشكلات النقدية، بل تتجاوزه إلى التفعيل النقدي أيضا، أين تغدو النتائج النقدية – حول الأدب والنقد – أنساقاً فكرية واجتماعية وحضارية.

فجزء كبير من وظيفة الناقد، وصور فهمه للنص، إنّما تقوم – كما يذهب إليه الناقد شكري الماضي – على مبدأ (التأويل)، ومناط هذا التأويل هو (اللغة): ذلك الوسيط الرمزي الذي يحكم بين (منتج) النص و(قارئه)، لكن النص – بما هو نص – يبقى أفقاً مفتوحاً على كل التأويلات، ومن ثمّ، فإنّ أمر استمرارية المعنى هو شيء يصنعه القارئ (المؤول)، دون أن يغيّب البعد السيكولوجي لمنتجه الأول*، أو يعصف بقصدية المؤلف، ممّا يوحي إلى أن أبعاد المعنى كامنة – كما تقتضيه نظرية القراءة – في المتلقي، لا في النص، وأنّ النص لا ينتج معناه الأوحد، وإنّما ينتج مادة نصوصية زئبقية حربائية، يضعها المؤلف أمام المتلقي المتميّز، ومن خلال الفعل التأويلي، الذي يمارسه، تنبثق أبعادٌ قرائية، وتأويلات رؤيوية، لا تستلزم – ضرورة – أن يكون ضمنها "مقصدية" منتجه الأول، على الرغم من أنّ النص لا يمكن أن يكون خلوا من هذه المقصدية(1).

* هناك من الأصوات النقدية ما ينتصر لفكرة عدمية المعنى في النصوص، انطلاقا من فلسفة التشكيك في كلّ شيء، ذلك ما روّجت لها تيارات ما بعد البنيوية، حين تساءلت – في شكّ يختلف عن الشكّ الديكارتي، الذي يقصد به الوصول إلى المعنى– عن "هوية المعنى"، وعن "وجود المعنى في الأشياء"، تمهيدا لتقبّل فكرة "عدمية المعنى"، المرتبطة بفلسفة (التنوير)، التي راجت منذ القرن التاسع عشر، عندما تشكَّكَ المفكرون بالنزعة الإنسانية، ثم تبلورت في القرن العشرين.

1– شكري الماضي، الرواية العربية في أزمة، **حاوره**: جعفر العقيلي.. النقد والرواية.. علاقة إشكالية ومسارات متشعّبة الموقع: http: //www.alrai.com/article/556916.html، تاريخ النشر: الجمعة 2012–12–14

# المبحث الثاني

## الغيطاني والتراث

## (الوعي النقدي والإبداعي)

تحدّدت سمات الرواية عند روّاد الاتجاه "التجريبي"، في أدبنا العربي المعاصر في صورة قلقة، خاصة على مستوى الشكل، حين جعلت أُولى منطلقاتها: تقويض الأشكال القارة المنمّطة في الإبداع الأدبي، أو محاولة تفجيرها، سواء تعلّق الأمر بما كان رافدا من التراث العربي، أو وافدا من الأدب الأجنبي؛ مثل الذي حاولته الرواية العربية، عندما أرادت تجاوز تلك الرؤية الكلاسية للتجربة (الواقعية)، التي سادت سرديات "السبعينيات"، من خلال محاولات استحداث أشكال فنيّة جديدة؛ تدرأ الكساد الذي تسبّبت فيه محاكاة الأنموذج السردي الغربي، ومن هنا، تحقّق الاستحداث على مستوى (المتن الحكائي) مرّة، وعلى مستوى (الشكل الفني) مرّة أخرى.

ولعل الأنموذج الكتابي الذي أسّسه (نجيب محفوظ)، حينما حاول تجريب قوالب فنيّة تراثية، من خلال تجريب نمط (الحكي)، الذي نهضت عليه روايته (ليالي ألف ليلة)، محاكاة لحكايات (ألف ليلة وليلة)، أو استحداث شكل (الرحلة) كالذي اعتمده في روايته (رحلة ابن فطومة)، حينما استحضر فيها (رحلة ابن بطوطة)، وهي معارضة تكاد تكتفي ببنية الرحلة الخارجية، دون أن تصل حدّ المحاكاة الساخرة العميقة، على شاكلة "الباروديا"، و"المفارقة"، مما شاع في التفاعلات النصوصية عند الغرب.

أسفرت هذه الممارسة الفنية الرائدة في تبني هذا المكوّن التراثي منطلقا لفكرة تأصيل روائي حقيقي، فرض نفسه – لاحقا – بوصفه استراتيجية جديدة في الكتابة الروائية، وعلامة مميّزة تسم رواية هذه المرحلة بسمة "الرواية الجديدة"، ومعها، ومع التطورات الكبرى التي عرفتها الأجناس الأدبية بالتوازي مع هذه النهضة الروائية، سوف يتأسس خطاب كتابي منفتح، يستند إلى فلسفة التفاعل النصي، والتداخل التناصي، بكل ما تحمله هذه الفلسفة من استغراق في التراثية، ومحاولة في امتلاك رؤية جديدة إلى العالم.

لقد أوجدت الرواية العربية الجديدة، بهذا الشكل الفني المنفتح على التراث السردي العربي، أسلوبا فنيا جديدا في الكتابة، يمكن تحديده في محدّدين:

- تحيين نوع سردي قديم، ومحاكاته في الطريقة واللغة، ولنا في رواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ، في استلهامها لـ (رحلة ابن بطوطة) مثال حي على ذلك.
- محاكاة نص سردي قديم مشهور، والتفاعل معه، قصد استحداث نص جديد، أو إنتاج دلالة جديدة منه، ولنا في رواية "الزيني بركات"، في محاكاتها للنص التاريخي (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس، شاهد على ذلك أيضا.

وعلى هذا الأساس، أمكن التعامل مع ظاهرة التأصيل في الرواية العربية من منطلق: قدرة الرواية على التهجين الفني، مع المحافظة على خصوصيتها، بوصفها جنسا روائيا قائما بذاته من جهة، وسلاسة هذا الجنس الأدبي عند التعالق مع أجناس سردية قد تبتعد عنه (نوعا) من جهة أخرى.

إنّ مسحا (انتقائيا) في المدونة السردية العربية المعاصرة قد يلزمنا الوقوف عند حدود بعض الاعتبارات المرتبطة بالحقبة الزمنية التي عرفت فيها الرواية العربية موجة من التحديث في أساليبها (دون الإصرار على إشكالية مضامينها)، خاصة، بعد تبلور مصطلح "الحساسية الروائية الجديدة"، إلى جانب الالتفات إلى الأنموذج الغيطاني، الذي قد يردّ إلى كونه: يمثّل العيّنة الناضجة المتكاملة للكاتب الذي يحاول – جاهدا – أن يعيَ فلسفة التجربة الروائية والرواية التجريبية، وفق ظروف فترة الستينات، وما تمخض عنها من اعتبارات شكلت خصوصيتها، أين تحتل ظاهرة

"التناص" أدقّ مواقعها، وتلوّن أبرز محدّدتها الأدبية، إلى جانب خصوصيتها الشعرية التي تكون التجربة السردية الغيطانية ركنا آخر من أركان فرادتها[1].

ولما كانت الأشكال السرديّة تقوم على جملة من التصورات الفكرية والمفاهيم الفنيّة، التي تضطلع بها الممارسة النقدية، سواء أكانت القراءة من جهة (الناقد)، أم من جهة (المبدع)، فإنّ النصوص النقدية النظرية الخالصة، تكاد تفقد عند جمال الغيطاني صرامتها، إذا استثنينا التحقيقات الأدبية المنشورة له في المجلاّت المختصّة التي قد تعبرّ عن أرائه، أو تقيّم تجربته الإبداعية، كونه مبدعا لا ناقدا، وأنّ ما يمكن أن يصدر عنه من أحكام نقدية لا يعدو أن يكون من وحي تجربته الفنية والجمالية، وقد جعل من ذاته مرجعا له في نقده. وعلى الرغم من ذلك، لا نعدم وجود تصورات فكرية، ومفاهيم فنية لها وجاهتها، مثل نظرته إلى مفهوم التجديد، والتجريب، والتمثيل، وغيرها..

ومن هنا، فقد يدخل المبدع مجال النقد، وليس له من سلاح سوى ذوقه، وإحساسه، ورؤيته؛ لا ترهقه صرامة النظريات، ولا تثقل كاهله المناهج، فهو لا يسلك، في قراءته، مسلك الباحثين الأكاديميين، ولا تراه يبدع في نقده بمثل ما يبدع في فنه، إلا أن قراءته، واجتهاداته – التي ستجيء حتما مختلفة في كثير عما يجيء به الناقد – سيظل لها مذاقها الخاص، مذاق يخلو من جفاف النقد، لكنّه يحث على القراءة، بحيث تبدو مقاربته نابضة بالحياة؛ كونه ينتقي ما يراه مناسبا من جميع المذاهب النقدية، من دون أن يكون ملزما بقبول ما تلزمه هذه المذاهب[2].

---

1- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط.2، 2002، تنظر المقدمة.

2- ينظر: محمد إبراهيم طه: النص وسياقه (التوازي والتقاطع)، الأدب والتاريخ، إشراف: رضوى عاشور، جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة الرابعة، أبريل 2001، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. حكومة الشارقة. ط1. 2005، ص: 218.

ولا يتحقّق مفهوم "التجديد"، الذي يسعى إليه الغيطاني، في ما يمكن أن يكون مبادرة فردية يخوضها الروائي، بل في كونه فعلا إبداعا جماعيا يشترك فيها كتّاب المرحلة؛ يتمثّلونه في تجاربهم الروائية. وعلى الرغم من ذلك، فلا بدّ من خطوة أولى، تصدر عن الفرد الروائي، تكون حافزا يدفع الآخرين إلى خوض مغامرة الكتابة الجريئة، خاصة، ما ارتبط بمسألة الشكل الفني، توفيرا لمساحة أكبر للتعبير، وتجاوزا شجاعا للأشكال السردية السائدة، أو بعبارة جامعة: "**كتابة ما لم يكتب مثله**"، وهذا توجّه عميق جسّد وعيا سوسيولوجيا في الكتابة، نجد أثره في قراءات "لوسيان غولدمان" البنيوية التكوينية الواعية، التي ترى في الكاتب إنسانا يجدّ ويكدّ ليعثر على شكل فني ملائم حتى يخلق أو يعبّر عن هذا الكون (العالم)[1].

وربما يكون الغيطاني قد اهتدى إلى الشكل الروائي الأمثل، المستند إلى التراث، تحقيقا لما يفرض أن يكون "تجديدا"، من دون أن يكون بالضرورة "جديدا". ولعلّ هذا المهتدى إليه هو الشكل المتاح في زمانه، وعند جيله، حيث يكون قد تجاوز به ما دأبت عليه الرواية العربية من أشكال سردية، سواء أكانت ضمن أشكال الرواية العربية الحديثة المنمّطة، وإن حاكت التراث (شكل المقامة هنا)، أم ضمن أشكال الرواية العربية المتأثرة بالأنموذج الغربي، (مثل الذي سلكه نجيب محفوظ في بعض روايات تيار الوعي).

إنّ فكرة البحث عن الصوت الروائي الخاص، هي أبرز ما يميّز التجربة السردية الغيطانية، فمن خلالها، كان التمرّد على السائد، والمثال، والمنمّط، ولأجلها كان ابتكار عناصر سردية جديدة، تستمد من التراث العربي الإسلامي، وعلى أنفاسه

---

1- لوسيان غولدمان: أبحاث مادية، تر: محمد برادة، مجلة آفاق، العدد: 10، جويلية 1982، ص: 8.

كان التجديد في مجال السرد نفسه، حيث فرض الحدث السردي، ومن ثم التجربة الكتابية المرافقة له نوعَ الشكل، وسيميائية التشكيل الخاصة بها.

وقد نلمس هذا التعامل في تجربة "الزيني بركات"، التي استدعت لغتها وأسلوبها الخاصين، بل حملت المؤلف على إعادة خلق أدق تفاصيل زمان النص وفضائه، وإقامة تناصية إديولوجيمية* (المصطلح لكرستيفا) توهم بروح العصر، من خلال استعراض الأسماء والألقاب، والشوارع والحارات، وأنواع المطعم، والملبس..، بل يتجاوزه إلى تشكيلات لها أصولها التراثية، كاعتماد الشكل (التأريخي)، مثل ما هو سائد في كتب التاريخ القديمة، كرواية "خطط الغيطاني"، أو في أسلوب (الترسّل) والكتابة الرسالية، التي اعتمدها في رواية "رسالة في الصبابة والوجد". وهكذا، يتنوع الشكل من رواية إلى أخرى بتنوّع المواضيع من ناحية، وتنوّع النصوص التراثية، التي يستوحي منها الكاتب أشكاله الفنية من ناحية أخرى. و"على هذا الأساس، يمكن اعتبار كلّ رواية عند الغيطاني مغامرة شكلية مستقلة، كما يمكن اعتبارها – نتيجة لذلك – رواية تجريبية"..

ثم إنّ عملية تشخيص الواقع المادي، الذي يعيشه المبدع، ويمارس فيه نشاطه الإبداعي، حين ينفلت من أسر "التقليدية"، ومن العلاقة الآلية التي تجمع الأدب بالواقع، هي أبرز مظاهر "التمثيل" السردي الذي يمكن أن يمارس على الإبداع. ومن هنا، فقد يثير "التمثيل" عند الغيطاني إشكالا حقيقيا في كتابته السردية، ذلك أنّ الكاتب لا يرفض صلة رواياته بالواقع أو إحالتها عليه، وإنّما يرفض رؤية معيّنة (منمطة) لهذا الواقع، تعبّر عنها الرواية.

* مصطلح إيديولوجيم (Idéologème):

– Kristeva, Sémiotiké (Recherches pour une sémanalyse) Coll. Points, Paris, Ed. Seuil, 1969, P.58.

إنّ هذا الإشكال – في جوهره – من شأنه أن يؤكد ظاهرة مهمّة، قد نلمسها واضحة في أعمال الغيطاني، ألا وهي: ظاهرة "التناص"؛ هذا النص الداخلي الموازي، الذي يحيل، في روايات الكاتب، على نصوص مكتوبة، وكأنّ هذه الكتابة الغيطانية، إذْ تحيل إلى ذاتها مرة، إنّما تحيل إلى الواقع كما هو، أو إنّ هذه الكتابة، إذْ تمثّل هذا الواقع مرة أخرى، إنّما تحيل إلى ضرب من التخييل، الذي يصطنع عالما خاصا. عندها، تغدو هذه الرواية (التمثيلية)، في محاولتها إقامة عالم روائي مواز للعالم الواقعي، غير عاكسة لهذا الواقع ضرورةً – وهو الأمر الذي يرفضه الغيطاني – بل موازية لهذا الواقع، وربما متقاطعة معه.

إنّ هذه الخاصية في تمثيل الواقع، هي الواقعية الحقّة التي آمن بها الغيطاني، وأحبّها في بعض نماذج الغرب الروائية؛ أحبّها في أدب (كافكا)، حيث التفاصيل عنده، هي تفاصيل واقعية جدا، لكن الكاتب يحرص على إعادة صياغتها، وبناء عالم غير العالم المعيش منها، وفق فهم الكاتب للواقع والزمان، والتاريخ والإنسان[1].

قد يطرح مشروع الغيطاني الأدبي قضايا النص، وقد يتجاوزه – نقديا – إلى مناقشة أزمة الحداثة، وأزمة البحث عن حداثة مغايرة. وإذا لم يكن للغيطاني تنظير مسبق، فإنّه استطاع إن يتبنّى موقفا نقديا من خلال ما تعلّمه من تجربة الكتابة الواعية، ثم ما تعلّمه من النقاد الذين فهموا تجربته.

لقد شعر الغيطاني بضرورة أن يكتب شيئا جديدا، إذ طالما تصوّر أنّ المبدع الحق، هو الذي يكتب شيئا لم يكتب مثله. ومن ثمّ، فقد بدأ بقراءة الأدب العالمي – متجاوزا به الأدب المحلي – حاملا رغبة أن يكمل مشروع (دوستوفيسكي) في "الإخوة

1– ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، مرجع سابق، صص: 74– 81.

كرامازوف"، وأن ينافس النماذج العالمية، متمثلا مقاييسها النقدية في القصة والرواية، التي كانت مستمدة من أدب "تشيخوف"، و"موبسان".

لكن الغيطاني لم يكن مقتنعا بالأنموذج (الموباساني)، ومنهجه في كتابة القصة التجريبية، بل كان ميله إلى الرواية أشد منه إلى القصة *، غير أنّ نشر رواية في زمن الكاتب – وقد تبرّم الغيطاني من ذلك كثيرا – كان أصعب من نشر قصة قصيرة لا تزال سمة للعصر، وبعضا من امتيازاته.

كان هاجس (الغيطاني) عند الكتابة يقف عند سؤاله: "من أين يؤتى بالجديد؟"، ولم يكن مفهوم الجديد موضة الكتابة في عصره؛ إذ المسألة – وقتئذ – مرتبطة بحرية التعبير، ومتوقفة على الأشكال المتاحة التي لم تكن تسمح بتوفير هامش رحب من هذه الحرية التي تستقيم مع هاجسه.

إنّ أنموذجا مثل "حديث عيسى ابن هشام" لـ (المويلحي) هو أنموذج مثالي لتقريب الحديث إلى القديم، لكن الواقع الثقافي المهيمن اتّخذ من "زينب" لـ (هيكل) أنموذجه الواعد، ثم تنقطع العلاقة بالكتابة القديمة مع بروز نجم (نجيب محفوظ). ولو كانت الرواية تطورت من "حديث عيسى ابن هشام" للمويلحي، أو كانت القصة القصيرة تطورت من "المقامة"، لكان الوصول إلى شكل سرديّ له طعمه المختلف.

* بعد انشغال الغيطاني بالكتابات الطويلة على مدار سنوات، وكانت ثمرتها " كتاب التجليات" بأجزائه الثلاثة، تحوّل الغيطاني إلى القصة القصيرة، قائلا: «عندي شعور أن القصة القصيرة ما زالت قادرة على التقاط مواقف ومعاني حاولتُ التعبير عنها، والتركيز على لحظات مدبّبة وحادّة تنقل جوهر الواقع (لكن ليس في قضية سياسية أو اجتماعية بل في قضية جوهر الوجود نفسه)، حاولت الاستفادة من التراث الصوفي، حيث تحيلك الأحداث العادية إلى مدلولات ومعاني أكبر". [لقاء مع الكاتب، أجرته جريدة "أخبار اليوم" المصرية، بتاريخ: 2011/07/15]

اعتمد (الغيطاني) تقنية "التناص" قبل أن تعرف – نقديا – في الغرب، وكان جوهر تجربته ينهض على التلقائية والاكتشاف العفوي؛ فلم يتم الانطلاق من التقنيات القديمة على شاكلة "ألف ليلة وليلة"، أو وفق مقتضيات "الملاحم والسير الشعبية" الفنية، وقد وُضعا ضمن الأشكال الفنية المحقّقة لأنموذج الأدب السهل المنظور، لكن هناك أدبا آخر واعدا، بدأت خيوطاته تتشكلّ في نسيجية الرواية الغيطانية، استند إلى الأنماط السردية العربية القديمة، بكلّ ما تحمله من ظلال التراث، والتاريخ، والزمن الماضي.

كان الإحساس بالزمن الإحساس القوي الذي يستبدّ بالغيطاني، وبتجربته الكتابية، نتيجة علاقته بكل ما هو تراثي قديم، وكأنّ الأسباب قد تهيّأت كيما يستكشف العلاقة المتداخلة بين الزمكان * (المصطلح لباختين)، الذي مهد – بدوره – لدخول الغيطاني عالم التاريخ، وعالم الكتابة التاريخية.

لقد أسرته طريقة الحكي، التي حلّت أهم مشكلة كانت تشغله؛ (مشكلة العلاقة بين الفصحى والعامية) أو ما يطلق عليها الغيطاني (البلاغة المصرية)، وهي طريقة تأخذ – في أسلوبها – اللغة الفصحى، فتجريَها على تراكيب عامية، لكنها تراكيب ناصعة الفصاحة، فتغدو سمة "لهاجية" مائزة، تضفي على لغته السردية نوعا من الأسلبة الواضحة المعالم، عبر تهجين لغوي مقصود يوحي بواقعيته وموضوعيته، مما جعل اللغة الغيطانية المنفلتة إلى التراث لها "كينونتها الخاصة، وشخصياتها،

* الزمكان: أو الكرونوتوب، مصطلح استعاره باختين من العلوم الرياضية، ومن نظرية "أينشتاين" تحديدا، وهي نظرية تعتبر الزمان امتدادا للمكان، حيث يحدّد الزمكان صورة الإنسان في الأدب، كصورة اجتماعية – تاريخية، ويغدو الزمكان – بحكم هذه العلاقة – نسقا تعبيريا – ثقافيا دالا. ينظر: ميخائيل باختين:

– L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance. Gallimard 1970.

– Esthétique et théorie du roman. Gallimard 1978.

ونبراتها، التي تسهم في جعل المواقف مسنونة.."[1]، وهي الطريقة التي يجدها الغيطاني أكثر قدرة على الإمساك بالمعنى، فكانت ثمرة هذا "الأسلبة" تلك التجربة الكتابية، التي خاضها في رواية "الزيني بركات"، وقد استلهمها من "بدائع" المؤرخ المصري (ابن إياس)، ومن بلاغة كتّاب التاريخ المملوكي. يقول الغيطاني:

".. **وكنت قد وصلت بعد قراءة طويلة – بل لا أقول: قراءة، ولكن معايشة – لابن إياس، وابن زمبل الرمال، والمقريزي، وابن تغري بلدي، إلى اكتشاف بلاغة جديدة, لم يكن الأدب العربي يتعامل معها؛ بلاغة يمكن الآن أن أقول فيها: إنها بلاغة مصرية, تجمع ما بين الفصحى، وخلفية العامية المصرية، في التراكيب اللغوية. وهذه نجدها عند المؤرخين، وليس عند الأدباء: عند المقريزي، وابن إياس، ثم الجبرتي فيما بعد. وربما يرجع ذلك إلى أنهم كانوا يكتبون الأحداث بسرعة, فلا يتأنقون، ولا يغوصون في أساليب البلاغة المستقرة من زمن قديم. هذه البلاغة، شعرت أنها تمسك بالواقع أكثر من الأساليب السردية السائدة**.."[2]

لقد حرص الغيطاني على تمثل روح اللغة القديمة، بإدمانه قراءة لغة المؤرخين المصريين في العصر العربي الوسيط، ومجاراة أساليبهم، وطرق سردهم، وقاربت هذه التناصية اللغوية أن تجني عليه – في منظور نقاد عصره – حينما استشعروا الهوة بين لغة الحياة المعاصرة، ولغته التي بدأت تثخن بفعل طبقاتها التاريخية التقريرية المسطحة. ".. لكن علينا أن نحذر – كما يقول صلاح فضل – من إقامة تطابق ساذج بين لغة الغيطاني، وأنماط الكتابة التراثية القديمة، فالهوة بينهما شاسعة، مهما

---

1– صلاح فضل: أشكال التخيل، مكتبة لبنان ناشرون، ط.1، 1996، بيروت، ص: 45.

2– إبراهيم عادل: الزيني بركات، أفضل مئة رواية عربية (دراسة بحثية)، تاريخ التصفح: 2011/12/06. ينظر الرابط: (http: //www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=6821)

كانت درجة توظيفه، وامتصاصه، واختزانه لها، إنّه يعيد تخليق بعض خواصها الجوهرية؛ لتلعب دورا جديدا في نسيج سردي محدث ومحكم.."[1].

في السبعينات، ظهرت رواية: "**حدّث أبو هريرة قال**" لمحمود المسعدي [1974]، ثم ظهرت رواية "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**" لأميل حبيبي [1974], بنكهة رواية "**الزيني بركات**" لجمال الغيطاني [1971]، ووفق المنحى الذي نحته، فكان ذلك دليلا على الهمّ المشترك، الذي حرّك روائيي العصر في تجاوزهم للأنموذج الغربي، وتأسيسهم لرواية عربية ذات شكل مستمد من جذور التراثية..

اتكأ الغيطاني، في التفاته إلى التراث، على نصوص كبيرة بحجم كتاب "بدائع الزهور"، حيث تعلّق بمادته التاريخية، وتعلّق بأسلوبه ولغته، وعاش المكان والزمان والتاريخ، واستشعر العقلية المصرية، وتعرّف على شخصية الرجل المصري، وعلاقته بالسياسة والاجتماع، ليدرك أنّ الأمور لم تتغير كثيرا عمّا هو في عصره (عصر الغيطاني)، الذي يعيش أحداثه.

ثم يلتفت إلى كاتب "البدائع"، فيجد أنّ (أحمد بن إياس) قد عاش تجربة شبيهة بتجربته.. تجربة الغزو العثماني، وهزيمة الجيش المملوكي؛ فقد عاش – هو نفسه – تجربة نكسة (1967)، فتشكّل لديه هذا النوع الغريب من التلاقي الذي يمكن تسميته – مجازا – تناصا مزدوجا * بين (الغيطاني وابن إياس) مرّة، وبين (الزيني والبدائع) مرّة أخرى.

---

1- المرجع السابق، ص: 45.

* قدمت مجلة الجامعة الأمريكية عددا خاصا بعنوان: "التناص"، سنة 1967، جاء في مقدمته: "إنّ جمال الغيطاني توصّل إلى هذه الظاهرة (التناص) قبل أن تُعرف – نقديا – في الغرب..".

إذًا، لقد كانت الكتابة عند الغيطاني مغامرة مستمرة، خاض أثناءها تجربة النصوص التراثية الكبرى: "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس، و"معرفة دول الملوك" للمقريزي، و"الفتوحات المكيّة" لابن عربي، ليتبلور معها شيء شخصي في هذه العلاقة، وهو حبّه لهذه الأسماء، خاصة (ابن إياس).

لقد كان في اكتشاف الغيطاني لـ (ابن إياس) أثر كبير في تجربته الأدبية، إذ عدّ اكتشافا مبهرا في فترة مبكرة جدا (أواخر الخمسينيات وبداية الستينات)، حين كان الحديث كلّه عن "كافكا"، و"بروست"، و"تيار الوعي"، و"الرواية الجديدة"، و"ناتالي ساروت"، و"ألان روب غرييه". ولقد كانت (ندوة نجيب محفوظ) مركزا ثقافيا مهمّا، مكّن للغيطاني أن يتكلّم عن "ابن إياس"، و"المقريزي"، وابن عربي، حين كان أدباء عصره يتحدثون في هذه الاتجاهات[1].

ثمّ كان حبّ الغيطاني لـ (المقريزي) من خلال: "معرفة دول الملوك"، ومن خلال "الخطط"، وهو شكل كتابي يُعنى بعلاقة المكان بالزمان وبالإنسان، ويؤرخ للقاهرة (الحارة، والدرب، والشارع، والمسجد، والنافذة..)، حاول الغيطاني من خلاله أن ينطلق إلى حداثة ارتدادية، (خلفية) لاكتشاف مناطق مجهولة لم يتعامل معها من قبل.

سعى الغيطاني – من أجل تأصيل الرواية العربية – إلى تحقيق خصوصية في الكتابة، وعلى أسس مستوحاة من البنية السردية التراثية، عبر الاتصال – مرة أخرى– بالأشكال الحكائية القديمة، والأساليب السردية التراثية، التي عرفت لدى المؤرخين، والمتصوفة، والرحالة، وكتّاب المقامات، وأصحاب التراجم والسير..

---

1- أحمد ضحية، (حوار مع الروائي المصري جمال الغيطاني)، صحيفة الصحافة السودانية، ع. 25.4626، أبريل: 2006. ينظر الرابط: – http: //sudaneseonline.com

يقول الغيطاني، معبّرا عن وقع قصصه في نفوس جمهور جيله:

"**عندما أعدت طباعة المجموعة القصصية "أوراق شاب عاش من ألف عام"، وقد ظهرت طبعتها الأولى سنة (1967)، ظنّ القراء من الشباب أنها مجموعة قصصية جديدة... اجتاحتني مشاعر متنوعة، احترت لأن هذا الجيل يجهل أدبي، ولا يعرف إلا مقالاتي الصحافية. ودهشت لأن قصصي ما زالت تبهر هؤلاء، وتعبر عن واقعهم**"[1].

أمّا النقاد، فقد اعتقد بعض المشتغلين بالقصة أنّ الغيطاني قد سلك طريقا مسدودا، لكن، وبمجرّد أن تحرّكت الدراسات النقدية، تبحث حيثيات هذا الأسلوب الجديد في الكتابة، بين رافض لها، ومؤيد حذر منها، تحوّل هذا الحراك إلى تجربة متميّزة عند الغيطاني، عزّز بها تجربته الإبداعية، وحاول الترويج لها عند كتّاب جيله، شاعرا أنّه قبض على الأنموذج الصحيح، الذي يؤصل – نقديا – لهذا الضرب من السرد، ويكرّس – إبداعيا – شكلا روائيا عربيا يحمل بذور بقائه، ويتيح هامشا أكبر من حرية التعبير.

كانت أولى خطوات الغيطاني الإبداعية، في درب هذا التشكيل التراثي، قصة: "**هداية الورى لبعض ممّا جرى في المقشرة**"، التي تضمنتها المجموعة القصصية الأولى "**أوراق شاب عاش منذ ألف عام**"، والقصة – كما يقرّ الغيطاني دائما – إرهاص للرواية، ونواة لها.

كانت القصة القصيرة عند الغيطاني "**بمثابة اللحن التمهيدي للحن رئيس ممهّد لموضوعه**"، إذ عندما كتب قصة: "**هداية الورى لبعض ممّا جرى في المقشرة**"، وأردفها

1– المرجع نفسه.

بقصة: "**إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان**"، كانت هذه التجربة الكتابية الأداة الممهّدة لكتابة رواية (الزيني بركات)، إنّها أشبه بـ (الماكيت)، المجسدة لهذا المشروع الروائي المتميّز، ونحتا خالدا لشكل جديدا في السرد، ورؤية جديدة في الكتابة، تعزز فكرة: أنّ الرواية، عند المؤلف تولد – غالبا – من رحم القصة. يقول الغيطاني:

**"لقد كانت قصة (المغول)، وقصة (هداية الورى لبعض مما جرى في المقشرة)، ومن بعدهما (إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان)، و(علي بن الكسيح، ودمعه الباكي على طيبغا منصف الشاكي).. ولقد اكتشفت، مع الزمن، أنّ القصص القصيرة غالبا ما تكون تمهيدا لعمل روائي كبير، لقد كانت هذه القصص بمثابة خطوات مؤدية إلى رواية (الزيني بركات)..**"(1).

ثم تعدّدت اجتهادات الغيطاني في أسلوب السرد، وتنوّعت الأشكال الكتابية عنده لتفرز عن رواية "الزيني بركات"، حين راح يحاكي نماذج موجودة بالفعل في التراث السردي العربي، يحرّك هذه العودة هدف هو: تقوية دعائم الهوية القومية في مرحلة كانت الثقافة العربية تتعرض إلى غزو فكري ممنهج.

لقد وعى الغيطاني التراث العربي، وحرص على أن ينقل إلينا تجربته الفنية (النقدية/ الإبداعية). يقول الغيطاني:

**".. من خلال تجربتي الخاصة.. ومن خلال فهمي للتراث على أنّه: هذه العناصر الحيّة المستمرّة في واقعنا اليومي المعيش، وفي العناصر الشفاهية والكتابية، ومن خلال إحساسي بخطورة التوجّه الكامل إلى المصادر الأوروبية.. أمكنني – بداية – تحديد المنابع التي يمكن أن نثريَ بها فن القص العربي:**

---

1- جمال الغيطاني: إشارات.. إلى معرفة البدايات، مجلة فصول، مج.11، ع.3، 1992، صص: 94، 95.

**القص العربي المباشر: وأبرزه: فن المقامة، والملاحم العربية الكبرى، التي أصبح بعضها شعبيا وشائعا، وأيام العرب.. وموسوعات الأمثال العربية.**

**أساليب القص غير المباشر: ومن ذلك: حوليات التاريخ العربي الكبرى؛ تلك التي تسجّل الأحداث التاريخية الكبرى، والتي تصل دراميتها إلى مستوى العمل الإبداعي، أو توحي بأعمال إبداعية كبرى، أو تلك الحوليات، التي تسجل ملامح الحياة العادية للناس في أزمنة مختلفة، يمكننا أن نجد فيها أساليب مختلفة للقصّ، من ناحية الشكل، أمّا من ناحية المضمون، فلا حدود للحوادث الموحية، التي تضفي عمقا على الحاضر اليومي.**

**إنّ همّي الأساسي – اليوم – ينحصر في البحث عن العناصر التي عرضتها، وتوجيه هذا كلّه إلى النشاط الإبداعي..**" (1).

وقد حددّ الغيطاني هذه التجربة (الإبداعية / النقدية) في مجال السرد، فقال:

"**كنت أقرأ كثيرا، وبشكل تلقائي (...) وذلك جوهر تجربتي. لقد وصلت إلى نتائج نظرية من خلال تجربة تلقائية، وليس العكس..**"(2).

كان الغيطاني ابن مرحلته (مرحلة الستّينات).. لكن، كانت له خصوصية ثقافية (خصوصية التكوين والرؤية)؛ إذ كان شديد التعلق بالزمن، وبالماضي، وبالتراث المفقود.. تؤرقه فكرة الزمن، ومن خلالها فكرة الموت (الموت الآتي من الداخل والخارج)، وهذا الإحساس الوجودي، هو سرّ توجّه الغيطاني إلى التاريخ، بوصفه: كاتبا مختصا بالعصور العربية الوسيطة.

1- جمال الغيطاني: منتهى الطلب في تراث العرب (دراسات في التراث)، دار الشروق، ط.1، 1997، ص ص: 6- 9.

2- أحمد ضحية، (حوار مع الروائي المصري جمال الغيطاني)، مرجع سابق.

وعلى الرغم من ذلك، فلم يعتقد الغيطاني بوجود تاريخ بعيد، وتاريخ آخر قريب، ما دامت اللحظة التي انقضت صعبة الاستعادة، ووعرة الارتداد، وليس التاريخ إلا محاولة للإمساك بما جرى، لكن، هناك عنصر من ذلك الواقع المنصرم لا يزال فاعلا في الحياة، ذلك هو التراث، الذى يضمن الاستمرارية، ويمنح الهوية، ويرسم الملامح الشخصية.

امتلك الغيطاني ذلك الإصرار على اللجوء إلى الوراء؛ لجوءٍ إلى الماضي.. وإلى الهُويّة.. إلى الذات، ولم يكن هذا الإصرار (هروبا) بقدر ما هو (صدق)؛ صدقٌ مع النفس، وإحساسٌ إنساني راق، من خلال الفن، لقهر العدم.

لقد جاءت "**التجليات**" في محاولة لقهر الموت على الصعيدين العام (الواقع العربي المهزوم بعد النكسة)، والخاص (التجربة الذاتية مع الموت*)، وقامت بنيتها على شكل سفر صوفي، تشرّبت الأسلوب (العرفاني)، ومع اكتشاف التجربة الصوفية، خاصة بعد وفاة والده، سوف يكتشف الغيطاني أجمل تجربة يمكن أن يعيشها الإنسان، وأن تحقّق لديه التوازن الروحي، وتحلّ له مشكلة العلاقة بالكون، وبالمصير الإنساني، كون هذه التجربة الصوفية تلتقي مع مجمل التفاصيل الكونية. يقول الغيطاني:

"**.. أنا – باستمرار – في حوار مع الأشكال الفنية المختلفة؛ للاستفادة منها في النثر والسرد، والوصول إلى كتابة متفردة، حتى مع فن العمارة أو الزخرفة أو فن السجاد، الذي أتقنه. هدفي إيجاد لغة تستوعب ما أقول..**"[1].

* أجرى الغيطاني عملية القلب المفتوح .

1- المرجع نفسه.

ولبلورة علاقة الكاتب الجديدة بالقارئ، وتحديد مهمّة الكاتب تجاه قارئ معيّن، يقول الغيطاني:

**".. فكرة النزول للقارئ تؤدى إلى تنازلات فنية مدمرة، ورغم أنّي تربيت على الفكرة الاشتراكية، وكنت مهموما بالوصول إلى قاعدة عريضة من الناس، لكنى اكتشفت أني لا بدّ أن أكتب لمن يفهمني، ولا أنشغل بأن أبسّط للقارئ أو أتنازل له حتى يفهم.."**[(1)].

ولا تزال مشكلة تحديد هوية الجنس الأدبي في كتابات الغيطاني سمة بارزة فيها، نلحظ ذلك في مناص العنوان الفرعيّ في رواياته. فباستثناء "الزيني بركات"، و"وقائع حارة الزعفراني"، اللتين سُبقتا بمناص (رواية)، حملت أعمال الغيطاني الروائية الأخرى مناص: (كتاب)، و(دفاتر)، و(رسالة)..

فالنص الأدبي عند الغيطاني يتأبّى التصنيف، بل إنّ الغيطاني نفسَه يرفض التصنيف، ويعتقد أن الرواية يجب أن تكتب هكذا. يقول الغيطاني:

**".. لا أفرض قانونا مسبقا على النص الأدبي الذي أكتبه، بحيث لا ألتزم بقواعد أو قوانين بشرط أن يجيء النص أدبيا.."**[(2)]؛

فالكاتب يطمح إلى خلق عوالم رحبة – والرواية من هذه العوالم – لكنّه، عند لحظة الكتابة، وحين يكون قد أفترض أن ما يكتبه رواية، تنزاح التجربة الكتابية إلى ما يشبه "التأمل"، أو تتحوّل إلى ما يشبه "المناظرة" أو "المقالة". وهو تقليد – كما

1– أخبار اليوم المصرية (جريدة): لقاء مع الكاتب، بتاريخ: 2011/07/15. الرابط:
- http: // www.goodreads.com/book/show/12385871

2– محمد الحمامصي: جمال الغيطاني: واقعية وشطحات صوفية، بتاريخ: 2007/01/03، ينظر: موقع الدكتور يوسف زيدان: الرابط: http: //www.ziedan.com/CV/novel/asdaa/17.asp

يقول الغيطاني – موجود في التراث العربي[1]، لم يأت فيه الكاتب بجديد، بل لا يعدو أن يكون تطويعا لأساليب روائية، تغدو اللغة فيها وسيلة، وأداة لتفجير البنى السردية المكبوتة.

إنّ الغيطاني، في بنائه لعوالمه السردية، ينطلق من رغبة في أن يقدم أدبا عميقا، ومنفتحا، له قدرته على المقاومة للبقاء، والاستمرار.. لذلك، نجده يحاول – دائبا – الحفر العميق في التراث، سواء أكان القصد منه: الاستفادة، أم التمثّل، أم إعادة التشييد. ومن خلال هذا الارتداد إلى التاريخ تمثّلا تناصيا، أو الامتداد في التراث السردي تشييدا، كان النص الغيطاني يكتسب تلك البنية السردية المضاعفة تركيبا ودلالة.

من هنا، تبدو مكنة الغيطاني في الجمع، في سرده، بين "التاريخ" و"الواقع"، وصهرهما – تخييليّا – في فعل الحكي دون أن يتعدّاه، مانحا إياه بعدا جماليا جديدا، يمتد – عبر السردية العربية القديمة – من خلال جدلية واضحة: ينبثق النص فيها عن التراث كي ما يتجدّد، ويعود إليه، كي ما يتأصّل، وفي أثناء هذه الدارة الدائبة، تتبلور الرؤية السردية عند الغيطاني، وتنشحذ خصوصيته الأسلوبية، دون أن يشذّ تغريده عن سرب جيله (جيل الحداثة)، أو عن كتابة عصره (رواية الحساسية)، المتسلّحة بمقوماتها الفكرية، والفنية، المؤسسة على بحثها الدائب عن عوالم ممكنة تجسد صورة العربي فنيا (روائيا)، ولكن في صورته العالمية (الإنسانية).

1- آمال فلاح: سنة من المغامرات الأدبية، جمال الغيطاني لـ "الشرق الأوسط". الأربعاء 17 صفر 1428 هـ 7 مارس 2007 العدد 10326 . ينظر الرابط:. http: //archive.aawsat.com

لقد غدا كتاب الرواية التجريبية على درجة كافية من الوعي بأهمية الشكل الروائي، وتعالقه بالرؤية والواقع والمتخيّل، كما غدا التفكير النظري جزءًا ملتحمًا بإنتاجهم الكتابي، وموجّها فنيّا لتجربتهم السردية، وإسهاما لا يقلّ عن إسهام نقاد الرواية أنفسهم، أو المشتغلين بالسرد عموما.

# ترکیب

لقد اكتسب النص التراثي خصوصية تاريخية حدّدتها بنيته الشكلية والموضوعية، والقيمية، مما خوّل له إمكانية تجاوز حيّزه الزمكاني، حين يستلهم المبدع بعض أبعاده، عندئذ، تطرح فكرة التناصية بين كونها: إجراءً فنيّا مقصودا، استثمر في الفعل الإبداعي، أو تركيما معرفيا مضمرا، وجد طريقا إلى الظهور عند لحظة استدعاء استبدّت بالمبدع، أو في أثناء لحظة تداعٍ هيمنت عليه.

ولا يكاد هذا الاستدعاء ينحرف عن كونه عملية تداخل: تخضع لحتميات قرائية، تفرز نوعا من الصدام الرؤيوي، ينتهي بغلبة الموضوعي والمنطقي والمقنع من الأفكار والرؤى، وهذا موضع اشتغال التناص الحقيقي في (النص)، أو عملية تدخّل: تفرز فعلا (قرائيا/ كتابيا) يعتمد على تقنيات التحويل والتحوير لنص سابق بوعي فنيّ – أو بدونه – وهذا اشتغال ثان في التناص، يرتبط بمنتج النص أكثر من ارتباطه بـ (النص).

تسرّب نمط الرواية الغربية إلى السردية العربية، مما أوجد كتابا نسجوا على منوالها، إلى أن ظهر الرواد (نجيب محفوظ) لتولد معهم الرواية الجديدة، منبثقة عن الواقع العربي، وظروفه التاريخية، حيث مثّلت فيها هزيمة (1967) محكا حقيقيا شكك في كلّ المقومات الفكرية، التي انتظم عليه التصوّر العربي نحو كلّ ما هو حداثي، لتبدأ من خلالها مرحلة جديدة ارتدّت إلى التراث، في محاولة لاحتواء أجناسه السردية المختلفة، أو محاولة تفعيلها، أو استلهام أشكالها الفنية القريبة من مقومات السرد الفني (المقامات، الحكايات الخرافية العجائبية، الأليغوريات..)، أو ما حمل شكلا سرديا (أدب الأخبار، أدب الرحلة، أدب التراجم والسير، أدب المناقب والكرامات، أدب التاريخ..)، لتتماهى هذه النتاجات الثقافية في صورة فعل (إبداعي)، عضده فعل

(نقدي)، فتشاركا في بلورة مفاهيم فنية حديثة، وأدوات إجرائية جديدة، أسهمت في الارتقاء بالذائقة الفنية، وبلورة الوعي الجمالي.

تحدّدت الرواية عند روّاد الاتجاه "التجريبي"، على مرتكزات كان أهمّها: رفض القواعد القارة، والتنميط الأدبي، والسعي إلى تحقيق بعد تفجيري للأشكال السردية الموروثة والوافدة. ولعلّ الأنموذج الكتابي الذي أسّسه (نجيب محفوظ)، حينما حاول تجريب قوالب فنيّة تراثية، من خلال تجريب نمط (حكي) منفتح، أوجد أسلوبا فنيا جديدا في الكتابة، تحدّدت معالمه في:

- تحيين نوع سردي قديم، ومحاكاته في الطريقة واللغة، مثل رواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ، في استلهامها لـ (رحلة ابن بطوطة).
- محاكاة نص سردي قديم مشهور، والتفاعل معه، قصد استحداث نص جديد، أو إنتاج دلالة جديدة منه، مثل رواية "الزيني بركات"، في محاكاتها للنص التاريخي (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس.

ولما كانت الأشكال السرديّة تقوم على جملة من التصورات الفكرية والمفاهيم الفنيّة، التي تضطلع بها الممارسة النقدية، سواء أكانت القراءة من جهة (الناقد)، أم من جهة (المبدع)، فإنّ النصوص النقدية النظرية الخالصة، تكاد تفقد عند جمال الغيطاني صرامتها، كونه مبدعا لا ناقدا.

إنّ ما يمكن أن يصدر عنه من أحكام نقدية لا يعدو أن يكون من وحي تجربته الفنية والجمالية، وقد جعل من ذاته مرجعا له في نقده تحقيقا لمفهوم "التجديد"، خاصة ما ارتبط بمسألة الشكل الفني، توفيرا لمساحة أكبر للتعبير، وتجاوزا شجاعا للأشكال السردية السائدة، وربما يكون الغيطاني قد اهتدى إلى الشكل الروائي الأمثل، المستند

إلى التراث، تحقيقا لما يفرض أن يكون "تجديدا"، من دون أن يكون بالضرورة "جديدا".

لقد تمثل الغيطاني تقنية "التناص"، وكان جوهر تجربته ينهض على التلقائية والاكتشاف العفوي؛ حيث كان الإحساس بالزمن الإحساس القوي الذي يستبدّ بالغيطاني، وبتجربة الكتابة عنده، نتيجة علاقته بكل ما هو تراثي قديم، وهو سبب مباشر مهّد للغيطاني لدخول عالم التاريخ، والكتابة التاريخية.

اتكأ الغيطاني، في التفاته إلى التراث، على نصوص كبيرة بحجم كتاب "بدائع الزهور"، حيث تعلّق بمادته التاريخية، وتعلّق بأسلوبه ولغته، وعاش المكان والزمان والتاريخ، ليدرك أنّ الأمور لم تتغير كثيرا عمّا هو في عصره (عصر الغيطاني)، الذي يعيش أحداثه.

لقد غدا كتّاب الرواية التجريبية على درجة كافية من الوعي بأهمية الشكل الروائي، وتعالقه بالرؤية والواقع والمتخيّل، كما غدا التفكير النظري جزءًا ملتحمًا بإنتاجهم الكتابي، وموجّها فنيّا لتجربتهم السردية، وإسهاما لا يقلّ عن إسهام نقاد الرواية أنفسهم، أو المشتغلين بالسرد عموما. هذا ما نحاول بلورته عند "جمال الغيطاني"، حينما وعى التراث حقّ الوعي، فحرص على استلهامه في تجربته الإبداعية، بل وتمثّله في مشروعه السردي الجريء.

فما هي – عندئذ – حظوظ الغيطاني، من هذه الممارسة التناصية الواعية؟ وهل امتلك تلك الخلفية الثقافة النقدية التي سيتمرّس أشكالها عبر الكتابة النقدية، أم إنّه سيرضى بتمثّل الفكرة التناصية، ويقتصر على تمثيلها عبر الكتابة الإبداعية فحسب؟

# الفصل الثاني

## التناص التراثي في المنجز السردي الغيطاني

- المبحث الأول: التناص في المنجز السردي العربي المعاصر.
- المبحث الثاني: التناص في المنجز السردي الغيطاني.
- تركيب.

# المبحث الأول

## التناص في المنجز السردي العربي المعاصر

أنْ تحاورَ؛ معناه: أن تعطيَ وجهة نظرٍ تعتقدها، وأن تسمع لوجهة نظر مقابلة قد لا تتقبّلها، فتأخذَ من هنا ومن هناك، وتراعيَ هذا وذاك، وهذا الإجراء هو – في مبتدئه ومنتهاه – نزولٌ/ تنازلٌ عند حكم يمليه موقفٌ أو تستوجبه مصلحة، أو يرتضيه عقل ووجدان؛ ومن خلال تفاعُليّة الأصوات المتحاورة، يكون التسليم من أحدهما بالإذعان إلى الصوت الأعلى.

إنّ هذا المبدأ – مع عفويته – هو أصل ما يحدث في ضمائرنا، بل هو احتكام للصوت المهيمن فينا، هذا الصوت الذي يظهر أحاديا (متسلّطا)؛ وإن كان صادرا عن جمع، أو يُستشعر به (متعاونا)، وإن كان صادرا عن فرد، وفي الحالتين، يكون التعبير الأكيد عن هذا الصوت القدري، كيفما كان.

ولماّ كانت (الحوارية) هي محور صوت أطراف (ذوات)، يمثّلون سلطة الفعل أو منطق التفاعل، ارتبط الخطاب – عادة – بالجماعات المتباينة المواقف، التي قد تُؤْثر النزول إلى مناطق تحفظ فيها المكتسب، وتطمح إلى ما دونه، أو تُحْمَلُ على التنازل؛ فتقف عند منطقة تتشبّث فيها بما اكتسبت، رافضة ما دونه، وهي، في الحالتين – أيضا – تخوض صراعا وجوديا لا تقدّر حدوده، ولا تدرك أبعاده. وفي أكناف هذه التفاعلية الوجودية، ينبثق خطاب (المتحاورين)، وعلى آثاره تزرع التصورات، وتحصد الأحكام.

إنّ تلمّس هذا المفهوم العام – والمتعسّف أحيانا – للحوار والحوارية في خطاب الإنسان الفكري قد يكشف مسافة الهدر الذي استغرقها هذا الإنسان، وعمق السجال الذي خاضه كي يتبنى مذهبا، أو يستبدّ بموقف، حتى إذا ما امتلكه بعد عسر، تنازل عنه بيسر، مذعنا إلى الصوت الحواري فيه، وهو صوت أحادي في حقيقته، لكنّه لا يستطيع أن يحيا إلا بصوت الآخر. وعلى أساس هذا المعطى، فإنّ أيّ تشكيل حواري

مرتبط بمختلف حيوات هذا الإنسان – بما فيها حياة الفن والأدب والإبداع – لا يكاد يحيد فيها عن هذه الجدلية القدرية..

لقد انتهت أغلب النظريات النقدية المؤسسة على النصوص، إلى أن النص الأدبي، ما هو إلاّ نتاج لغوي خالص، يعمل وفق آلية متموقعة داخل حدود اللسان، وأنّ النص بنية قائمة بذاتها، منغلقة على نفسها، محتكمة إلى قوانين داخلية تؤطرها، يحقّق النص من خلالها "أدبيته". ووفق هذا المنحى من المقاربات النصية، فإنّ طبيعة النص، والنص الأدبي تحديدا، قد يحمل المشتغل به على تصنيفه وفق بعده القيمي، فيتعامل مع النص على أساس تصورات علمية، تتبنّى التجريد اللساني، بمثل ما تذهب إليه (النظرية الشعرية البنيوية).

من جهة مغايرة، هناك إمكانية منطقية قد تحمل المقاربة على النظر إلى النص بوصفه "جنسا" وفق قوانين (النظرية الأجناسية)، وتاليا، النظر إلى النص الأدبي بوصفه "جنسا أدبيا" له خصوصيته.

بيد أنّ احتكام النص إلى هذه التصورات (الشعرية والأجناسية)، قد يهمز في مقاصد النظريتين، ويفضح التعسّف المسلّط على النص الأدبي، ويكشف جور الإجراء، الذي قد تتبنّاه في استقراء النص، قصد تحقيق صولة علمية، أو تبرير نزوة منطقية، فيحشر النص في قفص أنساق اللغة الصارمة، ويعصر في زوايا مقولات الجنس المجرّدة، بحيث يبطل في النص ذلك البريق الوثاب، وتعطّل فيه تلك الوظيفة الدينامية المتنامية.

ومن هنا، يمكن تفهّم دعاوى (التمرّد) على انغلاقية النص، وتبرير محاولات (الخرق) التي تنادي بها نظرية "الانزياح"، على مستوى البناء الملفوظي داخل النص،

أو تلهج به نظرية "التناص"، على مستوى التعالق النصوصي، على أن الفكرة الأجناسية – وبضمنها فكرة الأنواع – ليست بالعائق الكبير، بل قد تكون انفتاحا لكلّ نص مغلق في حالة التحرّر من قيود الأحكام العامة، واستثمارها في التعالق النصوصي، وهو ما يحصل الآن تحت مفهوم "الحوارية".

وإذا كانت فكرة "التناصية"، بوصفها تقويضا لفكرة (النص المغلق)، وتناقضا صارخا مع (الطرح البنيوي) في معالجة قضايا النص، قد تولّدت عن انشغالات باحثة مثل (جوليا كريستيفا)، امتلكت كفاية معرفية في مجال اللسانيات، والسيميائيات، والرياضيات، والعلوم الدقيقة، وتمثّلت مبادئ هذا العلوم تمثّلا صارما، فإنّ للمسألة – في حدّ ذاتها– أبعادا فكرية، ومتطلبات منهجية، تكون قد أسّست – بعد تبلورها عند الناقدة – لتقيم تصوّرا جديدا لمفهوم النص، يرتقي إلى مفهوم العلمية (علم النص)، نتيجة تفاعل فكري (نظري)، مع منجزات سابقة، تأسست على مجهودات (ميخائيل باختين) النقدية تحديدا، في مجال فلسفة اللغة، والرواية، والتأملات القرائية في المنجز السردي (النهضوي)، من خلال أعمال (رابلي)، والمنجز السردي (الحديث)، من خلال أعمال (دوستويفسكي).

إنّ الكلام عن علاقة (كريستيفا) بـ (باختين)، يحملنا – لا محالة – إلى الإشارة إلى علاقة "التناصية" بـ "الحوارية"، ذلك أنّ (كريستيفا) تطرح مشروعا متكاملا، من خلال مؤلفها: "Sémiotiké"، يتعلّق بتحديد خاصية أساسية في النص، ألا وهي: خاصية "التناصية – L'intertextualité"، من حيث إنّها صلة تنعقد بين نص ماثل بين أيدينا، ونص أو نصوص متباعدة عنا زمنيا، أو متزامن لنا – على الأقل – تكون قد تحقّقت بينهما علائقية أوجدتها صفة تقاطع النص (اللاحق) مع النص (السابق/ المتزامن)، لا عن إعادة وتكرار، وإنّما عن تمثّل واستحضار، وهو ما يتحدّد

– عادة – في: المعارضة، أو التحويل، أو التحوير، وفق مقتضيات أدبية جمالية فنية خالصة، ليغدو – تاليا – امتدادا له، أو خلقا لنص جديد بعده، وكلا الوظيفتين تفعيل للنص في ذاته، وانفتاح للنص على النصوص الأخرى.

فالفعل (الحواري) مع النصوص يخضع – إذاً – إلى آلية شديدة الحساسية، يمكن القبض عليها ضمن الالتزامات، التي يراعيها منتج النص أثناء الإنجاز، وهذه الالتزامات، قد نحدّدها في المقومات التالية:

- **الإذعان إلى النص الأنموذج:** فلا يتشكل نص (لاحق) إلا باعتبار أنموذج نصيّ (سابق)، يتأسّس على منواله، ويتمثّل خواصه، نلمس ذلك – على سبيل التمثيل – في النص "السردي" أو النص "الحجاجي" أو نص "الخبر"، حيث يسير على خطى الأنموذج الأجناسي السابق عليه؛ يحاكيه في عناصره الكليّة، بوصفه جنسا أو فنا له خصوصيته.
- **الأمانة التناصية:** وهذه الآلية تأسّس لمنظومة النصوص المقتبسة في العادة، بحيث يُتحرّى فيها أمانة النقل، وبراعة الاقتباس، دون أن يكون الحرص على صاحب (الملكية المعرفية / الثقافية)؛ كونها ستغدو – في هذه المرحلة – ضمن الإرث الثقافي الإنساني المشاع. يتجلى لنا – كإجراء – في جملة المستنسخات والاستشهادات والاستعارات، والاقتباسات الثقافية العامة.
- **الموازاة النصية:** وهي جملة "المناصات" المحيطة بالنص (المتن)، حيث تكمن فاعليتها في تقبّل النص الأصلي بشكل مرحليّ سلسٍ، وكأنّ النص الملحق (الخارجي) له قدرةُ منحِ القراءة الموازية مع النص الأصلي (الداخلي)، كمناص تمهيديّ يظهر في عتبات النص (العناوين، الإهداءات، المقدمات، التمهيدات، الشروح، الإحالات، التعليقات، التعقيبات، الفهارس..).

- **الامتصاص النصّاني:** وهي عمليةُ إذابةٍ نصوصية واعية، تتفاوت في درجة ظهورها وضمورها بحسب عبقرية مستعملها، فلا يتسنّى استكشافها إلا للقارئ المحترف، أو لذوي المخزون الثقافي المحيط. ويشيع هذا النوع في الأعمال الأدبية (الإبداعية).

إنّ الهدف من (الحوارية)، وفق هذه المقومات التي ألمحنا إليها، قد يتحدّد في كيفية إنتاج النص من نصوص سابقة أو متزامنة، وفي توليد دلالات جديدة، من خلال التفاعل والتشابك؛ لكشف المقصديات، وإنتاج المعاني ضمن صيرورة نصيّة مفتوحة على كلّ الآفاق الثقافية، وعلى أساس ذلك، يمكن استنتاج الوظيفة البنائية للنصوص، وأهميتها في إنتاج المعنى.

إنّ تحقّق هذه الآليات – مجتمعةً أو متفرّقةً – قد تغدو فاعلة في المنجز النصّي؛ إذْ من خلالها يتّخذ النص كيانه في العملية التواصلية؛ فيصبح فعلا لغويا تواصليا فعّالا على المستوى الاجتماعي/ الثقافي، وبه يتموقع، بوصفه إعادةَ إنتاج، له حمولته الدلالية، وأبعاده السيميائية، لذا، فإنّ أيّ إخلال بهذه الآليات، أو أي تراجع عن تحقيقها الواعي، سيزعزع كيان النص ونسقه، وعندها، لا يمكن أن يُتصوّر نص في غياب الفعل التواصلي/ الاجتماعي، ولا يمكن أن يتشكّل نص دون عمليات الاتساق والانسجام التي تحكم بنيته، كمتتالية لسانية، ترتكن إلى نسق منطقي، موضوعي، تدليلي، وعلى أساس هذه البنية (النصيّة / التناصية) المتماهية، يُتقبَّل العالم المعرفي الذي يبنْيِنُه النص/ الخطاب، وينتجه، مما يضمن استمراريته (التداولية)، وإنتاجيته (السيميوزيسية).

وإذا اعتبرنا النص (الأدبي) نتاجا إبداعيا قوامه اللغة، تعضدها مجموعة عناصر تكوينية متلازمة: فكرية، ووجدانية، وفنية، تسهم في إحكام بنائه وهندسته، فإنّه يعتبر – من جهة أخرى – تفاعلا فكريا وجدانيا وفنّيا وقع بين ذاتين:

- **ذات منجزة:** تضطلع بالفعل الكتابي، وفق ما تملكه من قدرة على التواصل، ومكنة في صناعة الدلالة؛

- **ذات متلقّية:** امتلكت كفاية قرائية، وقدرة على مقاربة المعاني، وتفكيك الدلالات.

ومن هنا، يغدو النص مضمارا يتبارى فيه المبدع والقارئ على السواء، كلٌّ له وسيلته في إنتاج الدلالة، باعتبار (ما- قبل النص = Avant texte) و(ما- بعد النص = Apres texte)، لكنهما لا يتساويان – بالضرورة – في المقاربة؛ ذلك أنّ المؤلف قد امتلك (الما – قبل)، ولا يمتلك (الما – بعد)، إلاّ إذا تسنّى له حق المراجعة*، حينما تتاح له فرصة أن يكون قارئا، كأيّ قارئ من القرّاء. غير أنّ هذه القراءة ستكون، في الأغلب، مرائية متجاوزة، لا يكاد يستطيع فضح نفسه فيها، ولا يقدر، لدواعي نفسية أو فنيّة، أن يقدم أكثر مما قدّم، بينما ينطلق القارئ الخارجي في مقاربة (الما – بعد)، دون قيود أو اعتبارات، على أساس ما يمتلكه من كفاية قرائية مدركة لهذا (الما – قبل).

لكن هذه العملية القرائية قد تبدو – في الجهة الموازية للنص- مختلفة قليلا، حين يؤخذ بمفهوم التناصية، الذي يقضي مبدأ التعاطي معها: الاضطلاع بمهمة استكشاف ذلك التشكيل الفسيفسائي لنصوص سابقة أو متزامنة، تدخّلت وتداخلت بصورة ما مع النص المنتج، بنيّة خلقِ تشكيل نصي جديد يعتمد على آلية من التحوير أو التحويل أو الخرق.. فيكون التناص – عندئذ – سبيلا فنيّا يفضح بواسطته هذه العلائقية المضمرة.

فقد يبدو (التناص) في الأثر الأدبي ظاهرا صريحا؛ نهتدي إليه – شكلا – بعلامات خطية (حروف مغلّظة، حروف مصغّرة، حروف مائلة..) أو عبر استراتيجية

* لا نعني بالمراجعة – هنا- مراجعة النص الإبداعي ساعة إنتاجه، بل ما يعرف بعملية "التنقيح".

علامات الترقيم، بأبعادها الغرافية (الأقواس الحاضنة بأنواعها: المقوّسة والمزدوجة، والمعقوفة والهلالية..). وقد نهتدي إليها – مضمونا – بعلامات دلالية، عبر تمييز النصوص الدخيلة، اعتمادا على: اسم مؤلِفها، أو عنوان مؤلَفها، أو شهرة التيمة فيها (في نص شعري)، أو شهرة الشخصية بها (في نص سردي)..

غير أن التناص – في أحايين كثيرةّ – قد يبدو ضامرا مضمّنا، ليس له دليل على وجوده إلا ذلك الإحساس الخفيّ، الذي ينتاب القارئ؛ صاحب الكفاية القرائية، أو المتوسِّطَهَا، حين يشعر بـ (لا التجانس) في النص المقروء، وأنّ أمرًا يعرفه – سابقا – قد تمّ كسره، والخروج عنه، أو أنّ أمرًا ما يريد النص أن يكشف عنه أو يومئ إليه، فيجد عناءً وعنتا أثناء الإيصال، وهو مع صاحب النص ضرب من الاحتيال.

ينعت (ميكائيل ريفاتير) هذه الاستراتيجية (النصية / التناصية) بـ "الحبسة التركيبية – Agrammaticalité"، ويعني بها: "كلَّ مفعولٍ نصيّ يمنح القارئ الشعور بأنّ قاعدة ما قد خرقت، حتى وإنْ كان الوجود السابق للقاعدة يبقى متعذرا إثباته" [1]. فيكون هذا (لا التجانس) علامة على "**تشويش**" مقصود من جهة (الناص)، أو (المتناص)، تُجاه (القارئ)، من جهة، ومن جهة أخرى، علامة على "**الشعرية**"، ومعيارا لـ "**أدبية**" النص، وبراعة من الناص[2].

ومن هنا، تتحدّد كفاية القارئ في قدرته على استكشاف تلك العلاقات القائمة بين نص ونصوص أخرى سابقة عليه، وإدراك مدى إسهام هذا النص اللاحق في إبراز مسكوت هذه النصوص، أو بلورة وظيفتها، أو فضح ما كان خافيا منها، أو ما يمكن أن

1– ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2012، صص: 130، 131.

2– المرجع نفسه، كما ينظر: ملحق المترجم، مادة (الحبسة التركيبية)، ص: 271.

يخفيه منتج النص، بقصد أو بغير قصد، من تناص، أو تثمين جهد المنتج في ما ولّد من جديد نصوص، حينما يكون التعامل معه تعاملا (ميتا– نصيا) خالصا.

بيد أنّ هذه الآلية قد تختلف مقصديتها عند المبدع الذي يقرأ إبداعه، حين تتبلور عنده الوظيفة القرائية لمتلقي نصوصه، وتتحدّد لديه مساحة التأويل لدى هذا القارئ؛ فيعمد منتج النص (الحقيقي) إلى توجيه الفعل القرائي، بطريقة هي أقرب إلى التواطؤ مع القارئ منها إلى طريقة اختبار كفايته المعرفية والقرائية (النقدية)، مما يكرّس هذه (الميتا – نصية).

لكنّ الفكرة التي روّج إليها (رولان بارت)، حين طرح فكرة "أبوّة النص"[1]، وأنّ النص يخرج عن ملكية صاحبه بمجرّد الانتهاء من تشكيله وإنتاجه، لها وجاهته القرائية، ما دامت لم يتجاوز حدّ المقاربة الجمالية، ولم تخرج عن ممارسة ذلك الضرب من الحوارية الفنيّة، التي لا تؤمن بأحادية الصوت، ولا تعتدّ بالرؤية الفنية اليتيمة، وهي سمة تستدعيها النصوص المفتوحة، أمّا إذا بلغ الأمر مرحلة السطو الفني، والإغارة على عمل الغير أو الحجْر عليه، بحجّة أنْ لا ملكية فردية في النصوص أو التذرّع بفكرة الأدب المشاع، فإنّ المسألة لا يمكن تبريرها أخلاقيا، بله فنّيا.

إنّ العملية الإبداعية قد تبدو – تحت مفهوم التناص – أشبه باكتساب ملكة فنية جديدة بالمعنى الذي أدركها النقد العربي القديم، وفهمه (ابن خلدون)، عند تلميحه إلى مفهوم "التناص"، بالوصف دون ذكره بالمصطلح، عبر عملية الاستيعاب، ثم

1– رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط. 3، 1993، ص: 64.

تناسي المادة المستوعبة أو مدافعتها في أثناء فعل المحاكاة حتى لا تظهر*، ومن ثمّ، فإنّ هذه المحاكاة ستتحقّق ضمن منحيين:

- **منحى مباشر**: يقوم على المحاكاة الغيرية، عبر تناصية خارجية تكشف عن مرجعيّتها،

- **منحى غير مباشر**: يقوم على المحاكاة الذاتية عبر تناصية داخلية دقيقة معقّدة.

وهي محاكاة قد تكون واعية، كما قد تكون غائبة أو مغيّبة، بيد أنّها تحقّق – في الحالتين – غاية القراءة التناصية، ووفق مستويات تفاعلية دقيقة يتعاطاها المؤلف، كأن تكون (اجترارا) للنص الآخر، أو (امتصاصا) له، أو (تحاورا) معه، حيث تتحكّم في هذه المرحلة حتميات يجدها المبدع في نفسه، هي نتاج تكوينه (المعرفي/ الفكري)، أو (العلمي/ الفني)، أو (النفسي/ المزاجي)، أو (الاجتماعي/ الثقافي)..

وبالنظر إلى هذه القراءة المتناصة، فإنّ ".. كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ، يفرض عليه منظورا تأويليا، لا يكون – في الغالب – هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره؛ أي: من خطاب آخر. وكلّ فهم هو التقاء بين خطابين؛ أي: هو حوار.."[1]، كما يعتقد تودوروف.

* يقول ابن خلدون، متحدثا عن التناصية الشعرية: ".. فمن قلّ حفظه أو عدم، لم يكن له شعر، وإنّما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم. وبالإكثار منه، تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ؛ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها – وقد تكيّفت النفس بها – انتقش الأسلوب فيها؛ كأنّه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثاله من كلمات أخرى ضرورة.." ينظر المقدمة: الدار التونسية للنشر (تونس) – المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ط.1، 1984: 2/ 744.

1- تزفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2، 1990، ص: 18.

ولماّ كانت النصوص السابقة نواة تلك التراكمات المعرفية القابلة للاستثمار، كان المنجز الإبداعي المتناص معه فعلا بنائيا في جوهره، يقوم على إعادة تشكيل النص عبر التحوير أو التحويل، إذ من المسلّم به أنّ النص لا يمكنه أن ينشأ من فراغ البتّة، بل يبقى النص بنية كلامية من إنتاج فرد، لكن دلالته تحقّقت ضمن بنيات نصية سابقة عليها أو متزامنة معها، بحيث تتعالق معها تعالقا موضوعاتيا وفنّيا، ليغدو النص الجديد معها مجموعة أصداء للغات وثقافات مختزنة، تمْثُلُ، عند الاستدعاء الكتابي، من غير تنصيص – كما يقول بارت – ؛ إنّها أشبه بـ "الانقراء" أو "الانكتاب" مع نصوص قابعة في قاع الذاكرة دوما[1].

من هنا، تتولّد قناعة مؤدّاها: لكلّ نص هُويّته الحاملة لسلالته النصوصية المهاجرة، نجد أثرها الظاهر – أو الضامر – في النص الجديد، بحيث تتحقّق فيه بصماتها في صمت، فإذا بالمتناص تشكيل وظيفي جديد، حمل خلاصة نصوص قد امّحت بينها الحدود، لكنها بقيت "تطريسات كتابية" دلّت على كينونتها ووجودها، وما دمنا نستطيع قراءة هذه النصوص، نستطيع – من ثمّ – إعادة كتابتها[2].

إنّ للنص الأدبي – إذاً – قدرةً على امتصاص النصوص الأخرى، وممارسة ضرب من التحوير والتحويل الفاعل، مما يجعله فضاءً مفتوحا لنصوص متعدّدة الدلالات والأبعاد، تتناسل من خلالها الكتابات، حاملة – في زمن العولمة النصيّة – كلّ الأبعاد النصوصية المطلقة، وتتوالد، دون أن تتنازع في ما بينها (أبوّة) النص، أو تطالبَ – على حدّ قول رولان بارت – بحق (ملكيته) الثقافية.

---

1– ينظر: مقال رولان بارت: موت المؤلف، ضمن كتاب: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط. 3، 1993، ص: 81.

2– خليل الموسى: التناص والأجناسية، الموقف الأدبي، دمشق، مجلد 26، عدد. 305، 1996، ص: 81.

على أنّ هناك من الضروري ضبط الحدود الفارقة، التي أومأ إليها بعض المشتغلين بعلم النص، بين مفهوم "التناص"، الذي هو: "حضور نصوص سابقة في نص لاحق"، وهو منطلق (جيرار جنيت) العام، قبل أن يؤصل مصطلحاته التناصية*، وبين مفهوم "التداخل النصي"، الذي هو: "قراءة موجهة لنص ما، تحدّد المسار القرائي عند المتلقي، بحيث تغدو أشبه بالقراءة العمودية (الدلالية)، المخالفة للقراءة الأفقية (الخطية)، التي يقتضيها التناص في وجوده المادي"، وهذا مذهب (ميكائيل ريفاتير) حين ميّزه عن التناص**.

من هذا التمييز بين المفهومين، ندرك أنّ (التناص) هو: مجموعة النصوص التي تحضر بعفوية أو تستحضر بقصدية عند قراءة نص ما، في حين يكون (تداخل النصوص): ذلك الطقس القرائي الذي يحياه القارئ النموذجي مع نصوصه، وقد تشكّلت صورته من اختمار مادة معرفية سابقة استثارتها ذاكرته القرائية في ظرف أشبه ما تكون صوراتها بذاكرة الحاسوب (الكومبيوتر)، وظروف استثارها بملفوظات مفتاحية منتقاة، فإذا بها تفتح "نافذة" موضوعاتية تطلّ من خلالها على حقل معلوماتي مترامي الأطراف، هو أشبه بالمكتبة المفتوحة، التي تسمح بمنح حيّز خصب للمقاربة، والمقارنة، والمقايسة، والحكم، والمفاضلة. وعلى هذا الأساس، أمكن القبض – في أغلب الأحيان – على تلك الحدود التناصية بين النصوص.

* Genette (Gérard): Palimpsestes, Ed. Seuil, Paris, 1982, pp. 8 – 12.

** يقول ريفاتير: "التناص هو: حضور النصوص الغائبة، التي تتناص مع النص المقروء، حيث ينتبه إليها القارئ بعفوية – وقد لا ينتبه إليها – دون أن يسعى إلى استحضارها بقصد، بعكس تداخل النصوص، التي تستحضرها القصدية، بحيث تغدو عملية قرائية (نقدية) يتوسّل بها في تأويل النصوص". نقلا عن حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ت)، ص: 17.

ولما كان النص، ينتج في إطار بنية نصية شاملة، فإنّ هذه البنية ستتكوّن تكوّنا تاريخيا. وفي أثناء تدرّجها التاريخي، تتبنْيَنُ فيها ثوابت، وتطرأ عليها تحولات، حيث إنّ بعض هذه التحولات قد تمتصها هذه البنية، فتصبح جزءا منها، دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، بينما يتلاشى بعضها الآخر مع الزمن؛ لعدم القدرة على الوصول إلى البنية الأصل، ومن ثمّ القدرة على تغييرها. وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض – في حقبة أدبية مناسبة – فتحقّق ما تكون قد عجزت عنه لحظة ظهورها ضمن بنيتها الأصل[1].

ومن هنا، سوف يضطلع نص (لاحق) باحتواء هذا النص (السابق/ المتزامن)، بعد أن يدرك المتفاعل مع هذا النص عمق هذه الممارسة التناصية، ويعي أهميتها في استثمار أفكار السابق المشاعة، من دون أن يجد في نفسه حرجا في هذا الاقتناء الفكري، أو هذا الاستثمار الشكلي. ومن خلال هذا الفعل (الحواري)، ووفق آلية (التناص الخارجي)، الذي يتمكن الناص بواسطتهما مرة، ووساطتهما مرة أخرى، احتواء نصوص يكون قد عفاها الزمان، فإذا بها تحيا حياة أخرى جديدة، في جسد نص شاب فتيّ، يضمن له الاستمرارية، ويحقق له البقاء.

وإذْ يقيم النص، بوصفه منجزا وجوديا، علاقة مع نصوص أخرى تشاركه الوجود، وتتداخل معه إلى درجة التشابك والتضافر، بل إلى درجة انعدام الحدود، بحيث نعجز – في أحيان كثيرة – عن كشف سرّ هذه التفاعليّة الحوارية، فإنّ النص قد يسمح – عن وعي تناصي – بالانفتاح على النصوص التي تدخل في تركيبته الثقافية والإنسانية، بحيث يعيد امتصاصها، ثم إنتاجها، دون أن يكرّرها أو يقتل فيها

1– ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط .2، 2001، ص: 137.

بريقها، فهو في أثناء ذلك كلّه، يقحمها في سياق نصي مغاير، يعطي للنص دلالاته الجديدة المبتكرة المتساوقة مع كينونته، وخصوصيته الوجودية، فيحفظ بذلك ذاكرته الخاصة، ويُبقي (أثرا) هو أساس بقاء فاعليته، وحواريته، وتلك قدرية في النصوص لا يمكن تجاهلها، أو تجنّبها.

وليس من العسير على دارس التناص (الداخلي)، أن يدرك، بقليل من التأمل لهذه الممارسة النصية المركبة، أنّ هذا النوع من التناص، الذي قد نعتبره – تجاوزا – تناصًا غيرَ إراديّ في غالب الأحيان، هو، في حقيقة تشكّله الاستباقي، تناص منبثق عن تفاعل عمليات تناصية خارجية، قد نعدّها، بدورها، تناصات إرادية في أكثر الحالات، حيث تتراكم عند الذات المبدعة، عبر مراحل تزودها المعرفي، لتغدوَ جزءا من تكوينها، حتى إذا ما كانت لحظةُ خلق النص، طفت هذه العناصرُ التناصية على السطح، آخذةً تموقعها الدقيق، مُمارِسةً على المتلقي، وعلى المبدع معا، لعبة (التخفيّ) الفني.

لقد جاءت "التناصية" – إذًا – لتقزيم دور المبدع، وتحجيم إبداعه؛ اعتبارا بأنّ ما ينتجه إنما هو حصيلة تفاعلات نصية متراكمة وصلت إليه، لتطفو على السطح ساعة ممارسته الإبداعية، موهمة إيّاه، والمتلقي معه، أنّها من عندياته، وسوف تلقى فكرة " قتل المؤلف" من يتبنّاها وفق هذا الطرح، وأنْ لا ضرورة لوجوده، فإن كان لا بد من ذلك، فاقتصاره على التأليف بين النصوص، التي اجتمعت في ذاكرته، والإشراف على إدارة العملية الحوارية بينها، بصورة انفتاحية، واعية، ذكيّة، منصفة.

لقد ثبت لدى دارسي "علم النص" أنّ التناص عملية نفسية فنية معقّدة، تتبدّى سلوكا واعيا ملازما للنص، حينما تكون نية منتج النص: توليد نص من

نص، أو تطوير نص من آخر، كما تكون سلوكا غير واع؛ يستبدّ بالمنتج؛ إذ عادة ما تكون الأفكار والمواقف، ومثلها المشاعر والعواطف، مشتركة بين المبدعين، بله عند المبدع الواحد، تصل (بهم/ به) حدّ الشعور بالعقم، أو عدم القدرة على الإبداع.

وحيال هذا الهاجس، يلجأ منتج النص إلى عملية تحفيزية لما يكون قد أنتجه من قبل، من أجل استقطاب الأفكار، وتمثّل الصور، وتوليد التشكيلات اللغوية، في تناصية خارجية مع الغير؛ يستنجد بما أبدعه، بعد ما يكون قد تفاعل معه سابقا، في محاولة امتصاص بريئة، وقد تكون ماكرة في بعض الأحيان.

وقد يكرّر منتج النص نفسه في نصوصه؛ ظنا منه في محدودية طاقته على الإبداع، وأنّ عطاءه سرعان ما تخبو شعلته، ليسلمه – بعد ذلك – إلى موت أدبي يجد مرارته في وتيرة إنتاجه. عندئذ يتجشّم عناء التكرار والاجترار، وإعادة المنجز السابق، كطوق نجاة يدفع عنه النكسة الأدبية أو يمدّ في نَفَسِه الإبداعي قليلا.

ولا يفهم من هذا الشكل من (التناص الذاتي)، إلا قصور المبدع في أداء فعله الكتابي، وإن توهّم فيه ضربا من الاستدراك المبرّر، يحمله على ضرورة تطوير فكرة كان ضمّنها نصّا له سابقا، معتقدا أنّه لم يستوفها حقها، فيرتدّ إليها إنماءً وتطويرا، أو تجلية وتوضيحا، أو تصويبا وتصحيحا، كون ما أقدم عليه هو: مشروع نص سابق آن أوان إعادة النظر فيه، وهو أمر مشروع ومستساغ عند البعض، غير أنّ الوجه المعتم في هذه العملية: أن يكون التناص الداخلي حشوا كتابيا، وتضخيما نصوصيا، لا ينشد منه إلاّ الاستكثار الكمّي.

وقد تستدعي العمليةَ التناصيةَ قناعةٌ إيديولوجية أو فكرة مسيطرة أو عاطفة مهيمنة، أو رؤية فنية؛ كحال أدب الالتزام (محمود درويش في شعره المقاوم مثلا..)، فيؤصّل ذلك مشروعَ الكتابة عند المبدع كظاهرة موضوعاتية[1].

وقد يكون أسلوب الكتابة الذي التزم به الناص سببا في عملية تناصية ذاتية مع نصوصٍ للناص نفسه، سابقةٍ عليها أو متزامنةٍ لها، بوصفها نواة فعله الكتابي، حيث يتجلّى أثرها على مستوى التشكيل اللغوي؛ كون الناص يتعامل مع جهاز لغوي له خصوصيته، يتحقّق من خلاله التفكير، وبها يكون العرض والوصف والتصوير..، فكان حتما – عندئذ – أن يتقاطع ويتناصّ مع ذلك.

فأحلام مستغانمي، في رواية "عابر سرير"، مثلا، تكاد تتناص مع عملَيْها السابقين: "فوضى الحواس" و"ذاكرة الجسد"، على مستوى الشخصيات، والأحداث، والرؤية السردية، والبناء الفني، من دون أن تقع في الاجترار المضرّ، أو التكرار المخلّ، مما يجعل عبارة (ثلاثية أحلام مستغانمي) عبارة مبرّرة حقا، نتيجة هذه الحوارية النصوصية الداخلية المغلقة*. ومن هنا، يغدو التناص سبيلا إلى تحقيق

---

1– مثلُ هذه القناعات نستشفّها عند أحلام مستغانمي، من خلال هذا الملفوظ السردي: "**أجمل حب هو ذاك الذي يأتي دون أن نبحث عنه**"، ومقابله في رواية لها أخرى: "**أليس الحب يأتي حين نبحث عن شيء آخر؟..**"، حيث لم تكد هذه التناصية تخرج عن عملية: إعادة كتابية أو تكرار فني لا يوهم – بالضرورة – بكساد فكري، أو فقر أسلوبي، بل إنّ الكاتبة تحمّلت في جوهرها قناعة فكرتها في الحب، التي لم تتغيّر فيها وجهة نظرها، وإنْ تغيّرَ التشكيل اللغوي؛ ذلك أنّها نظرت إلى الحب، في الموضعين من روايتيها، فعبّرت عنه بصيغة واحدة.

* إنّ هذا الاستعمال الارتدادي للحوارية، لا يحمل تناقضا استعماليا، بحجّة أنّ الحوارية (الباختينية) هي انفتاح نحو الخارج، وليس ارتدادا إلى الداخل؛ ذلك أنّ هذا المستوى التناصي (الداخلي) هو امتداد طبيعي لـ (تناص خارجي) حتمي، كون المبدع – بعد هذه المرحلة – لا يملك إلاّ التحاور مع نصوص خارجية (بعيدة عن عصره، أو متزامنة معه)، وهذه هي حلقة الوصل بين قطبي الداخل والخارج.

الخصوصية الكتابية أو بما يمكن نعته بـ "الشعرية" مع (النص/ الناص الواحد) أو "الأدبية" مع جيل هذا الناص، وجنس الكتابة في عصره.

ومن أشكال التناص الذاتي: أن تفرض الطبيعة الجغرافية تناصها الموضوعاتي (تيمة الصحراء في روايات إبراهيم الكوني مثلا)، ومن أشكاله أيضا: أن يلتزم الأديب بالموقف الواحد، الذي يحمله على العزف على الوتر الواحد، الذي صنع شعريته (مثال ذلك: مفدي زكريا الذي خبت شعريته التاريخية (الثورية) مع انتهاء الثورة التحريرية).

وقد يتحقّق التناص في حدود الألفاظ عند الكتابة بلغتين مختلفتين، متحولا من تناص لفظي إلى تناص معنوي، قياسا باللغة الواحدة التي تفترض التناصين معا (يجد مرزاق بقطاش نفسه – حينما ينقل رواياته من الفرنسية إلى العربية – مع تشكيل لغوي جديد، فتغدو النتيجة: نواة مشروع كتابي لاحق حمل بذوره النص الفرنسي، وهو ينتظر بلورة رؤيته السردية بوصفه عملا إبداعيا جديدا).

# المبحث الثاني

## التناص في المنجز السردي الغيطاني

إنّ عودة المؤلف إلى النصوص الغيرية؛ إنما يكون اهتداؤه إليها عن ميل وعاطفة؛ ذلك أنّه لم يكن ليختار نصوصا سابقة عليه أو متزامنة معه ما لم يكن قد وجد حيالها سببا وجيها، كأن تكون رغبةً دفينة في المؤلف أو تكون من مخلّفات قراءاته، استفزتها لحظةُ الكتابة، فشقّت طريقها إلى النص الجديد أو قد يكون مصدرَ ذلك عملٌ أدبي كتبه المؤلف من قبل، ثم تمّ استدعاؤه بقصد أو بغير قصد.

من هنا، نجد كثيرا من الكتّاب من يدخل في تناصية متعمّدة مع كتابة له سابقة، كأن تكون للمؤلف رواية هي – في أصلِ فكرتها – قصةٌ سابقة عليها، ومثل هذه المحفزات أو المشاريع الكتابية الأولى نجدها شائعة في منجزات سرد جمال الغيطاني؛ إذ إنّ قصته: "**هداية الورى لبعض مما جرى في المقشرة**" مثلا، قد تناصت مع رواية "**الزيني بركات**" بشكل ملفت، وكأن الرواية ليست إلاّ توسعة وتفصيلا لهذه القصة.

هذه التناصات الذاتية قد تحدث على مستوى المضمون، كما قد تحدث على مستوى الأسلوب؛ نجدها – على مستوى الأسلوب – لكثرة ما يكون المؤلف قد نسج من نسوج كلامية، تكوّن لديه – بحكم العادة – علامة أسلوبية تسمه، وتميّزه؛ فليس ".. التناص – في حقيقة شكله وجوهره – إلاّ تكرارا أو ضربا من التكرار؛ إمّا بلفظه، وإمّا بنسجه، وإمّا بمعناه، وإمّا بها جميعا، وإمّا بالتضاد والاعتراض.."[1].

وقد يحقّق التناص "الذاتي" تلك العلاقة الوجودية، التي يستشعرها الناص في نصوصه، كذلك الشعور الذي وجده (تزفطان تودوروف)، أثناء معاودة قراءة ما كتب:

1– عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات (مقاربة سيميائية انثروبولوجية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص: 392.

"عندما أعيد قراءة نصي.. أحسّ.. أنّ أحدا آخر هو الذي كتبه.. هذا الشخص يتّخذ موقفا تاريخيا.. وإذا ما أعدت كتابة الكتاب، سيكون ذلك من أجل محو آثار الزمن، ولأجل الشخص ينزلق من التاريخ إلى داخل العلم، غير أنّ ذلك سيكون من قبيل الوهم، إذ سأكون قد عوضت علامات الماضي بعلامات الحاضر، بالخضوع العجيب لسراب التمركز حول الذات، حيث يتعادل الصفر مع اللا- متناهي، ويصبح الحاضر خلودا.." [1].

وقد تكون هذه التناصية الذاتية في النصوص الشعرية أكثر منها في النصوص النثرية؛ لطغيان الانفعالية العاطفية، التي – غالبا – ما يسيّجها العقل، والبناء المنطقي في العمل السردي، إلى جانب إكراهات "النظمية"، التي تحدّ من انسيابية الدفق الشعري؛ نتيجة سلطة القالب الإيقاعي[2]، وخاصة سلطة (الوزن والقافية)، ونقصد بهذه التناصية في الشعر: ".. التكرار الذي يحدث لدى ناص واحد، عبر قصيدته أو قصائده، من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر.. ويدلّ مثل هذا الصنيع على الاحترافية النسيجية أو على ما يمكن أن يطلق عليه ذلك، أي يدلّ على أنّ الشاعر، لكثرة ما نسج من نسوج كلامية، تكون لديه ما يشبه الأسلوب الذي يلازمه، ولا يزايله، ويقارفه ولا يفارقه.."[3].

إنّ مثل هذه التناصات الداخلية أو الذاتية، قد تحدث على مستوى المضمون، وهو شكلها الشائع، لكنّها قد تحدث على مستوى النسيج اللفظي نفسه.. ولمعترض أن

---

1- تزفطان تودوروف: الشعرية، ص: 10.

2- قد تخفّ حدّة هذه الإكراهات حينما يكون الكلام عن القصيدة الكلاسيكية، وما تفرضه من شروط نظمية على الشاعر، حيث لا يستطيع المبدع أن يترك حبل التدفّق الشعري على عواهنه دون أن يراعيَ ما اشترطه أهل "العروض" في باب القافية، إذ لا يجب عليه أن يقع في ما قد يعدّ من عيوب القافية؛ كالإيطاء مثلا.

3- عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، ص: 390.

يعدّ هذه التناصات في باب التكرار لا من باب التناص، والذي يذهب إليه ... يكون كمن وقع في ما فرّ منه؛ أرأيت أنّ التناص في حقيقة شكله وجوهره ليس إلاّ تكرارا أو ضربا من التكرار، إمّا بلفظه، وإمّا بنسجه، وإمّا بمعناه، وإمّا بها جميعا، وإمّا بالتضاد والاعتراض ... وفي كلّ الأطوار لا نستطيع أن يمرق من جلده، ولا أن يتنكر لوصفه، فيخرج من دائرة التكرار.."[1]

وقد يصعب القبض على التمظهرات التناصية في النصوص، ذلك أنّه "قد يكون من قبيل العبث أن يركض القارئ (الدارس) وراء سراب الإشارات: الظاهرة والضامرة، المبثوثة في [المتن].. لأنه، مهما كانت حصيلة هذا القارئ من التجارب والمقروءات، ومهارات التقفّي، فلن يقوى على استنفاد كلّ الرسوبات والتشكلات (الجيو- مورفولوجية) داخل النص، كون المتناص هو خطة قائمة على الإرباك والتشويش، طالما أنّه يتّخذ تمظهرات شتى .. إذ إنّ المقطع التناصي قد يكون صريحا (استشهاد، اقتباس، تضمين..)، وقد يكون مضمرا (معارضة، محاكاة، بارودیا..)، وقد يكون الأمر على صعيد الأشكال (جنس أدبي معين)، أو على صعيد المضمون (موضوعة مشتركة).."[2].

إنّ فكرة إدراج التراث في النص الإبداعي قد يحقّق عملية عكسية، هي إدراج هذا النص الإبداعي - بدوره - في التراث، وفق نسيجية تتّسق مع الكون المعرفي لأدب الأمة التي ظهر فيها، ذلك أنّ هذا التماهي بين العناصر التراثية، وبين النص الإبداعي، من شأنه أن يولّد نصا مثاليا، يحمل سمات ماضيه التراثي، لكنّه يندغم - بصورة فريدة - مع روح العصر الذي أنتجه، حتى إنّه ليمكن أن

1- المرجع نفسه، ص: 392.

2- الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية (دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2004، صص: 17- 19.

يستحوذ على الكون الدلالي العام لبنية الأمة التاريخية والثقافية، إذا ما استنطق النص أو حُوور.

ويشترط في هذه المقاربة النصية للتراث أن يتحقّق مفهومان عند منتج النص (المتفاعل مع التراث)، ومتلقي هذا النص، (الممتلك لآليات قراءة هذا النص الجديد المرتهن إلى هذا التراث)، كيما تتحقّق الغاية التناصية. هذان المفهومان هما: (القصدية)، من جهة منتج النص، و(المقبولية)، من جهة متلقي النص. ومعنى ذلك؛ أنّ مادة التناص، التي يستند إليها منتج النص، قد تكون معروفة عند عامة المتلقين، ناهيك عن شهرتها لدى خاصتهم (المتلقي المثالي).

وليس محظورا على المتناص مع التراث أن يتفاعل مع نصوص لم تبلغ حدّ الشهرة، ما دامت الغاية التناصية محقّقة فيها، ولو بشكلها الأدنى المبرّر فنيا وجماليا، إلا أنّ التناص مع النصوص التراثية المشهورة (نعني بها: تلك النصوص التي تشكّلت بصورة طبيعية، ولقيت استجابة عفوية عبر سيرورتها التاريخية، دون أن تفرضها حتميات آنية أو طفرات عرضية) قد تكون هي الملائمة للتناص، والمناسبة لتفاعلاته؛ بحكم أنّ قوة هذا النص المبدع، وفحولته (حسب توصيف عبد الله الغذامي)، هي التي تضمن نتاجا نصوصيا له أصالته، وفرادته، كونه ثمرة سياقه التاريخي والثقافي العامين.

إنّ تسريب الملحمة (الهوميرية) إلى رحم النص الإبداعي الأوروبي، هو الذي صنع أصالة النص وفرادته عند المتلقي الغربي، بحيث إنّ الروح الملحمية (الهوميرية)، التي صنعت المجد الثقافي للأدب الغربي، وللإنسان الأوروبي، هي التي تبارك النص عبر هذه التناصية.

وإذا كان لهذا المثال حجّيته عند المتلقي الغربي، فإنّ مثال سيد الشهداء (الحسين) في التراث العربي، وفي التراث الشيعي تحديدا، قد يحقّق حجّيته التاريخية والدينية، وسيميائيته الفنية عند من وظّفه أو تلقّاه كموضوعة تناصية، سواءٌ أكان التوظيف رمزا، أم قناعا، أم تضمينا، أم حضورا نصيا. وعلى حجّية هذا المثال، يمكن الكلام عن الأنموذج (البطوطي)، في الإبداع الأدبي العربي، شعرا، ونثرا، بمثل ما سلكه نجيب محفوظ في روايته (**رحلة ابن فطومة**)، وجمال الغيطاني في روايته (**هاتف المغيب**).

إنّ مثل هذه التفاعلات بين النصوص قد تفتح أمامنا مجالات الخوض في العلاقة التي تجمع كاتبا مثل جمال الغيطاني بالتراث العربي الإسلامي، ونحن نرى هذا الشغف الكبير بكلّ ما هو قديم وأصيل. فما أنجزه الغيطاني من قصص وروايات، فضلا عن دراساته وتحقيقاته الصحفية، قد يشكّل تراكما خصبا من شأنه أن يسمح، من حيث المبدأ، بتكوين صورة مجملة وشاملة عن سيرة "الكتابة" عند هذا الكاتب، كما يسمح برصد "الثوابت" و"المتغيرات" المواكبة لمساره الإبداعي والفكري.

إلاّ أنّ هناك محاذير منهجية – كما يقول الباحث المغربي: الحبيب الدايم ربي – قد تقف في وجه كلّ دراسة شمولية، التي – عادة – ما تسقط في الإطلاقية والتعميم.. فجمال الغيطاني لم يتوقف بعد عن الكتابة .. وكلّ كلام تعميم عن تجربته، قبل تبلورها واكتمالها، لا تأمن الوقوع في الابتسار وسوء التقدير.. فشتان، مثلا، بين "الزويل" (1974*)، و"خطط الغيطاني" (1981)، و"رسالة البصائر في

* أرّخ الناقد لرواية "الزويل" بتاريخ "الطبع"، لا تاريخ "الكتابة"، وهذا إشكال عادة ما يكون مع/ ضد منتج النص، ذلك أنّ تاريخ الطبع له حجّيته واعتباره "التوثيقيّ"، و"الإشهاريّ" لدى الجهات الرسمية، ومن هنا، سيجني عدم توثيق العمل الأدبي على صاحبه جناية معنوية على الأقل. ويمكن أن يستدعي شاهدا لذلك بما يقع كثيرا في الإبداع "الشعري"، ذلك أنّ أول نص شعري كتب على نظام التفعيلة، مثلا، ونشر في الشعر المعاصر، قد =

المصائر" (1988)، "شطح المدينة (1990)، و"هاتف المغيب (1992)، و"سفر البنيان" (1997).. ألخ..؛ لأنّ أزمنة الكتابة تختلف، وتوسلات الإبداع تتباين بين هذا العمل وذاك، إن لم يكن ذلك في العمل الواحد..

وعلى هذا الأساس يكون تناول قضية [كالتناص التراثي من خلال متن/ متون محدّد]، أكثر جدوى من ملامسة نصوص عديدة دون اقتراب فعلي منها.. وتظل قابلة للانفتاح على أسْيقة عدة؛ لعقد مقارنات أو تزكية استنتاجات أو تعميم أحكام"[1]، ومن هنا، فقد يستوجب التأكّد، عند الخوض في موضوع "الكتابة" و"التناص"، من كونهما همّا إبداعيا لدى جمال الغيطاني، والتأكّد، تاليا، من أنّ إرادة الكتابة عنده – كما يذهب إليه باحثنا – قد خططت لكتابة تناصية[2].

وعلى هذا الاعتبار، فإنّنا نجد (الغيطاني) يحاكي نصوصا استمدّها من التراث. وهو في تفاعله مع النص القديم، لا يكاد يخرج في نصه الجديد عن تشكيل النص القديم، كحال قصة "**هداية الورى لبعض مما جرى في المقشرة**"، الواردة في مجموعته القصصية "**أوراق شاب عاش منذ ألف عام**".

وقد يقارب الغيطاني بين نص سابق (بشكله القديم)، ونصه اللاحق (بمضمونه المعاصر)، ولكنْ بحمل نصّه الجديد إلى زمن النص القديم، مثل ما فعل في رواية "**الزيني بركات**".

---

= نسب إلى "نازك الملائكة" من خلال قصيدتها "الكوليرا"، بينما سبقها "بدر شاكر السياب" بقصيدته "هل كان حبا"، لكنّه لم ينشرها في لحظتها، فكان السبق – عندئذ – للملائكة، ومِثل ذلك حدث في الأدب الجزائري، حيث تنسب أول قصيدة حرّة في الشعر الجزائري المعاصر إلى الشاعر (أبي القاسم سعد الله)، بقصيدته "طريقي" [1955]، بينما يزعم السبق إلى "حمود رمضان"، بقصيدته "يا قلبي"، لكنه لم ينشرها بتاريخ كتابتها.

1- المرجع نفسه، صص: 15، 16.

2- نفسه، ص: 7.

وقد يمتص نصا سابقا، يضعه في سياق جديد، محمّلا إياه حمولة فكرية جديدة، كحال رواية "**هاتف المغيب**".

لقد أُلِف من تتبّع تجربة (الغيطاني) الكتابية حضور الموروث فيها بصورة لافتة، وتجلي مادته وأساليبه، على مستوى:

- إعادة أخبار ماضية، حال **(الزيني بركات)**
- إعادة متخيل شعبي أو أسطوري، حال **(الزويل)**
- إعادة إنتاج أشكال أجناسية قديمة، حال **(خطط الغيطاني)** أو **(هاتف المغيب)**.

وحين كانت ردّة (الغيطاني) إلى التراث بصمة ثابتة في سرده، فإنّ نظرته إليه لم تكن متطابقة مع نظرة أولئك الكتاب الذين وردوا هذا المنبع، وتشرّبوا منه أفكارهم وأساليبهم، بل إنّ تعامل الغيطاني معه كان تعاملا متميّزا؛ نجد مظاهره وآثاره واضحة في طريقة قراءته لهذا التراث، وطريقة الاقتباس منه.

لم تكن عودة (الغيطاني) التراثية تسير مع الخطوط التي رسمتها "الشعريات" العربية، وما سنّته من شروط التعامل مع التراث وبالتراث، حين أمْلت على المتعامل به، وهو يحمل نيّة استلهامه في العملية الإبداعية، أن يتمكّن منه أولا، ثم يحاول أن يستفيد منه، معتمدا معه طريقة "التناسي الفني"[1]، ثم "التناص الواعي"، بل نحسب أنّ الغيطاني، لماّ تعامل مع التراث؛ إنّما أراد أن يشبع نهمه الفكري، وأن يحقّق رؤيته الفنية، من خلال حمل الذات إليه، ثم التماهي معه؛ إذ لا يمكن عدّ هذا التوجّه نزعة "هروبية" إلاّ بقدر ما تحمله هذه النزعة من تدميرية، وفقد الانتماء إلى "الواقع" و"الراهن"، في حين كان هذا الارتداد التراثي مع الغيطاني أكثر إيجابية، وأنصع

1- أشرنا إليه – قريبا – عند ابن خلدون، هامش (ص: 50) من المبحث الأول.

رؤية، حين كان البحث عن "الأنموذج" المفقود، الذي يجب أن يُحَاكى، وهي حاجة ماسة – في تقديرنا – في تلك المرجعيات من أجل إعارة أنموذج متساوق مع الراهن والواقع، يكون أشدّ وضوحا أو يكون نسخة أشدّ مطابقة.

بيد أنّ الكلام عن التناص في الرواية الغيطانية لا يقتصر من وجهة نظر عامة على "الشكل" التناصي الكلاسيكي، الذي لهجت به "جوليا كريستيفا"، في مرحلة من مراحل تحليلها السيميائي للنص، وإنّما يتوجّه إلى مختلف الأشكال التفاعلية في النصوص، مثل ما صنّفها "جيرار جنيت"، التي ستنتهي – حتما – إلى الشكل الأوحد للنوع التناصي، ألا وهو "الحوارية"، بمثل ما فهمها "ميخائيل باختين"، وطمح إلى بلورتها وتعميمها على كلّ نتاج إنساني.

فقد رأى الباحث المغربي، الحبيب الدائم ربي – وقد أخذ "خطط الغيطاني" أنموذجا لدراسة آليات الإنتاج والتلقي فيها – أنّ "الخطط"، بوصفها تجربة متميزة في الكتابة الروائية العربية، قد فتحت كوى جديدة في أنفاق المسار الروائي، ودشنت قنوات للحوار مع فنون مجاورة على قدر كبير من النضج والأهمية، وبفرادة غير مسبوقة في كتابة الرواية.

ويعتقد هذا الباحث أن الكاتب قد يكون – هو نفسه – غير مدرك لكلّ أبعاد خطورتها الإبداعية، ويكفيه أن يدرك أنّه لا يعيد البدايات السالفة للرواية التاريخية العربية في فجر نشأتها، وأنّه يستطيع – عبر الوسائط اللغوية الشكلية، وعبر المراوغات المجازية الرمزية – أن يعبّر التعبير الآمن عن أفكاره ورؤاه الجذرية[1].

1– الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية، ص: 214.

لقد أوصلت القراءة في المدونة الغيطانية – ونزعم أنّها واعية إلى حدّ ما – إلى رصد شبكة من التشكيلات التناصية، أكّدت نصاعة التجربة الكتابية عند هذا الكاتب – هذا ما نحاول إثباته لاحقا – وهو يلتفت إلى التراث بوصفه مصدرا ثرّا يستلهم منه أشكاله الفنية، مقحما ضروبا من الأجناس الكتابية، والأنواع السردية في تجربته الإبداعية، مستفيدا من الأشكال الفنية القديمة القريبة من الجنس الحكائي (الحكاية، النوادر، الخرافات، المقامة، القصص الديني، الحكايات الشعبية..)، أو الأشكال السردية البعيدة عنه (المغازي، السير، التراجم، الرحلات..)، أو موظفا عناصر تراثية عامة مبثوثة في كلّ الإنتاج القومي والإنساني: الحضاري (المادي)، والثقافي (الروحي)، كالإفادة من التاريخ، والجغرافيا، والانثروبولوجيا، بمختلف صورها وأشكالها وتمظهراتها..

وإلى جانب هذه الأشكال التناصية، التي يمكن نعتها بـ (التناصات الخارجية)، كونها إفادات غيرية، فإنّ هناك (تناصات داخلية)، تقوم على ما يشبه الارتداد الفني على الذات المبدعة، حيث يتقاطع (الناص) مع نصوصه (إبداعاته الذاتية)، سواء أكان الدافع إلى ذلك: محاولة التجديد من الداخل، وهو أمر مشروع، لا يؤاخذ عليه الكاتب، أم كان عملية التفافٍ على المنجز الإبداعي الشخصي، حينما – تجوع الحرّة، فتأكل بثديها كما يقول المثل العربي –؛ أي: حينما يستنزف الكاتب نفسه، فيرتدّ على منجزه السابق عند الخواء الإبداعي، وهو أمر مستبعد في العطاء الفني (الغيطاني)، الذي لا يعرف الحدود.

ومثلما أنّ التناص (الخارجي)، في الرواية الغيطانية، قد يتمظهر لنا في صورتين:

1– في تناص بائن (متباعد): كالذي نجده:

- بين: رواية (الزيني بركات) للغيطاني، وكتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، للمؤرخ المصري أحمد ابن إياس؛

- أو بين: رواية (هاتف المغيب) للغيطاني، ورحلة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) لابن بطوطة الطنجي.

2- أو في تناص متزامن (معاصر للنص): كالذي نجده:

- بين: رواية (هاتف المغيب) للغيطاني، ورواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ، أستاذ جمال الغيطاني الأول.

فإنّ التناص "الذاتيّ"، الذي يتمثّل في إنتاج الكاتب نفسه (الغيطاني)، قد يأتي – بدوره –:

1- تناصا بائنا (متباعدا): حيث، يتجلى:

أ- بين جنسين كتابيين (متباعدين) فنيّا: كرواية (سفر البنيان) للغيطاني وكتاباته الانثروبولوجية المرتبطة بحضارة (العمارة العربية الإسلامية)، أو كتاباته في التراث العربي (منتهى الطلب إلى تراث العرب)؛

ب- أو بين جنسين كتابيين (متقاربين) فنيّا: كالذي نجده بين: رواية (الزيني بركات)، وبين: (إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان)، وهي قصة قصيرة، وكلاهما للكاتب نفسه.

2- وتناصا متزامنا: كالذي نجده:

- بين: رواية (الزيني بركات)، وروايته (الزويل) أو بين: رواية (هاتف المغيب)، ورواية (الزويل) أيضا.

# ترکیب

لقد انتهت أغلب نظريات "علم النص" إلى أن النص الأدبي، ما هو إلاّ نتاج لغوي خالص، يعمل وفق آلية متموقعة داخل حدود اللسان، وأنّ النص بنية قائمة بذاتها، منغلقة على نفسها، محتكمة إلى قوانين داخلية تؤطرها، يحقّق النص من خلالها "أدبيته". من جهة مغايرة، هناك إمكانية منطقية قد تحمل المقاربة على النظر إلى النص بوصفه "جنسا" وفق قوانين (النظرية الأجناسية)، وتاليا، النظر إلى النص الأدبي بوصفه "جنسا أدبيا" له خصوصيته.

بيد أنّ احتكام النص إلى هذه التصورات (الشعرية والأجناسية)، قد يهمز في مقاصد النظريتين، ويفضح التعسّف المسلّط على النص الأدبي، ومن هنا، يمكن تفهّم دعاوى (التمرّد) على انغلاقية النص، وتبرير محاولات (الخرق)، التى تلهج به نظرية "التناص"، على مستوى التعالق النصوصي، بوصفها تقويضا لفكرة النص (المغلق).

يطرح مفهوم الحوارية (الباختيني) مشروعا متكاملا، يتعلّق بتحديد خاصية التناص وفق المفهوم (الكريستيفي)، من حيث إنّها صلة تنعقد بين نص ماثل بين أيدينا، ونص أو نصوص متباعدة زمنيا، أو متزامنة – على الأقل – لا عن إعادة وتكرار، وإنّما عن تمثّل واستحضار، وهو ما يتحدّد في أشكال المعارضة، والتحويل، والتحوير، وفق مقتضيات فنية خالصة، ليغدو امتدادا لهذه النصوص السابقة أو خلقا لنص جديد بعدها. وهذه المحاكاة تتحقّق ضمن منحى مباشر: يقوم على المحاكاة الغيرية، عبر تناصية خارجية تكشف عن مرجعيّتها، ومنحى غير مباشر: يقوم على المحاكاة الذاتية، عبر تناصية داخلية دقيقة معقّدة، ليغدو النص الجديد معها مجموعة أصداء للغات وثقافات مختزنة، تمْثلُ، عند الاستدعاء الكتابي، من غير "تنصيص".

إنّ فكرة إدراج التراث في النص الإبداعي قد يحقّق عملية عكسية،: إدراج هذا النص الإبداعي في التراث، وفق نسيجية تتّسق مع الكون المعرفي لأدب الأمة التي ظهر فيها، ذلك أنّ هذا التماهي بين العناصر التراثية، وبين النص الإبداعي، من شأنه أن يولّد نصا مثاليا، يحمل سمات ماضيه التراثي، لكنّه يندغم – بصورة فريدة – مع روح العصر الذي أنتجه، حتى إنّه ليمكن أن يستحوذ على الكون الدلالي العام لبنية الأمة التاريخية والثقافية، إذا ما استُنطِق النص أو حُوورِ. وليس محظورا على المتناص مع التراث أن يتفاعل مع نصوص لم تبلغ حدّ الشهرة، ما دامت الغاية التناصية محقّقة فيها، ولو بشكلها الأدنى، المبرّر فنيا وجماليا،

مثل هذه التفاعلات بين النصوص قد تفتح أمامنا مجالات الخوض في العلاقة التي تجمع كاتبا مثل جمال الغيطاني بالتراث العربي الإسلامي، ونحن نرى عنده هذا الشغف الكبير بكلّ ما هو قديم وأصيل.

والغيطاني، في تفاعله مع النص القديم، لا يكاد يخرج، في نصه الجديد، عن تشكيل النص القديم. فقد يقارب بين نص سابق (بشكله القديم)، ونصه الآني (بمضمونه المعاصر)، ولكن بحمل نصّه الجديد إلى زمن النص القديم، وقد يمتص نصا سابقا، يضعه في سياق جديد، محملا إياه حمولة فكرية جديدة.

ولم تكن عودة (الغيطاني) التراثية تسير وفق سنن "الشعريات" العربية، في التعامل مع التراث وبالتراث، وإنّما أراد إشباع نهمه الفكري، وتحقيق رؤيته السردية، من خلال حمل الذات إليه، ثم التماهي معه.

ولأجل إعطاء رؤية شاملة تمثّل تمظهرات الخطاب عند الغيطاني، عبر مدوناته السردية المختارة، ستحاول الفصول القادمة الاضطلاع بمهمّة الكشف عن

الخلفيات التناصية، المسهمة في البنية الخطابية عند الكاتب، من خلال استنطاق مرجعياتها، ونقصد بها: تلك الخلفية الفنيّة التي تتجلّى في الشكل الخطابي، المستند، في تشكيله النصوصي، إلى التراث، عبر الوقوف على مكونات أساسية فيه، هي: المكون (الرؤيوي) المنبثق عن "التاريخ"، والمكون (الأجناسي) المشكّل من "الرحلة"، والمكون (الموضوعاتي) المؤسس على تيمة "القمع"، والمكون (الوثائقي) المفعّل للخطاب، عبر أشكال تراسلية تواصلية مهنية موظفة بدقة.

# الفصل الثالث

## التناص الخارجي عند الغيطاني

- المبحث الأول: التاريخ (مكوّنا رؤيويا) .
- المبحث الثاني: تناصية الخارج: بين "الزيني بركات" و"بدائع الزهور" .
- تركيب.

# المبحث الأول

## التاريخ (مكوّنا رؤيويا)

يختلف "التاريخ"، من حيث هو علم، عن العلوم الفيزيقية؛ فهو ليس علم "معاينة" كالفلك، وليس علم "تجريب" كالكيمياء، بل هو علم "نقد"، و"تحقيق". فإن كان له شبيه في العلوم، فهو يشبه "علم الجيولوجيا"؛ فكما أنّ الجيولوجي يدرس الأرض، وعمر طبقاتها ليعرف كيف صارت إلى حالتها الحاضرة، كذلك المؤرخ، يدرس آثار الماضي ليفسّر – من خلالها – ظاهرة وقعت في الحاضر[1].

وتمرّ عملية البحث في المادة التاريخية بمراحل أربع:

1- **التجميع:** وهي مرحلة حشد الوقائع الصحيحة، وتعتبر الوثائق الخطيّة أعظم المصادر التي تساعد على بلوغ هذا الغرض، إذ "لا تاريخ بغير وثائق".

2- **النقد:** تقوم هذه المرحلة على فحص الوثائق التاريخية من أجل إثبات صحّتها، ودقّة روايتها، ومطابقتها للمنطق الصحيح والواقع السائد. ويكون مقياس صحّة هذه المصادر خاضعا لنظرة المؤرخ العلمية، والتعامل الموضوعي الممنهج.

3- **التأويل:** وهذه المرحلة هي أدق المراحل وأشقّها، ففيها تتجلى عبقرية المؤرخ، وذكاء استنتاجه، وسعة خياله العلمي في تمثّل الحوادث السابقة، وقدرته على ترجمة الوقائع التاريخية الماضية دون مجانبة الحقيقة.

4- **الكتابة:** وهي مرحلة كتابة القصة التاريخية، التي تستدعي ملكةً فنية عالية، وفقْهَ لغةٍ خصباً، وقدرة على التصوير، وحيوية أسلوبية في العرض[2].

لقد اعتمد التاريخ، من حيث هو ديوان حافظ للأخبار الماضية، وسجلّ راصد للعصور الغابرة، على "الرواية الشفاهية"، من قبل أن يهتديَ الإنسان إلى صناعة

---

1- ينظر: ج. هرنشو، علم التاريخ، تر: عبد الحميد العبادي، دار الحداثة، بيروت، ط. 2، 1982، ص: 8.

2- المرجع نفسه، صص: 12، 13.

"الكتابة"، وكان أقدم ما وصلنا من هذه "المرويات" ما تضمّنته الميثولوجيات، وخوارق أعمال الأبطال، وقصص الأنبياء والأديان، حيث كان الغرض الأول من إيجاده: جانبها الأخلاقي الوعظي، والتعليمي الاعتباري، إذ قلّما كان الاعتناء ببحث المصادر، أو تحرّي الحقائق، أو تمحيص الوقائع قصد تجلية الواقع[1].

وكثيرا ما يستهوي المؤرخين القدماء كلّ ما كان شاذا خارقا، أو داميا دراميا، أو حماسيا بطوليا، ثم نضجت النظرة إلى الحوادث عند المؤرخين المحدثين، الذي كان اختيارهم للحوادث قائما على أساس أنّ: هذه الحوادث هي مجرد حقائق موثّقة، جيء بها لتعين على تشكيل تصوّر واقعيّ لمراحل تطور المجتمع الإنساني عبر الزمان، وما آل إليه حتى لحظته الراهنة..

لقد كان للتاريخ حليفٌ هو "الجغرافيا"، إذ لم يعد هذا العلم علما أرضيا متصلا بـ "الجيولوجيا"، لكن علما من علوم الإنسان، يتناول الإنسان، من حيث علاقته بـ (المكان)، ويتصل بالتاريخ الذي يتناول الإنسان من حيث علاقته بـ (الزمان)، ومن ثمّ، فقد نمت "الجغرافية التاريخية"، ممهّدة لظهور حليفين آخرين هما: "الانثروبولوجيا"، أو "علم الإنسان"، وهو علم يعتقد بالوحدة الجوهرية للجنس الإنساني، و"الأركيولوجيا"، أو "علم الآثار"، الذي رفع الحجاب عن أحقاب ليس لها تاريخ مدوّن، وكشف عن مخلفات المدنيات الغابرة والحضارات المندثرة[2].

إنّ الذي لا يختلف فيه الباحثون، هو: أنّ ماهية (علم التاريخ) ترتكز على النظرة إلى المجتمع البشري من حيث تطوّره عبر المراحل التاريخية، وأنّ دور المؤرخ الأول فيه: إنّما هو تحري حقيقة الظواهر التاريخية، وفق معطيات الواقع، وما يفرزه

---

1- المرجع نفسه، صص: 15، 16.

2- نفسه، صص: 119- 121.

من أحداث، وذلك بتتبّع الأسباب، وحصر النتائج، مع محاولة الوصول إلى العناصر المتحكمة في هذه الحوادث. وقريب من هذه الماهية نجدها في (علم الخطط).

غير أنّ هناك هامشا يختلف فيه الباحث في (التاريخ) عن الباحث في (الخطط)، ذلك أنّ مؤرخ الخطط يحرص على رصد نشاط (المدينة)، التي يؤرخ لها، معتدّا بالزمان والمكان معا، فيضع أيدينا على العوامل الاقتصادية، التي تقف خلف نشأة المدن، ويرصد طرائق معاش الناس في المطعم والمشرب والملبس والعمران، إلى جانب صور الصناعات والحرف الشائعة بين الناس، من دون أن يغفل أنماط السلوك والعادات والتقاليد والأعراف في الأعياد والمواسم الاحتفالية والطقوسية، وهي الميزة التي بها تميّزت كتب التأريخ العربية، حين مازجت بين (علم التاريخ) و(علم الخطط)، وذلك الذي تساوق معه الغيطاني في روايته، من باب الاقتباس التاريخي والتناصية الواعية، حيث مثّل كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، لمؤرخ عصر المماليك، أبي البركات، محمد بن أحمد بن إياس، زين الدين، الناصري [ ت. 930 هـ]، جُلّ مادته السردية في ذلك.

وإذا كان هذا الاختلاف هو ما يميّز بين هذين العلمين العريقين (التاريخ/ الخطط)، فإنّنا نجد اختلافا آخر بين المشتغل بالعلم المؤرخ، والفنّ المؤرخ، ونقصد بذلك: حدود رؤية العالم (المؤرخ)، والأديب (المؤرخ). حيث إنّ مفهوم المؤرخ الأدبي للتاريخ لا يكمن في رصد الحقبة التاريخية المعيّنة، من خلال تلك العلامات الزمنية، التي وضعها الإنسان: قرون، سنوات، شهور..، بل إنّ الحاسة التأريخية عند الأديب لَتتلمّس أدقّ العلامات الزمنية في التاريخ، بل وتستشرف ما بعد اللحظة التاريخية.. إنّه تأريخ مستقبلي متخيّل .. والفنان يسجل ما لا تذكره سطور المؤرخين .. إنّه ينفذ

إلى جوهر الواقع، إلى لا – المرئي، ولا – المحسوس[1].

أنّ البحث في "الخطاب التاريخي"، وفهم صور اشتغاله، ومجاراة طبيعة إنتاجه، قد يوهم بتلك القربى التي تستشعر في جنس أدبي، هو "الرواية"، وأولى مظاهر هذه القربى تكمن في: اقتران ملفوظ (الحدث التاريخي) بمفهوم (القصّ)، وهو ما يستدعي الامتثال القسري لِما يُفترض أن يكون مقابلا له في جنس (الرواية)، من حيث: مقوم الإخبار، وتعاطي السردية، ومثول الخيالي والأسطوري.

والواقع: إنّ الصّلة التي تجمع (التاريخ) إلى (الرواية) قد تتجاوز النزعة الإخبارية السردية في كليهما إلى تشاركٍ في: الهويّة، والوظيفة، والدلالة؛ فكلاهما يقوم على قاعدة عرض الوقائع، واستقصاء الحقائق، والإيمان بقابلية الأحداث للمعاودة والتكرار والتناصيّة من باب المماثلة والمشابهة، إقرارا بالقانون العلمي التجريبي الذي يحدّهما، كأساس لتحقّق (الموضوعية)، وهو المحدِّد الأول الذي يُستثار كلما كان البحث عن حدود "علمية" التاريخ.

لقد كان التاريخ سابقا على "تجريبية" العلم، كما كانت المعرفة فيه مناصفة بين الحدث والحديث عنه، أي: بين (الواقعة) و(الخطاب)[2]، بل قد يمتدّ الخطاب التاريخي إلى اعتمال الحكاية (الأسطورة)، كمسوّغ لإضاءة الحدث التاريخي، وتاليا، سيكون ذلك المسوغ عاملا آخر لتسريب (الذاتية) قسرا، التي لا تفهم إلا في كونها: الجانب الفني (التخييلي)، وهو مجال تماس الرواية مع التاريخ، في مقابل (الموضوعية)، التي هي مجال تماس التاريخ مع الرواية.

---

1- ينظر: الرواية العربية (واقع وآفاق)، بعض مكونات عالمي الروائي (مداخلة جمال الغيطاني)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط.1، 1981، ص: 32

2- ينظر: عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط.1، 2010، ص: 12.

غير أنّ محاولة تشذيب التاريخ ممّا علق به من نزعة (الحكائية) هذه، قد لا تخلّص التاريخ من إرغامات السرد، التي هي جزء أساس من الاشتغال التاريخي، وفي المقابل، سوف تسعى الرواية في التخلّص من إرغامات التاريخ، أو محاولة التخفيف من وطأة النزعة (التأريخية)، وهو مكمن الالتباس فيهما؛ كون "التأريخ" و"الحكاية" عنصرين حيويين في بناء هذين الجنسين.

وإذا كان محدّد "الموضوعية" سبيلنا إلى تشخيص "عِلْمية" التاريخ[1] من جهة، وكان محدّد "السردية" سبيلنا إلى تشخيص "فنّيته" من جهة أخرى، فإنّ كلا المحددين: "الموضوعي"، و"السردي" لا يمكنهما التحقّق إلاّ بوسيط "اللغة"[2]؛ ذلك أنّ الكتابة في (التاريخ والرواية)، تستند إلى اعتبارات ثلاثة فاعلة:

1- كون التاريخ والرواية جنسا واحدا من حيث الأصل والنشأة؛ لاعتمادهما على "المروي"، وهي السمة الغالبة عليهما على الأقل.

2- كون "السردية" مظهرا مشتركا بينهما؛ لاعتمادهما على: المسرود، ممثلا في "الوقائع الماضية"، و"السارد"، الذي يمكن تمييز ثلاثة مستويات له في المؤرخ والروائي على حدّ سواء:

- فأمّا المؤرخ: فيتجلّى في:

أ- **مؤرخ شخص:** وهو شخصية (حقيقية)، تعيش حاضرها، وتتأثر بواقعها، فتنقل هذا الواقع الحي اعتمادا على نظرة ذاتية خالصة، حيث تكون فيها أشبه بـ "شاهد العيان".

---

1- ينظر: ج. هرنشو، علم التاريخ، ص: 4.

2- ينظر: كتاب (محمد عابد الجابري): مدخل إلى فلسفة العلوم (المنهج التجريبي وتطور الفكر العلمي)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (د.ت.ط)، 2: 349.

ب- **مؤرخ سارد:** وهو شخصية (شبه ورقية)، تحمل قصديّة التأريخ للواقع المعيش، وتتحمّل مسؤولية العرض التاريخي، ومن ثمّ، تتحمّل نتائجه. وهذه الشخصية، إذْ تنشد الموضوعية – ذلك المحدّد الأساس في علم التاريخ – فإنّها لا تكاد تبرأ من تلك النزعات الذاتية، التي تفرضها إرغامات اللحظة التاريخية، وسلطة الإيديولوجية المتحكمة في راهنها التاريخي.

ينضاف – مع هذا الضرب من المؤرخين – استبداد قوانين السردية، وسلطة الوسيط اللغوي، وهنا مكمن الخصوصية في الخطاب التاريخي؛ ذلك أنّ تشكيل الخطاب التاريخي سوف يتحدّد وفق التمثيل اللغوي له، وكون هذا الخطاب يقوم على المرويات أساسا، خاصة مع الوقائع الموغلة في التاريخ، فسوف يكون مدار التحوّل اللغوي، الذي نقصد به: التحوّل من: اللغة التاريخية (التقريرية) الأحادية الدلالة إلى: لغة خاصة ذات تدرّج دلالي متعدّد، ومعه، تفترض موجبات تفهّم منزلقات "اللغة السردية" في علم التاريخ، حين تجتاح مناطق "المرويات"، التي تعتمد – عند الإخبار – على لغة التخاطب (لغة الناس) القريبة من الأدب، فتضطلع بحكايتها، بحيث تنتزع الخطاب من لغة (التاريخ)، وتغمره في لغة قريبة من لغة (الرواية)*.

ج- **مؤرخ نموذجي:** يمكن فهم هذا الضرب من المؤرخين، حين نستحضر مقولات نظرية القراءة المتعلقة بـ "شعرية التلقي"، أو فكرة "موت المؤلف"؛ حيث يفترض أنّ الحدث التاريخي هو حدثٌ عدمٌ، أو لنقل – تخفيفا –

* على هذا الاعتبار، يمكن أن نفهم أنواع الأساليب الأدائية، التي قرّرها (البلاغيون)؛ حين قسّموا الأسلوب إلى: أسلوب علمي، وأسلوب أدبي، وأسلوب علمي متأدّب، وهذا الأخير، هو الذي يميّز لغة التاريخ عادة.

هو: خبر محفوظ، بحيث لا يمكن القبض على الواقعة التاريخية فيه إلاّ من خلال مؤشرات دالة عليها، تفكّ شفراتها، وهذه العلامات تفترض تعدّدية التخريج الدلالي وفق تعدّدية تفسيرات الظاهرة التاريخية.

فالمؤرخ (النموذجيّ) شخصية افتراضية (مجرّدة)، يُفترض فيها: إلمامها بكلّ الأحداث الماضية، ومعرفتها بتفاصيل الواقع التاريخي الحقيقي، فهي: العالمة بكلّ شيء – على حدّ تعبير تودوروف – ومن ثمّ، فسوف يغدو هذا المؤرخ المثالي، من حيث الوظيفة، أشبه بالمؤرخ للتاريخ، إذ لا يكاد يتمّ تفسير الوقائع التاريخية إلا وفق مقولات "علم التاريخ" الصارمة.

– وأمّا الروائي، فلا تكاد محدّداته تخرج عن هذه المستويات الثلاثة التي أومأنا إليها، حيث تتجلّى مكرّرة في:

أ– **روائي شخص:** وهو شخص حقيقي، يعيش حاضره، ويتأثر بواقعه، فينقل – بدوره – هذا الواقع، اعتماد على نظرة ذاتية خالصة؛ فهو "شاهد عيان" لا غير.

ب– **روائي سارد:** وهو شخص يحمل قصديّة سرد الواقع المعيش، وتحمّل تبعات الفعل السردي، وهو، بطلبه شعرية النص أو "أدبيته"، لا يكاد يبرأ من نزعات التأريخ، وسلطة الإيديولوجيا المتحكمة في راهنه التاريخي، ومن ثمّ، راهنه الأدبي، ينضاف إلى هذا الضرب من الروائيين: استبداد سلطة الوسيط اللغوي المكبّل بإرغامات التقريرية (تقرير الواقع)، وهنا مكمن الخصوصية في الخطاب الروائي "المؤرخن"؛ أيضا، ذلك أنّ تشكيل هذا النمط من الخطابات سوف يتحدّد وفق التمثيل اللغوي له،

وكون هذا الخطاب يقوم على المرويات – مثلما هو الحال في الخطاب التاريخي– فإنّ ذلك يفرض – تبعا – تحوّل اللغة (الفنية) المشعّة الدلالة إلى اللغة (العلمية) الأحادية الدلالة، عاكسة منزلقات اللغة التقريرية (التاريخية) في جسد الرواية، حين تجتاح مناطق "المرويات"، فتضطلع بمحاكاتها، والتناص معها، منتزعة الخطاب من لغة (الرواية)، مقحمة إيّاه في لغة (التاريخ). وهذا النوع يناسب الشخصية "شبه الورقية" في الرواية، حين يكون الكلام عن (السارد المؤرخ) لا (المؤرخ السارد).

ج- **روائي نموذجي:** تفترض مقولة "موت المؤلف"؛ عدميّة الحادثة الروائية؛ بمعنى: انتزاعها من لحظتها التاريخية، وتعطيل بريقها الزمكاني، وإخضاعها إلى قراءة متحرّرة من كلّ الإرغامات والإملاءات، فلا يتمكّن من القبض على الواقعة (التاريخية/ الأدبية) إلاّ من خلال علامات دالة عليها، وهذه العلامات تفترض تعدّدية في الدلالة لتعدّد الرؤية السردية حيالها، وقابليتها للتأويل المنفتح، وعليه، فسوف يكون هذا الروائي (النموذجيّ) شخصية (صورية)، يُفترض فيها: العلم بكلّ شيء، فيغدو – عندئذ – أشبه بالناقد للنقد، إذ لا يكاد يفسر الوقائع الروائية إلا وفق مقولات الفنّ، ووفق "نمذجة" صارمة، لكنّها غير ممتنعة على الانفتاح.

3- وإلى جانب "الأجناسية"، و"السردية"، التي أشرنا إليها – سابقا – نجد اعتبارا ثالثا هو: الامتثال للخصوصية الأجناسية"، ذلك أنّ العملية التي يضطلع بها التاريخ (وهي العملية التى تنسحب على الرواية أيضا)، هي عملية استقراء للحوادث (التاريخية/ الإنسانية)، وفق منهج مستمد من العلم وقوانينه، وهنا تقوم إمكانية

"علمنة" الرواية، إذا أدركنا أنّ من وظائف جنسيْ التاريخ والرواية: "وصف" الظواهر، ومحاولة "التقييم" و"التقويم"، وهذا وجه الاستفادة من الوقائع التاريخية.

وإذا كانت وظيفة علم التاريخ، في أبسط مهامها، تهدف إلى ".. تعويد الناس الإنصاف في الحكم، فذلك صوت "التاريخ"، لكنّه صوت مهموس جدا، بحيث لم يُلتفتْ إليه كثيرا، رغم الإلحاح الوظيفي التاريخي، مما جعل "الرواية" تنتحل دور التاريخ، لترفع صوتها بصراخ حاد ولاذع؛ لإسماع ذلك الصوت المهموس من حنجرة التاريخ، على نحو ما تفعله روايات "مجنون الحكم*"، و"الزيني بركات"، و"تغريبة بني حتحوت**"..، وكلّها دعوات لتعويد الناس على الإنصاف في الحكم"[1].

لقد توسلت الرواية العربية بـ (العجائبي) لتعليم التاريخ، ولم يكن القصد من ذلك إتلاف الحقيقة التاريخية في غرض الحكي، بل إحياؤها على نحو يضمن إقبال القرّاء على التاريخ. وربما حفز ذلك الكتابة التاريخية على أن تحاكيَ أسلوب الحكاية الفنية؛ لتجنح إلى استعراض العجائب، وشدّ الانتباه إلى غرائب الأحداث والوقائع. فهذا (ابن الكردبوس)، في كتابه "الاكتفاء في أخبار الخلفاء"، ينقل خبر فتح الأندلس على نحو أسطوري، بإيراد "حكاية البيت ذي الأقفال".

"كان في طليطلة، زمن "لذريق" ملك الأندلس، بيت عليه أقفال، وكان كلّ من يتولى الملك منهم يزيد قفلا عليه، ولم يفتح قط ولم يعلم ما بداخله حتى انتهت الأقفال إلى عشرين.

---

* للكاتب: سالم حميش.

** للروائي: مجيد طوبيا.

1- عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص: 20.

ولما تولى "لذريق" الحكم، دفعه الفضول إلى فتحه، على الرغم من تحذير حكماء البلاد له، لكن الفضول كان قاهرا، ففتحه، ولم يجد فيه شيئا غير رقّ كبير فيه صور رجال عليهم العمائم، وهم على خيول، وبأيديهم السيوف والرايات، عليها مكتوب بالأعجميّة: "إذا فُتحت أقفال هذا البيت، ودُخل البيت، فَتحت العرب هذه الجزيرة". فندم على فتحه، وأغلقه"[1].

ولا يخفى على الباحث في مجال السرديات ما لهذا الأسلوب من الإثارة الحكائية، حيث يكون الكاتب عارفا بالواقع أصلا، لكنّه يخلق له وضعية سردية جديدة، يستحضر الأحداث من خلالها استحضارا فنيا، بحيث تصير الأحلام والألغاز والطلاسم والعرافة.. وسائل لاستشراف الوقائع، واستباق وقوعها حكائيا[2].

إنّ دخول الحكاية مجال التاريخ – حسب رأي سليمان العطار – له ما يبرّره:

- كون هذه الحكاية تتعامل مع جمهور عريض، تودّ تعليمه بأسلوب التسلية.
- إمكانية تمرير المبادئ الإيديولوجية في إهاب حكائي يستطيع مراوغة القمع.
- قدرة الحكاية على إقناع من لا يقبلون إعمال العقل بالعاطفة.
- كون الفن القصصي كان يؤدي دورا خطيرا في الحياة السياسية خلال العصور الوسطى، عندما كانت القصة مرادفة للتاريخ والحكمة والعظة.
- الاستفادة من التأثير السحري للحكاية[3].

---

1- ينظر: إبراهيم السامرائي، الأندلس من خلال كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة البحث العلمي، الرباط، ع.4، 1991، ص: 66.

2- المرجع السابق، ص: 103.

3- ينظر: سليمان العطار، سقوط غرناطة وأسلوب بدائع السلك في تدبير الملك (دراسة لإشكالية الجانب الجمالي في النص العلمي)، مجلة فصول، مجلد. 12، عدد.3، 1993، ص: 246. نقلا عن الرواية والتاريخ، صص: 104، 105.

وقد يطالب المؤرخ، في مضامينه، ببذل الجهد عند قراءته الوثيقة التاريخية، وتجاوز القراءة الخطية (قراءة الخط، واللغة، والمعاني..) إلى استنطاق النص، والنفاذ إلى دواخله، من خلال ممارسة ضرب من "التحليل النفسي"، بما يمكن تسميته في العلم "سيكولوجيا الوثيقة"، قياسا بما يسمى في الفن "لا شعور النص"، عماد ذلك: استحضار الأهواء والمشاعر، واستلهام الأفكار والمواقف المجسدة لشخوص زمن الوثيقة التاريخية[1].

كما يطالب المؤرخ، في سرده، أن يكون أقرب إلى روح (الروائي) في بحثه عن بنيات الحكي، فيستمد حكيه التاريخي مما يصادفه من وقائعَ قابلة للتشكيل القصصي، أو أحداثٍ يحتمل وقوعها حقيقة، حين تضطلع الوثيقة التاريخية بمنحه قرائن دالة على عناصر هذا الحكي (الوقائع، والشخوص، والزمان، والفضاء)، لتبقى الحبكة مرهونة بكفاية المؤرخ التخييلية، وقدرته على التوليف السردي دون مجانبة الحقيقة، وهذا وجه الاختلاف الدقيق بين المؤرخ والروائي؛ فالمؤرخ يوجد قصصه (وقائعه) توليفا وحبكا، بينما يبتدعها الروائي تخييلا، واستلهاما.

إنّ بين التاريخ والرواية – ولا يقصد هنا الرواية التاريخية ضرورة – صلةً وثيقةً لا تنكر؛ ذلك أنّ التاريخ – في مادته – هو تاريخ الإنسان، وتاريخ الجماعات، وتاريخ الأفراد عبر الزمكان، وليست مادة الرواية وموضوعاتها إلاّ مادة وموضوعات هذا الإنسان، في تدرّجه التاريخي المنتظم.

وقد تزداد هذه الآصرة الجامعة بين التاريخ والرواية حين ترتبط الرواية بحقل المعرفة التاريخية أو تتعلّق بالتسجيل التاريخي؛ ذلك أنّ قطاعا من الكتابة الروائية، قد تستند على الوثيقة التاريخية، وتعتمد على ما يمكن أن يكون المؤرخ قد رصده،

1– عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص: 26.

ورصفه، وأعاد تركيبه، فيعمد الروائي – بدوره – إلى عملية تركيب فنيّة جديدة للوقائع التاريخية، وإلى عملية تشكيل مغايرة لظروف الأحداث، قد تقتضيها أصول الصنعة السردية، مستندا في كلّ خطوة إلى الذائقة الفنية، والقدرة التخييلية، والكفاية في بناء الأحداث، ورسم الشخصيات أو تحويرها، أو تخيّل شخصيات جديدة تسهم في تشييد النص السردي، وتساعد على تأثيث فضائه، كخطوة أولى لهذا النوع من الكتابة، وإقامة المعمار الروائي العام على خلفيته، أو إنجاز المشروع السردي على أرضيته، وهذا أسمى صور التناص مع التراث التاريخي.

وقد يميّز بين مصطلح "تاريخ"، ومصطلح "تاريخيّ، ذلك أنّ "التاريخ" غير "التاريخي"؛ إذ يعني الأول: جملة الأحداث التي تمّت في الماضي، والشخصيات الحقيقية، التي نهضت بهذه الأحداث، فأصبحت عنوانا عليها، أمّا التاريخي: فهو أصوات اختيرت من التاريخ حسب "تبئير" الروائي، ووظفت في الرواية تجسيدا لغرض روائي (ماض أو راهن أو مستقبلي)، بل إنّ الأحداث التي اختيرت من التاريخ – حسب الروائي– لم تنسج من كتب التاريخ، بل قام الروائي بتشكيلها، وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه أو حسب دواعي التخييل، وتبعا لذلك، تنتفي المرجعية التاريخية، وتتأكّد المرجعية الروائية، التي يشكّل التخييل عمودها الفقري. أما الهيكل الخارجي لهذا التخييل، فيتشبّث بـ (الإيهام): إيهام القارئ بأنه يقرأ تاريخا حقيقيا، ويستحيل – غالبا – أن يطابق القارئ بين ما ورد في كتب التاريخ، وما ورد في الرواية لأنها نص فني يطرح رؤيا، ولا ينسخ معرفة[1]، وهذا حال جمال الغيطاني، حين دخل جبّة "التاريخي"، عند استلهام مادته الروائية من حوليات "بدائع الزهور".

1– ينظر: سمر روحي الفيصل: الرواية العربية ( البناء والرؤيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 65.

وقد يميّز بين التاريخي، والتخييليّ، بالنظر إلى جوهر الوظيفة التي يقدمها التاريخ، وتقدّمها الرواية. فإذا كان (التاريخ) يوصلنا إلى معرفة الممكن، ويفتح أمامنا أبواب هذه المعرفة ومجالاتها، فإن (الرواية الخيالية)، حين تعرض علينا ما هو غير واقعي أو غير حقيقي، فإنها تكشف لنا – في الوقت ذاته – عمّا هو جوهري في ذلك الواقع، كما أنها تنبئ بما هو قابع من أحوال تحتاج إلى من ينفض عنها التراب، ويعطيها معناها الحقيقي، التي كانت عليه من قبل.

إنّ الأعمال الخيالية، كما يراها بول ريكور، ".. لا تقلّ واقعيّة، بل هي أكثر واقعيّة من الأشياء التي تمثّلها؛ إذ يتمثّل العملُ الخياليّ عالما كاملا مفروضا أمامنا، يكشف الواقع، ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركّزة أو عمل. ثقول الأخيلة الواقع الإنساني، بإسقاطها عالما ممكنا يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويحوّله"[1].

وقد يصدق على علائقية التاريخ والرواية، ما يصدق – كثيرا – على علائقية الأنثروبولوجيا والرواية، فهما يمثلان – معا – منظومة تعيد تنشيط التاريخ الاجتماعي في أزمان غابرة، وتعيد كتابة هذه الأزمنة الهاربة من التاريخ، بطريقة موضوعية حيادية[(2)].

1– دافيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1999، ص: 81.

2– عن: الانثروبولوجي ورواية التاريخ (نوة الكرم لنجوى شعبان نموذجا)، شوقي بدر يوسف. تاريخ التصفح: 2016/01/23. ينظر الرابط:

http: //www.arabworldbooks.com/ArabicLiterature/review29.htm

# المبحث الثاني

## تناصية الخارج

## (بين "الزيني بركات" و"بدائع الزهور")

مع قيام ثورة يوليو (1952)، بدأ في مصر عهد جديد، هو عهد "الجمهورية"، ومعه بدأت تجربة زخرت بالأحداث المتلاحقة، خاضها الشعب المصري، حيث كان بعضها (هزيمة 67)، مأساويا سريعا يصعب متابعته. فكان لا بدّ أن ينعكس ذلك على الثقافة والفن والأدب.

لقد تساءل الكاتب المصري عن كيفية تحويل الأحداث التاريخية إلى مادة أدبية – شكلا ومضمونا – تتّسق مع الواقع الجديد، ومن جهة أخرى، تساءل عن كيفية تحويل الواقع المعيش (السياسي والاقتصادي والاجتماعي..) إلى نصوص أدبية بطريقة تضمن انتقال النص من زمكان إلى زمكان آخر انتقالا سلسا، وباتخاذ أشكال متعدّدة؛ تبعث حقبة تاريخية وفق بعد رمزي، أو تجري عملية إسقاطية للحاضر على الماضي وفق حسّ نقديّ، أو تبتدع أحداثا تجسّد الحاضر، تستلهم من أحداث ماضية[1].

غير أنّ هناك فرقا بين الرواية التاريخية، والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ؛ ذلك أنّ الرواية التاريخية عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية، تتداخل فيها شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، قصد احتواء مادة تاريخية تقدَّم وفق قواعد الخطاب الروائي، ذلك أنّ التاريخ – كما يقال – هو رواية ما وقع، وأنّ الرواية تاريخ ما كان يمكن أن يقع[2].

إنّ الكاتب الروائي يمتلك الحريّة المطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته، بشرط أن يحمل القارئ على تقبّل هذا الإجراء الفني حتى لا تغدو الحوادث – عنده – مجرد

---

1- ينظر: سامية أحمد: عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، مج.2، عدد. 2، 1982، صص: 67، 68.

2- ينظر: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر، والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2010، صص: 226 – 232.

حوادث تاريخية تحمل طابع التكرار، أو ينصرف القارئ إلى المتعة الفنية دونما التفات إلى الأبعاد الدلالية التي يحملها النص، في حين يجب أن يكون همّه منصرفا إلى تلك التناصية التاريخية، رابطا بين الماضي والحاضر ربطا واعيا. غير أنّه سوف تبقى أعظم مشكلة تواجه هذا النوع من النصوص المستلهِمة للتاريخ في اختيارها بين أمرين:

- بين جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية، مع إبراز المغامرات الفردية؛

- أو الإقلال من هذه المغامرات ما أمكن ذلك، وإظهار الحدث التاريخي فقط.

وعلى هذا الاعتبار، تكون العلاقة الجوهرية هنا هي: تلك العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ، مما قد يفرض على الكاتب إظهار هذه النيّة، أو التلميح إليها كجنس كتابي.

بيد أنّه من غير الشائع أن يفصح المؤلف عن جنس نصّه، ذلك أنّ ما يكتبه هذا المؤلف هو الذي يهدي القارئ إلى طبيعة جنسه الأدبي، لكن هندسة الكتاب، وسياسة إشهاره، قد تحمل الناشر – وقد يكون المؤلف – إلى التصريح به منذ عتبة الغلاف، تسريعا لعملية الترويج، وحملا إلى اقتنائه، اعتمادا على علامته الأجناسية، أو نوعه الأدبي.

لكنّ الواقع القرائي قد لا يسلّم – دائما – بجدوى السكوت عن التصريح، أو الإعلان عنه؛ لأسباب قد تكون لها وجاهتها عند النقاد. فقد يتسبب (القلق النفسي)، الذي ينتاب المبدع في أثناء عملية الإبداع، في (قلق النص) نفسِه؛ ذلك أنّ استراتيجية الكتابة عند المؤلف قد لا تمكّنه من السير في نسق كتابي واحد، خاصة إذا اقترب المؤلف – في موضوع كتابته – من أجناس أدبية، هي – في الأصل – جزء وامتداد لما يكتب، كأن يكون قد قصد إلى كتابة قصة قصيرة، وفق ضوابط هذا

النوع السردي الدقيقة، فيستحيل نصّه إلى نوع سردي مغاير – وإن بدا قريبا منه – وهو نوع الرواية، وسنجد صورة هذا القلق الكتابي عند الغيطاني، حين تحوّلت بعض أعماله القصصية إلى مشاريع روائية (قصة "المقشرة" تتحوّل إلى رواية "الزيني بركات" مثلا).

إنّ قلق تحديد الجنس الأدبي للنص لا يشكّل عائقا للمبدع وحده، بل نجد أثره الواضح في الناقد أيضا، إذ قد يختلف الناقد مع الناقد في تحديد جنس النص، بله، يختلف الناقد مع المؤلف في ذلك أيضا. ومثل هذا القلق نجده مع (الغيطاني) في ما كتبه بعد رواية "الزيني بركات"، إذ لا يزال يجد عسرا في نسبة "دفاتر التدوين"*، وهي أعماله الأخيرة، إلى نوعها الأجناسي، ويشاركه النقاد في ذلك**.

ثم تأتي فكرة "تداخل النصوص"، التي قد تكون من بين الأسباب المباشرة الحاملة إلى هذا القلق، إذ إنّ عملية التناص، التي يقيمها الناص مع نصوص أخرى – وهي نصوص ليست من جنس النص الأول غالبا – قد تدفع المؤلف إلى ما يشبه المحاكاة الموضوعاتية، حين يتقمّص عناصر جنس أدبي في نصه، ونجد أثر ذلك أيضا عند (الغيطاني)، حين تقمّص جنس (الرحلة) في رواية (هاتف المغيب).

إنّ الذي يجب أن يطرح ضمن قضايا الأجناسية في النص الأدبي هو الآتي:

هل يحمل هذا (الإقحام/ الاقتحام) الأجناسي على الإيمان بقدر النصوص السردية الحديثة، حين تعرّفت إلى "نظرية الأجناس الأدبية"، وما انبثق عنها من "أشكال تناصية"، وعلى الإقرار بأنّ هذا التداخل النصوصي هو جزء من فكرة العولمة

* بلغت دفاتر التدوين ستة كتب، هي: خلسات الكرى، دنى فتدلّى، رشحات الحمراء، نوافذ النوافذ، نثار المحو، رّن.

** قد نجد مثل هذه الحيرة عند سعيد توفيق، وهو يقرأ "دفاتر التدوين"، ينظر: عالم الغيطاني (قراءة في دفاتر التدوين)، دار العين للنشر، القاهرة، ط.1، 2007، ص: 15

الأجناسية؟ خاصة إذا توسّل المؤلف أجناسا أدبية داخل المتن الحكائي نفسه كجزء من بنائه السردي، ومثال هذا التداخل نجده واضحا في متن "الزيني بركات"، حين توسّل الكاتب الخطبة، والرسالة، والتقرير، والنداء.

فهذه النصوص الحاذية (المناصات) قد تُلزم المؤلف التكيّف – وإنْ أسلوبيا – مع النسق الروائي العام، حيث تتماهى الخطابات في ما بينها، فلا يرتفع صوت خطاب على خطاب، ولا يتميّز جنس أدبي على جنس آخر. وأيّ إخلال بهذا الشرط، أو عدم نجاح عملية الامتصاص النصوصي، قد تحفّز النقاد – ومثلهم القراء – إلى هذا الخلط في نسبة النص إلى جنسه ما لم تزرع عند المتلقي عقيدة "المصالحة الأجناسية"، أو ترسّخ فيه فكرة "حوار الخطابات والنصوص". والقناعة بإمكانية وجود نص (جامع) لا يأبه بهذه الفروق الأجناسية، ما دام هذا النص يحقّق الأثر الكلّي عند المتلقي، ويوافق أفق انتظاره.

إنّ مطلب الرجوع إلى التراث، واستلهام عناصره هاجس قديم في الأدب، نجد أنموذجه في الآداب الغربية حينما ارتدّت إلى التراث اليوناني، فتمثّلت أساطيره، واعتمدت رموزه في رسم القيم الإنسانية الكبرى، من خلال استلهام "الملحمة"، بوصفها الجنس الذي يوفّر الأداة الفنيّة للولوج إلى الواقع الأوربي المتّسم – في عمومه – بالانكسار في القيم والمثل.

وهذه المزاوجة بين الواقعي والتراثي هو الأسلوب الأمثل في الكشف عن وجه الإنسان القبيح، وتهتّكه العدواني في مواقفه، فكان هذا اللجوء إلى "الأسطوري" و"المجازي" شكلا من أشكال رفض هذا الواقع السالب، ومحاولة إقامة كيان جديد يتغيّا هذا الواقع المثالي.

لقد سعت الرواية، باستلهامها العناصر التراثية، إلى القبض على القيم الجمالية، ضمن رؤية شاملة للإنسان والعالم، وهي – في محاولة تفسيره – ترنو إلى إيجاد تجانس كليّ بين الراهن (الواقعي) ومعادله المجازي (الأسطوري)، بعيدا عن "نظرية النماذج الأولية المتكرّرة"، التي روّجها أصحاب النقد الأسطوري*.

وعلى هذا الأساس، يمكن أن نسقط هذه الرؤية الفنية على الروائيين (الحداثيين) العرب، في أثناء صراعهم مع الآخر (الداخلي المستبد)، ومع الآخر (الخارجي المستدمر)، كون الرواية المستندة إلى التراث مطلبا حضاريا ملحّا في وجه التصادم الحضاري (بين الغرب الذي يمثل صورة هذا الإنسان القبيح، والشرق الذي يمثل الصورة المقابلة له، في إيجابيتها من جهة: (الفطرة الإنسانية الأولى)، وفي سلبيتها من جهة أخرى: (الضعف البشري).

لقد كان للرواية، في أثناء بحثها عن هويتها، ومحاولة إثبات امتلاكها لجنس روائي، وإن تبدّى في أشكاله الأولى البدائية (في السرد التاريخي، وأدب السير، والقصص الشعبي، والنوادر، والحكايات الفلوكلورية، وأدب المقامات..) أن تلحّ على ضرورة العودة إلى التراث، قصد امتلاك مرجعية معرفية تستند إلى أصولها، وتضمن حصانتها الثقافية، وسيرورة إبداعها، التي سوف تحيا بها[1].

---

* تتأسّس نظرية "النماذج الأولية المتكرّرة"، في النقد الأسطوري، على فكرة: أنّ الإنتاجات الإبداعية (الروائية) هي نماذج تتكرّر في حياة الإنسان، كونها أنماطا لها أصولها الراسخة في الثقافات البشرية المتباينة، والمتباعدة. ينظر: حنا عبود: النظريات الأدبية الحديثة، والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1999)، ص: 67، وما بعدها.

1- ينظر: محمد صاحبي، هاجس العودة إلى التراث عند روائيي الحداثة العرب (الغيطاني نموذجا)، ملتقى الرواية الحداثية (كتابة الآخر والهناك)، [وهران: 02 نوفمبر 2002]، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (2006)، صص: 7، 8.

فمنذ أن كتب الروائي (سعد مكاوى) روايته التاريخية: "السائرون نياما"، أوائل الستينيات، مستلهما مصر المملوكية (من 1468 إلى 1499)، وعارضا لتاريخها، بكلّ ما يحويه من صراعات تدور في قصور الحكام المماليك، وقهر يلقاه الأهالي المصريون من استبدادهم، حيث كرّس وجه الواقع المزري في حواري القاهرة: في دورها، وأسواقها، ومقاهيها، وأوكار مجّانها، وحلقات مجاذيبها، وزوايا متصوفيها، وغيرها من الأماكن، التي تقدم صورة واقعية صادقة لمعاناتهم خلال تلك السنوات المضطربة العجفاء، وأنموذج مصر المملوكية يكاد يكون الصورة القارة في كلّ عمل سرديّ لاحق، بتناوله هذا الفضاء المملوكي وزمانه، بكلّ أبعاده الحضارية والثقافية.

إنّ مثل هذه الرواية، القائمة على سوسيولوجيا الحياة، التي تأخذ من التاريخ معالم تضئ لها مناطق اجتماعية حياتية، هي – في حقيقة الأمر – تعيد إلى الأذهان وقائع، وحيوات لها دلالاتها وتأويلاتها المتشابهة في واقعنا المعيش، ترسّخ بها مقولة: إنّ التاريخ يعيد نفسه عبر مساحاته الزمنية الضيقة والواسعة.

ولعلّ الساحة السردية للرواية المعاصرة قد احتفت بمثل هذه النصوص، التي توسّلت قناع التاريخ، لتعبر تعبيرا مجازيا عن حاضر، وواقع نلمسه ونعايشه، ولكن بطريقة فنّية راقية.

قد يحقّ لنا أن نسأل: ماذا عسى أن تقدّم الرواية للتاريخ؟. أو بعبارة أوضح للقصد: هل يمكن للمتناص الروائي أن يسهم في تقريب الحقيقة التاريخية؟

سيكون الجواب على ذلك بالإيجاب؛ ذلك أنّ المؤرخ، حين يرصد الظاهرة التاريخية، يكون في نيّته رصد ما يؤرّخ؛ أو ما هو قابل للتأريخ، أي: تحديد تلك المساحات الزمكانية من عمر الإنسان، قد تنعت بالمهمّة في حياته، والدقيقة في عمر الوقائع، التي تتمفصل عنها الحوادث الكبرى في التاريخ.

بيد أنّ الذي يسلكه المؤرخ هو – في الحقيقة – إنما هي عملية انتقاء واعية، تؤمن بعبقرية التاريخ، وأنّ هناك من الوقائع ما يجب أن يقّيد لأهميته، وأنّ منها ما يمكن تجاوزه؛ كونه يحمل اليومي والعادي، والمألوف والبدهي، وأنّ منها ما يجب السكوت عنه لضبابيته، إيمانا أنّ الزمن كفيل بتجليته.

ومن هنا، فإنّ هذا النص الصامت الذي سكت عنه المؤرخ، هو صائدة الروائي التي يجب تعقّبها، ذلك أنّ شعرية الرواية كفيلة – هي أيضا – بأن تعطيَ هذا المسكوت عنه – بوسيط التخييّل، والاستيهام الفنيّ – نكهة التاريخ، وسمة الوثيقة.

وإذا كان عصر المماليك، وهو عصر ثرّ بمادته التاريخية، قد نال هذه الحظوة في أعمال روائية جسدت ملامح ما كان يدور فيه من أحوال ووقائع لها خصوصيتها، فإنّ هذه الأعمال لم تكد تتجاوز حقبتها، ولم تكد تتناص مع الحقب اللاحقة، حتى تغدو أنموذجا حيا لعصور كثيرة يجمعها الصدام الحتمي بين الحاكم المستبد والمحكوم المغلوب على أمره، وتتشابه فيها قصة الظلم والقمع والقهر، إلاّ إذا استثنينا منها رواية "الزيني بركات".

لقد اتّفق دارسو روايات (جمال الغيطاني) على اعتبار هذا المبدع من أبرز الروائيين العرب، الذين استندوا إلى التراث العربي الإسلامي في تأصيل رواياتهم، وتخليصها من قيود الرواية الغربية، إذ إنّه نحا ذلك المنحى في روايته الأولى الموسومة بـ "الزيني بركات"، ولم يحد عنها في رواياته اللاحقة(1).

كتب جمال الغيطاني "الزيني بركات"، مستلهما عصرا وشخصية استدعاهما من كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لأحمد بن إياس، المؤرخ المصري، وهذه

1- ينظر: فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية (بحث في إشكالية تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، ط 2007، ص: 237.)

الرواية تكاد تتناص مع "السائرون نياما"، بل تكاد تكون امتدادا زمنيا لها، لمشهديتها الفنية، التي لم تكن إلا مشهدا ملتقطا من زاوية مقابلة لعصر المماليك، والظروف المشكلة له، لتمثّل ملمحا بارزا من سوسيولوجا تاريخ العصر، وعرضا لوقائعه، وأحواله الاجتماعية، وعاداته وتقاليده، وشخوصه المهيمنة على فضائها وزمانها[1].

كانت رواية "الزيني بركات" تطويرا حقيقيا وأصيلا للشكل الروائي في الأدب العالمي، حيث عملت على إحداث رجّة في مسار الرواية العربية، وأعادت تعريف العملية التي يتمّ من خلالها اقتراض عناصر من التراث، وصهرها في الشكل الروائي الأوروبي، فحوّرت مركزية "الأدب العالمي" عبر تحطيم القيود الغربية، التي أعاقت حركية آداب الأمم الأخرى، ومنها الآداب العربية[2] .

لقد اتّكأ الغيطاني، في رواية "الزيني بركات"، على جنس تاريخي صريح، فكان لزاما أن يحاكيَه في مادته وأسلوبه، وربما تمكن الغيطاني من هضم المادة التاريخية المؤسسة لزمن روايته (زمن المماليك في مصر)، أو ربما استطاع استساغة لغة الجنس الكتابي، الذي عوّل عليه، وهي – في الأصل – لغة تأريخية تقريرية مباشرة، حملت أسلوب عصرها (أسلوب عصر الضعف)، لكن، أن يحمل الغيطاني نفسه إلى زمن النص (زمن المماليك)، فيتقمّصَ قلم مؤرخيه في نصه، ذلك الذي قد يثير إشكالية الكتابة في الرواية، ومسألة اللغة الواجب استحضارها في النص.

إنّ المنعم في نص "الزيني بركات" يشعر أنّ (الغيطاني) حمل نصّه – وحملنا معه – إلى الماضي.. إلى العصر المملوكي.. وأنّه حين تحدّث عن شخصية "الزيني

1- ينظر: شوقي بدر يوسف، الأنثروبولوجي ورواية التاريخ (نوة الكرم لنجوى شعبان نموذجا)، مرجع سابق.

2- ينظر: صالح فخري: الرواية العربية والأدب العالمي، تاريخ التصفح: 2011/05/06. ينظر الرابط:
- https: //ar.qantara.de/comment/16808

بركات بن موسى"، إنّما أحدث القطيعة مع راهنه (عصر الغيطاني)، وألزم نفسه المحاكاة الأمينة للعصر المملوكي، وهذا السلوك الكتابي قد نجد له مثيلا في صناعة السينما، حين يصنع الفيلم وفق أحداث عصره، فيقدّر مقياس نجاح الفيلم بمدى مطابقة الأحداث السينمائية للأحداث الحقيقية، وبمدى اتساق التمظهرات الشكلية (الكلام – اللباس – الطعام – الأثاث – العمارة – وكلّ ماديات العصر الحضارية..) لتمظهرات العصر الذي يؤرخ له.

ونحسب أنّ الغيطاني قد وفّق في هذا التقمّص بدليل أنّ عملية تحويل رواية "الزيني بركات" إلى عمل تليفزيوني لم تكن بالعملية الصعبة على أصحاب الإخراج السينمائي؛ كون الرواية/ السيناريو تكاد تكون نسخة مطابقة للعصر الذي تؤرخ له.

غير أنّ هذا الكلام حمّال أوجه؛ ذلك أنّه: إذا تمّ الإقرار بنجاح (الغيطاني) في تمثّل عناصر العصر المملوكي، فإنّ ذلك يعني: نجاحه في استنساخ "وثيقة تاريخية" لا تختلف عن أيّة وثيقة تاريخية تضمّنتها الكتب المؤرخة للعصر.

لكنّ صناعة السينما تفترض عنصرا آخر؛ لتستقيم آلية هذه الصناعة، ألا وهو العنصر "الفني"، حين يندغم المشهد "التخييلي" مع المشهد "الحقيقي"، مما يرهن نجاح هذا التحويل من عدمه. فهل راعى (الغيطاني) ذلك؟

إنّ عملية إحصائية للمادة التاريخية (ما أفاده الغيطاني من كتاب البدائع)، وإحصاء المادة السردية (ما أقحمه الغيطاني من عناصر تخييلية)، سوف تحدّد نسبة العنصر الفني قياسا بالعنصر التاريخي، ومن ثمّ، سوف تحدّد ما يسوّغه أهل صناعة السينما لكي يحظى نص الغيطاني بالنجاح السينمائي.

لقد أقحم (الغيطاني) مشاهد درامية خيالية "قصة سعيد الجهيني مع ابنة الشيخ الريحان"[1]، كما انتزع حكايات هي من صميم الحدث اليومي الذي يشكّل مادة حوليات كتاب البدائع "قصة الترزي (الخياط) والغلام"[2]. وهذه المنكهات هي أشبه بعناصر "التشويق" في العمل القصصي، أو "الأزيمات" في العمل المسرحي.

على أنّ أعظم إضافة يقحمها (الغيطاني) في بناء حدثه الروائي هي ذلك الإطار (الرِحْليّ) الذي سيّج به فصول الرواية (شخصية الرحالة الإيطالي "فياسكونتي جانتي")، والتي تمثّل عين الآخر، ورؤيته "الاغترابية" مما يمنح حضورا (ايكزوتيكيا) مشوّقا، لعرض حقبة زمنية لا تزال عينُ الأوربي تنظر إليها على أنّها أنموذج للشرق الساحر المثير، خاصة، عندما يكون الحديث عن مصر الفرعونية، والقاهرة المملوكية، والنيل الإفريقي الساحر..

لقد استطاع الحكي التخييليّ أن يؤطر المادة التاريخية في رواية (الغيطاني)، وأن يتساوق مع تلك (المناصات) المصاحبة التي تمثل حضورا طبيعيا في النص التاريخي المضمّن، ونقصد بها: ما كان له علاقة بعلم الخطط (العمارة القاهرية)، إلى جانب تلك الأشكال التواصلية التي تمثل روح الوثيقة (المرسوم السلطاني – التقرير الاستخباراتي – الرسالة الديوانية – الخطبة الدينية – الفتاوى – نداء المحتسب)، وهذه المناصات قد احتلّت ".. حيّزا كبيرا داخل النصوص الروائية من دون أن تفقد خصوصياتها النوعية، أو تخلّ بانتماء تلك النصوص السردية إلى الجنس الروائي؛ لأنها لم تضطلع إلاّ بوظيفةٍ مصاحِبة في فضاءات نصوص روائية"[3].

1- الزيني بركات، ص: 28.

2- المصدر نفسه، ص: 82.

3- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، 2007، ص: 346.

كانت رواية "الزيني" كتابة للتاريخ، وليس التاريخ إلاّ انفتاحا على حياة الإنسان، في المكان والزمان، ومن هنا، فإنّ فكرة: أنّ تكون رواية "الزيني بركات" رواية تاريخية قد يبطل مفعولها وفق هذا الفهم، وأنّ الذي كتبه (الغيطاني) لا يحدّ أو يحدّد بعناصر هذا النوع السردي.

فبالنظر إلى عنوان رواية الغيطاني، فإنّ هذا المناص المحفّز قد يحملنا إلى حقبة تاريخية هي حقبة المماليك في مصر، حيث تتأطّر الشخصية في هذا الفضاء القمعي، الذي تشتغل عليه وظيفة المحتسب، وقد تولّاها "الزيني بركات"، في القاهرة، كفعل تاريخي حقيقي وسم الحياة السياسية والاقتصادية للعصر المملوكي. غير أنّ هذه الشخصية قد تحمل – من حيث الشكل – دلالتها الرمزية، حينما استحضر به المؤلف (جمال الغيطاني) راهنا تشهده مصر في تاريخها الحديث[1]، على الرغم من حرص الغيطاني على اعتماد تقنية القناع، والتعبير غير المباشر عن فكرة القمع بأن جعلها عامة، لا تنحصر في مصر.

إنّ رواية "الزيني بركات" تخرق هذه الحدود الزمنية، إنّها قصة القمع في كلّ زمان، وفي كلّ مكان ومع كلّ إنسان. فهل تعدّ رواية (الزيني بركات) – بهذه المعايير – رواية تاريخية..؟.

إنّه السؤال الذي يمْثُلُ في الذهن بمجرد الإدراك الأول لمكونات المتن، وإدراك مساحة المادة التاريخية المهيمنة على النص، واستبداد عملية التوثيق بالمتخيل السردي، من خلال حضور مقنّع لـ (علم التاريخ)، و(علم الخطط)*، وهذه حقيقة يسهل الإقرار بها.

---

1– ينظر: صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر التوزيع، اللاذقية، ط.1، 1994، ص: 71.

* يرتبط مفهوم (الخطط) بإنشاء المدن واختطاطها، ورسم معالمها وحدودها.

لقد استُلْهِمَت أحداث متن "الزيني بركات" من مادة تاريخية صحيحة التوثيق، أوردها المؤرخ المملوكي: (ابن إياس) في "بدائعه"، من خلال شخصية (الزيني بركات) الحقيقية أيضا، التي عرفها آخر العهد المملوكي كمحتسب على كامل البلاد المصرية، وهذا التناص الذي قصد إليه السارد، من خلال نصه الغائب، حين أسقط أحداثا ماضية (مصر، زمن المماليك) على زمن القصة (مصر، بعد هزيمة حزيران 1967)* ، كان تناصا واعيا مقصودا، مثّل فيه (الزيني بركات) المعادل الموضوعي لبعض رجال السياسة في عصر الكاتب**. فهل التزم الغيطاني أمانة التاريخ؟

قد يردّ القارئ بالإيجاب؛ ذلك أنّ الزيني شخصية حقيقية في تاريخ مصر، استمدّها الكاتب من كتاب "البدائع"، لابن إياس، ومن مصادر أخرى مثل: "خطط المقريزي"، و"عجائب الأسفار" للجبرتي، نقل منها الأحداث التاريخية، والحياة اليومية، ومن ثمّ، فقد توخى الغيطاني الدقة والأمانة في تصوير حياة الإنسان المملوكي، محوّلا هذه المعلومات التاريخية إلى مادةِ محكيّة، يحسّ القارئ معها بنكهة مصرية صرف.

وهنا تتجلّى أهميّة كتاب "بدائع الزهور" التاريخي؛ إذ لم يحظ كتاب في التاريخ المصري بمثل الحظوة التي مكّنها المؤرخون، وعلماء الاجتماع والانثروبولوجيا، ودارسو الأدب، لهذا الكتاب؛ لما له من الأهمية الخاصة في تاريخ مصر، لاسيما الفترة الأخيرة من عصر المماليك (الجراكسة)، والسنوات الأولى من حكم العثمانيين، ثم لما يمثّله: (أحمد بن إياس)، الذي عدّ أهمّ مؤرخ إخباريّ شهد اضمحلال دولة المماليك، وشاهد الاجتياح العثماني على مصر، مما يجعل هذا المؤرخ خليقا بمركز

* زمن كتابة "الزيني بركات" كان سنة 1970.

** قد يذهب التلميح إلى الرئيس (جمال عبد الناصر).

الزعامة بين معاصرييه من المؤرخين والإخباريين في مصر، أواخر القرن الخامس عشر، وأوائل القرن السادس عشر الميلادي[1].

غير أنّ المدقّق في هذا المتن التاريخي يلمس انفتاح متنه على بعض أشكال المناصات المتّصلة بشعريات "الحوليات"، مما قد يجعله كتابا في أدب التراجم والسير، يعضده إشارة (الغيطاني)، حين تكلّم عن مصادر متنه التراثية. يقول الغيطاني:

**"لقد كان مدخلي إلى التراث قراءة التاريخ، خاصة كتب الحوليات، ويمكنني القول: إنّني، حتى منتصف الستينات، اطّلعت على أهمّ مصادر التاريخ المصري، بدءا من (أخبار مصر والمغرب)، لابن عبد الحكم، وحتى (عجائب الآثار في التراجم والأخبار)، للجبرتي، مرورا بالمقريزي، وابن تغرى بردى، وابن حجر العسقلاني، والسخاوي، وابن واصل، وغيرهم.. أما المصدر الذي تعلّقت به وعشته فهو: (بدائع الزهور) للمؤرخ المصري محمد أحمد بن إياس الحنفي الذي عاصر الأعوام الثلاثين الأخيرة في سلطة مصر المملوكية المستقلة، والسنين الأولى من الغزو العثماني"[2].**

إنّ الناظر إلى "الزيني بركات"، سوف يصادف تعالقا "نصوصيا" بين ما كتبه (ابن إياس) في "بدائعه"، وبين ما كتبه (الغيطاني) في "الزيني"، وتعالقا "دلاليا" بين هزيمة المماليك على يد العثمانيين، وهزيمة مصر في حزيران 1967، مما يحمل إلى إعادة السؤال: لماذا هذا الضعف العربي، ولماذا هذه الانهزامية فيه؟[3].

لقد شكلت هزيمة حزيران 1967 صدمة شخصية للغيطاني، فرضت عليه اللجوء إلى التاريخ لفهم حقيقة هذه الهزائم، وليقف عند أكبر هزيمة مصرية (هزيمة

1- ينظر: فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص: 242.

2- جمال الغيطاني: إشارات.. إلى معرفة البدايات، مجلة فصول، مج.11، ع.3، 1992، ص: 89.

3- المرجع السابق، ص: 150.

المماليك في القرن السادس عشر)، ليتبيّن له أنّ العصر المملوكي ما زال مستمراً وموجوداً في حياتنا، لبقاء القيم المملوكية الانهزامية فينا.. يقول الغيطاني:

**"كانت هزيمة يونيو 1967، تاريخا فاصلا بين مرحلتين، ليس على المستوى الشخصي فقط، ولكن، بالنسبة إلى وطني أيضا. كانت الهزيمة المحور الذي تمفصلت حوله الأحزان، وتركزت فيه الصدمة، كانت الحد الذي قطع انطلاقة الأحلام، والطموحات الكبرى، ومنذ ذلك التاريخ، بدأ التدهور الأعظم.. دخلنا في المحاق.. هنا وجدت نقاطا عديدة تجمع بيني وبين ابن إياس، الذي عاش الهزيمة الأولى عام (1517م)، بل إنّ أحاسيسه التي عبّر عنها تشبه إلى حدّ كبير ما عانيته. وقفت هنا على ما يمكن تسميته بوحدة الحرية الإنسانية. جوهر الألم الإنساني واحد، مهما اختلفت الأزمنة، وتبدّلت العصور. بدأت أعتبر (بدائع الزهور) مرتكز انطلاقي.."[1].**

ولم تكن النماذج السردية التي بدأت تظهر مع الغيطاني تجربة أسلوبية فقط، تتغيّا مجاراة الأشكال السردية التراثية، ومنها: أسلوب السرد التاريخي – كما هو عند أحمد بن إياس – وإنّما تعدّتها إلى معايشة تجربة ذاتية مرتبطة بواقع تاريخي، ونشاط سياسي، وانتماء إيديولوجي، وتجربة شخصية في الاعتقال والسجن، حيث كشفت على حقيقة إنسانية مُرّة، أقرّت أنّ تاريخ القمع البوليسي، الذي عاشه وعايشه في زمنه، لم يكن يختلف عمّا كان يقرؤه في تاريخ سلطة القهر المملوكية (كما عرضه ابن إياس في بدائعه)، ومن ثمّ، فقد كانت هذه التجربة القرائية محاولة منه في أعادة استنساخ "البدائع" بواقع زمانه، وروح عصره[2].

1– جمال الغيطاني: إشارات.. إلى معرفة البدايات، ص: 93.

2– ينظر: فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، صص: 248، 249.

يعبّر الغيطاني عن تجربته الكتابية، فيقول:

"**لقد كانت الأساليب السردية الجديدة القديمة تحلّ – بالنسبة إليّ – مشكلة فنيّة؛ لتوفير قدرا أكبر من حرية التعبير، وفي الوقت نفسه، توفّر لي حلولا مثالية تتجاوز العديد من القيود في الواقع؛ قيودا تتعلّق بحرية الإبداع..**"[1].

طالع الغيطاني مراجع شهود العيان، الذين عاشوا هذه الفترة المملوكية الأخيرة، وذهل من ذلك التشابه بين ظرف هزيمة المصريين والعرب سنة (1967)، وبين هزيمة المماليك (1517)، مما أوصله إلى ما يمكن أن يسمى بـ (اكتشاف وحدة التجربة الإنسانية الأليمة) في مراحل كثيرة من التاريخ، وإن بعدت المسافة؛ ذلك أنّ "الألم الإنساني – كما يقول الغيطاني – واحد".

لقد استقرّت سياحة السارد التاريخية في العصر المملوكي، حين كان مهموما بهاجس الرقابة، وهاجس المطاردة، وهاجس الاعتقال إلى درجة أنّه كتب عددا من القصص القصيرة عن السجن, مثل قصة "**القلعة**" عام 1964، وقصة "**هداية الورى لبعض مما جرى في المقشرة**" عام 1967. ولنترك جمال (الغيطاني) يعبّر عن تجربته في "الزيني بركات"، وعلاقته بكتاب المؤرخ (ابن إياس)، وشخصية "الزيني" فيه. يقول الغيطاني:

"**.. نشأت بيني، وبين ابن إياس علاقة حميمة.. كنت أكاد أتمثله، وهو يكتب، بل أكاد أشعر بأنفاسه بين السطور. قرأت هذا الكتاب، وعايشت شخصية "الزيني بركات"، وشغلت بها. كان الزيني (ميقاتيا)؛ يحدّد مواقيت الصلاة في ركب الحج، وهو متّجه إلى مكة، ثم بدأ رحلة الصعود، إلى أن أصبح (نائبا للسلطان).**

1- المرجع السابق، صص: 93، 94.

**وعندما خرج السلطان "الغوري" كي يتصدى للعثمانيين، كان "الزيني بركات" أهم شخصيات الدولة. وعندما استولى "سليم العثماني" على مصر، وهزمت السلطنة المملوكية، واستشهد السلطان "قنصوه الغوري"، وتبدّل الأمر تماما، أصبح "الزيني بركات" الشخصية الأولى في الدولة المصرية.**

**وينتهي كتاب ابن إياس بسطور يقول فيها: "في سنة 926 هجرية، بعد أربع سنوات من الغزو العثماني: مازال نجم "الزيني بركات" في طلوع، وظرفه في صعود، ولله الأمر من قبل ومن بعد"[1]**

ثم يعرض الغيطاني هندسة شخصية "الزيني" في روايته:

**".. كنت قد امتلأت به إلى درجة أنني: عندما بدأت أكتب الرواية، اخترت في البناء طريقة اللفّ حوله بدلا من مواجهته. لم أجرو على مواجهة "الزيني بركات". لذا، فالزيني لا يظهر في الرواية وجها لوجه. نحن نرى ردود أفعاله، ولا نراه – هو – مباشرة، إلا في مشهد واحد فقط؛ عندما يقابل "زكريا بن راضي"..**"[2].

لكن سيميائية هذه الشخصية سوف تهيمن على شعرية السرد في روايته، لتتكشّف للكاتب المقاصد الحقيقية لهذه التناصية التاريخية، وهذا الإسقاط الزمني الدقيق.

يقول الغيطاني:

**".. إنّني فوجئت أن موضوع القهر والحرية يفرض نفسه، بدلا من موضوع شخصية "الانتهازي"، لتصبح الرواية تدور حول "البصاصين". والبصاصون تعبير**

---

1– أسامة خليل: الأدب الروائي المصري في الثقافة الفرنسية، حوار أجراه مع جمال الغيطاني، ندوة عن معهد اللغة والحضارة العربية، مجلة نزوى، عدد: 30، سلطنة عمان. تصفح: 2002/04/01. ينظر الرابط: www.nizwa.com.

2– المصدر نفسه.

**منحوت، ليس له أصل في الواقع المصري. اخترت أن أصف به عمل الذين يقومون بـ "البص"**[1].

ولكن: كيف ولدت رواية الزيني عند الغيطاني؟.

لم يقصد الغيطاني أن تكون رواية "الزيني بركات" بالشكل الذي انتهت إليه، لا على مستوى الشكل، ولا على مستوى المضمون..

"**بدأ الأمر بتوقفي عند شخصية عربية محيّرة ترد أخبارها في (بدائع الزهور)، لقد بدأت (الزيني بركات) بداية متواضعة، ثم يصبح زمن السلطان الغوري من أهمّ شخصيات الدولة المملوكية، وبعد زوال تلك الدولة، وتحوّل مصر من: سلطنة مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية، يستمر الزيني بركات في الصعود.. هذه الشخصية الانتهازية تلاقت عندي مع شخصية أخرى في الواقع المصري، تتوافق مع مجتمع الستينات...**"[2].

بالنظر إلى عتبة العنوان، يحدث الغيطاني مفارقة بين مناص (العنوان)، ومناص (المتن)، حين يقيم العنوان على صفة "العَلَميّة"، وذلك بإيراد اسم "الزيني بركات"؛ الشخصية التاريخية التي كان لها وزنها السياسي في عهد المماليك "البرجية"، والقائم على منصب (الحِسْبَة)، في النظام المملوكي، مما يوهم بأنّ الرواية تصبّ في أدب التراجم، أو أدب السير، ليخيب توقّع القارئ، ويتلاشى أفق انتظاره منذ الصفحة الأولى من المتن، مع مقتطفه الأول الذي يتقدم السرادق الأول*.

1- المصدر نفسه.

2- جمال الغيطاني: إشارات.. إلى معرفة البدايات، ص: 95.

* السرادق: هو المصطلح المقابل لمصطلح (الفصل) في رواية "الزيني بركات".

وتكمن استراتيجية عنوان متن (الزيني) في كون ملفوظها من أهم العناصر المسيّجة للنص؛ فهو: النواة التي يلتفّ حولها النسيج النصي، والوسيلة التي يتوسّل بها الناص – فضلا عن القارئ – في كشف محتوى متنه، أو فك إدغامه، بوصفه مرجعا حاملا لعلامته، ودالا مؤشرا إلى قصديته، كما يمارس، في الوجه الآخر من دلالته، سلطة على المتلقي، وإكراها أدبيا على القارئ.

ولماّ كان من مقاصد اختيار الكُتاب لعناوين رواياتهم، أن يختزل العنوان عوالم الرواية، ويضبط مختلف عناصرها، فقد تبنى الغيطاني عنوان "الزيني بركات" لمتنه، بعدما أعلن (السارد) عن ميلاد (الزيني)، على لسان إحدى شخصياته، السلطان (قانصوه الغوري):

**".. لهذا، أنعمنا عليه بلقب "الزيني" يقرن باسمه بقية عمره" [الزيني: 30]**

كما أعلن عن ميلاد (بركات)، حين أعلن عنه رئيس البصاصين (زكرياء بن راضي):

**".. كلّ ما خطّه شهاب الحلبي، أربعة: بركات بن موسى، له مقدرة الإطلاع على النجوم، أمّه اسمها عنقا "[الزيني: 39]**

فيكون النص بذلك قد استلّ عنوانه مادته الحكائية، التي – في الأصل – قد استمدّها من صاحب "بدائع الزهور "، أحمد بن إياس، حيث أورده، ضمن تأريخه للحظات الأخيرة من عمر المماليك البرجية (1517م)، قبيل وقوع مصر في قبضة (العثمانيين)، أين كان (الزيني بركات) ناظر ديوان "الحِسْبة".

ولا تختلف شخصية (الزيني بركات) عن شخصية من سبقه في منصب الحسبة، أمثال (علي بن أبن الجود)، ومن سبقهما. فالمحتسب في العهد المملوكي

يقوم على "نمطية" قارّة، أو "عاملية" لا تتغيّر، وفق منظور (غريماس). وإنّ هذه المقاربة مستساغة، إذا آمنا بأنّ السارد قد أولى أهمية إلى منصب (الحسبة)، وسعى إلى إبراز جليل خطرها، على صعيد الحياة الاقتصادية والاجتماعية، ثم على صعيد الحياة السياسية العامة للبلاد.

ومن خلال عقد مقارنة زمنية بين (البدائع) ورواية (الزيني بركات)، نجد أنّه من الطبيعي أن تكون المادة الحكائية سابقة – زمنيا – على (كتابة النص)، كونها تُستمدّ من زمن بعيد (أحداث تاريخية)، أو تنتزع من زمن قريب (أحداث حياتية ملازمة لحياة الراوي)، أو يجتمع الزمنان (البعيد والقريب)، حينما يتحقّق التشاكل الحدثي (المشترك الدلالي بينهما)، بحيث تحمل المادة التاريخية صفة الحدث المكرّر، أو كأنّما التاريخ يعيد نفسه. ومن هنا، تتجلّى أهمية التناصية بين الحدثين والزمنين، بحيث تتجاوز فكرة تكرار الحدث الماضي إلى فكرة مضاعفته[1].

إنّ هذا الحضور للمادة التاريخية يكشف طريقة الغيطاني في التعامل مع المادة التراثية. إنّه تناص سلس، أشبه بالتفاعل النصّي الذاتي. وهذه التفاعلية التناصية تتجلّى، حينما يعمد (الناص) إلى جملة من التحويلات والتحويرات والتغييرات في المادة الحكائية، يخالف بين ترتيبها الزمني؛ فيقدم ويؤخر، ويختزل ويمدّد، دون نية في إعادة كتابة نص تاريخي فنيّا، أو كتابة رواية تاريخية[2]. وإنّ ضرب مثالٍ على طريقة (الغيطاني)، في تمثل المادة الحكائية (التاريخية) في متنه "الزيني بركات"، والمستندة من "بدائع الزهور" من شأنها أن تقرّب إلينا هذه الآلية الكتابية.

---

1- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، 2001، ص: 83.

2- المرجع نفسه، ص: 123.

| المادة الحكائية في "البدائع" | المادة الحكائية في "الزيني" | استنتاج |
|---|---|---|
| "وفي جمادى الأولى، في يوم مستهلّه، خلع السلطان على عليّ بن أبي الجود، وقرّره في نظر الأوقاف عوضا عن محمد بن يوسف، فتزايدت عظمة علي بن أبي الجود.. وصار يعدّ من جملة رؤساء مصر.." [ص: 998] | "علي بن أبي الجود.. عمامته الصفراء الكبيرة الملتفة بشاش لونه أبيض، مثلها لا يرتديها إلاّ الأمراء مقدمو الألوف، سمح لعلي بن أبي الجود بارتدائها منذ سنة، ينحني بها أمام السلطان، يجالس الأعيان.. منظر العمامة فوق رأسه يوغر قلوب الحساد، يوقظ النميمة، يحرّك الدسيسة، علي بن أبي الجود لا يبالي" [ز: 20] | – استغرقت أخبار على بن أبي الجود ثلاثة سرادقات:<br>السرادق الأول: ما جرى لعلي بن أبي الجود، وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى (شوال 912هـ) [ز: 17].<br>السرادق الثاني: شروق نجم الزيني بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتّساع حظه. [ز: 71].<br>السرادق الثالث: وقائع حبس علي بن أبي الجود [ز: 129] |
| "وفي سلخ هذا الشهر [رمضان] تغيّر خاطر السلطان على عليّ بن أبي الجود، ووكّل به بطبقة الخازندار". | "حذره بعض الأصدقاء ألاّ يزهو أو يختال بعمامته في حضرتهم، لكنه لا يعنيه أمرهم، يحرص جدا على معرفة كلامهم عنه، تعليقاتهم عليه، فإذا وجد فيها ما يستحقّ نقله إلى السلطان، طلع لفوره إلى القلعة، يضيف ويبدّل في الكلام، بحيث يغيّر خاطر السلطان على قائله.. " [ز: 20]. | – الملفوظ السلطاني المخيف: (تغيّر خاطر السلطان عل الشخص). |
| "ثم قبض على حاشيته وغلمانه، وختم على حواصله وبيوته، ورسم على نسائه". | "تم الحوطة على ثلاثين جارية، ومائة وعشرين عبدا، وأربعين خصيّا.." [ز: 132] | – المصادرة للمال أولا.. |

| | | |
|---|---|---|
| وكان هذا آخر سعده، وأوّل عكسه.. [ص: 1003] | "ما جرى لعلي بن أبي الجود، وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى" [ز: 17] "شروق نجم الزيني بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتّساع حظه". [ز: 71]. | - استخدام ملفوظات التنجيم |
| "وفي ذي القعدة، رسم السلطان بنقل علي بن أبي الجود إلى بيت الوالي ليعاقبته، فلما تسلّمه الوالي، عصره في رجليه ويديه، حتى أورد بعض شيء من المال الذي قرر عليه" [ص: 1005]. | "نداء: أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم بن المجرم علي بن أبي الجود إلى ناظر الحسبة الشريفة: الزيني بركات بن موسى ليتولى أمره، ويأخذ حقوق الناس منه، يذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء المساكين الأولياء.." [ز: 73]. | - الاختلاف في الجهة التي أسندت إليها مهمة المحاسبة (الوالي في البدائع، الزيني في الزيني). |
| "وفي يوم الاثنين [محرم] ثالث عشرينه، رسم السلطان بشنق على بن أبي الجود، فشنق على باب زويلة، واستمر معلقا ثلاثة أيّام، لم يدفن حتى نتن وجاف، ثم نزلوا به ودفن.. [ص: 1008]" | "نداء: أمر مولانا السلطان بإعدام علي بن أبي الجود ضربا بالأكف، سيرقص طوال الطريق كما ترقص النساء، أضربوه.. اضربوه كلما كف.." [ز: 138] | - تباين في طريقة الإعدام |
| "ومن الحوادث أنّ شخصا خياطا يقال له نجا بن تمساح زنق صبيا صغيرا عمره نحو عشر سنين، فزنقه في بيت في الجزيرة الوسطى، فاستغاث الصبي، فذبحه ذلك الخياط، ورماه في بئر، فلمّا شاع أمره، قبضت أم الصبي على الخياط، وعرضته | "ترزي من ناحية المغربلين، ليس خياطا قليل الشأن، يفصّل الفرجيات والقفاطين للأمراء، ولأرباب الدولة، تجاوز الأربعين، لكن الله ابتلاه بداء مكين، وأثناء مشيه في سوق الخيامية، أعجبه غلام صغير، قال للغلام: ما اسمك يا شاطر؟ . قال: اسمي | - تحوير في القصة. |

| | | |
|---|---|---|
| على السلطان، فاعترف بقتل الصبي، فرسّم السلطان بشنق ذلك الخياط في المكان الذي قتل فيه الصبي" [ص: 1281] | كمال. قال: تعال، آخذك إلى أبيك في الجامع.. غير أنّ اللعين ساقه إلى خرابة قديمة وراء الجامع الأزرق، مال عليه، لم يحتمله الغلام.. وذهب إلى أبيه يفجع.. طلع الرجل إلى الزيني باكيا، أمر الزيني بإحضار الترزي، سأل الغلام: أهذا هو الرجل؟ فأومأ الطفل باكيا، زعق الرجل: الولد كذاب. فضربه الزيني على وجهه، قال: الأطفال لا يكذبون، أمر بإشهاره على حمار في القاهرة كلّها، وسجنه بالعرقانة حتى يكون من أمره ما يكون"[ز: 82، 83] | |

من خلال هذه العيّنة التقريبية لصورة تعامل (الغيطاني) مع المادة التاريخية والإخبارية الواردة في كتاب المؤرخ (أحمد بن إياس)، يمكننا أن نستنتج تمظهرات تناصية عامة خالف فيها الغيطاني المصدر، قد نجملها في عناصر ثلاثة:

**أ- تقليص المادة التاريخية:**

ذلك أنّ الرجوع إلى الجزأين: الرابع والخامس من البدائع، يظهر الفرق الكمي بين مادة المصدر "البدائع"، ومادة المرجع "الزيني"، وأنّ الغيطاني قد قلّص حجم النص التاريخي بصورة لافتة للانتباه، ومارس ضربا من التقليص الكمّي حين:

- سكت عن عرض جميع القصائد والمقطوعات الشعرية والأبيات التي تضمّنها المتن التاريخي.

- عزف عن ذكر الأحداث الفرعية (ذكر وفيات الأعيان، ارتفاع منسوب النيل، وفود الأجانب على السلطان، خروج قوافل الحجيج، تهنئة السلطان بالأعياد، خروج السلطان إلى الناس وتصدّقه عليهم.. [1].

- أعاد صياغة بعض النصوص التاريخية المباشرة بصورة مختصرة، حيث توسع في ترجمة السلطان (قانصوه الغوري)، والوقوف على مختلف علاقاته بالزيني بركات، وبسط القول في خروجه لمحاربة العثمانيين، وظروف موته في (برج دابق)، كما بسط القول في علاقة الزيني بالسلطان (طومان باي)، والشيخ (أبي السعود الجارحي)، وتصدّيهما إلى الغزو العثماني،

في المقابل، قام الغيطاني باختزال بعض المشاهد التاريخية، كتربّع (خاير باك) على عرش مصر، بعد هزيمة المماليك..

**ب- تعويم الزمن التاريخي:**

نلمس ذلك التعويم الزمني في متن الزيني، حيث تطبع (الزمنيةُ) بنيةَ (الزيني) السرديةَ: مادةً وسياقا ورؤية:

- فأما المادة، فمنتقاة - برفق - من مرجعية تاريخية، هي (العصر المملوكي) في مرحلته الأخيرة.

- وأما السياق، فقد أخضعت المادة التاريخية إلى توليفة محكمة البناء، امتزج فيها الواقع التاريخي بالمتخيل السردي.

1- ينظر: فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص: 268.

- وأما الرؤية، فكون الناص مارس تناصية واعية، من خلال استنساخ زمنين تاريخيين: زمنٍ قديم، مثّل للصراع المملوكي/ العثماني، في مصر، وزمن حديث، مثّل للصراع العربي/ الإسرائيلي في الوطن العربي.

كما حُدّد الإطار الزمني للحدث الروائي منذ البدء، حين أُشير، مع (السرادق الأول)، إلى انطلاق الأحداث [شوال، 912 هـ]، ثم تظهر إشارة زمنية أخرى في نهايتها [923هـ] لتغدو الأحداث عندئذ محصورة بين زمنين [912 – 923 هـ]، لكننا نجد استباقا زمنيا تقدّم هذا السرادق، أعلنت عنه إشارة تاريخية متأخرة، كشف عنها (المقتطف الأول)، الذي افتتحت به الرواية وتقدم السرادق الأول:

**[مقتطف** " أ "، **من مشاهدات الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي)، الذي زار القاهرة أكثر من مرة، في القرن السادس عشر الميلادي، أثناء طوافه بالعالم، تسجّل هذه المشاهدات أحوال القاهرة، (خلال شهر أغسطس 1517 ميلادية، الموافق رجب 923 هـ)] [الزيني: 14].**

وهذا المقتطف هو امتداد منطقي للمقتطف الذي ختم به السارد روايته:

**[مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي، (923 هـ)] [الزيني: 281]**

فالتاريخ في المقتطفين [922 هـ/ 1517م – 923 / ؟] يشير إلى الفارق الزمني بينهما، بل، وإلى قرب مسافتهما، ممّا يؤكد أن السارد مارس تقنية (زمنية/ فنية) في مسار السرد، هي أشبه بالارتداد الزمني، ديدن كتاب الرواية المعاصرين، وتعاملهم مع الزمن الفني الروائي.

**ج- تسريد الحدث التاريخي:**

إنّ هذا التحويل، الذي سلكه الغيطاني مع المادة التاريخية في المتن التاريخي (بدائع الزهور)، لم يتوقف عند عملية الانتقاء، والتقليص، والتلخيص، بل تجاوزه إلى ابتداع الحوادث والشخصيات الخيالية، وتنسّيقها مع الشخصيات التاريخية الحقيقية، ليلتقي النص التاريخي (الواقعي) مع النص الروائي (التخييليّ)، وقد عضده بتحوير لبنية الزمن، التي قامت عليها حوادث المتن التاريخي، وهندستها؛ لتوائم بنية السرد في متن (الزيني بركات)، حيث يقوم السارد بتحديد الحيز الزمني العام لحوادث الرواية، [912 – 923هـ]، ثم يعمد إلى تحريك الجزئيات الزمنية الصغرى، من خلال الشهور، والأيام، وأجزاء اليوم (أول النهار، الليل)، بل قد يشير إلى الفصول (الشتاء والصيف).

ويمكننا أن تبيّن مواضع هذا التأليف السردي، عند استعراض عناوين سرادقات متن الزيني السبعة[1]، ومقايسة نسب حضور المادة (التاريخية) قياسا بالمادة (السردية).

| رقم السرادق | عدد العناوين | عدد السردي | عدد التاريخي | نسبة التاريخي |
|---|---|---|---|---|
| 01 | 09 | 06 | 03 | 33.33 |
| 02 | 13 | 05 | 08 | 61.53 |
| 03 | 15 | 03 | 12 | 80.00 |
| 04 | 07 | 03 | 04 | 57.14 |
| 05 | 11 | 04 | 07 | 63.63 |
| 06 | 01 | 01 | 00 | 00 |
| 07 | 01 | 01 | 00 | 00 |

1- اعتمد في رصد المادة (التاريخية – السردية)، في هذه (السرادقات السبعة)، على عملية إحصاء لمناص العناوين الواردة في رواية "الزيني بركات"، طبعة: دار الشروق (2005). واستأنسنا بجدول الإحصاء، الذي أنجزناه في مذكرتنا للماجستير، والموسومة بـ: الزيني بركات (مقاربة في العتبات النصية)، جامعة وهران، 2006.

وبجمع النسب، نصل إلى الاستبيان الآتي:

| رقم السرادق | عدد العناوين | عدد السردي | عدد التاريخي | نسبة التاريخي |
|---|---|---|---|---|
| 07 | 57 | 23 | 34 | 59.12 |

لقد كان التفاعل التاريخي في (الزيني بركات)، من خلال هذه الجداول، واضحا وصريحا، ذلك أن الإشارات التاريخية، التي التزم بها السارد في متنه، بقيت حاضرة معلنة، حيث كشف عنها منذ البداية، واستمرت حاضرة عبر مراحل السرد، مميّزة "التاريخي" منها عن "المتخيّل".

أما التأريخ الجزئي، فلعلّ مرجعه إلى اعتمال أشكال خطابية، تتقيّد بلحظة كتابتها، كالرسائل، والتقارير، والمراسيم الديوانية.. وتمتد حمىّ التأريخ والتقيد بالإشارات الزمنية إلى السارد نفسه، حين يؤرخ لزمن كتابة روايته في نهاية نصه **[جمال الغيطاني، الجمالية (1970- 1971)]**، وكأنّا به ينساق إلى رتابة التأريخ والتوثيق، فيؤرخ للحوادث الآنية من خلال الحوادث الماضية، مستشرفا الحوادث المستقبلية عن طريق المتخيّل، ليتجلّى مفهوم الغيطاني للتاريخ، وأنه ليس ذلك العصر الذي يدرك بتلك المحدّدات الزمنية، التي اصطلح عليها الإنسان بأمدائها (السنوات، والشهور، أو الأسابيع والأيام..)، إنّما هو استلهام لماض، واندغام مع حاضر، واستشراف لمستقبل، هو – في جوهره – تأريخ مستقبلي متخيّل .. والفنان يسجل ما لا تذكره سطور المؤرخين .. إنّه ينفذ إلى جوهر الواقع، إلى لا – المرئي، ولا – المحسوس[1].

وقد تقف بنا المقاربة لمتن "الزيني بركات" على مناصين هامين: ألا وهما: "الاستهلال"، و"التوقيع".

1- ينظر: الرواية العربية (واقع وآفاق)، ص: 326.

- فأما الاستهلال، وهو المناص الذي تقع عليه عين القارئ عند مفتتح الرواية: "**لكلّ أول آخر، ولكلّ بداية نهاية**"؛ فإنّ له دلالته المؤطرة لزمنية الخطاب، ذلك أنّ مضمون الرواية سوف يغطي حقبة تاريخية محدّدة، قد تكون تكرارا لحقبة تاريخية مماثلة سابقة عليها، أو إعلانا عن حقبة زمنية مماثلة لاحقة، لكنّها تستغرق زمن الرواية، وتمتد إلى زمن القراءة. على الرغم من أنّ الرواية تغطي فترة زمنية محدّدة، وإن كان الكاتب يتوقف عند أحداث شهدتها أعوام: (212 هـ، 913 هـ)، ثم يقفز إلى عام (922 هـ)، محدثا ثغرة زمنية واضحة (8 سنوات)، وهذا التركيز على الفترتين له دلالته في بنية الرواية الحدثية لا محالة.

- وأمّا التوقيع، الذي يلحظه القارئ عند مختتم الرواية: **[جمال الغيطاني/ الجمّاليّة: 1970–1971]**، فإنّه مناص يعتدّ بالإطار (الجغرافي– التاريخي) لمتن الزيني، حين يشير الغيطاني إلى زمكان الكتابة: "الجمّاليّة"، ملفتا الانتباه إلى أمرين:

  - الجمالية: أبرز أحياء القاهرة التراثية؛ وقد عاش الغيطاني معظم حياته فيها، رحل عبر أزمنتها وأمكنتها، يستعيد تاريخها دون أن يعيده، بدقة المؤرخ، ورؤية الأديب، متمسكا بما انفلت من مصادر التاريخ، ومشاهدات الرحّلة، صونا لذاكرة المدينة[1].

  - السبعينيات: تاريخ أهمّ تحوّل سياسي؛ وافقت وفاة الزعيم المصري: جمال عبد الناصر، وانتقال الحكم إلى خليفته: أنور السادات[2].

---

1- ينظر: جمال الغيطاني: ملامح القاهرة في ألف سنة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مارس 1997.

2- ينظر: فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 251.

# ترکیب

لقد اعتمد التاريخ، من حيث هو ديوان حافظ للأخبار الماضية، على "الرواية الشفاهية"، من قبل أن يهتديَ الإنسان إلى صناعة "الكتابة"، وكان أقدم ما وصلنا من هذه "المرويات" ما تضمّنته الميثولوجيات، وخوارق أعمال الأبطال، وقصص الأنبياء والأديان، حيث كان الغرض الأول من إيجاده: جانبها الأخلاقي الوعظي، والتعليمي الاعتباري، إذ قلّما كان الاعتناء ببحث المصادر، أو تحرّي الحقائق، أو تمحيص الوقائع قصد تجلية الواقع.

لقد كان للتاريخ حليف هو "الجغرافيا"، إذ لم يعد هذا العلم علما أرضيا متصلا بـ "الجيولوجيا"، لكن علما من علوم الإنسان، ومن ثمّ، فقد نمت "الجغرافية التاريخية"، ممهّدة لظهور "الانثروبولوجيا"، أو "علم الإنسان".

قد يضطلع المؤرخ الأدبي برواية التاريخ، غير أنّ زواية الرؤية لديه لا تكمن في رصد الحقبة التاريخية المعيّنة، بل تلمّس أدقّ العلامات الزمنية، التي يكون قد سكت عنها التاريخ، لتمتدّ إلى استشراف تأريخ مستقبلي متخيّل.

إنّ بين التاريخ والرواية صلةً وثيقةً لا تنكر، ذلك أنّ التاريخ – في مادته – هو تاريخ الإنسان، وتاريخ الجماعات، وتاريخ الأفراد عبر الزمكان، وليست مادة الرواية وموضوعاتها إلاّ مادة وموضوعات هذا الإنسان في تدرّجه التاريخي المنتظم. وقد تزداد هذه الآصرة الجامعة بين التاريخ والرواية حين ترتبط الرواية بالتسجيل التاريخي؛ حينما تستند على الوثيقة التاريخية، وتعتمد على ما يمكن أن يكون المؤرخ قد رصده، فيعمد الروائي إلى عملية تركيب فنيّة جديدة قد تتصرف في الوقائع التاريخية تقتضيها أصول الصنعة السردية.

إنّ مثل هذه الرواية التي قامت على سوسيولوجيا الحياة، التي تأخذ من التاريخ معالم تضئ لها مناطق اجتماعية حياتية، هي – في حقيقة الأمر– تعيد إلى الأذهان وقائع وحيوات لها دلالاتها وتأويلاتها المتشابهة في واقعنا المعيش.

ولعل الساحة السردية للرواية المعاصرة قد احتفت بمثل هذه النصوص، التي توسّلت – في مضمونها – قناع التاريخ، لتعبر تعبيرا مجازيا عن حاضر، وواقع نلمسه ونعايشه، بطريقة توهم القارئ بأنه يقرأ تاريخا حقيقيا.

لقد اتّكأ الغيطاني، في رواية "الزيني"، على جنس تاريخي صريح، فكان لزاما أن يحاكيَه في مادته وأسلوبه، وربما تمكن الغيطاني من هضم المادة التاريخية المؤسسة لزمن روايته أو ربما استطاع استساغة لغة الجنس الكتابي الذي عوّل عليه، وهي – في الأصل – لغة تأريخية تقريرية مباشرة، حملت أسلوب عصرها المملوكي (أسلوب عصر الضعف).

إنّ الناظر إلى "الزيني بركات"، سوف يصادف تعالقا نصوصيا بين ما كتبه (ابن إياس) في "بدائعه"، وبين ما كتبه (الغيطاني) في "الزيني"، وتعالقا دلاليا بين هزيمة المماليك على يد العثمانيين، وبين هزيمة مصر في حزيران 1967، التي شكلت صدمة شخصية للغيطاني، حملته إلى اللجوء إلى التاريخ لفهم حقيقة هذه الهزائم، وليقف عند أكبر هزيمة مصرية (هزيمة المماليك في القرن السادس عشر)، ليتبيّن له أنّ العصر المملوكي ما زال مستمراً وموجوداً في حياتنا، لبقاء القيم المملوكية الانهزامية فينا..

# الفصل الرابع

## التناص الداخلي عند الغيطاني

- المبحث الأول: الرحلة (مكوّنا أجناسيا) .
- المبحث الثاني: تناصية الداخل: بين "هاتف المغيب" و"رحلة ابن فطومة" .
- تركيب.

# المبحث الأول

## الرحلة (مكوّنا أجناسيا)

## 1ـ تمهيد:

كان التراث السردي العربي رافدا أصيلا، فتح الباب أمام كتّاب الرواية العرب حتى يبلوروا نصوصهم، وينفتحوا على متناصات تراثيّة ثريّة متنوّعة.

ولما كانت الرواية – في أصلها الأول – جنسا أدبيا دخيلا على الأدب العربي، فإنّ معظم النصوص السردية العربية الأولى، التي نسبت إلى جنس الرواية، قد نسجت نفسها على منوال الرواية الغربية، سواء تعلّقت الأمر فيها بالمضامين*، أم تعلّق بالتقنيات السردية، أم بصور تشكيلها الفني.

لقد اقتنع الروائيون التجريبيون العرب، بعد هزيمة 1967، بوهم "عالمية الأدب"، بله "عالمية الرواية، وأنّ توظيف فنيات الرواية الغربية في السرد العربي، لا يظهر خصوصيات إبداعهم، ولا يوصل إنتاجهم إلاّ بتحطيم القيود الغربية، التي سجنت الآداب الشرقية (المشرقية)، ممّا أسهم في حملهم على الارتداد إلى تراثهم، وتأصيل سرديته. وما الانفجار الروائي، الذي شهدته فترتا الستينات والسبعينات، إلا دليل على وعي حقيقي بأهمية هذا الرافد التراثي في بناء الرواية العربية المستقبلية.

ولماّ كانت الروايات المتولّدة من المدونات التراثية طريقا إلى تقرير فكرة (التعالي النصي)، واحتواء جميع العلاقات التناصية الظاهرة والضامرة، التي قد يقيمها النص مع هذه النصوص – مضمونا وشكلا –، كان من الضروري الوقوف على هذه العلاقة التناصية الكاشفة عن صلاتها التراثية، وتأكيد دورها في التأصيل السردي.

* من الروايات العربية ما استقت مضامينَها من التراث السردي العربي، من باب التقليد للرواية الغربية، التي ما فتئت تنفتح على هذا التراث الشرقي؛ تستلهم منه الأفكار والصور والأشكال السردية، كحال الكتابة الغربية (الإكزوتيكية) الاستشراقية، على ما فيها من تشويه خطير لصورة الشرق.

غير أنّه ليس بالمستطاع مقاربة النصوص الروائية المتناصة مع النصوص التراثية من دون أن ينظر إلى هذه النصوص التراثية في ذاتها، من حيث إنّها المعيار الأوحد المبرّر لجملة التفاعلات، وما تحمله من أوجه الاستفادة، ودرجة المحاكاة، ونسبة التأثير والاحتواء أو صور التحويل والتحوير، كونها نصوصا ملهمة للمبدع، تمتزج بعوالمه، وتؤثر في مواقفه وعواطفه، وتبلور مقصدياته وقناعاته، وتشحذ أدواته الفنية وجمالياته.

إنّ مقاربة عناصر التراث (والتراث الشعبي تحديدا)، وتتبّع مسارها التاريخي، قد يساعد على رصد عملية الثابت والمتغيّر من عناصرها، كما يساعد على فهم المعايير التي تقوم على أساسها عملية الانتقاء؛ فهناك محاولات قائمة على فحص النصوص والكتابات التراثية، من خلال منظور: المعقول ولا المعقول، تتّخذ العقلانية فيها مدخلا إلى قراءة التراث، واستخلاص ما هو ملائم لتحديث الفكر العربي المعاصر.

غير أنّ الربط بين "العقل" و"الخيال" قد يساعد على فهم كثير من أوجه التناقض الفكري، الذي – غالبا – ما يقع جنبا إلى جنب في عناصر التراث الشعبي، تحت مسمى المتخيّل الأسطوري، كما يساعد هذا الربط على فهم طبيعة التفاعل بين المتناقضات، وإدراك كيفيات تحقّق التوازنات بين المعقول ولا المعقول، والمألوف وغير المألوف، والطبيعي، وفوق الطبيعي.. بمثل ما يتّسق مع المقاربات التي ينجزها علم الأنثروبولوجيا، أو علم الأثنوغرافيا*.

* لمّا كان القصد من وجود الأنثروبولوجيا هو: تحديد ذلك النسق المعرفي والمنهجي لدراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا، فقد قصد بالأثنوجرافيا: الاضطلاع بالدراسة الوصفية التحليلية لأسلوب حياة مجتمع من المجتمعات، وبصورة أدقّ: دراسة مجموعة التقاليد والعادات والقيم، والفنون والمأثورات الشعبية، والوسائل =

وعلى هذا الأساس، يتسنّى لنا، ونحن نتناول أدب "الرحلة"، أن نربط بين الواقع والخيال في قصص الرحلات الزاخرة بالمشاهدات الغريبة والعجيبة، ومعاملة ما يرد فيها من أساطير معاملة خاصة لا تجردها من الحقيقة تماما، بل نرى في كلّ أسطورة شيئا من الحقيقة[1].

## 2ـ البنية الحكائية في الرحلة:

لقد ارتبط علم (الاثنوجرافيا) – عمليا – بجنس (الرحلة)، الذي ازدهر مع التأريخ لحياة الإنسان، حيث شاع عند الرحّالة العرب القدامى شيوعا متميّزا، وتحدّدت أصوله المنهجية عند كثير منهم؛ فنجدها عند:

– الرحالة المؤرخين، أمثال المسعودي في "مروج الذهب ومعادن الجوهر".

– الرحالة الجغرافيين، أمثال: المقدسي، في كتابه "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم".

– الرحالة العلماء، أمثال: البيروني في كتابه: "الآثار الباقية عن القرون الخالية".

– الرحالة الطوّافة، أمثال: ابن بطوطة في كتابه: "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"[2].

ولماّ كانت الرحلة جنسا أدبيا نثريا – عادة –، يرتكز على وصف "السفر"، وما يقع عليه البصر من مشاهدات، وما يستطرف من أخبار، اتّسع هذا الشكل الفني من حيث التنوّع الموضوعاتي، ليشمل:

---

= المادية لدى جماعة معيّنة أو مجتمع معيّن، خلال فترة زمنية محدّدة. ينظر: حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، عدد: 138، يونيو 1989، صص: 43، 44.

1– حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، عدد: 138، يونيو 1989، صص: 109 – 112.

2– المرجع نفسه، ص: 69.

- **الرحلة الواقعية:** وهي رحلة تحدث ضمن مكان وزمان معينين، ينتقل فيها الرحّالة من مكان جغرافي محدّد إلى مكان جغرافي آخر، وهي سمة الرحلات العربية.

- **الرحلة الخيالية:** وفيها، ينتقل الرحالة إلى أمكنة متخيّلة، كالرحلة إلى العالم الآخر، على شاكلة: "رسالة الغفران" لـ (أبي العلاء المعري)، و"الكوميديا الإلهية" لـ (دانتي).

ومن المهمّ أن نشير – هنا – إلى أنّ الرواية العربية، في القرن التاسع عشر، قد توسّلت "فن التاريخ"، حينما نهضت للتعليم، في محاولة تصدّ إلى ما يشهده المجتمع العربي من تدهور وانهيار، كما حاولت أن تلتقط صورا من المجتمع العربي، وتقابلها بصور من المجتمعات الأخرى، متوسّلة "فن الرحلة"، حيث تُعرض المشاهدات من خلالها عرضا فنيّا، فتضافرت الرواية، والتاريخ، والرحلة، لإيقاظ المجتمع وتحريكه، مثل الذي سلكه (رفاعة الطهطاوي) في عصر النهضة.

لقد كان (الطهطاوي) شاهدا على الفرق الصارخ بين العرب والغرب، فحاول في كتابه: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" تشخيص الداء، من خلال المقارنة بين عناصرَ مسؤولةٍ عن إنتاج القوة في بلاد الغرب، وأخرى مسؤولة عن صناعة التخلّف في بلاد العرب، في عمل روائي ترجمه باسم: "وقائع تليماك"، عارضا إياه بطريقة فنية. وهي الطريقة التي اعتملها – فيما بعد – نجيب محفوظ في رواية "رحلة ابن فطومة"، الخيالية، حيث وفّر فسحة فنيّة، يجوب من خلالها البلدان، في

سياحة فكرية تناقش مختلف الفلسفات المتحكمة في المجتمعات الحديثة، لتنفذ، بطريقة حوارية، إلى عمق المجتمعات الاستبدادية[1].

استطاعت "الرواية" أن تستوعب كلّ المظاهر الرحْلية، متفادية السقوط في نمطية "الرحلة" التي تستقرّ في: تسجيل الغريب والمدهش من المصادفات والمشاهدات، بحيث إنّها (الرواية) توجّهت إلى الدخول في حوار مع الحضارات؛ قديمها وحديثها[2]، ذلك الذي نستشفّه لاحقا من رحلة (نجيب محفوظ).

وتغدو الرحلة، من خلال موضوعة "السفر"، إمّا بنية قائمة بذاتها، وإمّا مكوّنا مهيمنا على المكونات البنائية الأخرى في الجنس الرِحْلي. وقد تحمل الرحلة نمطية التأليف القصدي، حين تبيّتُ نية كتابة رحلة حقيقية، يعتدّ فيها بالسفر الجسدي، وتتحقّق فيها بنية الزمن التاريخي، عبر "كرونولوجية" السفر، كما تتحقّق بنية الفضاء، عبر جغرافية المكان، وتحدّد مقاصد الرحلة وأهدافها التربوية والتعليمية. و".. عادة ما يرادف خطاب الرحلة خطاب الحقيقة، وإن قامت الحقيقة على المتخيّل أو على التأويل الخاص للمشاهدات.."[3].

وقد لا تخلو مثل هذه الرحلات الحقيقية من مقدمات توطّد للمتن السفري، فتكون بمثابة البيان الذي يعرض استراتيجية التدوين، حين تتحوّل الرحلة إلى نص مكتوب، فتحصر أبوابها، وتفصّل عناوينها، وتحدّد موضوعاتها، وينوّه بمنهج تأليفها، وأسلوب كتابتها.

---

1- عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، صص: 108- 110.

2- حسن محمد حسن النعمي: استلهام النص التراثي في رواية رحلة ابن فطومة، (رؤية تناصية)، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد: 47 (1997 / 1998).

3- عبد الرحيم مؤذن: أدبية الرحلة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1996، صص: 70، 71.

## 3ـ البنية السردية في الرحلة:

من الشائع في المقاربات النقدية لأدب الرحلات أنّها لا تعتدّ – كثيرا – بموضوع الرحلة، وإنّما تهتمّ بأدبيتها؛ ذلك أنّ المعطى الأول (الموضوع)، سوف يحيل إلى المحتوى الرحلي (استعراض مجموعة المشاهدات في الرحالة، والوقوف على مقاصدها النفعية، وأهدافها التربوية والتعليمية)، دونما الوقوف على العناصر المحقّقة لشعريتها، من حيث هي قوانين كليّة تحكم بنية الرحلة النسقية. وقد يطرح إشكال نوع الرحلة، من حيث واقعيتُها أو خياليتُها، كما يطرح أسلوب الرحلة، من حيث علميتُه أو أدبيتُها، أو طبيعة الأداة اللغوية في أسلوبها، من حيث تقريريتُها وفنّيتُها.

بناء على هذه الظاهرة القرائية، يدرك اقتصار الدراسة في (أدب الرحلة) على الجانب "الموضوعاتي"، المرتبط بكلّ ما هو (جغرافي – تاريخي)، و(اجتماعي – انثروبولوجي)، مع ميل بعضها إلى تناول "أدبية" الرحلة، المرتبطة بمقوماتها الفنية: الأسلوبية، والبلاغية أو المرتبطة بجانبها "التواصلي والدلالي"، حسب الاتجاه السيميائي، القائم على سلطة الأنساق الثقافية، عبر البعد الأثنولوجي* ( تعريف الشعوب والمجتمعات داخل مرجعياتها الثقافية وعاداتها، وقيمها)، والبعد الميثولوجي[1] (تعريف ما تحيكه الشعوب لنفسها، في مرحلة من

* يقصد بالإثنولوجيا: ذلك العلم الذي يعنى بتقسيم الشعوب، وتصنيفها على قاعدة الصفات الحضارية والعنصرية التي تميّزها، كما يعني: رصد حركة ترحال الشعوب من بقعة جغرافية معيّنة إلى بقعة أخرى، واستقراء مظاهر انتشار الصفات الحضارية التي يسببها هذا الترحال". ينظر: مادة (اثنولوجي)، في: معجم علم الاجتماع، دينكس ميتشل، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط.2، 1976، ص: 91.

1- عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث (قراءة في خصوصية الكتابة)، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة (المغرب)، 2003، ص: 130.

تطورها، من أساطير، تضيف إليها من معتقداتها الإيمانية الصحيحة لتكريس مصداقيتها)، الذي طبع المتخيّل الروائي".

بيد أن دراسة الرحلة، في جانبها "السردي"، بوصفها (نصا)، يتناول محكي السفر، ويقارب عناصره البنائية، التي تتجاوز فيه (شعريتُ) ها (أدبيتَ ) ها، فهو قليل المثول في الدراسات النقدية لجنس الرحلة ما لم تهجّن الرحلة، فتقتحم الجنس الروائي، عندئذ، يكون التناول "السردي" لها أبرز عناصرها.

إنّ مقاربة (شعرية) الرحلة تتجاوز مقاربة (أدبيتِ) ها، بسبب احتكامها ".. لقانون الخرق، الذي يطال صفاء الجنس الأدبي، عبر مفهوم "التعالق الأجناسي"[1]، وارتباط النصوص – بعضها ببعض – ذلك الذي تفضحه الممارسة التناصية، حين يكتبُ نصٌ لاحق نصا سابقا عليه بطريقة جديدة. وهذه المعايير تستجيب إليها الرحلة "الخيالية" بامتياز؛ لخصائصها الشكلية (السردية)، والتخييلية (الفونتاستيكية)، حينما يصدّر (المؤلف – الرحّالة) فضاءه؛ "فضاء الأنا"، الذي ألِفه، إلى فضاء "الآخر"، ويسقطه عليه؛ فإذا هو يفسر تلك الأفضية من خلاله، وسرعان ما يتحوّل إلى فضاء (مدهش)، حين تؤول الرحلة إلى نص مكتوب، وتتحوّل إلى فضاء (غرائبي)، حين تؤول إلى نص مقروء، وإلى فضاء (عجائبي)، حين يمسي نصا مسترجعا أو مستحضرا*.

1- المرجع نفسه، ص: 37.

* هذا التقسيم للنص الرِحْلي الفونتاستيكي، ينسجم مع تقسيمات تودوروف. ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 1994، فصل: الغريب والعجيب، ص: 57.

### 3ـ1ـ **الرؤية السردية**:

تنوعت أنماط السرّاد في الرحلة بين:

- **شخصية المؤلف:** كونها من أملى الرحلة أو كتبها.
- **شخصية الراوي:** كونها من حكى وسرد
- **شخصية الرحالة:** كونها مدار الحدث الرحلي، والمحرك لموضوعة الرحلة.

وقد يعلن المؤلف عن وجوده في متنه الرحلي عبر طرائق مشهورة:

- فقد يعلن عن حضوره الكلّي المباشر، بوصفه من قام بها، وأطّر أحداثها، ونقل مشاهدها، إملاء أو كتابة.
- وقد يتجلّى المؤلف بصورة غير مباشرة، من خلال شخصية السارد؛ فيدخل نصه كشخصية ورقية، تتولى أمر الحكي، تحت قناع الراوي، ساردا الحدث بضمير (الغائب).
- وقد يدخل هذا (السارد – الراوي) ضمن عناصر الحدث، فيعامل معاملة الشخصية الرحلية، حيث يتولّى مهمة السرد عن نفسه بنفسه، بضمير (المتكلم).
- وقد يصنع المؤلف لنفسه، وهو خارج النص، شخصية داخل النص، فلا يكاد يفرّق بينهما إلاّ عبر علامات يكشفها سياق النص، أو تفضحها صيغه السردية؛ ذلك أن كليهما يتولّى وظيفة السرد. فإن كان من سمة سردية فارقة بينهما، فكون الأول يتولى السرد عن عالم الرحلة الواقعي، بينما الثاني يتولى السرد عن عالمها الورقي.

بيد أنّ إكراهات حضور السارد الورقي داخل المتن، قد يفرض أشكالا من الوظائف، تترجمها الفواعل في الرحلة:

- **وظيفة الفاعل السارد:** كونه الوسيط بين المؤلف والمتلقي.
- **وظيفة الفاعل الراوي:** الذي يقحَم في مسارات الحكي، لكنه يحسب – عادة – على المؤلف؛ كون هذا الراوي هو الممثل المعتمد في تصدير رؤية المؤلف السردية*، عبر أصوات الشخصيات المعبرة عن أفكارها ومواقفها، وعواطفها وهواجسها..
- **وظيفة الفاعل الشخصية:** ونعني بها شخصية الراوي الورقية، حيث تتحقّق عامليته الحكائية عبر مرحلتين:

1- **مرحلة قيام الراوي بالرحلة:** فيكون مستهلكا للمادة الرحلية، مستقبلا لمشاهداتها، ومن ثم، يكون في وضعية (المسرود له)، كحال القارئ، وهو يتلقى نص الرحلة.

2- **مرحلة استحضار الراوي للرحلة:** تتمّ بالرواية والإملاء أو بالتدوين والتقييد، حيث يتولى الراوي ترجمة مادته الرحلية، فيتحوّل معها إلى سارد مباشر (خارج النص)، أو سارد غير مباشر (داخل النص).

* حدّد (تودوروف) معْلما رياضيا للعلاقة التي تجمع الراوي بالشخصية، على اعتبار ما يصدر عنها من أقوال وأفعال، ومواقف وعواطف:

- الراوي [>] من الشخصية؛ كونه يعلم أكثر مما تعلم، ويكون العرض السردي بضمير (الغائب).
- الراوي [=] الشخصية؛ كونه يعلم ما تعلم، ويكون العرض السردي بضمير (المتكلم).
- الراوي [<] الشخصية؛ كونه ينقل ما تعلمه الشخصية. ويقتصر العرض السردي على وصف الأشياء المادية، ونقلها نقلا حرفيا، من دون إبداء الموقف منها. ودون اعتبار للضمير المستعمل.

### 2.3- البنية الزمنية:

يرتبط الزمن بالمبدع، وظروف ميلاد نصّه، وقد يرتبط بلحظة الكتابة، حيث يتفاعل الزمن الفني (السردي) مع الزمن الكرونولوجي (التاريخي)، الذي يحياه السارد أو يحيا فيه، أو يخضع إلى سلطته.

غير أنّ الزمن في الرحلة مرتبط بزمن الكتابة، ويكون هذا النوع من الزمن الكتابي على نمطين:

- إمّا أن ترافق لحظةُ الكتابة لحظةَ المشاهدة، فتكون عملية التقليد آنية أو قريبة من لحظة المشاهدة (يسجل الرحالة أو يملي المشاهدات مباشرة، فيكون مخطوط الرحلة هو النسخة الأصل والنهائية)؛
- وإمّا أن يرجئ الرحالة كتابة رحلته، مكتفيا بمذكراته اليومية؛ يعيد كتابتها بعد التنقيح والتشذيب أو يعتمد على الاسترجاع والتذكّر، مما يسمح للرحّالة أن يحيا تجربة الكتابة من جديد، بعيدا عن عملية استنساخ رحلة الجسد.

### 3.3- البنية الفضائية:

يعتبر "المكان" في الرحلة، حجر الزاوية، إذ لا يتردّد الرحّالة في وصف إحساسه بهذا الفضاء، عوض الاكتفاء بالوصف الموضوعي أو المحايد، كما يفعل الجغرافي عادة، كون الرحّالة "يكتب بالمكان"، فلا يكاد يفصل المكان عن ذاته، بل إنّ الذات ستصبح هي المكان ذاته، في حين "يكتب الجغرافيّ عن المكان"، بوصفه حيّزا مستقلا، مكتفيا بذاته.

وإذا كان الرحالة – جغرافيا – يستوحي المدوّنة الخرائطية، فإنّه، في الوقت ذاته، يستوحي المدونة التاريخية: أعلاما، وأزمنة، وتواريخ أمم، وسير أفراد، معيدا صياغة كلّ ذلك في "تاريخ جديد"، دون أن تكون الرحلة نسخا أو إعادة إنتاج.. ومن هنا، فقد حمل الفضاء (فضاء المكان)، إلى جانب هويته الجغرافية، هوية تاريخية مطّردة مع تطور الإنسان عبر الزمان، لتتحقّق معه الثنائية الزمكانية المتفاعلة، التي لا يفهم جزئيها على انفراد، إلا بمدى فهمهما على اجتماع. وبفضل هذه البنية المرنة في الرحلة، القادرة على استيعاب مجال أوسع من المرئي، سمحت هذه الآلية، المنفلتة من التقنين الأجناسي، بأن تجعل منها سردا حيّا ومثيرا لوضعية تاريخية[1].

## 3ـ4ـ الصورة السردية:

الرحلة هي نص الصورة السردية بدون منازع؛ ذلك أنّ الرحّالة يصف ليسرد، ويسرد ليصف. فإذا كانت "الرواية" جنسا أدبيا، له قوانينه التي تميزه عن "الرحلة"، ابتداء من الحبكة السردية، والشخصيات النامية مع الأحداث، فإنّ الرحلة (الخيالية)* قد تقترب – كثيراً – من فن الرواية، على الرغم من أنّ عنصر (التخييل) ليس العنصر الوحيد الذي يقرّبهما؛ فقد تلتقي "الرواية" و"الرحلة" في كونهما: تجتمعان عند "الحكي"، و"الوصف".

1– للإلمام بشعرية الرحلة، ينظر: عبد الرحيم مودن، أدبية الرحلة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 1996، صص: 10– 14.

* قد لا تمثّل الرحلة الواقعية (التسجيلية) هذه المقومات الفنية بالضرورة.

- فأما "**الحكي**" في الرحلة (وهو الذي تنهض عليه الرواية)، فإنّه عنصر جوهري في عرض حياة الناس، وتصوير المجتمع والواقع، ورسم المكان، وما يشتمل عليه من موجودات وأشياء.

- وأمّا "**الوصف**" في الرواية (وهو العنصر الذي تنهض عليه الرحلة)، فإنّه يتضمّن – بطريقة مباشرة أو متداخلة – شكله التمثيلي المعروف، القائم على تجريد الموصوف من بعده الزمني والحركي، وعرضه عرضا خالصا مستقلا*

ويتلازم الوصف والسرد في الرحلة؛ كون الرحلة فنّا بصريا، يستدعي تقديم الموصوف عبر انتقال الرحلة في المكان. ويتجلى الوصف على مستوى "**المشهد**"، الذي يقوم على إيقاف حركة السرد (والرحلة، في جوهرها، مجموعة مشاهد)، بحكم انتقالاته في أرجاء المكان، أو على مستوى "**الوقفة**"، وهي أشبه بلحظة تأمّل للموصوف، يراجع الرحّالة – في أثنائها – مواقفه تجاه المرئي.

وقد تستحيل هذه الوقفة إلى ما يشبه "**الخلاصة**"، حيث تعكسها بعض الصيغ الأسلوبية المكثفة للحظات السردية والوصفية، إلى جانب صيغة أخرى هي

---

* يرى جيرار جنيت أن القانون الذي يخضع له السرد، يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف؛ فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف، فإنّه من العسير أن نجد سردا خالصا. ويقدم لأجل ذلك مثالين، نحب أن نستأنس بهما لتقريب الفكرة، وإثبات هذه الحقيقة:

المثال الأول: "المنزل أبيض، بسقف من ألواح "الأردواز"، وبمصراعين خضراوين".

المثال الثاني: "تقدم الرجل إلى الطاولة، وأخذ سكينا".

يرى (جنيت) أنّ المثال الأول، يمكن اعتباره وصفا خالصا خلوا من أيّ تحديد زماني، وخاليا من أيّ حركة، بينما يرى – في المثال الثاني – أنّه، بالإضافة إلى الفعلين: (تقدّم – أخذ)، اللذين يشخصان الحركة، فإنّ هناك عناصر أخرى، هي عبارة عن أسماء لها طابع وصفي؛ لأنّها تعيّن – على الأقل – وجود أشياء في المكان (الطاولة – السكين)... والأفعال نفسها تحمل في ذاتها طابعا وصفيا، لأنّ هناك فرقا – مثلا – بين "أخذ السكين"، و"أمسك السكين"، إذ كلّ فعل يعيّن الطريقة التي أخذ بها السكين. ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000، ص: 78.

"**الحذف**"*، حيث يُحمل الرحالة، ولسبب "إيديولوجي"، إلى حذف ما يتعارض مع اعتقاده الديني أو السياسي، أو تجاوز مظاهر العجائبية؛ لسبب حضاري أو إحالتها إلى مرجعياتها الثقافية، ثم يأتي مستوى آخر، وهو "**البانورامية**"، التي تقوم على تقديم المكان من خلال سياقه العام، وصورته الكليّة قبل عملية التعامل الجزئي، والفعل التفصيليّ.

ولما كانت الرحلة خاضعة للهاجس التوثيقي، فإنّ موضوعة "السفر" في الرحلة – وهي مكونها المركزي – سوف تسهم في بلورة التمظهرات التوثيقية عبر تقنية "**التأثيث**"**، التي تسمح بملء فراغات الموصوفات، التي قد لا تقنع.

## 3ـ5ـ اللغة السردية:

لقد شكّلت الرحلة نصا هجينا (بالمعنى الباختيني)؛ تلتقي فيها الأصوات واللغات، كما شكّلت محفلا تتداخل فيها ثنائيات، مثل: "الواقعي والخيالي"، و"التقريري والفني"، و"العلمي والأدبي"، و"الشفاهي والكتابي"، والتعييني والإيحائي"...

* يقصد بـ "المشهد": المقطع الحواري المبثوث ضمن السرد، حيث تتولى الشخصيات دفع الأحداث وتطويرها، بينما يكون السارد خارج النص، ويقصد بـ "الوقفة": المقطع الذي يتدخل فيه السارد في النص، معلقا أو معقّبا أو مستدركا، ويقصد بـ "الخلاصة": اختزال مرحلة حدثية من عمر الحكي، حيث يقوم السارد بتحديدها، وتكثيف ما وقع فيها، وغاية السارد من ذلك طي المواقف البدهية، والمكرورة في حياة الإنسان. ومثاله: (.. مرّت ثلاث سنوات: سنة: تحصّل فيها على وظيفة، وسنة: ابتنى له بيتا صغيرا، وسنة: تزوّج فيها وأنجب..). ويقصد بـ "الحذف": حذف مرحلة من مراحل الحكي، مع إبقاء قرينة لغوية (لفظة) أو حالية (استنتاج منطقي) تدلّ عليها، وغاية السارد منه: إشراك المتلقي في تقديرها وتخمين مجرياتها. ومثاله: (.. وبعد سبع سنوات، قضّاها متنقلا بين البلدان الأوربية، عاد، يجرّ الخيبة..).

** لفهم مصطلح التأثيث، نضرب له مثالا بصورة (الكعبة) المشرّفة، في المتصوّر الإسلامي، التي لا تأخذ دلالتها القدسية المستمرة من وجودها بأرض الحجاز فقط، بل تستوحي هويتها من خلال "التأثيث التاريخي"؛ حين تقدم "الكعبة" على أنّها: أول بيت وضع للناس ببكة، وارتباطها بسيدنا إبراهيم، وبولده إسماعيل، مما قد يحمل إلى استحضار الفضاء المكيّ، وتيمة "المعاناة" التي يسميؤها الملفوظ القرآني: ((بواد غير ذي زرع)).

ولقد كان توافر التراث على مكونات أدب "الرحلة" حافزا حمل الروائيين إلى تأصيل الرواية العربية، وتوظيف هذا النوع النثري توظيفا واعيا ضمن العمل السردي، على أساس أنّ الرحلة: جنس يحمل شعريةً متفتّحة، منفتحة، وأنّ أهمّ مرتكزاتها الرؤيوية هو عنصر "**الحوارية**"، المؤطر لمختلف أنساقها الخطابية المشكّلة لبنيتها السردية، ومن ثمّ، فهي ملتقىً لتعدّد الخطابات، وتاليا، هي توليفة مناسبة يعتملها "الرحّالة" لمختلف الأنظمة اللغوية والتواصلية: (شعرا ونثرا)، ومختلف المواقف السردية: (حكاية وتقريرا، ووصفا وتصويرا).

أمّا مع أدب السيرة، فقد وجدت الكتابة (السيرية) طريقها إلى (الرحلة)، بعدما مكّنت لنفسها في الكتابة (الروائية)، حيث تفاعلت مع هذا الجنس الأدبي وفق مستويين من الكتابة:

1- **مستوى الكتابة (السير- ذاتية):** نلمسها في: سيطرة ضمير المتكلم – مفردا أو جمعا – على الخطاب الرحليّ، حيث يزداد تجذرا مع عملية "التوثيق" و"التسجيل"، أين تكتسب الذات وضعا محفِّزا (بكسر الفاء)، ووضعا محفَّزا (بفتحها) في آن واحد:

أ- **الوضع المحفِّز:** كون الذات تعيش مغامرة "الجسد"؛

ب- **الوضع المحفَّز:** كونها تنفتح على مغامرة "الملفوظ".

2- **مستوى الكتابة (السير- غيرية):** حيث يفسح المجال للمكان الناطق، استنادا إلى الوظيفة التسجيلية، ومعها يتجلى مكانان:

أ – **مكان مرجعي:** سواء أكان مكانا ماضيا (منبثقا عن المصادر)، أم مكانا حاضرا (منبثقا عن شهادات متزامنة مع مشاهدات الرحلة)؛

ب – **مكان دلالي:** حين تتعدّد دلالاته بتعدّد فضاءاته.

وقد يكون الطابع (السير- ذاتي) للرحلة مدعاة لإثارة الطابع (السير- غيري) من خلال (نوستالجية) تكرّس حالة من الحنين الدائم إلى المكان الأصل[1]. ولعلّ هذا المكوّن "السيري" في الرحلة هو الذي يخلق أهم مكونات الحكي الرحلي، ألا وهو: مكون "**المغامرة**"، الذي يستند إلى الشخصية المركزية المتأثرة بالحدث، والمؤثرة فيه، حيث تمارس فيه وظيفة الربط بين مختلف مراحل الرحلة، وانتقالات الرحّالة في المكان الحافل بالفونتاستيكي المتأرجح بين "الغريب"، و"العجيب". وقد تتجاوز "المغامرة" ذلك إلى مخاطبة القارئ، في أثناء متابعته لحركة الرحّالة، من خلال خطاب "وصفي/ تبريريّ"، مما يفسّر ظاهرة التراكم الحدثي[2].

ومن هنا، فإنّ النصوص الرحلية، التي خلّفها عصر التدوين* قد تسهم في استجلاء مكونات "العجائبي"، بشرط أن تتمّ مقاربة ذلك على أساس تناصية هذه النصوص العجائبية، وتفاعلها النصانّي مع مختلف تجليات العجائبي في ذاكرة الجماعة الثقافية، ونعني بها – هنا – الذاكرة العربية الإسلامية، بكلّ ما تحمله من أنساق معرفية وثقافية..

1- عبد الرحيم مودّن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر (مستويات السرد)، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي (الإمارات)، ط.1، 2006، صص: 65 – 67.

2- المرجع نفسه، صص: 67، 68.

* لقد اتّخذ الميل إلى الغريب والخارق اتجاها واضحا منذ القرن (الخامس الهجري)، حيث تتالت المؤلفات، التي شكّلت الأجواء الغرائبية، بعيدا عن النسق الديني، الذي كانت تأتي عليه الرحلة في أول عهدها، كالذي سلكه ابن الفقيه، وابن وصيف شاه. ينظر: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2005، صص: 66 – 70.

# المبحث الثاني

## تناصية الداخل

## (بين "هاتف المغيب" و"رحلة ابن فطومة")

## أولا: رحلة ابن بطوطة وتفاعلاتها "النصيّة":

كانت حياة الإنسان مشدودة إلى السفر والترحال، من منطلق البحث عن لقمة العيش، أو اللجوء السياسي القسري، أو المغامرة لأجل إثبات الذات، ليأخذ السفر والترحال، بعد ذلك، منحى جديدا يحقّق من خلاله المسافر وجوده وكينونته، ويؤطر طبيعة علاقته بالآخر (الإنسان أو المكان)، ثم سرعان ما يتحوّل الترحال عند صاحبه إلى حالة وجودية ينشدها في مكان واقعي، أو يُحمل على اصطناع عالمه في الحلم والمتوهّم، أو تشكيله عبر المتخيّل، ثم لا يلبث السفر أن يغدوَ شكلا تعبيريا، يمثّل لديه أسلوب حياة، وفلسفة جمال، وجنسا أدبيا مكتمل الأدبية، مستقل الشعرية.

ولعل الإنسان العربي الأول كان أكثر حرصا على اصطناع هذا العالم الرِحْلي؛ لتحديد جوهر وجوده، واكتساب خصوصيته الرحلية، بله طرح سؤال الذات والآخر (الآخر الإنسان، والآخر المكان) حيث يرتقي به من خصوصيات الرحلات الإنسانية إلى جنس منفتح على شتى صور التواصل الإنساني، ذلك الذي نجد صورته مع الرحالة العرب، على اختلاف توجهاتهم، ومقاصدهم من الرحلة. ومن هنا، كانت الرحلة من أهم مصادر المعرفة، التي تبنى على المشاهدة والمراقبة إلى أن تنتهي إلى التدوين.

### 1ـ نصية رحلة "تحفة النظّار، في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار".

#### 1ـ1ـ تجربة الرحلة عند ابن بطوطة:

يقدم ابن بطوطة في رحلته المشهورة تجربة شخصية مثيرة تنبئ عن قلق إنساني دائب البحث والكشف عن ممكنات ليست في المتناول، فكأنّما أراد لحياته أن تتحوّل إلى حيوات متعدّدة، في أمكنة متفرّقة. ومع ما يقرّ به من أنّ التحوّل عن

المكان الأم ليس بالأمر الهيّن، إلاّ أنّ نداء المغامرة كان أقوى من كلّ الاعتبارات الأخرى، الأمر الذي يؤكد تجذّر روح المغامرة لديه[1].

### 1ـ1ـ1ـ بواعث الرحلة:

لقد استغرقت رحلة ابن بطوطة حوالي ثلاثين عاماً، قضاها متنقلاً بين البلدان والأمصار، وبدأ إملاء رحلته، بمجرّد استقراره بمدينة (فاس)، في كنف الدولة المرينية، وهي رحلة مرتبة ترتيباً تصاعدياً، من نقطة البدء (الانطلاق من طنجة) حتى عودته إلى وطنه.

ويمكن أن نوجز البواعث التي حملت (ابن بطوطة) على القيام برحلته في الآتي:

أ- **باعث ديني:** بأداء فريضة الحج، وزيارة قبر الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولعلّ هذا الباعث كان من أشهر البواعث التي تحمل الرحّالة المسلمين، وخاصة: رحّالة بلاد المغرب والأندلس إلى تدوين الرحلة، وهو الباعث الأول المفترض لرحلة (ابن بطوطة).

ب- **باعث ذاتي:** وهو حافز تولّد في أثناء رحلة الحجّ، وربما تأخذ الرحلة شكلا مغايرا، خاصة عند الكلام عن رحلات المغاربة، إذ كثيرا ما يتوقف المغاربة في مصر خلال طريقهم إلى الحج أو في أثناء عودتهم منه، فتكون فرصةً لوصف مشاهداتهم، وتسجيل أحوال البلاد والعباد. وقد توؤد الرحلة في مصر؛ كونها

1- محمد مظلوم: ابن بطوطة ورحلاته، من: "مختارات من تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، كتاب في جريدة، إصدارات منظمة اليونسكو، عدد: 97، سبتمبر 2006.

مركزا ثقافيا، ومقصدا لكل طلبة العلم، مما يغري الكثير منهم بالاستقرار فيها، وربما تغيّر مصير الواحد منهم بزواجه؛ "**فلا يغيّر مصير الإنسان إلاّ امرأة**"[1].

أما مع الرحالة (ابن بطوطة)، ففكرة مواصلة الرحلة قد تمّت عند دخوله مصر، وبإيحاء من العالم الزاهد (برهان الدين الأعرج)، الذي كان قد لقيه (ابن بطوطة) في الإسكندرية. ويروي الرحالة لنا هذا اللقاء:

"**دخلت عليه [برهان الدين] يوماً، فقال لي: أراك تحب السياحة والجولان في البلاد. فقلت له: نعم، إني أحب ذلك. ولم يكن حينئذٍ بخاطري التوغّل في البلاد القاصية من الهند والصين. فقال: لا بدّ لك – إن شاء الله – من زيارة أخي "فريد الدين" بالهند، وأخي "ركن الدين زكريا" بالسند، وأخي "برهان الدين" بالصين. فإذا بلغتَهم، فأبلغهم مني السلام. فعجبت من قوله، وألقى في روعي التوجّه إلى تلك البلاد، ولم أزل أجول حتى لقيت الثلاثة، الذين ذكرهم، وأبلغتهم سلامه**"[2].

ج- **باعث مغامراتي:** وهو امتداد أصيل للباعث الذاتي، وهذا الحافز النفسي، نجده قويا عند ابن بطوطة، حيث انبثق عنده – كما يذكر ذلك في رحلته – عن "رؤيا" رآها، فقام بعرضها على الشيخ الصوفي "عبد الله المرشديّ"، فكان تأويل رؤياه: أنّه "**سوف تحجّ، وتزور النبي (صلى الله عليه وسلم)، وتتجوّل في بلاد اليمن والعراق وبلاد الترك، وتبقى بها مدة طويلة، وستلقى بها (دلشاد الهندي)، وسيخلّصك من شدة تقع فيها**"[3].

1- جمال الغيطاني: مقاصد الأسفار، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ط.1، 2011، ص: 159.
2- تحفة النظّار في غريب الأمصار، وعجائب الأسفار، صص: 24، 25.
3- المصدر نفسه، ص: 28.

### 1ـ1ـ2ـ المناحي النفسية في الرحلة:

وإلى جانب هذه البواعث المحفزة، نجد استعدادات قوية أخرى قد أسهمت في إنجاز فعل الرحلة، تكشفها شخصية الرحالة في تفاعلها مع موضوعة "السفر"، وعبر مناحي نفسية متداخلة:

أ- **منحى تذكري استرجاعي:** نقصد به ما عاينه (ابن بطوطة) بأمّ عينه، ولعلّه الجانب الأهم في رحلته، كونه هو الذي يترجم ما ورد في عنوان الكتاب من غرائب الأمصار، فضلا عن أنّه ينفرد – أو يكاد – في ذكر معظم ما ذكره مما شاهده.

ومن الملاحظ أنّ (ابن بطوطة) يسرد الأخبار بطريقة توحي بيقينه التام بصحتها، وأنّه كان لا يعرج إلى الأخبار المشبوهة، إذا ما عاين الصورة بالرغم من أنّها تدخل في إطار العجائب.. وإذا شكّ في خبر من الأخبار يطبعه بطابع "الزعم".

ب- **منحى صوفي كشفي:** وهو ما نجده في الرحلة من جوانب تكاد تكون غيبية، اعتمد عليها (ابن بطوطة) لإضفاء شرعية على رحلته، ولعلّنا نشير في هذا المقام إلى قصّته مع أحد علماء الإسكندرية وزهّادها، وهو: برهان الدين الأعرج، ومكاشفته له بأنّه سوف يطوف، بعد الحج، في مناطق قاصية من الهند والصين، وسوف يصادف أشخاصا يعرفهم الشيخ، فطلب منه أن يبلّغهم سلامه..، وقد حدث ما قال.. وهكذا، تكون رحلة (ابن بطوطة) تحقيقا لمكاشفة هذا المتصوّف، واستجابة دفينة في نفس ابن بطوطة، كشف عنها هذا الصوفي.. لتشبّعه بالروحانيات، واعتقاده في الكرامات.

ومن المهمّ الإشارة إلى بعد صوفيّ في رحلة ابن بطوطة، وإن بدا متخفّيا، ذلك الذي رصده (لسان الدين بن الخطيب) في كتابه: "الإحاطة في أخبار غرناطة"، عندما رسم صورة معبّرة لهذا الرحالة المغامر: "**هذا رجل لديه مشاركة يسيرة في الطلب.. وكانت رحلته على رسم الصوفية زيّا وسجيّة**"[1].

ج- **منحى إخباري إحالي:** تعد الأساطير والخرافات في رحلة (ابن بطوطة) من أهمّ المواد المؤسسة لحبكتها، فهي، إلى جانب كثرتها وتنوّعها، تمتاز بحسن السرد، وترتبط ارتباطا عضويا بالأماكن التي يزورها، ويتّضح أنّ ابن بطوطة يُسند مثل هذه الأخبار إلى العامة، والعامة مولعة بتصديق الغرائب والأكاذيب.

غير أنّ مثل هذه الأخبار، إذا ما تعلّقت بإعجاز ديني، فإنّ ابن بطوطة يسلّم بها بسهولة، كما هو الشأن – مثلا – بالنسبة للوليّ: أبي عبد الله المرشدي، الذي يعطي كلّ من يزوره ما يشتهيه من الفاكهة في غير أوانها، فهذا أمر من الخوارق التي تستحيل في العادة إلاّ بحصول أسباب خفية مسكوت عنها، كأن يأتيه بها من زاره من الأقاليم الأخرى، حيث تختلف مواسمهم في الفاكهة مع مصر، إلا أنّ ابن بطوطة يورد الخبر بشكل تأكيدي، وكأنّه يسلّم بها تسليما.

وينطلق (ابن بطوطة) في حكاياته بواسطة فعل السماع "سمعت"، "ذُكر لي"، "يُحكى"، أو فعل الرؤية "رأيت"، وفي الحالتين يقوم بالتعليق عما ينقله، إمّا بالصمت الموهم بالرفض أو بالقبول.

د- **منحى تخييلي عجائبي:** كانت بعض معروضات المتن البطوطي – وهي كثيرة – مدعاة إلى إنكار بعض العلماء، والفقهاء لها. فقد اشتهرت أخبار أسفاره بين

1- لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1424هـ، 3: 206

الناس، خاصة ما كان يذكره من غرائب الأمصار التي زارها، وعجيب المشاهدات التي ما فتئ يتندّر بها في مجالسه. لذلك نجد (ابن خلدون) ينكر بعض أخبار هذه الرحلة في كتابه "العبر"، فيقول:

".. **ورد بالمغرب، في عهد السلطان (أبي عنان)، من ملوك بني مرين، رجل من مشيخة "طنجة"، يعرف بابن بطوطة، كان رحل منذ عشرين سنة قبلها إلى المشرق، وتقلّب في بلاد العراق واليمن والهند، ودخل مدينة دهلي [دلهي]، حاضرة ملك الهند، وهو السلطان "محمد شاه"، واتّصل بملكها لذلك العهد، وهو "فيروز جوه"، وكان له منه مكان. استعمله في خطة القضاء بمذهب المالكية في عمله، ثم انقلب إلى المغرب، واتصل بالسلطان أبي عنان، وكان يحدّث عن شأن رحلته، وما رأى من العجائب بممالك الأرض، وأكثر ما كان يحدّث عن دولة صاحب الهند، ويأتي من أحواله بما يستغربه السامعون ... فتناجى الناس بتكذيبه. ولقيت أيامئذ وزير السلطان: "فارس بن ودرار"، البعيد الصيت، ففاوضته في هذا الشأن، وأريته إنكار أخبار ذلك الرجل لما استفاض في الناس من تكذيبه. فقال لي الوزير فارس: "إياك أن تستنكر مثل هذا من أحوال الدول بما أنّك لم تره..."** [1].

بل نجد (ابن خلدون) ينكر عجائبية ابن بطوطة، بل ينكر العجائبي مطلقا، محاولا تقديم تفسير نفسي يستند إلى العلمية والموضوعية، فنجده يعلّل هذا المنحى التخييلي بقوله:

".. **لهذا، كثيرا ما يعتري الناس في الأخبار كما يعتريهم الوسواس في الزيادة عند قصد الإغراب ... فليرجع الإنسان إلى أصوله، وليكن مهيمنا على نفسه، مميّزا بين طبيعة الممكن والممتنع بصريح عقله، ومستقيم فطرته، فما دخل في نطاق**

1- ابن خلدون، كتاب العبر، دار الفكر، بيروت، 2010، صص: 227.

**الإمكان، قبله، وما خرج عنه، رفضه، وليس مُرادنا الإمكانَ العقلي المطلق؛ فإنّ نطاقه أوسع شيء، فلا يفرض حدا بين الواقعات، وإنما مرادنا الإمكان بحسب المادة التي للشيء، فإنّا إذا نظرنا أصل الشيء، وجنسه، وصنفه، ومقدار عظمه وقوته، أجرينا الحكم من نسبة ذلك على أحواله، وحكمنا بالامتناع على ما خرج من نطاقه..**" [1].

وبينما وصفه بعض الفقهاء المتأخرين بالكذب، رأى فيه أغلب المستشرقين الرحالة – ممن جاءوا بعده – صورة للأمانة العلمية، فأطلقوا عليه اسم (الرحّالة الأمين)، و(أمير الرحّالة العرب)، بفعل دقة ما نقله من مشاهدات عن عادات الشعوب، وأسرار الأمم.. على أنّ الأبرز في الكتاب: تلك المشاهد "الأكزوتيكية"، التي لا تخلو من دهشة شعورية، ومشهديّة أخّاذة التصوير.. مزجت المتعة بالمنفعة، وجعلت من رحلة (ابن بطوطة) واحدة من كلاسيكيات أدب الرحلات في العالم.

### 1ـ1ـ3ـ أبعاد في الرحلة:

إنّ السمة الفنية، التي تتكرّر في كلّ فصول رحلة ابن بطوطة، تكمن في: الوصف السريع للأمكنة، والانطباع الشخصي عمن قابل من الرجال؛ فليس هناك من هدف آخر إلا تحقيق ذلك، مع سرد ما أمكن من مفارقات وطرائف الرحلة، إذ لم تحقّق الرحلة أيّ كشف جغرافي غير معروف في ذلك الحين.

لكن أهمية الرحلة تكمن – حسب علماء الإنسان والاجتماع – في قيمتها الانثروبولوجية؛ ففيها رصد لكثير من عادات الشعوب، وتقاليدها، التي لا يهتم بها

1– المصدر نفسه، صص: 227، 228.

التاريخ السياسي عادة. أين يظهر ولع ابن بطوطة بذكر الغريب من كرامات الأولياء والدراويش، من الذين لقيهم في رحلته. فجاءت رسالته حافلة بنزعة أسطورية أخّاذة، أعطت لخياله العنان في تمثّل الكثير من مفارقات الأحداث.

ومن الملاحظ أنّ ابن بطوطة يسرد الأخبار بطريقة توحي بيقينه التام بصحتها، وأنّه كان لا يعرج إلى الأخبار المشبوهة، إذا ما عاين الصورة، على الرغم من أنّها تدخل في إطار العجائبي.. فإذا ما شكّ في خبر من الأخبار، يطبعه بطابع الزعم؛ بقوله: "زعموا.."، وهذا بعض أمانة النقل عنده.

### 1ـ1ـ4ـ ظروف كتابة النص البطوطي:

وعلى الرغم من أنّ هذا الكتاب هو الكتاب الوحيد الذي يرد في مفهرسات المؤلفات العربية لابن بطوطة، إلاّ أنّه لم ينجز تدوينه بنفسه، إذ هو حصيلة مشاهدات رصدها في أثناء تجواله، وترحاله، وقد رواها لـ (ابن عنان) المريني، سلطان (فاس)، وأحد ملوك الدولة المرينية في المغرب، حين استقرّ عنده، فإذا بالسلطان يأمر كاتبه (محمد بن جزي الكلبي) بتدوين هذه التجربة الثريّة في كتاب سماه: "تحفة النظّار، في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار".

وقد نشر الكتاب لأول مرة في باريس عام 1853، مع ترجمة فرنسية أنجزها المستشرقَان: الفرنسي (فرانسوا ديفريمري)، والإيطالي (سان جينيتي)[1].

1- محمد مظلوم: ابن بطوطة ورحلاته، من: "مختارات من تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، كتاب في جريدة، إصدارات منظمة اليونسكو، عدد: 97، سبتمبر 2006.

### 1ـ1ـ5ـ الفواعل في رحلة ابن بطوطة:

لقد كان من وراء إنجاز مشروع رحلة (ابن بطوطة) أعلام فاعلون ثلاثة هم: السلطان المريني، وكاتبه، ورحّالتنا*:

أ- **السلطان أبو عنان المريني** (ت. 759 هـ - 1358 م): وهو أبو عنان بن أبي الحسن بن أبي سعيد بن يعقوب بن عبد الحق مؤسس دولة بني مرين؛ صاحب المجالس العلمية التي كانت أشبه ما تكون بدور الحكمة بالأمس أو بالأكاديميات اليوم، وهو السلطان الذي صدر منه أمر انتساخ رحلة ابن بطوطة، وجعلها في متناول القراء، بالرغم مما ظهر من بعض معاصري الرحالة المغربي، من أمثال ابن خلدون الذين شككوا في مصداقية الرحلة.

ب- **الكاتب أحمد بن جزي** (ت.721هـ - 1321م): وهو أبو عبد الله محمد بن أبي القاسم محمد بن أحمد بن جزي الغرناطي. اجتمع بابن بطوطة في غرناطة، واستمتع بأخبار رحلته، وقيّد عنه أسماء الأعلام الذين لقيّهم في الرحلة. كان في خدمة أبي الحجاج يوسف بن الأحمر النصري، ملك غرناطة، ثم التحق بالمغرب، حيث خدم السلطان أبا عنان المريني.

وعند ما قرّر السلطان (أبو عنان) استنساخ رحلة ابن بطوطة، لم يجد في مجلسه أفضل من الكاتب (ابن جزي)، صاحب الخط الرفيع البديع، سيّما وأنه قام بالخطوات الأولى، وهو في غرناطة، وهكذا، كُتب لـ (ابن جزي) أن يخلّد اسمه إلى

* قد لا نغفل طرفا رابعا في إنجاز المشروع البطوطي، وهو وزير السلطان المريني: أبو زيان فارس بن ميمون ابن ودرار الحشمي، حيث يرجع إليه الفضل في إنصاف ابن بطوطة، وإرجاع ابن خلدون إلى صوابه لماّ شكَّكَ في مصداقية الرحلة.

جوار ابن بطوطة، على الرغم من سنّه، التي لم تتجاوز ستّا وثلاثين سنة[1].

ج- **الرحالة ابن بطوطة** ( ت. 777هـ / 1377م ): وهو محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم بن عبد الرحمن بن يوسف اللواتي الطنجي. ويعتبر ثالث ثلاثة رفعوا اسم المغرب العربي عاليا بعد (ابن رشد) و(ابن خلدون)؛ إذ كان أكبر رحالة في التاريخ البشري كله. ولد بطنجة يوم الاثنين 17 رجب 703هـ – 24 فبراير 1304م، ثم يمسى – بعد عودته من رحلاته إلى المغرب – من جلساء السلطان (أبي عنان)، الذي أصدر أمرا لكاتبه (ابن جزيّ) بتدوين رحلته قبل أن يتقلّد هذا الأخير منصب قاضي إقليم "تامسنا"*.

### 1ـ1ـ6ـ ميتا – نصية الرحلة:

عند الكلام عن البنية (الحكائية / السردية) لرحلة ابن بطوطة، لا بدّ من التركيز على دور ابن جزي، وعلاقة المباشرة الفاعلة في ميلاد المنجز البطوطي؛ فقد تولّى هذا الكاتب تحديد دوره في هذا المنجز الرحْلي، عبر خطابه المقدماتي للمتن، وهو بيان أساسيّ، وجب تثبيت ملفوظه – مع طوله – لأهميته. يقول ابن جزي:

".. **وصدر الأمر العالي لعبد مقامهم الكريم، المنقطع إلى بابهم، المتشرّف بخدمة جنابهم، محمد بن محمد بن جزي الكلبي – أعانه الله على خدمتهم، وأوزعه**

---

1- ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة، تقديم وتحقيق: عبد الهادي التازي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية (1997): 1/ 149.

* يذكر الأستاذ عبد الهادي التازي أنّ الذين ترجموا لابن بطوطة أهملوا الحديث عن ظروف وفاته، غير أن الحافظ ابن حجر، في "الدرر الكامنة" يفيد أن ابن بطوطة بقي إلى سنة سبعين، وأدركته الوفاة، وهو متول للقضاء حتى عهد السلطان عبد العزيز بن أبي الحسن، أخي السلطان أبي عنان، مما يعني أنّ أجله أدركه بتامسنا، التي كانت عاصمتها – آنذاك –، ولم تكن الوفاة بفاس، ولا بطنجة. ينظر: رحلة ابن بطوطة، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1996، 1: 81.

**شكر نعمتهم – بأن يضم أطراف ما أملاه الشيخ أبو عبد الله، من ذلك في تصنيف يكون على فوائده مشتملا، ولنيل مقاصده مكمّلا، متوخيا تنقيح الكلام وتهذيبه، معتمدا إيضاحه وتقريبه، ليقع الاستمتاع بتلك الطّرف (...). ونقلت معاني كلام الشيخ أبي عبد الله بألفاظ موفية للمقاصد التي قصدها، موضّحة للمناحي التي اعتمدها، وربما أوردت لفظه على وضعه، فلم أخلّ بأصله ولا فرعه، وأوردت جميع ما قيده من الحكايات والأخبار، ولم أتعرض للبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار، على أنه سلك في إسناد صحاحها أقوم المسالك، وخرج عن عهدة سائرها بما يشعر من الألفاظ بذلك، وقيّدت المشكل من أسماء المواضع والرجال بالشكل والنقط، ليكون أبلغ في التصحيح والضبط، وشرحت ما أمكنني شرحه من الأسماء الأعجمية؛ لأنها تلتبس بعجمتها على الناس، ويخطئ في فك معمّاها معهود القياس، وأنا أرجو أن يقع ما قصدته من المقام.."**[1].

لقد تشكّل نص الرحلة البطوطية[2] عبر مستويات ثلاثة:

أ- **مستوى الإملاء (السلطان):** ".. ونفذت الإشارة الكريمة بأن يمليَ ما شهده في رحلته.." [الرحلة: 1/ 152]

ب- **مستوى التقييد (الرحالة):** "وكان الفراغ من تقييدها في ثالث ذي الحجة عام ستّة وخمسين وسبع مائة.." [الرحلة: 6/ 280]

ج- **مستوى التلخيص (الكاتب):** "قال ابن جزي: انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ أبي عبد الله بن بطوطة أكرمه الله.." [الرحلة: 6/ 280]

---

1- المصدر نفسه: 1: 152.

2- ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة، تقديم وتحقيق: عبد الهادي التازي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية (1997): 1: 149.

وعلى أساس هذه المستويات، نكون أمام اعتبارين اثنين:

أ- اعتبار رحلة ابن بطوطة **(ميتا- حكائيا)**، يكون قد اشترك فيه صاحب الرحلة (ابن بطوطة)، بوصفه الفاعل المباشر، ثم كاتب الرحلة (ابن جزي)، بحكم إضافاته، التي قد تؤثر على بنية المتن الرحلي، وفق ما تحدّده استراتجيته في خطبة الكتاب.

**ب**- اعتبار رحلة ابن بطوطة **(مبنى حكائيا)**، تتجلّى فيه سردية (ابن جزي) المباشرة، كونه المدوّن والمتصرّف والمنظّم، إلى جانب سردية الرحالة (ابن بطوطة)، التي لا يمكن إلغاؤها، كونها الصوت الرحليّ الأول.

لكن هناك اعتبارا ثالثا لا يمكن إغفاله، وهو **(ميتا- نصية)** هذه الرحلة، من خلال ما يقوم به كاتب الرحلة (ابن جزي) من تعليقات، وشروحات معجمية، مما يجعله نصا (واصفا)، يعزّزه الطابع (التناصي)، الذي أعلن عنه الكاتب، وتؤطّره قصديته الواضحة، من خلال خطبة الكتاب (الرحلة)، ممثلة في المرسل*، بموجب "الأمر السلطاني"؛ الباعث إلى عملية التدوين، عن طريق توجيهين صدرا عنه، هما:

أ- توجيه يتعلّق بابن بطوطة، الذي سيملي رحلته على ابن جزي، اعتمادا على مشاهداته، ومحفوظاته؛

ب- توجيه يتعلق بابن جزي، ومسار عملية التدوين، القائمة على تقييد هذه الإملاءات، وتنسيقها، وتصنيفها.

* وفق المفهوم الغريماسي، والبرنامج العاملي عنده.

ومن هنا، فإنّ مهمة "التقييد"، التي سوف يضطلع بها (ابن جزي)، قد توحى بأنّ دور هذا الكاتب مقتصر على عملية التدوين، عبر تقنية التصفيف والتصنيف، غير أن (ابن جزي) سوف يرسم استراتيجية هذه الكتابة؛ المؤسسة على غايتين هما: الفائدة والمتعة، وقد امتلك الكفاية المعرفية والأدائية، بوصفه صاحب خبرة في الكتابة السلطانية (الديوانية)، وصاحب براعة إنشائية، وفطنة وذكاء تليق بشخص مقرّب لدى السلطان المريني.

لقد أشار ابن جزي إلى عمليات أربع تقوم عليها تقنية الإملاء:

**أ**– نقل معاني الرحالة (ابن بطوطة) بلغته الخاصة؛

**ب**– تقييد الأخبار دون الوقوف على حقيقتها أو إبداء موقف من صدقيتها؛

**ج**– تقييد ما غمض من أسماء الأعلام والأماكن بالضبط والتشكيل؛

**د**– شرح الأسماء الأعجمية، وتقريبها إلى المتلقي.

غير أنّ مثل هذه العمليات الإجرائية قد تحمل خطورتها، خاصة مع الوظيفة (الأولى)، وبعض الخطورة مع الوظيفة (الرابعة)، مما قد يحمل إلى فرضية استنتاجية هي: "**إنّ التقييد يشكل النص الكامل والتام للرحلة، والتلخيص يشكّل نصا ثانيا للرحلة نفسها، ما دام يختلف عن التقييد في معطيات كثيرة؛ لأنّه غيره، ومن هنا، يظلّ السؤال التالي واردا: أين هو نص الرحلة الأصلي؟**"[1].

1– الطائع الحداوي: في معنى القراءة (قراءات في تلقي النص)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1999، ص: 180.

## 2ـ نصية رواية "رحلة ابن فطومة":

### 2ـ1ـ تمهيد:

كان لمفهوم الأدب "العالمي"[1] في الثقافات الأوروبية أثره الفاعل في ترسيخ فكرة: أنّ "الأدب الغربي" هو المعيار الفني للحكم على آداب الأمم الأخرى، لكن سرعان ما تبدّت هشاشة هذا المفهوم، نتيجة الرؤية القاصرة المرتبطة بفكرة "المركزية الأوروبية"، وتصوّرها للآداب التي أنتجتها الشعوب الغيرية، خاصة مع غياب عملية المقارنة الموضوعية بينها، مما قد يفقد مفهوم "الأدب العالمي" الأرضية التي يرتكز عليها، ليتحوّل إلى مجرد سلعة قابلة للترويج، وصالحة للهيمنة، وبخاصة في زمن العولمة.

إنّ النزعة شبه الاستشراقية التي يحملها مفهوم "الأدب العالمي" في الحكم على آداب الأمم غير الأوربية قد طالت الرواية العربية، بحيث نظر النقاد، ومؤرخو الأدب الغربيون – ومثلهم النقاد العرب الذين حملوا هذه النزعة – إلى طبيعة نشوء الرواية العربية، بوصفها نوعا أدبيا، في بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وثمرة احتكاك منطقي بالرواية الأوروبية، واستمرارا حتميا للتقليد الأوروبي في السرد.

لقد لمس الروائيون العرب الأوائل صعوبة جعل النوع الروائي جزءا من سلسلة الأنواع الأدبية العربية من دون الاحتكام إلى المرجعية الثقافة العربية، ووصْلِ الرواية بالموروث السردي العربي القديم، الذي يقوم على أنواع سردية ثانوية بدائية أدت إلى تحوّل بعض الأنواع السردية منها، عبر مسارها التاريخي، وتطورها الفني حتى تصل إلى هذا الشكل الروائي (العربي) الذي نعرف.

---

1– مفهومٌ استخدمه الكاتب الألماني غوته، لأول مرّة، عام 1837، ليصف به ظاهرة تنامي حضور نصوص أدبية أجنبية في المدونات الأوروبيين، ليؤكد السمة الكونية للآداب التي تنتجها الشعوب المختلفة، وباحثا عن الصفات العامة، التي تربط الآداب بعضها ببعض.

وعلى هذا الأساس، فليست الرواية العربية – كما ذهب بعضهم – تقليدا للرواية الأوروبية بالضرورة؛ وإنّما تبلورت في ظل النوع الذي انتعش في أوروبا خلال القرن السادس عشر، لتحتفظ هي بتاريخها، وديناميتها، وخصوصيتها، يشهد على ذلك تلك التجارب الروائية التي اضطلع بها رواد الرواية العربية الحديثة، حين مزجوا المضمون الحداثي بالأشكال السردية التراثية، كالذي سلكه (المويلحي) و(المسعدي)، وأصّله (نجيب محفوظ) – وهو رائد في هذا الاتجاه – في رواياته المتأخّرة.

قارن نقاد الغرب الكاتب نجيب محفوظ بـ (بلزاك)، حينما تناولوا ثلاثيته الروائية، لما لمسوه فيها من واقعية حادة، بل قد نعتوه بـ (بلزاك العرب). لكنّ هذا الوصف قد يحدّ من طاقات هذا الكاتب الإبداعية، أو قد يختزل تجربته الروائية حين تقتصر النظرة إلى ذلك الجزء من التأثير الغربي (الواقعي)، ويغفل ذلك الجزء الأصيل المستند إلى الموروث السردي العربي التاريخي، وتشكيله الأسلوبي الفني.

لقد حاول نجيب محفوظ أن يستمدّ أسلوبه من غنى اللغة العربية وجمالياتها، ومن واقعيتها وإيحائها، مما جعل لغته – في أعماله الواقعية خاصة – أقرب إلى لغة الجاحظ، التي مثّلت – عند الكتّاب التجريبيين العرب – جسرا تواصليا يربط التراث بالحداثة.

ولم يستقر هذا التأثر – عند نجيب محفوظ – في حدود الأسلوب العربي القديم فقط، بل امتدّ إلى الأشكال السردية، أين وظّف أشكالا تراثية ينحدر بعضها من أدب السير الشعبية، وبعضها من الحكايات التراثية العجائبية، وبعضها الآخر من أدب الرحلات، ليمتدّ التأثر إلى أنواع متأصّلة في موروثنا العربي.

ولعلّ من المفيد أن نرصد وتيرة إنتاج نجيب محفوظ الروائية، حتى نتبيّن منحى الكتابة عنده، وصورة تطوّرها الفني، وندرك جوهر العملية الإبداعية التي اضطلع بها منذ إن اقتحم عالم القصة القصيرة، وخاض تجربة الكتابة الروائية الموسوعية.

- **الرواية التاريخية التقليدية:** كانت أشبه بالتعبير عن الطفولة الفنية في المسيرة الإبداعية لصاحبها، وكأنّ الروائي يعتقد ضرورة أن يكون الابتداء الكتابي من التاريخ القديم. مثالها: (عبث الأقدار/ 1939).
- **الرواية الواقعية التقليدية:** تعنى برسم عالم روائي مستمد من الواقع الاجتماعي السائد. مثالها: (القاهرة الجديدة/ 1945).
- **الرواية الملحمية:** ترصد أجيالا من الناس في أحداث يمتزج فيها الأسطوري بالواقعي، والخارق بالمعقول، على مدى زمني طويل نسبيا، فترد الملحمية دينية: (أولاد حارتنا/ 1959)، كما ترد شعبية: (ملحمة الحرافيش/ 1974).
- **الرواية الوجدانية:** وتنعت بالنفسية، وهي تشير، بشكل خاص، إلى تلك الروايات التي يحتكر السرد فيها شخصية واحدة، حيث تعبر عن موقف ذاتي غالبا. مثالها: (السراب/ 1948).
- **الرواية السياسية:** يتقدم فيها الصراع الطبقي في المجتمع، والمصالح السياسية لبعض الفئات الاجتماعية، والموقف من السلطة الحاكمة. مثالها: (ميرامار/ 1967).
- **الرواية الرمزية:** تحيل، بعالمها التخييلي، وعبر شخصياتها، والأدوار التي تؤديها على عالم آخر من التصورات والقيم والعلاقات. مثالها: (الكرنك/ 1974).

– **الرواية المعارضة:** تتّخذ من حكاية أخرى الحبكة الخلفية لحكايتها، وهي تختلف عن التاريخية في كونها تستند إلى إنتاج أدبي، وليس إلى عمل علمي. مثالها: (أولاد حارتنا/ 1952)[1].

وإذا كان نجيب محفوظ، في كتاباته، قد ألّف رواياته الأولى، اعتمادا على وعيه الكامل بأهمية الشكل الغربي، وتقنياته السردية، فإن كثيرا من العناصر الفنية التي تشكّل عالمه الروائي، انطلاقا من وظيفة "اللغة"، التي تولّت مهمّة نقل عوالم الشخصيات الروائية، وتجسيد سلوكها وطريقة تفكيرها وتعبيرها، إلى جانب مهمّة "وصف" المكان، وما يمثله من خصوصية في السردية العربية، قد يصعّب عملية عزل المضمون الروائي عن تشكيلها الفني؛ إذ لا يكاد ينفلت من قبضة التراثية، وإن لم يفصح الكاتب عن ذلك صراحة.

ولا يلبث نجيب محفوظ، بعد مرحلة الكتابة "التسجيلية"، أن يدخل مرحلة الكتابة "الترميزية"، التي مثلت فيها رواية (أولاد حارتنا/ 1952) صورة للصراع بين الدين والعلم، بوصفهما من القضايا الشائكة التي اعترضت كتاب هذه المرحلة (مرحلة الكتابة التجريبية)، حين حاول الكاتب تحديد موقفه من ذلك، وعبر شخصياته، وبلورة قناعاته، التي يحصرها في ضرورة أن يتناغم الدين والعلم، وضرورة أن يدخلا في تفاعل خلاّق ينقذ البشرية الغارقة من صراعاتها المادية.

---

1– استعنّا، في هذا التصنيف، بما رصده (سامي سويدان) لوتيرة إنتاج "نجيب محفوظ" الروائي. ينظر كتابه: المتاهة والتمويه في الرواية العربية (المثقف والمدينة/ السلطة والراوي)، دار الآداب، بيروت، ط.1، 2006، صص: 239 – 247.

وعلى منوال هذه الرواية الرمزية*، تأتي رواية (ليالي ألف ليلة/ 1982) ورواية (رحلة ابن فطومة/ 1983) اللتان شكلتا بعدا تناصيا، وأنموذجا فنيا لصورة المعارضة الواعية لحبكة الموروث السردي العربي القديم، ووعيا ناضجا بمسألة صلة المبدع بالمادة التراثية، حيث استطاع المؤلف استلهام بنية قصص (ألف ليلة وليلة)، ونسق (رحلة ابن بطوطة)، استلهاما ذكيا، دلّ على ممارسة عميقة للكتابة السردية، دون أن يقع في أسر المحاكاة الآلية لهما.

## 2.2ـ رحلية النص المحفوظي:

من الواضح أن نجيب محفوظ كان يحاكي في روايته (رحلة ابن فطومة) أدبية الرحلة العربية، في أهدافها، ومقاصد السفر فيها؛ وبخاصة، مقصد طلب العلم، وتحصيل المعرفة، ورصد المشاهدات والتجارب والخبرات، كحال "رحلة ابن جبير". ثم يختار لها إطاراً صوفياً، مما يحصر مجال التناصية فيها في ذلك النوع من الرحلات، التي قصد منها السياحة الصوفية، فتتّسق عند المتلقي – عبر مناصها العنواني – مع رحلة ابن بطوطة.

وإذا كان الكاتب قد اعتمد، عبر أجزاء رحلته، على مناصات، هي – في الأساس – علامات لغوية لأحياز مكانية، مثلت أفضيتها دلالات سيميائية ذات إيحاء ديني، مثل: "دار الإسلام"، و"دار الكفر"، و"دار الهجرة"...، فأنّها قد شكّلت – في الآن نفسه – قناعا تحتجب من ورائه فكرة المؤلف، التي أضمرها للسلطة، وعلاقة الحاكم بالمحكوم.

* حاول كثير من خصوم المؤلف تأويل هذه الرواية تأويلاً إيديولوجيا مغرضاً..

إنّ هذا الأسلوب الجديد في كتابة نجيب محفوظ، بمثل ما نجده في "الحرافيش"، و"ليالي ألف ليلة"، و"رحلة ابن فطومة"، ربما أصّل لأزمة الكتابة التي عرفها المؤلف منذ حركة "الضباط الأحرار"، عام 1952، في مصر، إلى جانب الأثر الذي أحدثه توقّفه عن الكتابة لمدة "سبع سنوات"، ممّا يعطي تفسيرا موضوعيا لتحوّل الكاتب إلى رواية "المعارضة"، وكأنّ استيحاء النماذج الجاهزة قد أتى ليحلّ أزمة كتابية مستعصية، لكنّها ليست منقطعة أو مفصومة عن التحولات الاجتماعية الكبيرة، التي شهدتها مصر، وعرفها العرب، ليكون طابع التأمل في هذه التناصات/ المعارضات نوعا من البحث عن التوازن واليقين[1].

## 3.2ـ مناص العنوان:

كانت العنونة – وما تزال – جزءا لا يتجزأ من الفعل الإبداعي المحفوظي، ومرحلة حاسمة من مراحل الولادة السردية، يمنحها هذه السيميائية، التي تترجم رحلة الكتابة ومراحلها عند الكاتب، بل قد تترجم تطوّر الرؤية السردية للعالم، والإنسان والحياة.

ولمّا كان العنوان يستأثر بمكوناته الدلالية؛ كأن يكون بعدا زمانيا أو انتماء مكانيا أو موقفا سياسيا أو حضورا اجتماعيا أو تجربة ذاتية أو لحظة تأملية أو نزعة فلسفة إنسانية. كان لهذه الإنتاجية الدلالية، عبر عتبة العنوان، دور في تأكيد قدرة الكاتب في طرح أفكاره، ومكنته في تكثيف أبعادها.

فقد جاءت رواية "رحلة ابن فطومة" لتعبّر عن هذه الكثافة الدلالية من خلال استلهام تراث أشهر الرحلات العربية "رحلة ابن بطوطة"، عبر المجانسة اللغوية في العنوان، فاستطاع، من خلاله، أن يقيم علاقة خاصة مع الشكل السردي الكلاسيكي،

1– ينظر: سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية (المثقف والمدينة/ السلطة والراوي)، دار الآداب، بيروت، ط.1، 2006، ص: 248.

وذلك بترهين الجنس الرحلي في الإبداع الروائي، والدخول في تناصية واعية، مع بنائهما النصي، وشكلهما السردي، وفضائهما التراثي، ودلائلية الشخوص فيها، وعمق البعد القيمي (الثقافي والحضاري) في موضوعتها، موجدا بذلك مذاقا قرائيا خاصا، يقترب من التعاطي الذهني، الذي يحفّز عملية التلقي، ويفتح أفق التأويل.

## 4.2- بنية الحكي في الرواية:

### 1.4.2- موضوع الرواية:

يقدم نجيب محفوظ، في "رحلة ابن فطومة"، قصة بطل الرحلة (قنديل)، وقد نشأ في بلد إسلامي عصري، اصطرعت فيه قوى الخير والشر. ولمّا لم يقدر على التكيّف والتأقلم، ولم يستطع الصمود أو التصدي، يتّخذ من الرحلة؛ خلاصا من حيرته، فيشرع في البحث عن بلاد أخرى، ناشداً مجتمعاً آخر، تحقّقت فيه قيم العدالة، وتمثّلت فيه معالم المدينة الفاضلة، من دون الإعلان عن نزعة هروبية خلاصية، ذلك أنّ من بين مقاصد هذه الرحلة: معرفة عناصر القوة في الديار التي يقصدها، واستجلابها إلى ديار الإسلام علاجا ودواء.

### 2.4.2- البنية العاملية في الرواية:

شكّل البعد (المعرفي) في الرواية ماهية فعل السفر، وحافزه الأساس، ذلك أن هذه الرحلة الروائية عبر هذه الرواية الرحلية قد تؤطّر – سميائيا – بالبحث عن المعرفة؛ كعنصر مؤسس لنسق عاملي (بالمفهوم الغريماسي)، يؤطر – بدوره – برنامجا سرديا، يكون فيه (المرسل) الدافع على الفعل، والممارس على الذات الفاعلة (السارد/ الرحالة) فعله الإقناعي، عبر حافز السفر والرحلة، تحقيقا للموضوع القيمي (امتلاك المعرفة).

ولما كانت الذات الفاعلة تملك الأهلية الإنجازية، أين تتجلى:

- **معرفتها للفعل:** حيث إنّ تنقلها في الأمكنة المختلفة خوّل لها امتلاك معارف متنوعة ومتعددة. "**.. عرفت الرحلات في صحبة المرحوم أبي، فطوفنا بالمشرق والمغرب..**". [ابن فطومة/ 9]
- **رغبتها في الفعل:** حيث تحمل الذات عاطفة وطنية ترغّبها في القيام بهذه المهمّة. "**.. ليس هذا بالكثير على طالب الحكمة..**" [ابن فطومة/ 18]
- **إرادتها في الفعل:** حيث غرس هذه الشعور الذاتي/ الوطني إرادة التصميم على تحقيق هذه الرسالة النبيلة. "**.. أريد أن أعرف..**" [ابن فطومة/ 18]
- **وجوب الفعل:** حيث إن من علامات الانتماء الوطني/ القومي: هذا الالتزام بأداء الواجب المقدس. "**.. وأن أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي....**" [ابن فطومة/ 18]

فإنّ الأثر الكلّي لهذه الرحلة المعرفية سوف يجاوز الرؤية الذاتية (امتلاك المعرفة)، إلى الرؤية الوطنية (الانشغال بشؤون الوطن). ومن هنا، سوف تغدو هذه التجربة الرحلية نسقا منفتحا على هويتين: الأولى: معرفية، والثانية: وطنية؛ مادام الرحّالة يرتحل ليتعلّم، ويعود إلى بلده، ليعيد إنتاج المعرفة بصيغ عديدة، لكنها واعية مدركة.

### 3.4.2ـ فضاء الرواية:

لقد أرسل الكاتب بطل روايته (قنديل) إلى بلاد جديدة، تمثّل القيم التي يريدها – حقا – دواءً لديار الإسلام، وقد رتب نجيب محفوظ البلدان التي زارها بطلُه "ابن فطومة" ترتيباً يستند إلى تعدّد الأنظمة السياسية، والاجتماعية، والدينية، مراعيا، في ذلك، مستوى التطور والتقدم:

- **دار الإسلام:** وهو مسقط رأس الرحالة ووطنه، الذي تشيع فيها مظاهر التخلف والانحطاط، والظلم والاستبداد؛
- **دار المشرق:** ذات معالم وثنية بدائية، تمثّلها القارة الإفريقية؛
- **دار الحلبة:** تمثلها البلدان الرأسمالية؛
- **دار الأمان:** تمثلها البلدان الاشتراكية؛
- **دار الغروب:** تمثّل "المطهر"، الذي لا بدّ من عبوره؛ للوصول إلى دار الجبل؛
- **دار الجبل:** تمثّل حلم الإنسان في تجاوز النقص الذي يعتور البلاد الأخرى، والوصول إلى الهدف النهائي، والكمال، حيث السعادة الأبدية المطلقة.

### 2.4.4ـ الرؤية في الرواية:

ولماّ كانت موضوعة "المعرفة" في النص (البطوطي)، هي نواة مقصدية السفر، وحافز الرحلة الأساس، فقد يحملنا هذا التوجّه المعرفي إلى وسم النص (الفطومي) بالرحلة "الذهنية"، وبذلك تتحقّق العملية القرائية عبر تناول المتخيّل الفكري؛ على اعتبار أنّ الكاتب تعامل، عبر أنساق تعبيرية مرمّزة، مع عوامل معرفية متنوعة، صبغها برؤية فنيّة خاصة، مما قد يبرّر كلّ تجاوز قرائي عند مقاربة هذه الرواية الرِحْلية، عبر جنس الرحلة بوصفه جنسا أدبيا يتأسّس على مبدأ الاستحضار "التخييلي" – ممّا يحوّل التعامل القرائي إلى ما يشبه المقاربة الفلسفية؛ بتفعيل الاستحضار الذهني (التأملي)، الذي ألزمنا به الكاتب عوض الاستحضار الفني (الجمالي).

### 3ـ نصية رواية "هاتف المغيب":

**إنّ** تجربة تحديث الشكل الروائي، من خلال تفجير البُنى السردية التراثية، ومعارضة أساليبها تكاد تكون متأصّلة في كرونولوجيا السرد الغيطاني، غير أنّ الاستناد إلى التراث، ومحاكاة أساليبه، التي قد توقع المتناص معها في تكرار الأنموذج، وتكريس النمطية، يكاد يضيّق الخناق على التجربة السردية عند الكاتب؛ ونحن نراه يستنزف جلّ الأشكال التراثية، ويستهلك جلّ أساليبها.

فقد حاكى الغيطاني، في تجربته الروائية، شكل الحوليات والكتابة التأريخية في: (الزيني بركات)، وشكل الخطط، والكتابة الجغرافية في: (خطط الغيطاني)، والكتابة الترسّلية في: (رسالة في الصبابة والوجد)، والكتابة الصوفية في: (كتاب التجليات)، والكتابة العجائبية في: (الزويل)، والكتابة الرحلية في: (هاتف المغيب)، وها هو في كتاباته الأخيرة يحاكي الكتابة السيرية في: (دفاتر التدوين).

ومن هنا، فقد تبدو الكتابة في مجمل نصوص الغيطاني الأدبية، عازمة على خرق الحدود التقليدية بين الأجناس الأدبية.. وارتكازها، في صياغة الأدب وإنتاجه، على أدوات غير أدبية: كالواقع، والأسطورة، والتاريخ، والرحلة، والرسالة.. وهي، بتوظيفها للموروث النصي، تتوق إلى خلق، وتأصيل شكل إبداعي، يستجيب للمشترطات الجديدة، والتحولات التاريخية، التي يشهدها الواقع والإبداع العربيان، في سياق نزوعهما التحرّري من هيمنة المركزية الغربية[1].

إنّ هذا الارتداد الفني نحو التراث عند الغيطاني لا يضمر فكرة النسخ للنصوص الأدبية السابقة، أو تكرار تجربة فنية بعينها، وإنما تنطلق من قناعة

1- ينظر: الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية، صص: 13، 14.

متأصلة عند المبدع، فحواها: أنّ فهم الميكانزمات، التي تقوم عليها الخصائص الأجناسية، التي ينتجها كتاب عصر ما، وهي عند الغيطاني (العصور الأدبية العربية التي يحاكيها)، من شأنه أن يسرّع وتيرة إعادة إنتاج المناخ العام، الذي أنتج هذه الخصائص؛ ذلك أنّ فهم الغيطاني للظاهرة الأدبية، وإنْ كان من أصحاب "الواقعية"، وأنصار الأدب "التجريبي"، لا يكاد يشذ عن الفهم العام، الذي رسخ لدى مبدعي الأدب، ودارسي التناص، حين أقرّوا بحتمية تكرار الظواهر الأدبية، وتطابقها في كلّ زمكان، ما دام الأصل فيها الإنسان، ومن هنا، تغدو فكرة: أنّ الأدب يعيد نفسه، من خلال التناص، غير مجانبة للحقيقة*.

## 3ـ1ـ الغيطاني وكتابة الرحلة:

اقتحم الغيطاني عالم الكتابة الرحلية، مثريا بها المكتبة العربية، بما يقدمه للقارئ من صورة حيّة عن أماكن لم يزرها، وعن أقوام لم يعرفهم، إلى جانب ما تمثّله هذه الرحلات من تجارب في الحياة، ورغبة في الخروج من سيطرة المكان الواحد. ولقد سبق للغيطاني أن كتب الرحلة الخيالية، صاهرا هذا الجنس (الرحلي) في الجنس (الروائي)، لتتجلى ثمرة هذه التفاعل الأجناسي في أعماله، عبر أشكال سردية أسّست – عنده – نمط الكتابة التجريبية، لكن وفق مرجعية تراثية.

**أ- الرحلة الواقعية:**

لقد كتب (الغيطاني) الرحلة الواقعية، بطريقة أرباب هذا الفن (السفري)، غير أنّ المفتاح السحري في كتابة الرحلات لا يكمن في إجادة وصف المكان، ولا في الحديث عن اختلاف العادات والتقاليد بين المجتمعات المختلفة، وما يشبه الأساطير

* سوف يبرهن الغيطاني – إبداعيا – على ذلك، من خلال أنموذجه السردي الخالد: "الزيني بركات"، التي يراه النقاد شاهدا فنيا على قصة قمع الإنسان للإنسان في كلّ زمكان.

في تصوير غوامض المدن، بل يكمن في هذه اللغة البديعة، أو بالأصح: في الطقس اللغوي المتميز، الذي لا يخلو من عفوية، وهو ما يتمثّل في كلّ ما كتبه جمال الغيطاني عن رحلاته، وعن هروبه المتعمّد من شروح "الدليل"*، وإرشاداته، إلى الكنوز التي خفيت عنه[1].

**ب- الرحلة الخيالية:**

ويقابل هذا التسجيل الرحلي الواقعي**، القائم على المشاهدة والمعاينة، تسجيل آخر قائم على النقل والمطالعة؛ إذ كان للغيطاني أنْ كتب الرحلة الخيالية بطريقته الخاصة، معتمدا "**على استثارة مكامن الوعي الجماعي .. فهو ينقل لنا تجارب في القراءة أكثر مما يمثّل معايشات في الحياة**"[2]، لا يقلّد فيه أحدا من مشاهير هذا الفن السردي، ولا يتماهى أو يتشابه مع أسلوب كتابي آخر، بل يعمد إلى صهر هذا الجنس (الرحلي) في الجنس (الروائي)، وفق رؤيته السردية، لتتجلى ثمرة هذه التفاعل الأجناسي، عبر شكل فريد، يقدم أنموذجا متميّزا للكتابة التجريبية المتمردة على نمطية المضامين القديمة، لكنّها تتقبّل شكلها التراثي الفريد.

ولعلّ رواية (الزيني بركات)، من خلال مقتطفات الرحالة البندقي "فياسكونتي جانتي"، ومثلها رواية (الزويل)، من خلال شخصية الحرياب الزويلي "درياد"؛ المتقمصة

---

* المقصود بالدليل – هنا – المرشد السياحي.

1- ينظر: جمال الغيطاني: مقاصد الأسفار، ص: 8.

** قد نشير في هذا المقام إلى نوعين من الرحلات:

- رحلة واقعية: وهي التي تحدث ضمن مكان وزمان معينين، وينتقل فيها الرحالة من مكان جغرافي محدّد إلى مكان جغرافي آخر.
- رحلة خيالية: وهي التي ينتقل فيها الرحالة إلى أمكنة متخيلة، كالرحلة إلى العالم الآخر، كما هو في: "الكوميديا الإلهية" لدانتي، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري.

2- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، صص: 112، 113.

شخصيةَ "ابن بطوطة"، أبلغ مثال على هذه التجربة الكتابية الفذّة، حيث لا يسع القارئ أن يكتفي بتلقيها، مادةً استهلاكية، تغذي ذهنه، وتروّي ذائقته الجمالية، بل تتوجّه إلى أعماق متخيّله، حاملة إياه إلى ممارسة ضرب من الشطح الفونتاستيكي، وانتزاع تأويل مستساغ يكشف طرائق التخييل عند المبدع، فيمنح مناخا مناسبا لتقبّل هذا النوع من السرد الخلاّق، كحال رواية (هاتف المغيب)، التي حملتنا إلى مكان اتّسعت أقانيمه العجيبة، وعايشتنا زمنا تنوّعت أحداثه الغريبة، فيقف ناقد مثل (صلاح فضل) مبهورا أمام متخيلها العجائبي، مشدوها ببنائها الزمكاني الغرائبي، ليقول:

".. **نحن حيال صورة أسطورية تذهب أبعد مما تحكيه روايات العهود القديمة عن سليمان، الذي علّم منطق الطير(...) فمخزون غرائب المخلوقات، التي يتمثّله الغيطاني، ويوظفه في سرده، لا يحمله إلى عالم الغيب فحسب، بل يحفّزه لتقديم رؤية كونية يتلاقى على حافتها انزياح واضح، يسفر عن زواج رمزي غريب..**" [1].

وإذا كان من العسير – إن لم نقل من المستحيل – الكتابة عن المكان إلاّ بمعايشته، فإنّه من الممكن الكتابة عن المكان المتخيّل باستيهامه. لأجل ذلك، يضرب الغيطاني مثالا لصورة استحضار المكان المعيش، والمكان المتخيّل من خلال تجربة كتابية مارسها، فوجدها مثمرةً جدا. يقول الغيطاني:

".. **كتبت عن مدينة "أور"، التي اجتاحها المغول، من خلال (رشيد الدين)، مؤرخ المغول؛ قرأت عن المدينة، وعرفت تاريخها. وكتبت عن القاهرة، وهي في القرن السادس عشر، وهو مكان آخر، معظمه موجود، ولكن جزءا منه متخيل.. نجيب محفوظ فعل ذلك في "ألف ليلة وليلة"، و"رحلة ابن فطومة"، هذا ما أسميه**"

1- المرجع نفسه، ص: 114.

**جغرافياً الوهم، وقد قمت بذلك في "هاتف المغيب"، الذي يقوم فيه البطل برحلة إلى مكان ما، في الصحراء، مكان لا يعرفه.."** [1].

ومن المفيد أن نشير – هنا – إلى منحى من مناحي الحياة العملية، التي أسهمت في تمحيص "أدبية" الرحلة عند الغيطاني، ألا وهو نشاطه في الصحافة *، إلى جانب الكتابة، والنشاط الإبداعي، مما قد يكرّس سمتا خاصا من التعامل الاحترافي مع الموضوعات، التي قد يفرضها الأسلوب الصحفي، حال التحقيق الصحفي، والاستطلاع المصوّر، وهما نشاطان يقتربان، في تقنياتهما، وفنياتهما من العمل الرحلي. ومن هنا، فقد يتقاطع النشاطان مع الرحلة، وقد يؤثر أحدهما فيها، وقد تهيمن تقنية أحد الفنين على تقنياتها.

بيد أنّ الكاتب قد يتمكّن من تجاوز خطر هذا التداخل، فينجح في كتابة رحلة خالصة، متّقدة الأدبية، على الرغم من قيامها على عنصري: التحقيق الصحفي، والاستطلاع المصوّر – مثل ما سلكه جمال الغيطاني في عمله الإبداعي: "كاتب ومكان" – بصياغة ذكرياته (عن نشأته في القاهرة القديمة)، حيث حُفّت الصياغة بصور كانت لمعالم "القاهرة" القديمة، وبلوحات قديمة، وكلّ ذلك بالأبيض والأسود[2]، من دون أن يستأثر العمل الصحفي بالعمل الإبداعي.

---

1- أحمد الحيدري: رحلة أدبية مع الغيطاني ونصّه، في لقاء تلفزيوني مع الكاتب: بتاريخ: 01/12/2004. ينظر الرابط:

- https: //arabic.irib.ir/pages/culture/index.asp

* بدأ الغيطاني حياته الإعلامية مراسلا عسكريا زمن الحرب العربية الإسرائيلية.

2- نبيل سليمان: أدب الرحلة في مجلة العربي، المحور الثالث (أوروبا في مرآة مجلة العربي)، العدد 72– 2008.

## 3ـ2ـ الفضاء الرحْلي عند الغيطاني:

ما يزال المكان عند الغيطاني يمثّل أحد أشكال الزمان، بل قد لا يجانبنا الصواب، إذا ما عددنا المكان الوجه الآخر للزمن؛ ذلك أنّه لا يمكن استحضار اللحظة الزمنية من حياة الإنسان، إلاّ وهي مرتبطة بوعائها المكاني، ومن ثمّ، فقد تصحّ هذه "الكرونوتوبية"*، ومعها قد تصحّ – كما يقول الغيطاني – مقولة أهل التصوّف الزمكانية: "**الزمان مكان سائل، والمكان زمان متجمد**"[1]

والمقارب للفضاء في سرد جمال الغيطاني يجده فضاء "تفاعليا" بامتياز؛ ذلك أنّ التشكيل الكوني للفضاء (عبر عناصره الطبيعية والفيزيائية، وتفاعل الحاسة البصرية معها)، تتوحّد مع التشكيل الفني له (عبر عناصر فنية وجمالية، تفاعلت مع الوجدان والمخيّلة)، بحيث يمتنع اختزالها إلى عناصر أو تحديدها في وظائف.

وإلى جانب هذه التفاعلية، تتجلّى "انفعالية" هذا الفضاء الغيطاني، عبر بنيته الفنية الجديدة، التي هي حصيلة تفاعل ما هو "كوني" بما هو "فني"، وما يسفر عنه تمازج ما هو مادي "مجسّد"؛ أفرزته المعاينة والمشاهدة، بما هو معنوي "مجردّ"؛ ارتبط بالواقع الشخصي للذات، حين تكون منفعلة، وبمعرفة الذات للعالم، حين تكون

---

* مصطلح كرونوتوب – كما تمّت الإشارة إليه في الفصل الأول – مصطلح فني، استعاره (ميخائيل باختين) من نظرية "آنشتاين"، التي تعتبر الزمان بعدا رابعا للمكان. والكرونوتوب، أو الزمكان عند باختين، كما تمّ نحته، هو امتزاج صورة المكان في حركية الزمان، وعلى أساس هذا المزج، تدرس العلاقات النصية، بوصفها أنساقا تنتمي إلى زمن (اجتماعي – تاريخي)؛ كون المكان – عند باختين – لا ينفصل عن زمانه؛ فهو دلالة نسقية في (الإيديولوجي – التاريخي). يراجع كتاب د. يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 2005، ص: 63.

1- ينظر: محمد أبو زيد: لقاء مع جمال الغيطاني، القاهرة، جريدة الشرق الأوسط، الخميس 27 ربيع الثاني 1425 هـ 17، يونيو 2004، العدد. 9333.

متأملة، ثم يأتي التداخل مع ما يتجاوز المنظور والمعقول، فيرتبط بالأحلام، والرؤى، واللا وعي، يتنازعُها تمظهران في رسم حدود هذا الفضاء وتصويره:

أ- تمظهر استذكاري يسترجع الماضي؛

ب- وتمظهر استشرافي يفزع إلى التخيّل والاستيهام.

كان لموضوعة "السفر" عند الغيطاني (الإنسان- الفنان) نكهتها الفنية الخاصة؛ ذلك أنّه "**الروائي العاشق للترحال، يتوق إلى اكتشاف عوالم الواقع.. توقه إلى اكتشاف العوالم المتخيّلة في كتاباته الروائية، وهو يتعامل مع المدن التي يزورها أو يمرّ بها، تعامله مع أبطال رواياته..**"[1]، كما كانت الرحلة عند، نافذة يطلّ، من خلالها، على كلّ جديد، بل وعلى كلّ قديم أيضا، في تجربة أثيرة، تذكّره بالموروث الرحلي، الذي برع فيه كتّاب الرحلات العرب، فيختزل، عبر هذه السياحة التراثية، كونا متداخلا؛ يتقاطع مع ما رسمه أحلاما ورؤى، وما أدركه حقيقة ومشاهدة، دون أن يغفل رصد ما للكائنات والأشياء من أبعاد غير منظورة.

وقد يمتزج مع الذات، موجدًا نوعا من السياحة الروحية، متشبعا بسمتٍ صوفي لا يقتضي منه سفرا في المكان، وإنما هو سفر مع الأنفاس، مثل ما أدركه الغيطاني من مقولة لابن عربي: "سفر من نفس إلى نفس، ومن دقة قلب إلى دقة قلب أخرى.."*. يقول الغيطاني:

---

1- جمال الغيطاني: مقاصد الأسفار، ص: 4.

* تبلور هذا النوع من السفر في كتاباته الأخيرة، ضمن مجموعته المتسلسلة (دفاتر التدوين)، خاصة، بعد أزمته الصحيّة، وبعد إجراء عملية جراحية دقيقة للقلب بأمريكا، كاد أن يفقد فيها روحه. ولعل ملفوظ "دقات القلب"، في هذا الشاهد، يصوّر لنا شعوره النفسي الطاغي تجاه الموت والحياة، والإنسان والزمن.

".. **السفر في الذات هو نوع من السفر في المكان، وفكرة السفر فكرة أساسية في التصوّف، الذي أنا قريب منه جدا، وقد خصّصت رواية "هاتف المغيب" لذلك، بالإضافة إلى أن "التجليات"، التي هي، جميعها، ترحال..**"[1].

ولَشدّ ما أبدى الغيطاني عنايته بالسفر، ممارسةً وكتابةً؛ فقد استكشف المكان القاهري حين قدِم، مرافقا أباه، من الصعيد المصري، ليضيف إلى ما كان يشاهده في الجنوب من عراقة الحضارة الفرعونية عراقة أخرى لها عبق تاريخ الحضارة الإسلامية.

ثم يتسنّى له السفر إلى الخارج: إلى بولندا، وألمانيا الشرقية، وروسيا، وسائر البلدان الأوربية الاشتراكية، ثم تتوسّع دائرة السفر لديه، حين تعرّف العالم إلى نشاطه الأدبي وكتاباته السردية، فطوى الأرض شرقا وغربا، زائرا بلدانا من آسيا، وأوربا، وأمريكا، متردّدا على كثير من البلاد العربية والإسلامية.

### 3ـ3ـ موضوعة "الهاتف" عند الغيطاني:

إنّ المقاربة التناصية التي تفترضها تقاطع رواية "**هاتف المغيب**"، مع رواية "**رحلة ابن فطومة**"، المتناصة مع رحلة ابن بطوطة "**تحفة النظار في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار**" قد تفرض تصورا منهجيا يترجم تلك العلائقية الكامنة بين هذه النصوص المرتهنة إلى موضوعة الرحلة.

لقد تعرّف المتلقي العربي إلى النص "البطوطي" من خلال مناصه العنواني "رحلة ابن بطوطة"، بإحلال مناص "مؤلفه" بديلا عن عنوان الحقيقي. وربما كان كثير من المتلقين يجهلون عنوان الرحلة الأصلي: "تحفة النظّار، في غرائب الأمصار،

1- محمد أبو زيد: لقاء مع الغيطاني، جريدة الشرق الأوسط، مرجع سابق.

وعجائب الأسفار"، أو ربما تعمّد البعض إغفاله لطبيعة ملفوظه، الذي يرتكن، في بنيته اللغوية، إلى التطويل، تحت وطأة التسجيع، والصنعة البديعية، على الرغم من سيميائية إشارته، وبلاغة تفاصيله.

فقد عرّفت اللغة الهاتف كالآتي:

- الهتاف: الصوت الشديد العالي.
- هتفتُ بفلان: إذا ناديتَه.
- هتفتِ الحمامة: إذا ناحت.
- سمعت هاتفا يهتف: إذا كنت تسمع الصوت، ولا تبصر أحدا.

ومن هنا، يغدو ملفوظ "الهاتف"، في معناه الكلّي: كلّ صوت يسمع، دون إدراك كنهه أو تبيّن مصدره. وهذا المعنى هو الذي ارتبط بتوجّسات النفس عند الإنسان، فراح يحيك حوله الخرافات والأوهام، ناسبا إيّاه إلى قوة خفية، يكون "الهاتف" فيها صوت جان أو هام أو قرين، بمثل ما يعجّ به التراث الأسطوري، وقد يكون الهاتف صوتا كريما ملهِما، فيغدو علامة - وإنْ بدا مبهما غامضا - لكلّ فكرة روحانية تحمل قدسيتها.

### 3ـ1ـ3ـ **صوت الهاتف عند الغيطاني**:

لعل هذا (الصوت/ الهاتف)، هو الذي راود أصحاب العرفان، وألهم أهل التصوّف عبر رحلتهم الروحية، وهو الهاتف نفسه، الذي قاد الشعراء، وأهل الإلهام، وهو نفسه، الذي استحوذ على عقول مجانين العشق، وأهل الهيام، وهو نفسه، الذي راود جمال الغيطاني، إذ يبدو أنّ شعرية الهاتف لا تزال مستعملة عنده كتقنية "إحالية".

فقد وصف الغيطاني (الهاتف) في رواية "من دفتر العشق والغربة":

".. **إنّه الهاتف، الذي يباغت الخلق في نومهم، عند هذه الساعة الفجرية الندية، التي يكون عندها الوصول والإقلاع، الميلاد والموت، الغرق والطفو. قديما، قال لي من أتي بي إلى الدنيا: إنّ الهاتف يمرق في الفراغات العلا ليلا، يدرك البعض بلفظ أو جملة مختصرة دالة، ينبّه غافلا، يوقظ نائما، لا يترك أثرا، لكنه يدع الخشية، وحذرا وخوفا من مجهول لا يمكن سبر كنهه..**"[1]

كما ذكره في رحلة "هاتف المغيب"، فيقول على لسان أحمد بن عبد الله:

".. **إنّه لا يذكر أمرا ذا جلل قبل بزوغ الهاتف، وسماع نبره.. كان في مطلع فتوّته، وبداية غايته، عندما تلقى الأمر ممن لا يمكن رؤيته أو فهم كنهه أو إدراك سرّه أو الوقوف على مصادره.. خلال اللحظات الفاصلة، الواصلة بين عالمين، دوّى الهاتف، برق، لكم تكرّر فيما بعد..**". [هاتف المغيب: 14، 15]

وللهاتف في بنية الرواية الحكائية أوانُه المحدّد، والحاسمُ في مفاصلِ الحدث الملازمةِ لحركية شخصية الرحالة "قنديل"، إذ في كلّ مرة يأتي فيها "الهاتف"، كان يترك شيئا عزيزا: فمرة يترك "القاهرة"، ومرة يترك شخصية "الحضرمي"، ومرة يترك "زوجته وابنه"، ومرة يترك "ملكه وسلطانه".

### 3ـ3ـ2ـ دلالة "الهاتف" في رواية "هاتف المغيب":

أخذ الغيطاني، في "هاتف المغيب"، يتخفّف من سلطة العلامة المكتوبة (الغرافية)، حين كان يرتبط، في تكوينه الروائي، بالحروف، والخطوط، والمنمنمات،

1- جمال الغيطاني: من دفتر العشق والغربة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1905، صص: 209، 210.

ليتحوّل في تطوّر لتجربته الروائية إلى العلامة (المنطوقة/ المسموعة)، مستغلا بعدها التواصلي، والدلالي، في صناعة سيميائية إيقاعية، استناد إلى مرجعية روحية صوفية تعتدّ بالمسموع، الذي أنِس إليه منذ طفولته، عندما كان يشهد مجالس الأذكار، ويحضر "حضْرات" الإنشاد الصوفي، في المناسبات الدينية؛ ليحتلّ مسموعُها موقعا في ذاكرته.

ثم ترتقي هذه الحاسة السماعية، عن طريق الإيقاع الشرقي، والغناء المشرقي، إذ كان مولعا بالموسيقى الفارسية، والتركية المرافقة للأشعار الصوفية، إلى جانب الموشحات والأزجال المشرقية، وكأنّ هذه التجربة كانت حاضنة لفكرة "الهاتف" المؤسّسة لروايته، أين تحتل فيها المناجاة، والشعر المهموس حيزا معتبرا. وسرعان ما تتشظّى هذه المادة المسموعة في رواية (هاتف المغيب)، لتتطوّر نسيجيتها عبر أصوات الشخوص، وإيقاعات المواقف، فتتّسع معطيات السمع بهذا الشكل المتشظي، متجاوزة بنية (الحكي)، و(الفواعل/ الشخصيات)، إلى بنية (السرد)، و(الرؤية السردية)؛ "**.. لتصبح المصدر الرئيس لخبرة الراوي "القعيد": "جمال بن عبد الله".. مع خبرة الراوي "الراحل".. المشروطة – هي الأخرى – بسماع الهاتف**"(1)

### 3.3.3ـ تقنية الصوت الأحادي في "هاتف المغيب":

إنّ البحث عن الصوت السردي في رحلة (الغيطاني) ليس بالعمل الشاق، ذلك أنّ الكاتب يصرّح باسمه منذ الملفوظ الإسنادي في "مناص" الاستهلال:

"**حدث جمال بن عبد الله، كاتب بلاد الغرب، فقال: "المؤكد أنّه جاء من المشرق، لم يرد إلينا أيّ إنسان من جهة الغرب، لو وقع ذلك، لصار حدثا عجبا..". [الهاتف: 5]**

1– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، صص: 114، 115.

فاسم جمال – هنا – لا بدّ أن يتقاطع مع اسم المؤلف (جمال الغيطاني)، باعتبار تقنية التماهي، والحلول النصّاني بين المؤلف والسارد.

وسرعان ما يقحم المؤلف اسما آخر يتأكّد تقاطُعه الاسمي، مع الاسمين السالفي الذكر تقاطعا ضمنيا، وذلك مع أول ملفوظ إسناديّ تبتدئ به سردية (الحكاية – الرحلة):

"**يقول الفقير إلى ربّه، الراجي عفوه، الملتمس حنانه، أحمد بن عبد الله بن علي .. الجهيني، الصعيدي، القاهري المنشأ، المصريّ المنبت: إنّ خروجه من موطنه جرى يوم الأربعاء، التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة، وربما خمس وخمسين، أو خمس وسبعين..**". [الهاتف: 12]

والقرينة اللفظية، التي يمنحها هذا المقطع السردي لتاريخ ميلاد الرحالة، تحمل دليل مطابقة الرحالة "أحمد بن عبد الله بن علي" للمؤلف "جمال الغيطاني"، الذي ولد في: التاسع من ماي، من عام خمس وأربعين وتسعمائة وألف (1945).

إنّ هذه التقنية الإسنادية في سَوْق "فاعليْ" النص الأساسيين: (المؤلف – السارد)، و(السارد – الراوي)، و(الراوي – الشخصية)، تكشف عن طبيعة "النوع" الأجناسي في هذه الرحلة، إذ هي قريبة من السيرة الذاتية الباطنية، التي تحرص – كما يذهب إليه د. صلاح فضل– على شدّ مصير كلّ واحد بالآخر، فهما [الشخصيتان: الثانية والثالثة] يتناوبان السرد، حيث إنّ أحدهما: يمثل التجربة الباطنية الغرائبية، بينما الثاني: يقوم بدور التعليق الخارجي. عندئذ، يغدو هذا التناوب السردي تجسيدا للصوت الواحد، مرفقا بصداه، دون أن يكون للصوت الصدى قوة الحضور، وبه تكون السمة الغالبة على الرواية – من منظور شخصياتها الفواعل – أحادية الصوت.."[1].

1- المرجع نفسه، صص: 110 – 112.

وعلى ضوء هذا المعطى، يمكن اعتبار هذه السمة الصوتية من إفرازات طبيعة المغامرة الرحْلية، ونوع السفر الذي يخوضه السارد، إذ لا يزال الغيطاني يمايز بين نوعين من السفر: سفر في المكان، وسفر في الذات، خاصة عندما يقترب الكاتب من سنّ حسّاسة، هي سنّ "الستيّن"، أين يكثر السفر الداخلي مع الذات، وهذه النقطة الحسّاسة، يشرحها الغيطاني من خلال شخصية "الرحّالة" الثلاثية الأبعاد، في روايته "هاتف المغيب": جمال الغيطاني (المؤلف – السارد)، وأحمد بن عبد الله (السارد – الراوي)، وجمال بن عبد الله (الراوي – الشخصية). يقول الغيطاني:

".. **وهذه النقطة تتّضح في «هاتف المغيب»؛ فجمال بن عبد الله، يلتقي أحمد بن عبد الله، وقد شطرته إلى نصفين: أحدهما مُقعد؛ لم يسافر قط، لكنه يصل إلى نفس النتائج التي ضيع الثاني فيها عمره في السفر، من أجل أن يصل إليها..**"[1].

إنّ هذه التقنية السردية، في بناء الخطاب الرحْلي، قد يبلور لدينا تلك الفكرة "الحلولية"، التي يضمرها الكاتب في بداية نصه، عبر تلك "الانشطارية" في رسم الشخصية، لكنّه لا يتورّع في الكشف عنها في نهاية رحلته، على لسان جمال بن عبد الله (كاتب بلاد المغرب) على حدّ تعبير الغيطاني:

"**لم يكن رحيله إلاّ رحيلي، مدارجه مدارجي، أُوقن أنّه جاء إلى الدنيا لحظةَ وفادتي، أنّه فُطم، وحبا، وسعى معي، وعندما بزغ الهاتف، لبيْت في ثباتي، واستجاب عبر رحيله، لذلك، غيابه غيابي. بعينيه ألبي.. أتطلّع.. أرقب الشمس الدانية من حافة المحيط، حتى إذا اكتمل مغيبها، ورحت أتعلّق بصفرتها المعلّقة فوق الزرقة الممنوحة منها للمدى الواسع، يكتمل يقيني أنّه أدرك ما أراه الآن، وأنّ اكتمال الموضع عندي وعنده، هذا غروبُنا المُدبِر، ومجهولُنا المُسْفِر، فأين قرارُنا المكين**". [الهاتف: 294]

1– ينظر: لقاء مع جمال الغيطاني، جريدة الشرق الأوسط، مرجع سابق.

قد يحملنا الاستطراد إلى التحوّل عن مدونة "هاتف المغيب" إلى مدونة "الزويل" لإثارة مقوّم سردي، له علاقة دقيقة بالصوت داخل الحكاية، يشكّله نوع من (المناصات)، التي حدّدها (جيرار جنيت) في العتبات النصية، ألا وهو مناص "المؤلف"، وقد وجد عند الغيطاني قابليةً للرحلة داخل النص، وتحوّلاً من (مناص) إلى (تناص)، بلورته تلك الآلية القرائية، التي أوجدتها تقنية (الميتا – روائي) في نص "الزويل".

### 4.3.3ـ تقنية ارتداد الصوت السردي في البناء الميتاـ نصي:

إنّها تقنيةً سردية بارعة استعملها الغيطاني، في أثناء تلاعبه بأصوات النص، تجسّد في ما قد يصطلح عليه بالتقنية (الميتا – روائية)؛ وهي محاولة السارد تكسير السردية في نصه، من خلال دمج عنصر (الإبداع) بعنصر (النقد). إنّه أشبه بتداخل الخطابات، من خلال دمج الخطاب السردي بالخطاب النقدي، بحيث يغدو هذا الأخير بنية طارئة مشوّشة على المسار الحكائي، كنوع من أنواع التفاعل النصوصي بين خطاب داخلي (روائي)، وخطاب خارجي (نقدي).

لقد تتبّع (جيرار جنيت) تمظهرات مناص "اسم المؤلف" في المنجز الإبداعي(1)، محدّدا إيّاه في أربعة أشكال:

1- من خلال ذكر المؤلف لاسمه صريحا، وعلى وجه الحقيقة؛

2- من خلال ذكر المؤلف اسمه ضمنيا أو بشكل مستعار*؛

---

1- Gérard Genette, Seuils, ed. Seuil, Paris, 1987, p. 47.

* استعملها باختين، حين كان يوقع بعض كتبه النقدية تحت أسماء مستعارة، كأن يستعير اسم تلميذه (مدفيدف – Medvedev) في مؤلفه: "المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية"، اتّقاءً للرقيب الإيديولوجي في الحزب الشيوعي الروسي. ينظر كتاب: تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1996، توطئة المترجم.

3- من خلال الجمع بين اسمه الحقيقي واسمه المستعار*؛

4- من خلال السكوت عن ذكر الاسم، فينسب الأثر إلى مجهول**.

وإذا كان حضور اسم المؤلف على صفحة الغلاف، أو في غير هذا الموضع***، تقتضيه "شعرية" صناعة الكتاب، بضمان حقوق الملكية المادية والأدبية لصاحب (الكتاب/ المنتوج)، فإنّ مناص المؤلف قد يحمل مقاصد أخرى تعكس دلالات فكرية وإيديولوجية، يكون (المؤلف) قد حرص على أن تنسب إليه أفكارُه ومواقفه أو يكون (الناشر) قد أجبر – تحت ضغط الرقيب السياسي أو الإعلامي – على تحصّين نفسه؛ فيتحمّل المؤلف عند ذلك كامل تبعات ما ينشر من آراء وأفكار ومواقف.

غير أنّ الجنس الكتابي، الذي يضطلع به المؤلف، قد يفرض عليه أن يكون جزءا من العمل الأدبي، كحال الكتابة "السير– ذاتية"، والكتابة "الرِحْلية"، سواء أكان حضور المؤلف باسمه الحقيقي، أم باسمه المستعار.

وإسقاطا لشعرية هذا المناص على متن "الزويل"، ندرك أنّ حضور اسم (جمال الغيطاني) في هذه الرواية العجائبية، كان حضورا متميّزا، بل فارقا، حيث يختلف عن حضور المؤلف باسمه الحقيقي، وتوقيعه في نهاية بعض رواياته، فيغدو فيها هذا المناص الاسمي مكوّنا (سيميائيا) إلى جانب كونه مكوّنا (بنائيا)، يعضد الشخصيةَ

* مثل الذي سلكه أدونيس في كتابه: (الثابت والمتحوّل)، حين وقع بالاسم واللقب (على أحمد سعيد – أدونيس)

** أقرب مثال لنا هو كتاب (ألف ليلة وليلة) المهاجر عبر الآداب العالمية.

*** يجدر التمييز – هنا – بين هذه التقنية المناصية، التي هي جزء من (المتن الحكائي)، وبين الرؤية السردية، التي هي جزء من (المبنى) الحكائي – حسب مقابلة (جيرار جنيت) بينهما، وبين "القصة" و"الخطاب").

في رسمها، ووظيفتها، ودلائليتها، كما يجسّد صورة التماهي المقصود لـ (المؤلف/ السارد) ضمن بنية الحكي.

إنّ محاولة رصد مناص (المؤلف)، في المدونة الغيطانية، قد يكشف عن حضور متنوّع في تثبيت اسم المؤلف، كمناص خارج* المتن، أو تناص داخله، سواء أكان عن قصد أم عن تقليد.

1- خارج المتن:

- فقد يحضر اسم المؤلف، ومكان الكتابة، وزمانه، في نهاية الرواية:

* **الزيني بركات:** (جمال الغيطاني/ الجمالية/ 1970- 1971)

- وقد يحضر اسم المؤلف، وزمان الكتابة فقط:

* **هاتف المغيب:** (جمال الغيطاني/ 1990 - 1991)

* يمثل الجدول المعروض رصدا لصورة حضور "مناص المؤلف" في أشهر روايات (جمال الغيطاني)، وقد روعي فيها الترتيب الكرنولوجي.

| المتن | المؤلف | المكان | الزمان |
|---|---|---|---|
| الزويل | / | / | مارس 1969 |
| الزيني بركات | جمال الغيطاني | الجمالية | 1971-1970 |
| وقائع حارة الزعفراني | جمال الغيطاني | | 1975-1973 |
| الرفاعي | / | / | 1976 |
| خطط الغيطاني | جمال الغيطاني | | 1980-1976 |
| كتاب التجليات | / | / | 1986-1980 |
| رسالة في الصبابة والوجد | جمال الغيطاني | | مارس - يوليو 1987 |
| رسالة البصائر والمصائر | / | / | / |
| شطح المدينة | / | / | 1990-1989 |
| هاتف المغيب | جمال الغيطاني | / | 1991-1990 |
| حكاية المؤسسة | جمال الغيطاني | | 1996-1990 |
| سفر البنيان | جمال الغيطاني | القاهرة | 9 مايو - 10 يوليو 1997 |
| حكاية الخبيئة | / | / | يوليو 1998- أغسطس 2001 |
| متون الأهرام | / | / | / |

– أو يحضر زمن الكتابة فقط:

* **الزويل:** (مارس 1969)

– وقد تغيب هذه العناصر في نهاية المتن:

* **متون الأهرام: (.................)**

2– داخل المتن:

غير أنّ مناص اسم المؤلف قد يتحوّل إلى (داخل) النص، بحيث:

– يحضر حضورا صريحا في المتن الحكائي:

* **الزويل:** (عند تعليق الدكتور "فتحي السرنجاوي" على قضية زرقة البحر، وعن شخصية سازل الذي أثارها، حيث يبدو الغيطاني امتدادا لجهاز الساكاناب:

".. إنّ قضية "زرقة البحر" هدفت إلى إهدار طاقة العقل الزويلي.. لعب سازل دورا خطيرا في تسطيح العقول الزويلية.. أنا أجهل الاسم الذي يعيش به سازل بيننا، لكنني أناشد **الأستاذ جمال الغيطاني**، أن يعلن اسمه، حتى نمنعه من أداء دوره الخطير، وإلا سيطحن شبابنا طحنا مضنيا، وإن كنت أشك في إعلان **المؤلف** اسم سازل الحقيقي، ولا يمكنني نفي خاطر بذهني: كيف توافرت هذه المعلومات كلّها لديه؟!" **[الزويل: 131]**

– وقد يحضر اسم المؤلف حضورا استعاريا: كما هو الحال في:

* **هاتف المغيب:** مع شخصية كاتب الرحلة جمال بن عبد الله:

"حدّث جمال بن عبد الله، كاتب بلاد الغرب، فقال: ..." **[هاتف المغيب: 5]**،

حيث أشار إلى المؤلف إلى اسمه الشخصي (جمال). ويتكرّر ذلك مع مطلع الفصل الموالي:

"يقول الفقير إلى ربّه، الراجي عفوه، الملتمس حنانه، أحمد بن عبد الله بن علي.. الجهيني، الصعيدي، القاهري المنشأ، المصري المنبت: إنّ خروجه عن موطنه، جرى يوم الأربعاء، التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة.." **[هاتف المغيب: 12]**

ذلك أنّ التاريخ المعلن في هذا النص هو تاريخ ميلاد المؤلف: (09 ماي 1945)، يسانده تحديد مكان الولادة (قرية جهينة الصعيدية)، ومكان النشأة: (القاهرة).

- كما قد يحضر مناص المؤلف تلميحا:

* **الزيني بركات:** (من خلال الفتى الأزهري: سعيد الجهيني، وذلك أنّ السارد نسب هذه الشخصية المثقفة إلى مسقط رأسه (قرية جهينة الصعيدية)، ثمّ إنّ المتتبع لوظيفة هذه الشخصية في مسارها الحكائي، وفي أبعادها النفسية والفكرية، يتأكد من تقاطعها مع شخصية الكاتب (جمال الغيطاني)، حين تعرضُ الوضع القمعي، والانهزامية التي يعيشه سعيد الجهيني (الرقابة المفروضة عليه، دخوله السجن، تعرّضه للتعذيب، اعتزاله الناس..)، وهي الظروف نفسها، التي عاشها الغيطاني أثناء هزيمة (67)، والقمع البوليسي الاستبدادي الذي تعرّض إليه في عهد الحكم الناصري.

ومن هنا، فقد استطاع الغيطاني، بهذا التوظيف البارع لاسمه حينما نعود إلى رواية "الزويل" – تحطيم انغلاقية المتن الحكائي، ليفتح منفذا للشخصية، يؤهّلها لأن تحاور، وتناور خارج البنية الحكائية (حوار الشخصية الورقية للمؤلف)، بعد أن ألفنا حوارها مغلقا، منغلقا (حوار الشخصية للشخصية)، أو مؤطرا بتلك الحدود، التي تفرضها الرؤية السردية*، أو التي يشترطها "المنظور السردي"، كما يذهب إليه السرديون[1]، خاصة مع نوع الصيغة السردية المناسبة لهذا (المناص/ الصوت)، ونقصد بها (الرؤية مع..)، وهي تتعلّق بكون (السارد/ الراوي) يعرف ما تعرفه (الشخصية)، عبر شكله الصيغي المهيمن (ضمير "المتكلم")، أين يضطلع (السارد/ الراوي/ الشخصية) بسرد الأحداث بنفسه، مثل ما هو شائع في كثير من النصوص "السير – الذاتية"، ونصوص "الرحلات".

وعود إلى صوت المؤلف الحقيقي في متنه السردي، يمكن القول: إنّه تداخل بين صوت "داخلي" تمثله الشخصية، وصوت "خارجي" يمثّله المؤلف، هذا الأخير الذي اضطلع – بادئ الأمر – برواية الأحداث وفق وتيرة (خطية)، يكون فيها المؤلف جزءاً من الفعل الحكائي، ليتحول – بعد ذلك – إلى راو يناقش الأحداث، وينقدها من الداخل وفق وتيرة (دلالية). غير أن الصوت الصادر من المتن (الزويلي) لم يكن – في وجهته – من الخارج إلى الداخل أو – لنقلْ – لم يكن فعلا نقديا واقعا

* مصطلح "الرؤية السردية" من المصطلحات التي شاعت في النقد "الأنجلو – أمريكي"، حيث نقد أصحابه (الروائي هونري جيمس) وظيفة (الكاتب/ الراوي) المهيمن على عالمه الحكائي، معيبين عليه قيامه بدور "محرك الدمى"، داعين إياه إلى ضرورة "مسْرَحَةِ" الحدث، لا (سرْدنَته)؛ بمعنى: أنّ على القصة أن تحكيَ ذاتها، لا أن يحكيَها مؤلفها. ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. 4، 2005، ص: 285.

1- Gérard Genette, Figures (3), ed. Seuil, Paris, 1972, p. 309.

على فعل إبداعي، بل كان صوتا من الداخل، صادرا عن شخصية ورقية، صدر عنها موقف يوجّه إلى المؤلف خارج النص.

هذا الفعل لا يمكن عدّه جزءا من تلك "السيرية"، التي يغدو بها المؤلف طرفا في الحكي (المؤلف هو: السارد والراوي والشخصية)، وإنما هو تفعيل نقدي تضطلع به شخصية قصصية، مهمّتها: تكسير خطية الحكي، والتدخّل في بناء النص، ورسم آليات اشتغاله. إنّ الشخصية في هذه الحالة هي التي تُنطِق المؤلف، متقمصةً دور الناقد، حاملة المبدع على الدفاع عن بعض مواقف نصه، أو تبريرها، أو ملء فراغات يكون الراوي قد تركها عنوة لأسباب خاصة[1].

ومما يزيد هذه (الميتا – روائية) حدّة، في رواية الغيطاني، أنّ نص حكاية "الزويل" ليس نصا واقعيا أو قريبا من الواقع، بل هو نص يغترف من الخيالية والعجائبية، حيث يرتبط برواية غريبة تروي زمنا سحريا، مما يفعّل هذه التقنية المتخيّلة، فينتقل ما هو عجائبي إلى ما هو واقعي، وما هو محتمل إلى ما هو كائن. ولعلّ هذه التقنية يكون الغيطاني قد سلكها – أيضا – في رواية "الزيني بركات"، حين جعل شخصيته الورقية (الرحالة الإيطالي: فيسكونتي جانتي) يتخاطب مع الشخصية الواقعية التاريخية (المؤرخ المصري: أحمد بن إياس) عبر مقتطف منتزع من بدائعه*.

---

1- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر، والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2010، ص: 196.

* ينظر: الزيني بركات، ص: 219.

## ثانيا: رحلة ابن بطوطة وتفاعلاتها "التناصية":

نشر (نجيب) مجموعة من الروايات، تدور حول موضوعة "الحوار مع التراث"، مثل: "الحرافيش"، و"ليالي ألف ليلة"، و"رحلة ابن فطومة"، حيث إنّ كلّ واحدة منها تتخذ لنفسها نقطة مرجعية أو سياقا تفسيريا؛ فهي، على مستوى التيمة، تتجاوب مع إشكالية الحقيقة والسلطة، وهي، على مستوى البنية والأسلوب، تسعى إلى إنتاج نص مغرِق في المحلية. وإنّ نظرةً في العلاقة التي يقيمها النص مع التراث عند نجيب محفوظ، قد تكشف لنا عن تلك اللحمة بين النص "الروائي"، و"النص التراثي"، بحيث لا نكاد نميّز – بوضوح – طبيعة العلاقة التناصية بينها.

فقد تظهر التناصية قريبة المأخذ، حين ننظر إلى العلاقة الجامعة بين (ليالي ألف ليلة/ 1982 )، والنص التراثي الشهير (ألف ليلة وليلة)، بمجرد تجاوز عتبة العنوان، ودخول المتن؛ حيث جاءت (ليالي ألف ليلة) أنموذجا ناضجا ينقلنا إلى أجواء (ألف ليلة وليلة)، في بعض أحداثها، وشخصياتها، لتعرض، في إيحاء جديد لا تغيب عنه الوعظية، والنزعة التأمّلية في قضايا السلطة، والوضع الراهن.

### 1ـ تناصية رواية "رحلة ابن فطومة" مع "رحلة ابن بطوطة":

#### 1ـ1ـ التشكيل التناصي:

**أ- التناص المناصي:**

مثلت رواية "رحلة ابن فطومة" حالة خاصة من حالات استلهام تراث الرحلات، خاصة ما نجده مع "رحلة ابن بطوطة". ولعلّ الإشارة الدلالية، التي يقوم عليها "عنوان" نص نجيب محفوظ، يحيلنا إلى تلك التناصية الاستباقية المفروضة مع رحلة

هذا الأخير؛ إذ ثمّة تشابه بينهما في الشكل التراثي, وفي الرؤية النصية[1].

إنّ "العنونة" عند نجيب محفوظ جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية الداخلية للنص، فهو يختار عناوين رواياته بعناية شديدة، ويطلقها على نصوصه برهافة وشفافية تكاد تصل حدّ الاحتدام.

فقد نجد في بعض عناوين رواياته ما يقوم على (المفارقة)، كحال: رواية "بداية ونهاية"، و"حديث الصباح والمساء"، ونجد بعضها يمتح من مفردة واحدة تؤسس لرؤية الكاتب السردية مثل: رواية "الحرافيش"، ورواية "المرايا"، وبعضها يجيء حاملا معه طبيعة الشخصية المتحركة داخل هذه النصوص، مثل: "حضرة المحترم"، و"يوم قتل الزعيم"، كما تأتي بعض العناوين حاملة أبعادا تراثية مثل "ليالي ألف ليلة". و"رحلة ابن فطومة".

وبالنظر إلى "رحلة ابن فطومة"، نجد عنوان الرواية يحيل إلى "رحلة ابن بطوطة"، ومن ثمّ، فهو يعزّز لدينا فكرة التناصية الاستباقية بين الأثرين، المؤسسة على مسلّمة: أنّ نجيب محفوظ يكون قد اطّلع على (رحلة ابن بطوطة)، وأنّه قصد إلى كتابة رحلته على منوالها، غير أن محاكاة النص (اللاحق) للنص (السابق)، سوف تتميّز بكونها محاكاةٍ واعيةً، راعت في أثناء إنجازها شروطا فنية وفكرية.

وبالنظر إلى سيميائية الاسم، يكون اسم "بطوطة"، مستمدّا من اسم أسرة الرحالة، ومن ثم، يفترض أن أسرة "ابن بطوطة" قد تكون منتسبة إلى سيدة تحمل اسم

1- ينظر: شوقي بدر يوسف: سيموطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، الجريدة، يومية سياسية تصدر عن الحركة الاشتراكية العربية العراق، 2006/03/14. ينظر الرابط: http: //www.aljaredah.com

"فاطمة"؛ وهي عادة قديمة معروفة في المجتمعات "الأُمُوسية"، حين ينتسب الأبناء إلى أمهاتهم عوض آبائهم، وهذا الوجه من النسب إلى الأم، هو الذي وظفه نجيب محفوظ في (ابن فطومة)، وأثبته في المتن:

".. وسمّاني أبي "قنديل"، ولكن إخوتي أطلقوا عليّ "ابن فطومة".. تبرؤا من قرابتي، وتشكيكا فيها" **[رحلة ابن فطومة: 8]** .

يتحوّل اسم (فاطمة) في المجتمعات المشرقية إلى (بطّة)، من باب "التدليل"، ورفع الكلفة، ويمسى اسم (بطّة) في بلاد المغرب (بطّوطة)، كـ (سفّودة)، وفق ما يذهب إليه البحّاثة المغربي: عبد الهادي التازي[(1)]، استنادا إلى مقايسته الاسم بما ورد في معجم "تاج العروس"، للزّبيدى (فصل الباء من باب الطاء)، ثم يرسخ "الاسم" بالاستعمال، ليجد طريقه إلى "الكنية"، فيقال لمن ينتسب إلى بطوطة: (ابن بطوطة)، وهو الذي عرفنا به هذا الرحالة الطنجي، المغربي، العربي، المسلم، ثم تنتقل الكنية بالشهرة إلى "لقب" يتعدّى صاحبه، ويتجاوزه ؛ فيغدو صفة دالة لكلّ رحّالة مغامر، جوّاب للآفاق، مما يكتسب معه بعدا تداوليا سيميائيا، فنقول عن كلّ رحّالة مغامر: إنّه "بطوطيّ"، مثلما نقول عن كلّ مغامر في البحر: إنّه "سندباديّ".

ومن هنا، فإنّ أُولى صور "التناصية" بين الأثرين تتحقّق عند هذه العتبة العنوانية، حيث نستشعر تلك الإيقاعية الواضحة بينهما على مستوى المجانسة الصوتية. بيد أنّ هذه المجانسة البديعية بين (فطومة/ بطوطة) لا تحيل – بالضرورة – إلى مجانسة أجناسية، إذ يجب الإشارة – مبدئيا – إلى تلك الفروقات، التي تتحدّد بين جنس "الرواية"، وجنس "الرحلة" في حالة ما إذا كان الإقرار بالأجناسية الروائية

1- ينظر: رحلة ابن بطوطة، تقديم: عبد الهادي التازي، 1: 80.

في أثر نجيب محفوظ، كونه لم يكتب رحلة، بل كتب كتابة على شاكلة الرحلة في تمظهراتها الشكلية..

وقد تكون مقصدية المؤلف في اختيار المناص الأجناسي، حتى يقيم هذه العلاقة التناصية مع الأثر البطوطي، شهرة الرحلة، في حدّ ذاتها، وذيوعها الواسع في الأدب العالمي.

ولا نحسب أن نجيب محفوظ، ساعة اختياره لعنوانه، كان يدور في خلده ما يدور بخلد خبراء الإشهار، وصنّاع الترويج الاقتصادي، حين يسلكون طريقا مراوغا هو أشبه بالسرْق الأدبي؛ فينتحلون ظلال علامات تجارية شهيرة، عبر إيهام المستهلك بها، حيث يعمدون إلى تصحيف عناصرها الغرافية، مع المحافظة على المطابقة الصوتية أثناء النطق أو تحوير أشكالها الأيقونية، اعتمادا على المنعكسات الشرطية عند المستهلك، محققين بذلك غرضين تجاريين غير شرعيين:

- خداع المستهلك بصريا، باستغلال سذاجته الاستهلاكية، واستسلامه الآلي لتأثير العلامات التجارية الأصيلة؛
- التهرب من الشرط الجزائي، الذي قد يدين به أصحابُ العلامات "المسجّلة" المنتحلين؛ فيحتجّ هذا الأخير بالتمايز "الأيقوني" عن العلامات الأخرى، وبعدم المطابقة الحرفية، التي لا تستكشف الفروقات بينها إلاّ بالتمحيص البصري، والملاحظة الدقيقة*.

* مثال ذلك: علامة البقرة الضحوك (La vache qui rit) في بعض أنواع الأجبان الفرنسية، التي تتحوّل فيه الدلالة المرتبطة بالبقرة، من دلالة وصفية (qui rit)؛ أي: البقرة الضحوك، إلى الدلالة الاسمية (kiri)؛ أي: البقرة كيري.

ومن هنا، فقد يحمل هذا التشاكل المناصي، وهذا الإيهام التناصي بين "ابن بطوطة" و"ابن فطومة" دلالتين:

- أن "نجيب محفوظ" قد قرأ رحلة ابن بطوطة جيداً، وتمثلها لتكون الشكل الفني لروايته، حيث يتسنى التعبير عن أفكاره الفلسفية، ذات الأبعاد الإنسانية، وعبر هذه المساحة الزمنية، والفضاء المكاني الممتدّين.
- أن "نجيب محفوظ" ربما تعمد كتابة رحلته على ضوء رحلة ابن بطوطة، كخطوة في طريق تأصيل شكل فني عربي لـ (الرواية الرِحْلية) على غرار (الرواية السير – ذاتية)، في رحلة بحثه عن شكل فني جديد للرواية العربية.

وعلى اعتبار هاتين الإشارتين، أمكن الإقرار بالتناصية المقصودة – على مستوى الشكل على الأقل – في بناء النص عند نجيب محفوظ.

**ب- التناص النصي:**

تأتي رواية (رحلة ابن فطومة) لتصب في الاتجاه الذي أومأنا له سابقا، (الاتكاء على "رحلة ابن بطوطة")، غير أنّ الرحلة "الفطومية"، خلافا للرحلة "البطوطية"، تنزع نزعة رمزية، تذكر برمزية (أولاد حارتنا)، بل تتناص معها تناصا داخليا تحويليا؛ إذ يمكن أن ندرك بسهولة أنّ الكاتب، في مساره السردي، قد أبدل الأنبياء، في رواية (أولاد حارتنا)، ومسيرتهم، منذ آدم، مرورا بموسى، وعيسى، ومحمد (عليهم الصلاة السلام)، وانتهاء بعصر العلم، أبدلهم بالبشر، وتطوّرهم المجتمعي من: البدائية إلى الشيوعية، مرورا بالعبودية، والإقطاعية، والرأسمالية، في رواية (رحلة ابن فطومة)[1].

1- ينظر: سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية، ص: 248.

## 1ـ2ـ معمارية الأثرين:

**أ- معمارية ابن فطومة:**

عند المقارنة بين الرحلتين، ندرك أنّنا أمام عملين مختلفين في طبيعتهما؛ فأما رواية (ابن فطومة)، فإنّها معمار له تشكيله الفني، ودلالته الفلسفية، وبعده الزمني (النفسيّ/ الفنيّ)، الممتدّ امتداد الوجود البشري ذاته، بدءاً من المجتمعات البدائية الوثنية إلى عصر العلم والتكنولوجيا في القرن العشرين[1].

**ب- معمارية ابن بطوطة:**

وأمّا رحلة (ابن بطوطة)، فهي: رحلة لها تموقعها التاريخي، وحضورها الواقعي، عبر الأشخاص، والأمكنة، والأزمنة، تعاضدت عناصرها في نسيجية حكائية جمعت بين: القصّ، والتأريخ، والتمثّل الثقافي الانثروبولوجي.

لقد مثلت (رحلة ابن فطومة) أنموذجا متطورا من عمر المغامرة الروائية المحفوظية، من حيث البنية السردية، والصيغة الفنية. فقد مال في كتاباته الأخيرة إلى الأدب الذهني/ الفلسفي/ الصوفي، من جهة المضامين، لكنّه تمثّل، في الصياغة الفنية الشكل التراثي، باختياره نمط الرحلة هذه المرّة.

ويبدو أنّ نجيب محفوظ، بتجنّب نمط الرحلة التسجيلية (الواقعية)، واتخاذه النمط (الخيالي)، قد حقّق فتحا لأفق الكتابة، وتحررا من إكراهات الإسقاط الواقعي، بل التحرّر من إكراهات المغامرة التخييلية، التي قد ترهنه في السردية والتوصيف، وتقلّص أمامه مساحة الحوار، الذي هو عماد فكرته الذهنية، إذ نراه الأنسب في عرض المقاصد المرتبطة بالقضايا العامة، والأنسب إلى حوار الثقافات، والحضارات أو صراعهما.

---

1- ينظر: حسن النعمي: استلهام النص التراثي في رواية رحلة ابن فطومة، مرجع سابق.

## 3.1ـ المرجعية النصيّة في الأثرين:

### أ- المرجعية النصية في رحلة ابن فطومة:

إنّ البحث في مرجعية رواية (رحلة ابن فطومة)، قد توصلنا إلى أعتاب كتاب (تحفة الأسفار)، الذي يفترض أن تكون فيها "رحلة ابن بطّوطة" هي المرجع الأساس عند نجيب محفوظ، ذلك أنّ المناص الأجناسي (الرحلة)، يعزّزه المناص العنواني (رحلة ابن فطومة)، وهو العنصر (الخارج – نصي)، الذي يدعم العنصر البنائي في المتن، حيث نجد موضوعة مكتملة للسفر، وإن كان سفرا ذهنيا، ونجد رحّالة يسرد مشاهداته عبر ضمير المتكلم، كما نجد فضاء مكانيا تتحقّق في حيّزه تجربة هذه الرحلة الذهنية، إلى جانب عنصر الإيهام بالواقعية، الذي يعكس براعة الإيهام التخييلي عند الكاتب، عبر الاقتباس النصاني، والنقل عن مخطوط*.

فقد استهل نجيب محفوظ روايته بعبارة: "نقلاً عن المخطوط المدوّن بقلم قنديل محمد العنابي، الشهير بـ "ابن فطّومة"[1]، وأنهى روايته بعبارة: "بهذه الكلمات، ختم مخطوط "رحلة قنديل؛ محمد العنابي"، الشهير بـ "ابن فطومة"[2].

* هذه التقنية في "الإيهام بالواقعية"، نجد الغيطاني قد اتّبعها في قصة "هداية الورى لبعض مما جرى في المقشرة"، الواردة ضمن مجموعته القصصية: أوراق شاب عاش منذ ألف عام. يستهل الغيطاني قصته بقوله: "اطلعت على هذا المخطوط منذ شهور، في خزانة كتب أحد الجوامع القديمة بالجمالية، وأثارني بغرابة موضوعه.. حيث تضم هذه الصفحات ذكريات آمر السجن الذي عرف في عصور المماليك الغابرة باسم المقشرة، وكثير من صفحات هذا المخطوط مفقودة، غير أنّني آثرت نشر ما وجدته لندرة مادتها وغرابتها، ولم أتدخّل إلاّ نادرا.." [ص: 61]، ويختم قصته بقوله: ".. هكذا تنتهي أوراق المخطوط فجأة، وأكاد أكون متيقنا أنّ هناك أجزاء مفقودة منه، كلّ ما أرجوه ألاّ تكون يد الفناء قد امتدت إليه، فأنهت عليه، لذا أرجو من هواة، ودارسي المخطوطات القديمة، إذا عثروا على الأجزاء المكملة لتلك الأحداث الغريبة، أن يتكرموا بإرسالها إليّ، حتى أنشرها، ويمكن الاستفادة منها". [ص: 70]

1- نجيب محفوظ، رحلة ابن فطومة، دار الشروق، بيروت، ط.3، 2007، ص: 126.

2- المصدر نفسه، ص: 126.

**ب- المرجعية النصية في رحلة ابن بطوطة:**

يختلف ابن بطوطة عند الرحالة الآخرين، الذين عزموا على تدوين مشاهداتهم كابن جبير [1145- 1229م]، وابن اللبّاد البغدادي [1162- 1232م]، وابن سعيد الأندلسي [1208- 1286م]، وغيرهم. ويكاد يتّفق جميع من كتبوا عن (ابن بطوطة) أنّه قد أملى رحلته من الذاكرة، وأنّ (ابن جزي) قد تولّى تنقيحها بأمر من السلطان المريني[1].

غير أنّ رحلة بهذه الشساعة الجغرافية، وهذا الحشد الهائل لأسماء الرجال والبلدان، قد يربك فكرة الاعتماد الكلي على الذاكرة، وأنّه لا بدّ من كتابةٍ وتقييدٍ حتى لا تنفلت منه هذه المعلومات الدقيقة، خاصة أن الرحلة كانت ممتدّة زمنيا، وأنّها لم تقتصر على البلاد العربية، بل تمتدّ إلى عمق أسيا، وإفريقيا، وأوربا، ومن هنا، يكون التدوين مسألة لا بدّ منها.

ثم تأتي مسألة ثانية لها أهميتها في هذا السياق، ألا وهي: دور الكاتب (ابن جزي) في الكتابة. فقد حاول هذا الكاتب تحجيم دوره في الرحلة بأن ألزم نفسه عدم التدخل في الرحلة إلاّ في حدود ما يسمح به صاحبها، فتقتصر المهمّة - عندئذ - على نقل المعاني بما يناسبها من ألفاظ قريبة تحقّق القصد، إلاّ في مواطن محدّدة، نجد ابن جزي يضيف من عنده؛ ليسدّ ثغرات يشعر بوجودها، أو يستطرد بمعلومات يراها مناسبة لمقتضى الحال، إلاّ أنّه يستدرك - دائما- بقوله: "قال ابن جزي: ..."، كاشفا عن مواضع تدخّله.

---

1- ينظر: شاكر خصباك: ابن بطوطة ورحلته، دار الآداب، بيروت (د. ت. ط)، ص: 113.

ومن هنا، سوف تطرح مسألة المرجعية النصية على ابن بطوطة، سواء تعلق الأمر به، أو بابن جزي: هل اعتمد الرحالة على مراجع يقتبس منها، أو يستأنس بها على الأقل؟

إن الذي يمكن تأكيده أنّ ابن بطوطة استعان برحلة "ابن جبير"، المشهورة في زمانه*، وأنّ اقتباساته في وصف حلب، ودمشق، والكوفة، والحلّة، والموصل، تكاد تكون واضحة المعالم، على الرغم من أنّ الرحّالة لم يصرّح بذلك، ومن هنا، فلا يمنع من أن يكون ابن بطوطة قد اقتبس من غيره أيضا.

## 1ـ4ـ المنطلقات الرؤيوية في الأثرين:

### 1ـ4ـ1ـ المنطلقات الموضوعية:

**أ- المنطلق الفكري في الرحلة الفطومية:**

يقدم "نجيب محفوظ"، من خلال روايته، رؤيته إلى العالم الإسلامي، بعرض أسباب تخلفه، وإبداء رأيه المتحفّظ في أهم الأنظمة والحضارات التي عاصرها، وتطور الحضارات الإنسانية التي شهدها. ومن هنا، كانت مقاصد هذه الرحلة هي: البحث عن المدينة (الفاضلة)، التي تقدم أنموذجا أمثل لسياسة الدول، التي تنعكس إيجابياتها على حياة الأفراد سياسية، واقتصادا، واجتماعا، وفكرا، فيتجلّى من خلالها نظام الحكم المثالي، الذي يحقّق العدالة، ويكفل الحريات، ويصون الحقوق، ويحفظ الأمن، ويجلب الأمان..

* يمكن مقابلة وصف الطريق من المدينة إلى العراق عند ابن جبير (رحلة ابن جبير، صص: 181- 187)، بوصف الطريق نفسه عند ابن بطوطة (رحلة ابن بطوطة، صص: 154- 132).

**ب- المنطلق الانثروبولوجي في الرحلة البطوطية:**

إنّ دراسة التركيبات الاجتماعية، ورصد الجماعات البشرية، وتحليل طبائعها وأمزجتها واحدة من السمات الأساسية التي منحت أدب الرحلات اهتمام الدارسين في عصر التنوير. وإذا ما عرفنا أنّ ابن بطوطة أماط اللثام – وللمرة الأولى – عن كثير من طقوس الشعوب، وطبائع الأمم، ونُظُمها المختلفة، في وقت كان فيه "علم الاجتماع" متداخلا مع "علم التاريخ"، ومتّصلا بـ "علم الجغرافيا"، و"علم الإنسان"، فإنّ رحلة ابن بطوطة قدّمت فصولا متعدّدة الأوجه، وجمّة المنافع العلمية لكلّ من هذه الحقول المعرفية، وهيّأت – لاحقا – مادة ذات فائدة مهمّة، ومصدرا متقدما من مصادر علم الاجتماع، وعلم الإنسان، في حوار ثقافات الشعوب[1].

**1ـ2ـ4ـ المنطلقات الذاتية**:

**أ- البحث عن خلاص جماعي عند (ابن فطومة):**

ولما كان وطن ابن فطومة متخلفاً، وكان أهله جاهلين، فإن الرحالة (ابن فطومة)، وهو يسعى لتخليص وطنه مما هو فيه، بتقديم "المعرفة" له، إنّما كان يسعى إلى الخلاص الجماعي، وهو بذلك، يقف على النقيض من "ابن بطوطة".

**ب- البحث عن خلاص فردي عند (ابن بطوطة):**

سعى في رحلته إلى الخلاص الفردي؛ بالحج إلى بيت الله. وقد تستدعي رحلة الحجّ أن يتوقّف (الرحّالة/ الحاج)، خلال طريقه إلى الحج أو في أثناء عودته منه في (محطات/ بلدان)، تكون فرصةً لوصف مشاهداته، وتسجيل أحوال البلاد والعباد التي يعاينها.

1- ينظر: محمد مظلوم: ابن بطوطة ورحلاته، مرجع سابق.

## 1ـ5ـ الصورة في الأثرين:

### 1ـ5ـ1ـ صورة المشاهدة:

**أ- صورة المشاهدة في رواية (ابن فطومة):**

كان حيز السياحة في "رحلة ابن فطومة" محصورا بين نقطتين: بداية يمثلها "الوطن"، ونهاية تمثلها "دار الجبل"، وخمسة بلاد بينهما، هي: (بلاد المشرق)، (بلاد الحيرة)، (بلاد الحلبة)، (بلاد الأمان)، (بلاد الغروب).

وكان وجه اهتمام الرحالة: وصف الحياة السياسية، والاجتماعية، والدينية، والوقوف على مستوى التطور والتقدم باعتبار أنّ كلّ بلاد تمثل أنموذجا لطبيعة النظام السياسي والاقتصادي الذي عرفه الإنسان: النظام المشاعي، والرأسمالي، والاشتراكي، والإسلامي، والأمل في نظام جديد مثالي.

**ب- صورة المشاهدة في رحلة (ابن بطوطة):**

اقتضت رحلة "ابن بطوطة"، أن يعرض الرحّالة مشاهداته، التي صادفها في أثناء جولته في بلاد: المغرب العربي، ومصر، والشام، وشبه جزيرة العرب، والعراق، وساحل إفريقيا الشرقي، وإيران، وتركيا، وحوض الفولجا الأدنى، وتركستان، وأفغانستان، والهند، وجزر المالديف، وساحل كروماندیل، وسيلان، وجزر الهند الشرقية، وجنوبي الصين، يضاف إليها: بلاد الأندلس، وأقطار غربي أفريقيا". وكان تركيز الرحالة على الحياة الاجتماعية والدينية للبلدان التي زارها، حيث وصف عاداتها، وتقاليدها، وعباداتها، ومقدساتها..

### 1ـ5ـ2ـ صورة الآخر:

**أ- صورة الآخر في رحلة (ابن فطومة):**

ينهض الشكل الفني عند نجيب محفوظ، في روايته (رحلة ابن فطومة)، على شكل الرحلة، وصورتها في الأدب العربي، بوصفها فضاء مفتوحاً، تتوفر فيه: مقومات السرد، وتاريخية الوقائع، وجغرافية الأمكنة، وانثروبولوجيا الشعوب.

وإذا كانت الرواية قد استوعبت كلّ هذه المظاهر، فإنها قد تفادت السقوط في نمطية الرحلة، التي تستقرّ في تسجيل الغريب والمدهش من المصادفات والمشاهدات، وبذلك، فقد كانت تمهيدا خصبا لحوار الآخر، وانخراطا في حوار مع الثقافات والحضارات(1).

لقد كشفت (رحلة ابن فطومة) عن هدفها الحقيقي من هذه الرحلة، متمثلا في: "معرفة الذات عبر معرفة الآخر"، لكنّها تكشفت - في الجانب المقابل - عن وعي فكري مستنير، يتّسق مع مشروع الحوار مع الآخر، تناولت فكرة "التسامح الديني"، ومن خلاله "التعايش الديني".

**ب- صورة الآخر في رحلة (ابن بطوطة):**

تغتني صورة "الآخر" في الرحلة بصفاء المرجعية الموضوعية، التي يستند إليها في ذلك. ولعل الرحلة - بمقوماتها الفكرية والفنية - هي أقرب الأجناس الأدبية، التي اعتمدها الإنسان في تحقيق هذه الغائية، كون الرحلة - في خصوصيتها - هي: استكشاف الآخر، والتعرّف على منجزاته، مع إمكانية حصول استكشاف معاكس

1- ينظر: حسن النعمي: استلهام النص التراثي في رواية رحلة ابن فطومة، (رؤية تناصية)، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد: 47، السنة: 1997/ 1998.

يضطلع به هذا الآخر الوافد بصورة غير مباشرة*، فلا نغفل – مثلا – دور ابن بطوطة، في أثناء أسفاره، حين كان كثير من حكام الأقاليم التي زارها، في شرق أسيا، يكلّفه بأمر التدريس أو القضاء، ومن هنا، كان سكان هذه البلاد يتعرّفون، من خلاله، على الآخر (العربي/ المسلم)[1].

وتتميّز رؤية ابن بطوطة، في استكشافه للآخر ووعيه به، عن رؤى الرحالة الآخرين، ذلك أنّه ينطلق من وعيه الديني، والصوفي، والاجتماعي، مما يعطي لصورة "الآخر" ملامح متلونة في مدونته. وهو يكتفي بالعرض، ثم الاندهاش، لهذا، فإنّ الوعي بالآخر عنده هو تشكيل وتمثيل، يجعل من الغير شخصية تتحوّل من أثر "واقعي" إلى أثر "فني"، وصورة ثقافية، وهذا وجه الاختلاف عن أدب الرحلة الغربية، التي ".. قد تمكن من تنميط الشرق والشرقيين، عبر رسم صور دنيا لهم، بواسطة مخيّلة جائعة إلى السحريّ، والأيروسيّ، والعجائبيّ"[2].

إنّ صورة "الآخر"، في رحلة ابن بطوطة، صورة للرؤية الإسلامية والعربية لهذا الآخر، تستند إلى مرجعية ثقافية مشبعة بالروحانيات والصوفيات، إلى جانب رؤيته الذاتية، وانشغاله الشخصي، المولع بالبحث عن الغريب والعجيب، وهي رؤية لا تكاد تختلف، في تكوينها، عن تكوينه الإنساني العام، ورؤيته الدينية الإسلامية.

---

* من صور هذا الاستكشاف العكسي عند الآخر، دور ابن فضلان؛ وهو أحد الرحالة العرب المسلمين في القرن الرابع الهجري، وقد أرسله الخليفة العباسي (المقتدر بالله)، إلى ملك الصقالبة (في بلاد الروس والبلغار)، حين اعتنق الإسلام، وقد أبلى في هذه المهمّة بلاء حسنا، حيث عرّف الروس القيم العربية الإسلامية. ينظر: رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، تقديم: شاكر اللعيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 2013.

1- ينظر: نواف عبد العزيز الجحمة: صورة الآخر في رحلة ابن بطوطة، مجلة العربي، الكويت، ع: 552، نوفمبر 2004.

2- ينظر: أحمد بن فضلان: رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 2013، ص: 8.

## 1.6ـ البناء الأجناسي في الرواية:

يستدعي الشكل الفني لأدب الرحلة عناصر يتأسّس عليها، بوصفه فنّا له انتماؤه الأجناسي؛ إذْ تقتضي الرحلة (فكرة محفّزة)، تحقّق المقصدية من السفر، سواء أكانت واقعية أم خيالية، و(ذاتا فاعلة)، ممثّلة في شخص الرحالة، و(موضوعا)، يسوّغ لشعرية النص الرحلي، كما يقتضي (وظيفة) تسند إلى الفاعل، وعادة ما تستقرّ هذه الوظيفة في عرض المشاهدات أثناء الرحلة، لتنتهي إلى أخطر عنصر في الرحلة وهي (السنن)، التي يتمثّلها السارد/ الرحّالة، عبر لغة واصفة خاصة، وأداء سردي تواصلي، وتوظيف سيميائي له دلالته الإيحائية المصاحبة.

والرحلة، باعتبار متن (ابن بطوطة)، ومتن (ابن فطومة) تكاد تحقّق هذه العناصر.

### 1.1.6ـ بنية الحكي الرحلي في الأثرين:

**أ- بنية الحكي عند ابن فطومة:**

- **فاعل الرحلة:** كان التكليف بكتابة ابن فطومة مركبا:
  - **الرحالة:** ابن فطومة (قنديل محمد العنابي)
  - **الكاتب:** الرحالة، ابن فطومة نفسه (قنديل محمد العنابي)
  - **الراوي:** أمين دار الحكمة.

ولقد اجتمع صوتان في رحلة ابن فطومة، هما: صوتا "الرحّالة" و"الكاتب"؛ مثّلا، كلاهما، حضور "السارد"، و"الراوي"، و"الشخصية"، غير أنّ هناك صوتا ثالثا سوف يقتحم الرواية، صوت "راوٍ ثانٍ"؛ هو: " أمين دار الحكمة"، حيث ورد في نهاية "رحلة ابن فطومة" أنّ الرحالة (قنديل محمد العنابي) أودع دفتر رحلته مع (قائد

القافلة)؛ ليسلّمه إلى أمّه أو إلى أمين دار الحكمة، فيكون هذا الأمين أو من جاء من قِبَله، هو "الراوي" الأرجح لحوادث هذه الرحلة، وعلى أساس هذه الفرضية، سيكون "أمين دار الحكمة"، أو من جاء من قبله، هو صاحب الملفوظ الأخير، الوارد في نهاية الرواية:

**".. بهذه الكلمات، خُتم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي، الشهير بابن بطوطة، ولم يرد في أيّ كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك..".[رحلة ابن فطومة: 126]**

- **موضوع الرحلة:** يقدم نجيب محفوظ، في "رحلة ابن فطومة"، قصة رحالة (قنديل) وقد نشأ في بلد إسلامي عصري، اصطرعت فيه قوى الخير والشر. ولماّ لم يقدر على التكيّف والتأقلم، ولم يستطع الصمود أو التصدي، يتّخذ من الرحلة؛ خلاصا من حيرته، فيشرع في البحث عن بلاد أخرى، ناشداً مجتمعاً آخر، تحقّقت فيه قيم العدالة، وتمثلت فيه معالم المدينة الفاضلة، من دون الإعلان عن نزعة هروبية خلاصية، ذلك أنّ من بين مقاصد هذه الرحلة، معرفة عناصر القوة في الديار التي يقصدها، واستجلبها إلى ديار الإسلام معالجة ودواء.

**ب- بنية الحكي عند ابن بطوطة:**

- **فاعل الرحلة:** هو محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم بن عبد الرحمن بن يوسف اللواتي الطنجي. أكبر رحالة في التاريخ البشري كله.
- **موضوع الرحلة:** يقدم ابن بطوطة في رحلته تجربة شخصية مثيرة ترصد قلقا إنسانيا دائب البحث والكشف عن ممكنات ليست في المتناول، فكأنّما أراد لحياته أن تتحوّل إلى حيوات متعدّدة، في أمكنة متفرّقة.

تمثل مشاهدات ابن بطوطة، وما عاينه بأمّ عينيه، الجانب الأهم في الرحلة، كون ابن بطوطة هو الذي يترجم ما ورد في الكتاب من غرائب الأمصار، فضلا عن أنّه ينفرد – أو يكاد – في ذكر معظم ما شاهده. ولقد استغرقت الرحلة حوالي ثلاثين عاماً، قضاها متنقلاً بين البلدان والأمصار، ولما استقر في مدينة (فاس)، بدأ بإملاء رحلته.

## 1ـ6ـ2ـ فضاء الرحلة في الأثرين:

### أ- الفضاء عند ابن فطومة:

تدخل (رحلة ابن فطومة) في باب المتخيّل، وهذا ما يتّسق مع الفعل الإبداعي (الروائي)، الذي يعتمد على العنصر الخيالي التخييليّ؛ فلا تكاد تلتزم بعملية استنساخ المكان، أو نقله النقل الآلي الأمين، وإنّما تصوّر الأمكنة الواقعية تصويراً خيالياً، وقد تبتدع لفضائها مكانا متخيّلا – حال فضاء رواية نجيب محفوظ –

غير أنّ التعامل مع المكان في رواية "السفر"، يفرض آلية بنائه؛ ذلك أن ".. ما يميّز نوع رواية السفر هو ذلك التصور الفضائي الخالص والقار لتعدد العالم، وتنوّعه، إذ يبدو العالم، وكأنّه رصف فضائي للاختلافات والتباينات.." [1]، الذي يوحي بواقعية المكان، وإمكانية تحقّقه كفضاء.

لقد أرسل الكاتب بطل روايته (قنديل) إلى بلاد جديدة، تمثّل القيم التي يريدها حقا دواءً لديار الإسلام، وقد رتب نجيب محفوظ البلدان التي زارها بطله "ابن فطومة" ترتيباً يستند إلى تعدّد الأنظمة السياسية، والاجتماعية، والدينية، مراعيا، في ذلك، مستوى التطور والتقدم:

1- ميخائيل باختين: جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2011، ص: 228.

- دار الإسلام: وهو مسقط رأس الرحالة ووطنه، التي تشيع فيها مظاهر التخلف، والانحطاط، والظلم، والاستبداد؛
- دار المشرق: ذات معالم وثنية وبدائية، تمثّلها القارة الإفريقية؛
- دار الحلبة: تمثلها البلدان الرأسمالية؛
- دار الأمان: تمثلها البلدان الاشتراكية؛
- دار الغروب: تمثّل "المطهر" الذي لا بد من عبوره للوصول إلى دار الجبل؛
- دار الجبل: تمثّل حلم الإنسان في تجاوز النقص الذي يعتور البلاد الأخرى، والوصول إلى الهدف النهائي، والكمال حيث السعادة الأبدية المطلقة.

**ب- الفضاء عند ابن بطوطة:**

وصف ابن بطوطة في رحلته ما رأته عيناه، لذا، فإن الأمكنة، التي صورها، هي أمكنة واقعية، في العادة، غير أنّه، ربما ينجرّ إلى اصطناع المكان التخييلي، حينما يكون بصدد عرض المرويات، والأخبار المنقولة عن الآخر، فيكون استحضاره لها أقرب إلى الاستحضار الواقعي.

زار (ابن بطوطة) فضاءً عريضا من العالم القديم، إذ "شملت جولاته بلدان المغرب العربي، ومصر، وبلاد الشام، وشبه جزيرة العرب، والعراق، وجزءاً من الساحل الشرقي لأفريقيا، وإيران، وتركيا، وحوض الفولغا، وتركستان، وأفغانستان، والهند، وجزر الملديف، وسيلان، وجزر الهند الشرقية، وجنوبي الصين، كما شملت أيضاً الأندلس، وأقطار غربي أفريقيا، وقد اعتاد خلال أسفاره ألاّ يتّخذ نفس الطريق في العودة، ممّا هيّأ له مشاهدة مناطق واسعة من كلّ قطر من الأقطار"[1].

---

1- شاكر خصباك: ابن بطوطة ورحلته، دار الآداب، بيروت (د. ت. ط)، ص: 39.

## 1-6-3- السردية في الأثريين:

**أ- السردية في ابن فطومة:**

يغلب على النص (الفطومي) الوصف المسرود؛ أي: الوصف الذي يأتي في سياق السرد، ومن هنا، أمكن القول: إنّ نجيب محفوظ لم يكتب رحلة، بقدر ما كتب رواية على شكل رحلة، مخضعا تقنيات الرحلة للفن الروائي، بوصفها (الرواية)، جنساً أدبياً، يتميز بمرونة الشكل، وقابلية التشكيل، وإمكانية الانفتاح على الأنواع الأخرى[1].

وإذا كانت رواية "رحلة ابن فطومة" قد تمكنت من استيعاب كلّ مظاهر الرحلة، فإنّها استطاعت – أيضا – أن تتفادى السقوط في نمطيتها التي – عادة – ما تقف عند حدود: تسجيل الغريب والمدهش من المصادفات والمشاهدات، والدخول في حوار مع الحضارات قديمها وحديثها[2].

**ب- السردية في ابن بطوطة:**

غلب على نص (ابن بطوطة) الوصف الخالص، المعزول عن السرد، كون الوصف هو جوهر الرحلة، التي لا تتحقق إلاّ من خلال المشاهدة البصرية. بيد أنّ ".. الوصف يلزم السرد أكثر من لزوم السرد للوصف؛ أي: إننا نستطيع أن نصف دون أن نسرد، ولكننا لا نستطيع أن نسرد دون أن نصف، ويعلل ذلك بأن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة، في حين أن الحركة لا يمكن أن تتحقّق بعزلة عن وجود الأشياء"[3].

---

1- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2002، صص: 209 - 210.

2- حسن النعمي، استلهام النص التراثي في رواية رحلة ابن فطومة، (رؤية تناصية)، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد: 47، السنة: 1997/ 1998.

3- ينظر مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، عدد: 240، ديسمبر 1989، ص: 291.

من هنا، يوشك الوصف الخالص، الذي قد يفرضه نسق الرحلة البطوطية، على تعطيل السرد، وإبطاء إيقاعيته، لولا بعض الأفعال السردية التي تتسرّب، عبر الحكايات التي يوردها ابن بطوطة عن بعض الصالحين والأولياء، إذ لولا هذه المنكهات الحكائية، لتحوّل النص (البطوطي) إلى مجرد رصف فضائي للوحات وصفية، ومشاهدات بصرية[1].

## 2ـ تناصية "هاتف المغيب" مع "رحلة ابن بطوطة":

إنّ الدارس لأدب الغيطاني السردي، يدرك بوضوح، تقصّدَ الكاتب التمرّدَ على نمط الكتابات السردية، بهدف خلق كتابة جديدة متحرّرة من أسر الأنموذج السردي الغربي السائد في العصر، تتجاوز فيها فكرة "الصفاء الأجناسي"، والدخول في شبه تفاعل وتصاهر مع الأجناس الأخرى، ابتداء بالأجناس القريبة من الجنس الأدبي، كالتاريخ، وأدب الرحلة.. إلى أجناس لم يؤلف دمجها في تاريخ السرديات، كالجغرافيا، والخطط*، وفن العمارة؛ فيسعى إلى ضمان أسباب تداولها، وتبرير مسوغاتها الثقافية[2].

فمعايشة الغيطاني للمدونات السردية التراثية، واستقاؤه من عالمها، قد دفعه إلى إنشاء نصوصه بالتقاطع والتوازي معها، في أهمّ تجربة تناص روائية تشهدها اللغة

---

1- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 210.

* فن ينزع إلى التاريخ والأسطورة، وسير الرجال، والجغرافيا، ووصف العمران، وذلك بوصف المدن جغرافيا، وتدوين سير أهلها، وفيه تمزج الأخبار بالقصص، والتسجيل التاريخي بالكتابة السردية، والمشاهدات بالنقول.. ولعل جنس الخطط أن يكون قد تأصّل مع الحقبة المملوكية في تاريخ مصر الوسيط (القرن: 13 – القرن: 16)، مسايرا قيام دولة المماليك وسقوطها. ينظر: الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية (دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2004، ص: 80.

2- الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية (دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2004، ص: 77، 78.

العربية، لأنّه تناص مع الذاكرة الانثروبولوجية، وأبنيتها العميقة، التي تتجلّى في أشكال، وأساليب التعبير الفني معا[1].

## 2ـ1ـ ظروف كتابة النصين:

**أ- كتابة نص هاتف المغيب:**

نستشف ذلك من خلال هذا الملفوظ الصريح*:

".. ظهر في حومة السوق، وسط المدينة، قبالة المسجد الجامع، إرهاقه باد، ونصبه بيّن، تجمّع حوله صبية وبعض متسكعين، صاحوا عليه، وعندما رفع ولد غرّ حصاة ليقذفه بها، تردّد صوت مهيب يعرفه الكافة ويخشونه. فوق الدرج المؤدي إلى مدخل المسجد، وقف الشيخ الأكبري المرابط – نفعنا الله به –.

التفت صاحبنا إليه.. تقدم حاملا خرْجه.. سبعة كتب عتيقة.. وقف دون الشيخ.. عندئذ سمعه القوم كافة يقول:

– "إذاً.. جئت!".

جاوبه صاحبنا:

"نعم.."

– "وكيف الإخوان؟".

– "يوجّهون أرواحهم نحوك..".

قال الشيخ هادئا:

---

1– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 109.

* تعمدنا نقل النص مع طولنا؛ كونه يجمل ظروف كتابة الرحلة، وبنية الفكرة التناصية، التي حافظ عليها الغيطاني، باعتبار النص البطوطي.

"إذا.. سيبلغون مرساهم بإذنه..".

الشيخ الأكبري سيد المرابطين، مهيب الطلعة، منيع المكانة، ثابت الجهة، عالي الهمة، مسموع الكلمة، لا يمضي إلى عظيم مهما اشتدّ أمره، بل يرسل في طلبه فيمتثل صاغرا.. لهذا كلّه لقبه الناس بالسلطان، إذا نطق أحدهم اللفظ، فإياه يعني، مع أنّه سيد البلاد والقائم على تصريف شؤونها يتّخذ اللقب عينه، ومنذ حول كامل اضطر إلى تغييره خضوعا واضطرارا، فتلقّب بالوالي، ولم يعد سلطانا إلاّ الأكبري.

لمدة سبعة أيام، خلا صاحبنا إلى مولانا، لم يظهر إلا وقت الصلاة.. عرف بين الناس بالغريب، في حضوره، قعدته، حيرة نظراته، ما يؤكد أنّه عابر، مؤقت، مفارق.. إلى أين؟. هذا ما لم يفصح عنه لمحدثيه، ولم يصرّح به إليّ بعد بدء جلساتنا، واتصال موداتنا، إنّما صرت أفهم عنه، ليس لفظه، إنّما شروداته وسكناته، أقول: إنّ ثمة إشارات صدرت عنه، فضفضت شيئا من أسرارها، لكنني ألمحت في تدويني ولم أصرّح. التزاما بوعد قطعته على نفسي، بعد بدء تنفيذي التكليف الشريف بتسجيل ما يمليه عليّ، وهو: ألاّ أذكر إلاّ ما صرّح به تماما، ولا أورد لفظا يخلّ بمعنى نطقه.

.. إنّ أمره ذاع، خاصة بعد عزلته الإرادية، التي دامت أربعين يوما، وبدء حديثه إلى القوم، وإخباره عن أمور عاينها، وأرض عبرها، وأزمنة تجاوزها، وبلاد أقام بها، وجاه أتاه على غير توقّع، وسلطة بلا حدّ زالت عنه، ونساء عرفهن لا مثيل لهن، وشاهدات غريبة لم يُسمع بمثلها.

ذاع أمره في الحاضرة، وسرى إلى النواحي في البادية، حتى أصبح ورود القوم عليه من أماكن بعيدة بقصد الإصغاء إليه، تلقّوا عنه ما بين مكذب ومصدق، لكن في كلا الحالين بدهشة وعجب.

ولما فشا وضعه.. أرسل مولانا في طلبه ليسمع منه بغير وسيط، لم يلب صاحبنا الأمر مباشرة، إنّما مضى إلى الشيخ الأكبرى، فأعطاه الإذن، وأبدى الإشارة.

هكذا انتقل إلى القصر، أُفرد له مكان محفوف بجميع أصول الخدمة الواجبة للغرباء من ذوي الرفعة. أبدى مولانا اهتماما، وبعد ثلاث جلسات أمر باستدعائي. فمثلت بين يديه، وانتظرت ما سيفضي به.

قال: إنّ مجيء هذا الغريب نادر مثير، وأنّه يمكن نسيانه، أو أن يمّحي خبره كريح هادئة تعبر المدينة من أقصاها إلى أدناها، فلا يترك أثرا، ولا ترسى علامة.

توقّف مولانا وحدّق إليّ، جال بأصبعه في شعيرات لحيته الكثّة.

– ما يناسب قولي هذا؟

أطرقت مقدار لحظة، ثمّ قلت: إنّ واحدا من أدباء المشرق أفرد مؤلفا ضخما في علم الكتابة، صدّره بقوله:

"ما هي الأفكار والخواطر..

– إنّما هي ريح تعبر.

– وما قيدها؟

– الكتابة".

استحسن مولانا ذلك، أمرني بتدوين كلّ ما يخبر عنه، وما يذكره، أن أستمرّ حتى يكفّ، أن أعرض عليه ما سمعته وكتبته بعد تمامه، حتى يأمر بنسخه..". [الهاتف: 7- 11]

**ب- كتابة النص البطوطي:**

وعلى الرغم من أنّ هذا الكتاب هو الكتاب الوحيد الذي يرِدُ في مفهرسات المؤلفات العربية لابن بطوطة، إلاّ أنّه، في الواقع، لم ينجِز تدوينَه بنفسه، وإنّما هي حصيلة تجاربه ومشاهداته في تجواله، وترحاله، رواها لابن عنان المريني، سلطان "فاس"، وأحد ملوك الدولة المرينية في المغرب، حين استقرّ عنده، فأمر هذا الأخير كاتبَه: محمد بن جزي الكلبي بتدوين هذه التجربة الثريّة في كتاب سماه: "تحفة النظّار في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار"*.

غير أنّ العلاقة المباشرة في المنجز البطوطي كانت لابن جزي؛ وقد عمد هذا الكاتب إلى تبيان دوره في ذلك في مقدمة الرحلة.

## 2.2ـ التكليف بتدوين الرحلة:

**أ- التكليف بالكتابة في هاتف المغيب:**

- **الكاتب:** جمال بن عبد الله (كاتب بلاد الغرب)
- **الرحالة:** أحمد بن عبد الله بن علي بن عوض بن سلامة، الجهني، الصعيدي، القاهري المنشأ، المصري المنبت.

* نشر الكتاب للمرة الأولى في باريس عام 1853، مع ترجمة فرنسية للمستشرقَيْن: الفرنسي (فرانسوا ديفريمري)، والإيطالي (سان جينيتي).

".. ولما فشا وضعه.. أرسل مولانا في طلبه ليسمع منه بغير وسيط، لم يلبِّ صاحبنا الأمر مباشرة، إنّما مضى إلى الشيخ الأكبرى، فأعطاه الإذن، وأبدى الإشارة.

هكذا انتقل إلى القصر، أُفرد له مكان محفوف بجميع أصول الخدمة الواجبة للغرباء من ذوي الرفعة. أبدى مولانا اهتماما، وبعد ثلاث جلسات أمر باستدعائي. فمثلت بين يديه، وانتظرت ما سيفضي به.

قال: إنّ مجيء هذا الغريب نادر، مثير، وأنّه يمكن نسيانه، أن يمّحي خبره كريح هادئة تعبر المدينة من أقصاها إلى أدناها، فلا يترك أثرا، ولا ترسى علامة.

توقّف مولانا وحدّق إليّ، جال بأصبعه في شعيرات لحيته الكثّة.

– ما يناسب قولي هذا؟

أطرقت مقدار لحظة، ثمّ قلت: "إنّ واحدا من أدباء المشرق أفرد مؤلفا ضخما في علم الكتابة، صدّره بقوله: "ما هي الأفكار والخواطر.. إنّما هي ريح تعبر.

– وما قيدها؟

– الكتابة

استحسن مولانا ذلك، أمرني بتدوين كلّ ما يخبر عنه، وما يذكره، أنْ أستمرَّ حتى يكفّ، أن أعرضَ عليه ما سمعته، وكتبته بعد تمامه، حتى يأمرَ بنسخه..".
**[الهاتف: 11]**

**ب– التكليف بالكتابة في رحلة ابن بطوطة:**

– **الكاتب:** الأديب الشاعر، محمد بن محمد بن جزي الكلبي (كاتب السلطان المريني، أبي عنان)

- **الرحّالة:** عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي، المعروف بـ (ابن بطوطة).

".. وكان ممن وفد على بابه السامي.. الشيخ الفقيه السائح الثقة الصدوق، جوال الأرض، ومخترق الأقاليم بالطول والعرض: أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي، المعروف بابن بطوطة..

ونفذت الإشارة الكريمة بأن يملي ما شاهده في رحلته من الأمصار، وما علق بحفظه من نوادر الأخبار، ويذكر ما لقيَه من ملوك الأقطار، وعلمائها الأخيار، وأوليائها الأبرار..

وصدر الأمر العالي لعبد مقامهم الكريم، المنقطع إلى بابهم، المتشرّف بخدمة جنابهم؛ محمد بن محمد بن جزي الكلبي- أعانه الله على خدمتهم، وأوزعه شكر نعمتهم - أن يضمّ أطراف ما أملاه الشيخ: أبو عبد الله في ذلك، في تصنيف يكون على فوائده مشتملا، ولنيل مقاصده مكمّلا، متوخيا تنقيح الكلام وتهذيبه، معتمدا إيضاحه وتقريبه، ليقع الاستمتاع بتلك الطرف" **[رحلة ابن بطوطة: 12، 13]**

## 2.3ـ صورة التعامل مع أخبار الرحلة:

**أ- التعامل مع الأخبار في الهاتف:**

تعامل الغيطاني مع "مناصات" التحفة (مقدمة ابن جزي) تعاملا ذكيا، بحيث استطاع أن يمتصّها، مستفيدا من شعرية البداية فيها:

يقول جمال بن عبد الله: ".. لمدة سبعة أيام، خلا صاحبنا إلى مولانا، لم يظهر إلا وقت الصلاة.. عُرف بين الناس بالغريب، في حضوره، قعدته، حيرة نظراته، ما يؤكد أنّه عابر، مؤقت، مفارق.. إلى أين؟. هذا ما لم يفصح عنه لمحدثيه، ولم يصرّح

به إليّ بعد بدء جلساتنا واتصال مواداتنا، إنّما صرت أفهم عنه، ليس لفظه، إنّما شروداته وسكناته، أقول إنّ ثمة إشارات صدرت عنه، فضفضت شيئا من أسرارها، لكنني ألمحت في تدويني، ولم أصرّح التزاما بوعد قطعته على نفسي، بعد بدء تنفيذي التكليف الشريف بتسجيل ما يمليه عليّ، وهو: ألاّ أذكر إلاّ ما صرّح به تماما، ولا أورد لفظا يخلّ بمعنى نطقه". **[الهاتف: 9]**

**ب- التعامل مع الأخبار في التحفة:**

يقول ابن جزي: ".. ونقلت معاني كلام الشيخ، أبي عبد الله، بألفاظ موفية للمقاصد التي قصدها، موضّحة للمناحي التي اعتمدها، وربما أوردت لفظه على وضعه؛ فلم أخلّ بأصله ولا فرعه، وأوردت جميع ما قيّده من الحكايات والأخبار، ولم أتعرض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار، على أنه سلك في إسناد صحاحها أقوم المسالك، وخرج عن عهدة سائرها بما يشعر من الألفاظ بذلك، وقيّدت المشكل من أسماء المواضع والرجال بالشكل والنقط؛ ليكون أبلغ في التصحيح والضبط، وشرحت ما أمكنني شرحه من الأسماء الأعجمية؛ لأنها تلتبس بعجمتها على الناس، ويخطئ في فك مُعمَّاها معهود القياس، وأنا أرجو أن يقع ما قصدته من المقام العلي - أيّده الله - بمحلّ القبول، وأبلغ من الإغضاء عن تقصير المأمول..." **[التحفة: 15، 16]**.

ومن هنا، ندرك من هذا الملفوظ أنّ ابن بطوطة قد ترك لابن جزي الحرية في نقل المعاني، والتصرّف في سياق النص، وليس مجرّد النسخ، ومن ثمّ، تكون كتابة هذه الرحلة قد مرّت بثلاث مراحل:

1- تقييد ما يمليه الشيخ،

2- ثم تلخيصه،

3- ثم إخراجه في صورته النهائية.

كما أنّ المهمّة التي اضطلع بها الناسخ (ابن جزي) تقوم على نوع من الصنعة في التأليف، فلا تكاد تخرج عن خصائص الكتابة الإنشائية في عصر ابن بطوطة (القرن السابع الهجري)، من جهة، وخصائص الكتابة عند الأديب الكاتب والشاعر: محمد بن جزي، من جهة أخرى، بما تقتضيه من خصوصية في اختيار الألفاظ، وبراعة في عرض الأحداث، واعتماد عنصر التشويق، الذي لا يمكن إلا أن ننسبه إلى (ابن جزي)، بل إنّنا نرى أن دور (ابن بطوطة)، على الرغم من أهميته، قد اقتصر على الفعل المادي للرحلة، ثم سرْد ما شاهده، وتذكّره من أحداث.

## 4.2ـ تناص مصداقية الخبر في الرحلة:

### أ- تكذيب الخبر في الهاتف:

جاء في هاتف المغيب: ".. إنّ أمره ذاع، خاصة بعد عزلته الإرادية، التي دامت أربعين يوما، وبدء حديثه إلى القوم، وإخباره عن أمور عاينها، وأرض عبرها، وأزمنة تجاوزها، وبلاد أقام بها، وجاه أتاه على غير توقّع، وسلطة بلا حدّ زالت عنه، ونساء عرفهن لا مثيل لهن، ومشاهدات غريبة لم يُسمع بمثلها.

ذاع أمره في الحاضرة، وسرى إلى النواحي في البادية، حتى أصبح ورود القوم عليه من أماكن بعيدة بقصد الإصغاء إليه، تلقّوا عنه ما بين مكذب ومصدق، لكن في كلا الحالين بدهشة وعجب" [الهاتف: 22].

### ب- تكذيب الخبر في التحفة:

وربما كانت بعض هذه الجوانب التي ذكرنا، مدعاة إلى إنكار بعض العلماء، والفقهاء لما يعرضه ابن بطوطة في رحلته، وقد اشتهرت أخبار أسفاره بين الناس،

خاصة ما كان يذكره من غرائب الأمصار التي زارها، وعجيب المشاهدات، التي ما فتئ يتندّر بها في مجالسه. فقد أنكر (ابن خلدون) بعض أخبار هذه الرحلة في "كتاب العبر"، إذ يقول:

".. ورد بالمغرب، في عهد السلطان (أبي عنان)، من ملوك بني مرين، رجل من مشيخة طنجة، يعرف بابن بطوطة، كان رحل منذ عشرين سنة قبلها إلى المشرق، وتقلّب في بلاد العراق واليمن والهند، ودخل مدينة دهلي [دلهي]، حاضرة ملك الهند، وهو السلطان محمد شاه، واتّصل بملكها لذلك العهد، وهو "فيروز جوه"، وكان له منه مكان. استعمله في خطة القضاء بمذهب المالكية في عمله ثم انقلب إلى المغرب، واتصل بالسلطان أبي عنان، وكان يحدّث عن شأن رحلته، وما رأى من العجائب بممالك الأرض، وأكثر ما كان يحدّث عن دولة صاحب الهند، ويأتي من أحواله بما يستغربه السامعون ... فتناجى الناس بتكذيبه. ولقيت – أيامئذ – وزير السلطان: فارس بن ودرار، البعيد الصيت، ففاوضته في هذا الشأن، وأريت إنكار أخبار ذلك الرجل لما استفاض في الناس من تكذيبه. فقال لي الوزير فارس: "إياك أن تستنكر مثل هذا من أحوال الدول بما أنّك لم تره..."[1].

بل نجد (ابن خلدون) ينكر عجائب ما ذكره ابن بطوطة، بل ينكر العجائبي مطلقا، محاولا تقديم تفسير علمي يعلّل به ميل الناس (العامة) إلى الوهمي والعجائبي:

".. لهذا، كثيرا ما يعتري الناس في الأخبار، كما يعتريهم الوسواس في الزيادة عند قصد الإغراب ... فليرجع الإنسان إلى أصوله، وليكن مهيمنا على نفسه، مميّزا بين طبيعة الممكن والممتنع بصريح عقله ومستقيم فطرته، فما دخل في نطاق الإمكان، قبله،

1– ابن خلدون، كتاب العبر، صص: 227.

وما خرج عنه، رفضه، وليس مرادنا الإمكان العقلي المطلق؛ فإنّ نطاقه أوسع شيء، فلا يفرض حدا بين الواقعات، وإنما مرادنا الإمكان بحسب المادة التي للشيء، فإنّا إذا نظرنا أصل الشيء، وجنسه، وصنفه، ومقدار عظمه وقوته، أجرينا الحكم من نسبة ذلك على أحواله، وحكمنا بالامتناع على ما خرج من نطاقه.."[1].

## 2.5ـ إقحام اسم الكاتب/ الوسيط في الرحلة

**أ- في الهاتف:**

يتجلى التدخّل في الهاتف من خلال مناص "**البنط الغليظ**"، الذى تعمّد المؤلف إظهاره في المتن الرحلي، بوصفه علامة سيميائية غرافية، إلى جانب ملفوظ الاسم الصريح للكاتب "**جمال بن عبد الله**"، وفعل القول "**قال جمال بن محمد، مدوّن السيرة...**". **[الهاتف: 22]**

**ب- في التحفة:**

يتجلى التدخل بالاسم الصريح لكاتب الرحلة "**ابن جزي**"، وبفعل القول "**قال ابن جُزي...**".**[التحفة: 12].**

## 2.6ـ شعرية البداية في الرحلتين:

**أ- البداية في الهاتف:**

يمكن التمييز بين بدايتين للحكي: بداية الرواية السردية، وبداية الرواية الرحلية.

**1- بداية الرواية السردية:** جاءت البداية في (هاتف المغيب) متميّزة المستهلّ، حيث استحضر الغيطاني فيه قصة رحلة "الفتية المغرّر بهم"، التي ذكرها الرحالة

1- المصدر نفسه، صص: 227، 228.

الإدريسي، في كتابه: "نزهة المشتاق في اختراق الآفاق"[1]، نثبت ملفوظه على طوله:

يقول الغيطاني في مقدمة متن "هاتف المغيب": حدث جمال بن عبد الله، كاتب بلاد المغرب، فقال:

".. المؤكد أنّه جاء من المشرق، لم يرد إلينا أيّ إنسان من جهة الغرب، لو وقع ذلك، لصار حدثا عجبا، ديارنا آخر حدّ العمار اليابس، نقف على حافة المحيط الأعظم، بحر الظلمات، لم يصل إلى ضفته الأخرى أحد، وعاد ليقصّ علينا ما رأى، لكن.. لم يحل ذلك بين البعض وقصْد المجهول.

هذا ما ترويه الحكايات عن إخوة سبعة، بنوا بأيديهم سفينة متينة، حمّلوها بزاد كثيف يؤمّن إبحارهم مدّة لم يسبقهم إليها أحد، اختلف القوم في تقديرها ... كان وداعهم مشهودا، مؤثرا، قبل طلوعهم، ظهر قوم، لا يدري أحد الجهة التي قدموا منها، أحاطوا بهم، وبادلوهم الودّ، ثم اسرّوا إليهم بما لم يسمعه مخلوق، وقفوا يرقبون فرد الأشرعة، ولحظة استدارة المقدمة، واتّجاه السفينة غربا.. اختفوا.

---

1- يقول الإدريسي: ".. فتية غرّروا بأنفسهم، فركبوا البحر المظلم، وظلوا فيه أشهرا، ثم عادوا، وكان ذلك في القرن الرابع للهجرة، وهم ثمانية رجال كانوا أبناء عمومة، أعدّوا مركبا كبيرا، وزوّدوه بالماء والمتاع، ثم دخلوا البحر مع هبوب الريح الشرقية، وأجروا فيها مراكبهم نحو أحد عشر يوما، ولم يلبثوا أن انتهوا إلى مجهول، فأيقنوا أنهم هالكون لا محالة، فسارعوا إلى تغيير وجهتهم، فأداروا إلى الجنوب، وظلوا كذلك اثني عشر يوما، حتى رأوا جزيرة، فرسوا عليها، واطمأنوا إلى المكان. ولكنهم ما كادوا يذبحون شاة من أغنامهم ويعدّونها لطعامهم حتى وجدوها شديدة المرارة، فانقلبوا إلى مراكبهم، وأقلعوا إلى الجنوب، وساروا اثني عشر يوما، فتراءت لهم جزيرة فيها عمارة وحرث، فنزلوا بها، وبعد هنيهة أحاط بهم رجال منها، وساقوهم إلى المدينة، واعتقلوهم في دار بها، ظلوا فيها ثلاثة أيام. في اليوم الرابع، دخل عليهم رجل يتكلّم بلسانهم العربي، فسألهم عن حالهم وغايتهم ومن أين جاءوا، فأخبروه بقصتهم، فطمأنهم ووعدهم خيرا. ولما نشطت الريح أخرجهم أهل المدينة في زورق وجروا بهم في البحر ثلاثة أيام. وبعد أهوال ومخاطرات وصلوا إلى بلادهم، فأطلق عليهم الناس اسم (الفتية المغرّرين!)..". ينظر: الرحالة الإدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، نقلا عن كتاب: تاريخ الأدب، تأليف محمد الطيب المنادي، وإبراهيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1962، صص: 205، 206.

عرف هؤلاء برجال البريّة، منها جاءوا، وإليها مضوا، وإن لم يقطع أحد، ولم يجزم. أمّا الأشقاء السبعة، فغربت أحوالهم، لم يقع بصر عليهم، تعاقبت أجيال بما يكفي للتأكّد من انقضاء أمرهم، بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يوما، وأنّ كلّ شيء سيتبدّل فور قدومهم من جهة الغرب، تردّد هذا خفية، ولو وقع الجهر به لعوقب قائله، وجرى له المكروه، مولانا اعتبر دعاويهم مخالفة للملة!..". **[الهاتف: 5]**

**2- بداية الرواية الرحلية:** ".. يقول الفقير إلى ربّه.. أحمد بن عبد الله بن علي بن عوض بن سلامة، الجهني، الصعيدي، القاهري المنشأ، المصري المنبت: "إنّ خروجه من موطنه جرى يوم الأربعاء. التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة[1]، وربما خمس وخمسين، أو خمس وسبعين، المدى بعيد، والأمر مختلط، صعب القطع، وعر التحديد والإلمام!.. عندما يقول التاسع، إنّما يحدّد اليوم، لكن مجمل المدة المنقضية غير يقيني.. ما يعرفه الآن بعد بلوغه بلاد المغرب، أنّ خروجه تمّ فجرا.." **[الهاتف: 12]**

**ب- البداية في التحفة:**

ويميّزها نوعان من البدايات أيضا:

**1- بداية الرواية السردية:** ويمكن أن يقابلها، في "التحفة"، مقدمة (ابن جزي) ابتداء من قوله: ".. (...)* وكان ممن وفد على بابها السامي، وتعدّى أوشال البلاد إلى بحرها الطامي، الشيخ الفقيه، السائح، الثقة، الصدوق، جوّاب الأرض، ومخترق الأقاليم بالطول والعرض، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي المعروف بابن بطوطة، المعروف في البلاد الشرقية بشمس الدين، وهو الذي

1- تقاطع بين اسم الراوي والمؤلف في الاسم وتاريخ الميلاد. ينظر: أساليب السرد، صالح فضل: صص: 110، 111.

* تمّ حذف المقدمة الدعائية لعدم مناسبتها مقتضى الحال. ينظر رحلة ابن بطوطة، صص: 12- 15.

طاف الأرض معتبرا، وطوى الأمصار مختبرا، وباحث فرق الأمم، وسبر سير العرب والعجم، ثم ألقى عصا التّسيار بهذه الحضرة العليا (...) ونفذت الإشارة الكريمة بأن يملي ما شهده في رحلته من الأمصار، وما علق بحفظه من نوادر الأخبار، ويذكر من لقيه من ملوك الأقطار، وعلمائها الأخيار، وأوليائها الأبرار. فأملى من ذلك ما فيه نزهة الخواطر، وبهجة المسامع والنواظر، من كل غريبة أفاد باجتلابها، وعجيبة أطرف بانتخابها..". **[التحفة: 15]**

**2- بداية الرواية الرحلية:** ".. قال الشيخ أبو عبد الله: كان خروجي من طنجة، مسقط رأسي، في يوم الخميس، الثاني من شهر الله رجب الفرد، عام خمسة وعشرين وسبعمائة، معتمدا حج بيت الحرام، وزيارة قبر الرسول – عليه أفضل الصلاة والسلام – منفردا عن رفيق آنسُ بصحبته، وركْب أكون في جملته، لباعث من النفس شديد العزائم، وشوق إلى تلك المعاهد الشريفة كامن في الحيازم، فحزمت أمري، ولم ابنْ على السكون، وفارقت وطني مفارقة الطيور للوكون، وكان والديّ بقيد الحياة، فتحملت لبعدهما وصبا، ولقيت كما لقيا نصبا، وسنّيّ – يومئذ – اثنتان وعشرون سنة.." **[التحفة: 20]**

## 3ـ تناصية "هاتف المغيب" مع "رحلة ابن فطومة":

**لا** أحد ينكر نتائج المتح من التراث، التي أينعت ثمرتها في التجربة السردية الغيطانية، فأعطت قطوفا ناضجة، استطاعت أن تجمّل الشكل الروائي، حين آمن السارد العربي بعبقرية الموروث، واقتنع بقدرته على امتصاص كنوزه، واستلهامها في الفعل الإبداعي، بل قدرته على "تهجين" شكل الرواية الأوربي، وتكييفه؛ ليحتوي الموروث العربي، ذاك الذي حقّقه (جمال الغيطاني)، من خلال روايته "الزيني

بركات"، التي تناصت، في رحلة تداخل نصوصي واعٍ، مع حوليات "بدائع الزهور في وقائع الدهور" التاريخية.

غير أنّنا، إذا ما تجاوزنا هذا المشرب التراثي المباشر، متحولين إلى المشرب التراثي غير المباشر؛ أي: حين تقع التناصية فيه بطريقة (متعدّية)؛ يشكّلها نصٌ سابقٌ، يكون قد تناص مع نص تراثي، ثم يأتي نصٌ متأخّر عليه زمنيا، فيتناص – بدوره – مع هذا المتناص، في عملية تفاعلية مزدوجة، يأخذ المتناص من النص "التراثي" روح مرجعيته القارة، ويأخذ من النص "السابق"؛ أي: المتناص مع النص التراثي، روح رؤيته المنفتحة، ليولد – من خلالهما – نصا جديدا الروح، مكتنز الرؤى، من حيث المادة والمضامين، تحكمه سيميوزيسية، تكون متفاعلة مع ما يسبقها، وفاعلة في ما يلحقها من نصوص غيرية أو ذاتية، لتتكرّر هذه الآلية التوليدية في النصوص الإبداعية.

إنّ البحث عن هذا النوع من المشارب التراثية في الإنتاج السردي الغيطاني سوف يحيلنا رأساً إلى نصوص سردية غيطانية، تفضح نفسها منذ قراءتنا الأولى لها، مثل رواية "هاتف المغيب"، التي ندعي أنّها قد تناصّت مع رواية نجيب محفوظ "رحلة ابن فطومة"، التي يفضحها عنوانها – هي أيضا – فيستحضر في الأذهان أثر (ابن بطوطة) الخالد: "تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار". من هنا، سوف يكون الكلام عن العلاقة التي قد تجمع الغيطاني بنجيب محفوظ ضرورية ماسة لاستجلاء الخصوصية الفنية، ولتعضيد الفكرة التناصية المشتركة بين الرجلين، وبين نصيهما.

بيد أنّه لا يمكن الجزم بأنّ الغيطاني كان يحتكر أستاذه نجيب محفوظ[1]، ويحتذي شعريته حذو النعل بالنعل، من خلال تفعيل صورة استثماره للتراث وجمالياته، خاصة ما ارتبط بفكرة الرحلة، ومجاراة إيقاعها الصوفي، إذا ما قابلنا رواية "رحلة ابن فطومة" برواية "هاتف المغيب"، من حيث هذه التناصية الشكلية المضمونية (رواية الرحلة الصوفية).

لكن، ألا يحقّ لنا أن نسأل، من جهة أخرى: أيهما كان الأسبق إلى هذا التوظيف السردي المركّب؛ إذِ الملاحظ على نجيب محفوظ أنّه يستخدم التصوّف من منظور "الرؤية الكونية لتاريخ الإنسان"، وهو توظيف شائع في التراث العربي، بينما كان توظيف الغيطاني له من منظور "شعرية السرد". كما يلاحظ أن نجيب محفوظ لم يتبنّ الشكل الرِحْلي، كما هو معروف في أدب الرحلات، بوصفها: جنسا أدبيا، إذا استثنينا عتبة العنوان، وشخصية الرحالة البطوطي، بينما نجد شعرية الرحلة مجسّدة واضحة على مستوى بِنْيتَيْ نص الغيطاني: العميقة والسطحية، بل على مستوى التجلي أيضا.

ويمكن أن نعقد موازنة سريعة بين الرحلتين على مستوى شعرية البدايات، حتى نتبيّن مظاهر التوظيف عند الكاتبين.

1- يقول الغيطاني عن هذه العلاقة: ".. علاقتي بنجيب محفوظ أعمق بكثير من حكاية احتكاره، ويكفي تدوين سيرته الذاتية، وهي علاقة تمتد لخمسين سنة، لا يمكن أن أفصلها عن حياتي..". ينظر: لقاء مع جمال الغيطاني، القاهرة، أجراه: محمد أبو زيد، جريدة الشرق الأوسط، الخميس 27 ربيع الثاني 1425 هـ 17، يونيو 2004، العدد. 9333.

### 3ـ1ـ شعرية البدايات: (المطلع بين الوظيفة المناصية والوظيفة النصية)

يدرج مفهوم (البداية)، في الدراسات المناصية، ضمن عتبات النص، حيث تتّخذ موقع النص الموازي للنص الإبداعي. وقد تغدو (البداية) في كثير من الأحيان أقرب إلى النص منها إلى العتبة النصية، إذا ما أحكم بناؤها، وضبطت صياغتها كرؤية تبئّر محتوى العمل السردي، وتغدو عند ذلك مهادا يكشف عن مغزاه، ومؤشرا عليه في إدراك أبعاده.

لقد عرفت تقنية (البداية) في التراث الأدبي والنقدي تحت مفهوم "الاستهلال" في النص الشعري، من خلال نظام المطالع في القصيدة العربية، ثم عمّم المفهوم ليغدو إجراء يشمل الفنون النثرية؛ في القصة، والرواية، والمسرحية؛ حيث تشكّل البداية تقنية ملخِّصة للموقف السردي، ومكونا بنائيا مؤطرا لوحدة العمل الفني، وحبكة تحفظ نموّه العضوي.

تتحدّد البداية في العمل الروائي على مستويين:

- **مستوى أول:** تضطلع فيه البداية بدور: تقديم العمل الروائي كلّه، وتهيئة الجو العام الذي تجري فيه الأحداث. وأبسط صوره: أن يكون مباشرا؛ يحقّق الدخول الفوري إلى العمل السردي، دون توسّل العناصر الإخبارية أو التمهيدات الصريحة. ولعل أحسن أنموذج لها: تلك البداية الكلاسيكية في الحكايات الخرافية، التي تضطلع بمهمة تقديم الزمن الأول، والمكان الأول، والشخصية الأولى، والخيط الحدثي الأول، بمثل ما جاء على صيغة: "كان، في قديم الزمان، في مكان يسمى: كيت، ملك اسمه: كيت، وحدث أنْ..."

– **مستوى ثان:** تختص فيه البداية بأجزاء العمل الروائي، ومقاطعه؛ إذ نجد بداية لكلّ فصل، مهمّتها: تهيئة عملية الولوج السلس للحزمة الحدثية، التي يؤطرها الفصل. وتظهر براعة المؤلف في جعل هذه البدايات الداخلية (الثانوية) تعضد البداية الأم (الرئيسة)، دونما إحداث فجوة أو جفوة بين مفاصل العمل السردي. وتتمّ هذه العملية بدقة مرهفة، وصنعة سردية قد يتداخل فيها مفهوم البداية مع مفهوم الحبكة السردية.

وعلى أساس هذين المستويين، يمكن لنا التفريق بين البداية في "القصة"، والبداية في "الرواية": كونها في القصة واحدة؛ تتناسب مع الصوت الواحد، بينما في الرواية متعدّدة؛ تتناغم مع تعدّد الأصوات.

ومثلما تكون وظيفة البداية في العمل القصصي، تكون وظيفتها في العمل التمثيلي؛ حين تتولى البداية زمام المشهد الأول في البناء المسرحي؛ فتقدم أكبرَ كمٍّ من المعلومات عن الأشخاص والأحداث، وتتولى أمر دفع الأحداث (المواقف والعواطف) إلى أعلى ذروة تأزيم درامي ممكن، لتتولّى فصول المسرحية – بعدها – مهمة تفكيك الصراع، عبر عنصر الحوار، والتدرج به إلى الانفراج الهادئ السلس.

ولا يشترط في شعرية البدايات مساحة محدّدة، تؤخذ على أساس طبيعة العمل السردي (قصة قصيرة، رواية، مسرحية..)، بل تؤخذ على أساس طبيعة الأسلوب السردي المعتمد أو المهيمن على النص (سرد خالص، وصف خالص، مزج بين السردي والوصفي..)، إذ عادة ما يميل السرد إلى الاقتضاب، ويميل الوصف إلى الاسترسال، لتبقى المسألة – بعد ذلك – مسألة نسبية؛ قد تصبح بصمة فارقة، أو سمة مائزة لأسلوب الكتابة عند المؤلف.

وقد تتجلى وظيفة أساسية فاعلة للبداية، إذا نظر إليها من جهة المتلقي، حيث تمثّل لديه صورة للإغراء الحاث على مواصلة القراءة، ومرحلة أولى متقدمة في بناء أفق انتظار، يعضد بها تلك الخلفية الفكرية، والمرجعية الفنية، التي ينطلق منها في الحكم على المؤلف، لكن البداية تبقى من اصطناع السارد، ودليل احترافيته الفنية.

إنّ الانطباع الآني الذي يعلق في ذهن المتلقي لدى أول ولوج للنص، حيث النص لا يزال في بداية تشكّله وتخلّقها، هو مثول إحالة قبلية في ذهن المتلقي، تؤسس لعملية تناصية أوّلية في عالم الواقع، تحيل – بدورها – إلى عالم المتوقّع.

تميل البدايات – في معظمها – إلى الجمع بين السردي والوصفي، مما يفعّل حركة الانتقال في الزمان والمكان، غير أنّ هذه الاستراتيجية التواصلية هي حتمية وجودية؛ إذ من الصعوبة بمكان الفصل بين الوصف والسرد في الرواية؛ لقوة التعالق الحاصل بينهما، حيث لا وجود لأحدهما بغياب الآخر.

وقد يلجأ المؤلف إلى البداية الحوارية المشهدية، كمؤشر على الحركة؛ ذلك أنّ "المطْلع الحواري" يحمل المتلقي إلى قلب الحدث السردي دون تمهيد أو تدرّج، فارضا عليه أن يكون طرفا في بناء النص، محفزا فيه أفق انتظاره، من خلال عملية شدّ رفيقة – وقد تكون عنيفة – لحبل التوقّع، على مستوى (الما– قبل)؛ أي: (الإحالات التناصية)، و(الما – بعد)؛ أي: (العلامات النصية).

ولا ريب في أن ما يقوّي أثر الواقع في المطلع هو: أن السارد لا يباشر – فقط – وظيفة الحكي، بل يتجاوز ذلك إلى التورّط في الأحداث المحكية، مستعملا ضمير المتكلم. فهو – إذاً – سارد داخل الحكاية؛ أي: عامل مشخّص في المحكي، حيث تخوّله هذه الخاصية تبئيرَ السرد حول ذاته دون سواه من الشخصيات أو الأماكن أو

الأزمنة. ومن هنا، يمثل صوت الأنا "الساردة" والأنا "المسرودة" في آن واحد، مما يعطى للخطاب مصداقية عالية.

إن مرونة تعامل الكتاب مع الزمن السردي، وتطبيقه على زمن الحكي قد يفرض منطقا خاصا، بل تشكيلا سرديا مفروضا على مستوى هندسة البدايات، بالنظر إلى واقع الرواية العربية التجريبية، وخاصة الرواية (المحفوظية – الغيطانية)، التي هي محور القراءة التناصية.

فليست البداية في السرد مجرد عتبة للدخول إلى النص الروائي، وليست – بالضرورة – إغراءً للقارئ على مواصلة فعل القراءة, بل يمكن القول: إنّ البداية قد تقف نصا موازيا لنص الرواية الأصل، وقرينا معاضدا له، ومن ثمّ، سوف يغدو الكلام عن شعرية البداية، من حيث تموقعها في النص، له دقته، ودلالته في بناء استراتيجية الحكي، وتمثّل زمنية السرد.

وعلى هذا المنطق والواقع، فإنّنا قد نصادف البداية، من حيث هي تقنية ممهّدة، في أول المتن، على أساس دلالة ملفوظها المعجمي، لكنها قد تقع في نهايته، وفق تقنية الزمن السردي، التي يتقصّدها الكاتب.

### 3ـ1ـ1ـ شعرية البداية بين "ابن فطومة"، و"هاتف المغيب":

إنّ عودةً إلى الأحياز المكانية، التي زارها الرحالة في متن "ابن فطومة"، تنبّهنا إلى أهمية الدار (المدينة) الأخيرة، التي توقّف عندها الكاتب، ذلك أنّ هذه الدار (دار الجبل) دار صوفية بامتياز، وهي الدار، التي يمكن اعتبار ما أنجزه الغيطاني في "هاتف المغيب"، هو امتداد لها، ومن ثم، يمكن القول: إنّ الغيطاني بدأ من حيث انتهى أستاذه، وأن مقاربتنا للتناصية المفترضة بين المتنين، معناها: الكشف عن

النص المسكوت عنه، الذي يكمن في نص الغيطاني، على اعتبار أن التناصية الأولى وقعت بين رحلة "ابن فطوطة" ورحلة "ابن بطوطة"، وأنّ التناصية الثانية قد وقعت بين المفعول النصي، الذي صبغ "رحلة ابن فطومة"، ورحلة الغيطاني، ممثّلة في: رواية "هاتف المغيب".

**أ- شعرية البداية في رحلة ابن فطومة:**

تقدم نهاية رواية نجيب محفوظ (رحلة ابن فطومة) مثالا للبدايات المتأخرة، حين يعمد مؤلفها إلى وسم النهاية بقرينة لفظية صريحة، جاعلا ملفوظ "البداية" مكان ملفوظ "النهاية"، كما جاء في آخر المتن(1). وهذه التفاتة سيميائية بارعة تقصّدها الكاتب للدلالة على عدم جدوى المراحل التي قطعها الرحّالة، وهو يجوب الديار: دارا، دارا، ويقطعها: مرحلة، مرحلة، منتهيا إلى نقطة البداية.

شكلت رحلة بطل رواية نجيب محفوظ (قنديل) إلى هذه الديار (البلدان) الستّة رحلة بحث عن القيم المثالية، التي يتمنّاها سائدةً في ديار الإسلام، وإيجاد الدواء الناجع لكلّ أمراضها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية. وقد كانت خارطة طريق هذه الرحلة مرتبة ترتيبا يستند إلى طبيعة الأنظمة السياسية والاجتماعية والدينية، التي عرفتها البشرية في العصر الحديث، باعتبار درجة تقدمها وتحضرها.

كان انطلاق الرحلة من (دار الإسلام)، وهو مسقط رأس الرحّالة، حيث يشيع الظلم والاستبداد، والتخلف والانحطاط:

- الرحلة الأولى: كانت إلى (دار المشرق)، وقد مثّلت القارة الإفريقية، حيث البدائية ومظاهر الوثنية؛

---

1- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص: 124.

– الرحلة الثانية: كانت إلى (دار الحلبة)، وقد مثّلت البلدان الرأسمالية؛

– الرحلة الثالثة: كانت إلى (دار الأمان)، وقد مثّلت البلدان الاشتراكية؛

– الرحلة الرابعة: كانت إلى (دار الغروب) أو "المطهر"، الذي لا بد من عبوره للوصول إلى (دار الجبل)؛

– الرحلة الخامسة: كانت إلى (دار الجبل)، وقد مثّلت "المدينة الفاضلة"، أو حلم الإنسان في تحقيق عالم مثالي كامل، تسوده السعادة المطلقة.

لقد كانت الرحلة إلى هذه الدار المثالية، بمثابة البحث عن المدينة "الفاضلة"، فلأجلها أقيمت تلك المقارنات بين تلك المشاهدات في "ديار الغرب"، ومقابلتُها بـ "دار الإسلام"، على الرغم من تلك الحمولة الإيديولوجية التي انطلق منها الكاتب، حيث ترى أنّ: أيّ تطوّر، إنما يقع على التطوّر العلمي، ممّا قد يوهم بشيء من التناقض حين يكون بحث الكاتب عن مدينة "صوفية" بشروط "علمية".

لقد استعمال نجيب محفوظ ملفوظ "البداية" في نهاية روايته في ما حقه أن يكون "النهاية"؛ للدلالة على عدم جدوى المراحل التي قطعها الرحّالة، أين انتهت به إلى نقطة البداية. لكن الكاتب يبقي النهاية مفتوحة عبر تقنية سردية ذكية، يمرّرها من خلال فعل حكائي (إرسال مخطوطِ ما دوّنه عن رحلته السابقة مع القافلة العائدة إلى (دار الإسلام)، وإتمام رحلته إلى (دار الجبل) بمفرده. وكأنّه يريد أن يفصل بين "ما كان"، وقد حدّد موقفه الفكري والوجداني منه عبر المخطوط، وبين "ما ينبغي أن يكون"؛ بالدخول في رحلة استكشاف (رحلة بحث ومساءلة)، بحيث لا يمكننا أن ندرك حيثياتها، أو نعلم ما سوف تنتهي إليه، اللهمّ إلا عبر تلك العلامات التي كانت تؤشّر إلى بحثه عن مدينة مثالية صوفية فاضلة، هي (دار الكمال).

**ب- شعرية البداية في هاتف المغيب:**

قد يحملنا الكلام عن شعرية البداية في رواية "هاتف المغيب" إلى أن ننظر إلى تقليد البدايات عند جمال الغيطاني، أين يمكننا أن نتّخذ من روايته المشهورة "الزيني بركات" أنموذجا تقريبيا لفهم هذه المرحلة الدقيقة في بنية الحكي، وتقنية السرد.

تقوم رواية "الزيني بركات" على استباق زمني، مثّله المقتطف الأول (مقتطف الرحالة الإيطالي، فياسكونتي جانتي، الذي تولى عملية عرض مشهد القاهرة، قبيل الهزيمة المملوكية على يد العثمانيين.

ونقف في هذه الرواية على شخصية حقيقية عرفها العصر المملوكي في مصر، هي شخصية محتسب القاهرة: الزيني بركات. وهو عنوان الرواية الرئيس. غير أنّنا نقف على عنوان فرعي اعتمله الكاتب من خلال مناص "المقتطف"؛ الوارد على لسان الرحالة البندقي "فياسكونتي جانتي"، الذي افتتح به السارد متنه: والعنوان هو: "**لكلّ أول آخر، ولكلّ بداية نهاية**".

ورد هذا المناص العنواني في موضع متناسب مع التقنية السردية التي وظفها الغيطاني، أين يمثّل المقتطف، من الناحية الزمنية، نهاية أحداث الرواية، متمظهرا في صورتين:

- **في صورة استباق زمني:** حيث كانت دلالة العنوان تؤكد هذه (البداية – النهاية)، أو هذه (النهاية – البداية)، من خلال ثنائيته الضدّية، وإن تكرّر بلفظةِ (آخر) في قول السارد: "**لكلّ أول آخر، ولكل بداية نهاية**" **[الزيني بركات: 5]**

- **في صورة حراك حدثي:** حيث مثلت البداية عهدَ ولاية "علي بن أبي الجود" على منصب "الحسبة"، التي انتهت إلى "الزيني بركات"، لتسلب من "الزيني" مع سقوط الحكم المملوكي، ثم تعود إلى "الزيني" مع دخول العثمانيين القاهرة.

إنّ حركية هذه البداية تأخذ بعدين اثنين: بعدا "موضوعاتيا"، وبعدا "دلاليا":

- **البعد الموضوعاتي:** بعزل محتسب القاهرة الأول: "على بن أبي الجود"، وحلّ محلّه محتسب آخر، هو: "الزيني بركات"، والرجلان لا يختلفان في غريزة الاستبداد، وشهوة الحكم، كون (فعل) القمع في التاريخ واحد، وإن كان (الفاعل) متعدّدا، ثم يعزل "الزيني" في العهد (المملوكي)، ليعود مرة أخرى في العهد (العثماني)، مكرّسا – من جديد – فكرة: أنّ القمع واحد، وإن تبدّل الزمان.

- **البعد الدلالي:** لقد غدا "الزيني بركات" رمزا للقمع، يتجاوز عصره (المملوكي/ العثماني)، وقناعا يخفي الكاتب من ورائه ما كان يلمّح إليه، من دون أن يفصح عن اسمه صراحة، ونعني بذلك شخصية "جمال عبد الناصر" المستبدّة، كمعنى قريب – مثل ما يعتقد معظم من تعرّض إلى هذه الرواية بالدراسة – حيث استحضر المؤلف – من خلاله – راهنا شهدته مصر في تاريخها الحديث.

أمّا المعنى البعيد، فقد طاول كلّ مستبد في التاريخ، كان على شاكلة "جمال عبد الناصر" أو "الزيني بركات" أو "علي بن أبي الجود"، ما دام القمع في التاريخ واحدا، والظلم فوق الأرض واحدا.

لقد كان للمناص (العنواني) الوارد في المقتطف، في مستهل الرواية: "**لكلّ أول آخر، ولكل بداية نهاية**"، رسالته التداولية، وبعده الدلالي، وهو: أن مصير الظلم

الانتهاء، مهما طال الزمان أو تغيّر المكان، ومن هنا، جاءت هذه "البداية" بنكهة "النهاية"، كونها اختزلت المتتاليات الحدثية، لتقرّ هذه الحقيقة الساطعة.

في رواية "هاتف المغيب"، ينطلق الغيطاني من بداية (إحالية) تقوم على تناص اقتبسه من التراث العربي، ورد مناصه العنواني في رحلة الإدريسي: "رحلة الفتية المغرّرين"[1]، حيث يكون البطل في هذه الرواية امتدادا لخبر هؤلاء الفتية.

".. حدّث جمال بن عبد الله، كاتب بلاد الغرب، فقال[2]: "المؤكد إنّه جاء من الشرق، لم يرد إلينا أيّ إنسان من جهة الغرب، لو وقع ذلك، لصار حدثا عجبا، ديارنا آخر حدّ العمار اليابس، نقف على حافة المحيط الأعظم؛ بحر الظلمات، لم يصل إلى ضفته الأخرى أحد، وعاد؛ ليقص علينا ما رأى. ولكن.. لم يحلْ ذلك بين البعض، وقصْد المجهول.

هذا ما ترويه الحكايات[3] عن إخوة سبعة بنوا بأيديهم سفينة متينة، حمّلوها بزاد كثيف يؤمّن إبحارهم مدّة لم يسبقهم إليها أحد، اختلف القوم في تقديرها ... كان

---

1- وردت قصة هؤلاء في كتاب: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، للرحالة الإدريسي. ينظر: كتاب: تاريخ الأدب، تأليف محمد الطيب المنّادي، وإبراهيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1962، صص: 205، 206.

2- السارد (الغيطاني)، يروي عن الراوي (جمال بن عبد الله، كاتب بلاد الغرب) ما حدث لـ (أحمد بن عبد الله بن عوض بن سلامة)

3- نص رحلة الفتية المغررين: ".. فتية غرّروا بأنفسهم، فركبوا البحر المظلم، وظلوا فيه أشهرا، ثم عادوا، وكان ذلك في القرن الرابع للهجرة، وهم ثمانية رجال كانوا أبناء عمومة، أعدّوا مركبا كبيرا، وزوّدوه بالماء والمتاع، ثم دخلوا البحر مع هبوب الريح الشرقية، وأجروا فيها مراكبهم نحو أحد عشر يوما، ولم يلبثوا أن انتهوا إلى مجهول، فأيقنوا أنهم هالكون لا محالة، فسارعوا إلى تغيير وجهتهم، فأداروا إلى الجنوب، وظلوا كذلك اثني عشر يوما، حتى رأوا جزيرة، فرسوا عليها، واطمأنوا إلى المكان. ولكنهم ما كادوا يذبحون شاة من أغنامهم ويعدّونها لطعامهم حتى وجدوها شديدة المرارة، فانقلبوا إلى مراكبهم، وأقلعوا إلى الجنوب، وساروا اثني عشر يوما، فتراءت لهم جزيرة فيها عمارة وحرث، فنزلوا بها، وبعد هنيهة أحاط بهم رجال منها، وساقوهم إلى المدينة، واعتقلوهم في دار بها، ظلوا فيها ثلاثة أيام. في اليوم الرابع، دخل عليهم رجل يتكلّم بلسانهم =

وداعهم مشهودا، مؤثرا، قبل طلوعهم، ظهر قوم، لا يدري أحد الجهة التي قدموا منها، أحاطوا بهم، وبادلوهم الودّ، ثم اسرّوا إليهم بما لم يسمعه مخلوق، وقفوا يرقبون فرد الأشرعة، ولحظة استدارة المقدمة، واتّجاه السفينة غربا.. اختفوا. عُرف هؤلاء برجال البريّة، منها جاءوا، وإليها مضوا، وإن لم يقطع أحد، ولم يجزم. أمّا الأشقاء السبعة، فغربت أحوالهم، لم يقع بصر عليهم.." **[الهاتف: 6]**

على أساس هذا "الاستهلال" في رواية (هاتف الغيب)، ومن خلال المناص العنواني: (النهاية/ البداية) في (رحلة ابن فطومة)، يمكن أن نستشعر وجود تلك الصلة التناصية الضمنية بين الأثرين؛ فانقطاع خبر "قنديل محمد العنابي"، وإيداع ما كتب من أوراق " المخطوط" عن رحلته، قد يوحي بأنّه امتداد لرحلة أحمد بن عبد الله، إذ إنّ الأوراق (الكتب)، التي كان يحملها، ليس إلاّ ما قيّده في رحلته التي غابت عنا؛ ونعني بها: (رحلة دار الجبل).

".. ظهر في حومة السوق وسط المدينة، قبالة المسجد الجامع، إرهاقه باد، ونصَبه بيّن، تجمّع حوله صبية وبعض متسكعين، صاحوا عليه، وعندما رفع ولد غرّ حصاة ليقذفه بها، تردّد صوت مهيب يعرفه الكافة، ويخشونه. فوق الدرج المؤدي إلى مدخل المسجد وقف الشيخ "الأكبري" المرابط – نفعنا الله به –.

التفت صاحبنا إليه.. تقدم حاملا خرْجه.. سبعة كتب عتيقة.. وقف دون الشيخ.. عندئذ سمعه القوم كافة يقول:

---

= العربي، فسألهم عن حالهم وغايتهم ومن أين جاءوا، فأخبروه بقصتهم، فطمأنهم ووعدهم خيرا. ولما نشطت الريح أخرجهم أهل المدينة في زورق وجروا بهم في البحر ثلاثة أيام. وبعد أهوال ومخاطرات وصلوا إلى بلادهم، فأطلق عليهم الناس اسم (الفتية المغرّرين!)..". وردت قصة هؤلاء في كتاب: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، للرحالة الإدريسي. ينظر: كتاب: تاريخ الأدب، تأليف محمد الطيب المنّادي، وإبراهيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1962، صص: 205، 206.

"إذاً.. جئت!".

جاوبه صاحبنا:

"نعم.."

– "وكيف الإخوان؟".

– "يوجّهون أرواحهم نحوك..".

قال الشيخ هادئا:

"إذا.. سيبلغون مرساهم بإذنه.." **[الهاتف: 7].**

## 3ـ2ـ الحوارية في الأثرين: (الحوار الثقافي والحضاري)

تعوّد المتلقي العربي لأدب "الرحلات" أن تكون وجهة الرحلة: من الغرب إلى الشرق*، حينما تكون الرحلة أوربية، ومن المغرب إلى المشرق، حين تكون عربية. وربما يكون تعليل هذه الوجهة (غرب – شرق) قريبا ومنطقيا؛ ذلك أن أساس رحلة المغاربة إلى المشرق، كان لزيارة بلاد الحجاز، وأداء فريضة الحج، وفي هذه الأثناء، يتم استكشاف العالم المشرقي، وتدخل مشاهداته عالم "الرحلة"، إذا ما قيّض لها الكتابة (نظمها شعرا)، أو (تدوينها نثرا). على أنّ هناك أنماطا رحلية استثنائية (غربية وشرقية)، كانت دوافعها غير دينية، كالرحلات السِفارية، ورحلات الاستكشاف العلمي، ورحلات المغامرة.

* للغرب، في الثقافة المصرية القديمة، صورة رمزية للعالم الآخر، عالم ما بعد الموت؛ لذلك تتحقّق هذه الرحلة العكسية من الشرق إلى الغرب، بوصفها وجهة مدافن الموتى، ومستقرّ عالمهم الآخر. يقول الغيطاني: "الغرب موضع رحيل الشمس.. الحدّ الفاصل بين النهار والليل.. بين النور والعتمة.. بين الحياة والموت. لهذا، كانت المعابد الجنائزية في الزمن المصري القديم كلّها في الغرب. ينظر: جمال الغيطاني: نزول النقطة (الاستمرارية والتغيير في مصر)، دار أخبار اليوم، القاهرة، عدد: 524، ماي: 2009، ص: 57.

أمّا الرحلات الغربية، فقد كان طابعها استشراقا مخياليا، ذلك أنّ محاولة البحث عن بنية الاستقطاب والاحتواء، التي ينهجها الغرب في ظل الثنائية الثقافية (شرق/ غرب)، والتي تمْثّل أمامنا بقوة في كتابات (إدوارد سعيد)، حيث تجاوزت فيها المقاربة التقليدية للاستشراق، في كونه تمهيدا سلسا للاستعمار، مضطلعا بمهمّة دراسة حضارات الشرق، وثقافاته دراسة معمّقة*، تختزل مسافة الهيمنة، إلى اختبار أشكال الاحتواء الثقافي المرتبطة بالانثروبولوجيات الاجتماعية، والثقافية، وصور التعبير الإنساني: الفني والأدبي.

أسّس (إدوارد سعيد) لما بات يعرف بالاستشراق المخيالي، من خلال توصيف خطاب مهيمن يحاول فيه الآخر (المفكر، والأديب، والفنان..) الكتابة (على/ عن)** الغير/ الشرقي. ورصد بُنى هذا الحراك الاستشراقي، وكشف خلفيات مخططاته القائمة على:

- تكريس الامتداد الامبريالي في الشرق (تاريخيا وجغرافيا)، كأداة للتوسع والاستعمار؛
- تفعيل العلاقة التاريخية الكلاسيكية المشحونة، القائمة على التعصب الديني، والعنصرية العرقية، كصورة للمجابهة التاريخية؛
- تحديد طبيعة الآخر الشرقي؛ لتعميق معرفة الأنا الغربي، من باب حشد التعاطف التاريخي؛

* قد تستثنى من ذلك بعض الدراسات المخلصة للحقيقة العلمية، وأخلاقيات المنهج الموضوعي، على قلّتها..

** تعمّدنا التدقيق في استعمال الحرفين (على وعن)؛ على أساس أن الكتابة (على) الشرق تقوم على نقل الحقائق عن هذا الشرق (بغض النظر عن نية الناقل)، في حين يكون النقل (عن) الشرق، تنصيب الآخر الغربي نفسه متحدثا عن الشرقي، دون ترك المجال لهذا الآخر الشرقي لكي يعبّر عن نفسه بنفسه، وهي بوليفونية – كما ترى – مغرضة.

– تصنيف الآخر على سلّم "القيم"، كمسوّغ أخلاقي يبرّر عملية الاحتواء (الاستعمار)، ومقابلته بالأنا الغربي، بوصفه جنسا ساميا بالجبلّة والوراثة[1].

ولعل هذه المهّمة المسطّرة في الخطاب الاستشراقي من شأنها أن تعكس المآل الذي آلت إليه بورجوازية القرن (الثامن عشر)، وما انعكس على التيار الرومنطيقي من أزمات برّرت تلك النزعات الهروبية إلى كلّ ما هو بدائي وطبيعي، التي وجدتها في الشرق البكر، وعالمه الساحر.

وبمثل ما انتهت إليه "روحانية" القرن (الثامن عشر) المتوهّمة، ابتدأت "مادية" القرن (التاسع عشر) المتجمّدة، حين كشفت عن خوائها القيمي، وتصدّعها الأخلاقي، وسوف تسعى – بدورها – إلى إيجاد متنفّس يشبع اغترابها النفسي، فتبتدع لها عالما تخييليا حالما، نجد تهويماته في إكزوتيكية تلك الكتابة الاستشراقية.

ولأجل إخفاء هذا الإخفاق القيمي، ومحاولة إثبات فوقيته الزائفة، وتساميه الأرعن، يوهم العالم الغربي نفسه بمسؤولياته التاريخية تجاه العالم غير المتحضر، كمبرّر لتسويق مشروعه الاستقطابي، ديدن كلّ ثقافة فوقية تحاول فرض أنموذجها الاحتوائي على ثقافة الأدنى منها، وشرعنة أحقّية الوصاية عليه، حتى إذا ما أخفقت في ذلك، عمدت إلى استراتيجية القوة والعنف[2].

1– ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق (المعرفة. السلطة. الإنشاء)، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.7، 2005، ص: 14– 143.

2– وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو)، الدار العربية للعلوم "ناشرون"، بيروت، ط.1، 2008، ص: 233.

**أ- الحوار الحضاري (شرق – غرب) في ابن فطومة**

تعلن رحلة ابن فطومة عن هدفها الحقيقي، وهو: معرفة الذات من خلال الآخر. غير أنّ منطلق الرحلة كشف عن هدف آخر، هو معرفة أسباب قوة هذا الآخر (الغربي)، والسبيل إلى الاستفادة من ذلك.

لقد كشف المسار الرحلي عن طريقة التفكير عند السارد، التي عكستها شخصية الرحالة (قنديل)، وعن مساحة تقبّله الآخر، وأفق محاورته له، إنّها استراتيجية مبنية على تسامح مطلق، لا يعتوره تعصّب لدين أو جنس أو وطن. تجادل فيها الذات الآخر – فكريًا – قصد الوصول إلى مبتغاها الذي لأجله كانت هذه الرحلة: حصر الأدواء، والوصول إلى الدواء، وتحقيق العلاج الشافي لأمراض الوطن: السياسية والاجتماعية والفكرية، وبيان سبل الاستفادة من منجزات الغرب، التي لا تتعارض مع المعتقدات الدينية والفكرية، ونشدان البعد الإنساني في هذه العلاقات.

ولمّا كانت هذه الرحلة – في بعدها الثقافي – وسيلة للتعرّف إلى (الآخر)، فقد تحدّد خطاب (الآخر)، كتصوّر فكري لمفهوم (المعرفة)، حيث يغدو التعرّف إليه، والتعرّف إلى مرجعياته الثقافية، وحدودها المعرفية والجمالية تعرّفا إلى الذات العربية، بل قراءة تقويمية لكينونته، ومراجعة تصحيحية لمرجعياتها[1].

يحدّد نجيب محفوظ في رحلته (الذهنية) طبيعة هذا الآخر، وطبيعة التصورات الفكرية المؤسسة لنظام حياته، من خلال وصف نظام الحكم، وأسلوب الحياة (نمط العيش)، وطبيعة المعتقد، التي سوف يدرك – من خلالها – عمق الهوّة بين مرجعية

1- عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث (قراءة في خصوصية الكتابة)، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة (المغرب)، 2003، صص: 129، 130.

الوطن (دار الإسلام)، وباقي الديار التي زارها (الدار الوثنية، والاشتراكية، والرأسمالية)، بل حدّة المفارقة التي تحدّهما.

وعلى الرغم من هذا الانبهار بديار الغرب، فقد آمن نجيب محفوظ بنسبية أنظمتها السياسية، ذلك أنّ **(دار الأمان)**، بطابعها الشيوعي، قد استطاعت أن تحقّق "العدالة الاجتماعية"، لكنها فشلت في تحقيق "الحرية الفردية"، بيد أنّ (دار **الحلبة)**، **بطابعها الرأسمالي**، حققت "الحرية"، لكنّها لم تحلّ أمر "المعاش"، فكلاهما عجز عن إيجاد نظام شامل عادل، ولا التصورات العقائدية – في تقدير نجيب محفوظ على الأقل – أفلحت في تحقيق ذلك في وطنه (دار الإسلام)، ليظلّ العدل مطلبا "يوتوبيا" في ظلّ غياب المشاركة الفعّالة للدين الإسلامي في تنظيم الحياة، ذلك أنّه ظلّ قابعا في المساجد (كما صرّح به بطل الرحلة "قنديل"، في حواره مع شيخه "مغاغة الجبيلي")[1]

**ب- الحوار الثقافي (مشرق – مغرب) في هاتف المغيب:**

حين نموقع الرحلتين (المحفوظية والغيطانية)، من حيث الاستقطاب (الجغرافي الثقافي)، ندرك أنّ كليهما يتوجه جهة الغرب: (الغرب الأوروبي) مع نجيب محفوظ، والغرب العربي (المغرب العربي) مع جمال الغيطاني، وكأنّ "هاتف المغيب" هي: الرحلة الصغرى الداخلية، لرحلة نجيب محفوظ؛ الكبرى الخارجية.

بيد أنّ مكونا جديدا سوف ينبثق عن هذه الرحلة المحتواة، كون صاحبيْ الرحلة كاتبين عربيين (مصريين، مشرقيين)، بمعنى أنّه: إذا تقبّلت "رحلة ابن فطومة" حضاريا وثقافيا، على اعتبار أنّها تتوجّه إلى العالم الغربي، وتخاطب الآخر الأوربي، وهو توجّه شائع في الكتابات العربية، فإنّ "هاتف المغيب"، وهي تتناول المغرب، في

1- المرجع نفسه، ص: 130.

بنيته العميقة، قد تذكّر بتلك الحساسية، التي كانت تسري، طبيعية مرة، ومغرضة مرة أخرى، وبشيء من "الدونية"، مرة ثالثة، حينما تثار فكرة العلاقة بين المشرق والمغرب، خاصة عند مقايسة الآثار الثقافية (الفكرية، والعلمية، والأدبية)، وتثمينها بين الطرفين، سواء أكان المصدر مشرقيا، أم مغربيا*.

بل قد نزعم أنّ "رحلة الغيطاني"، من حيث الصوت السردي المضمر العميق، هي مقلوب "رحلة ابن فطومة"؛ وكأنّها إعادةُ فتح – بصورة لا شعورية – لملف هذه الحساسية (المشرقية – المغربية) القديمة، وتكريسٌ غير مباشر لفكرة (الصراع) الثقافي العربي، الذي ما زال الغرب يستغّل آثاره الخطيرة**، ويدرجه ضمن أجنداته الاحتوائية، وإن بدت على مستوى التجلّي غير ذلك؛ ذلك أنّها عكست – على المستوى الإبداعي – صورة المغرب "الروحي الصوفي"***،

بيد أنّ رحلة الغيطاني، من حيث بنيتها الروائية الرِحْلية، كانت عميقة الوعي بهذه العلاقة الثقافية بين المشرق والمغرب، وليست فكرة رحلة "أحمد بن عبد الله "، من القاهرة، عبر الصحراء، إلى بلاد الغرب (المغرب)، إلا استكشافا لبعض مكونات الجسد العربي، الذي كاد يفقدها، ويفقد – من خلالها – هويّته الثقافية، وامتداده الحضاري، أمام هيمنة الغرب.

* ربما استحضر هذا الطرحُ تلك العبارة التاريخية الصادرة عن أحد الحكام المشارقة، عندما وصله كتاب "العقد الفريد"، لابن عبد ربّه، فقال: هذه بضاعتنا، ردّت إلينا". وهي عبارة حمّالة أوجه، كما ترى.

** لا نجانب صحة مزاعمنا، حين نضرب مثالا لهذه الحساسية التاريخية، التي استغلها أصحاب الحسابات السياسية، ودعاة (التوريث) في بعض البلاد العربية، التي كادت تصل إلى درجة من الخطورة، لا تحمد عواقبها..

*** نحسب الغيطاني بريئا من مثل هذه المقاصد المريبة الهدّامة.

إنّ رواية "هاتف المغيب" رحلة لاكتشاف الذات (الذات الجماعية)، أين يتمّ العبور من الجهل إلى المعرفة، ومن النقص إلى الكمال، ومن المادية إلى الروحية. إنّها ".. بمثابة "الهاتف" الذي ينبهنا، ويوجهنا نحو الكشف عن هذه الكنوز التي تخبّؤها الصحراء، قبل أن تسقط في أعماق "المغيب" ومن ثم، فهو، بقدر ما يؤكد وحدة الوجود، بمعناه الصوفي، يشير – أيضا –، وبطريقة فنية، إلى وحدة شعوب العالم العربي، وإلى ضرورة هذه الوحدة.." [1] .

1- محمد بسام ملص: وقفة مع نجيب محفوظ وروايته ابن فطومة.

# ترکیب

توسلت الرواية العربية، في القرن التاسع عشر، " فن التاريخ "، حينما نهضت للتعليم، في محاولة التصدّي إلى ما يشهده المجتمع العربي من تدهور وانهيار، كما حاولت أن تلتقط صورا من المجتمع العربي، وتقابلها بصور من المجتمعات الأخرى، متوسّلة "فن الرحلة"، تعرض من خلالها المشاهدات عرضا فنيّا، فتضافرت الرواية، والتاريخ، والرحلة، لإيقاظ المجتمع، وتحريكه.

وقد استطاعت " الرواية " أن تستوعب كلّ المظاهر الرحلية، متفادية السقوط في نمطية "الرحلة"، التي تستقرّ في: تسجيل الغريب والمدهش من المشاهدات، بحيث إنّها – في مضمونها – توجّهت إلى الدخول في حوار مع الحضارات، قديمها وحديثها، بينما يستدعي الوقوف – في مبناها – على العناصر المحقّقة لشعريتها، من حيث هي قوانين كليّة؛ تحكم بنية الرحلة.

وإذا كان الرحّالة – جغرافيا – يستوحي المدوّنة الخرائطية، فإنّه، في الوقت ذاته، يستوحي المدونة التاريخية: أعلاما، وأزمنة، وتواريخ أمم، وسير أفراد، معيدا صياغة كلّ ذلك في "تاريخ جديد"، دون أن تكون الرحلة نسخا أو إعادة إنتاج.. وبفضل هذه البنية المرنة في الرحلة، القادرة على استيعاب مجال أوسع من المرئي، سمحت هذه الآلية، المنفلتة من التقنين الأجناسي، بأن تجعل منها سردا حيّا ومثيرا لوضعية تاريخية.

وكان لتوافر التراث على مكونات أدب "الرحلة" حافزا حمل الروائيين إلى تأصيل الرواية العربية، وتوظيف هذا النوع النثري توظيفا واعيا، على أساس أنّ الرحلة: جنس يحمل شعريةً متفتّحة، منفتحة، وأنّ أهم مرتكزاتها الرؤيوية هو عنصر "الحوارية" المؤطر لمختلف أنساقها الخطابية المشكّلة لبنيتها السردية، ومن ثمّ، فهي ملتقىً لتعدّد الخطابات.

ولقد وجدت الكتابة (السيرية) طريقها إلى (الرحلة)، بعدما مكّنت لنفسها في الكتابة (الروائية). متفاعلة معها وفق مستويين: كتابة سير- ذاتية، وكتابة سير- غيرية. ولعلّ هذا المكوّن "السيري" في الرحلة هو الذي يخلق أهم مكونات الحكي الرحلي، ألا وهو: مكون "المغامرة"، وانتقالات الرحّالة في المكان الحافل بالفونتاستيكي، المتأرجح بين "الغريب"، و"العجيب".

كانت حياة الإنسان مشدودة إلى السفر والترحال، من منطلق البحث عن لقمة العيش، أو اللجوء السياسي القسري، أو المغامرة لأجل إثبات الذات، ليأخذ السفر والترحال، بعد ذلك، منحى جديدا يحقّق من خلاله المسافر وجوده وكينونته، ويؤطر طبيعة علاقته بالآخر (الإنسان أو المكان)، ثم سرعان ما يتحوّل الترحال عند صاحبه إلى حالة وجودية ينشدها في مكان واقعي، أو يُحمل على اصطناع عالمه في الحلم والمتوهّم، أو تشكيله عبر المتخيّل، ثم لا يلبث السفر أن يغدوَ شكلا تعبيريا، يمثّل لديه أسلوب حياة، وفلسفة جمال، وجنسا أدبيا مكتمل الأدبية.

يقدم ابن بطوطة في رحلته تجربة شخصية مثيرة تنبئ عن قلق إنساني دائب البحث والكشف عن ممكنات ليست في المتناول، فكأنّما أراد لحياته أن تتحوّل إلى حيوات متعدّدة، في أمكنة متفرّقة.

وعلى الرغم من أنّ رحلة ابن بطوطة هي الرحلة الوحيدة التي تنسب إلى صحبها، إلاّ أنّه لم يقم بتدوينها بنفسه، وبذلك تكون هذه المدونة حصيلة مشاهدات الرحالة (ابن بطوطة)، رواها للسلطان المريني (أبي عنان)، الذي يأمر كاتبه (ابن جزي) بتدوينها، فيترك ابن بطوطة لابن جزي الحرية في نقل المعاني، والتصرّف في سياق النص، وليس مجرّد النسخ.

إنّ أهمية الرحلة تكمن في قيمتها الانثروبولوجية؛ ففيها رصد لكثير من عادات الشعوب، وتقاليدها، التي لا يهتم بها التاريخ السياسي عادة. ومن الملاحظ أنّ ابن بطوطة يسرد الأخبار بطريقة توحي بيقينه التام بصحتها، على الرغم من أنّها تدخل في أحياز عجائبية..

أمّا مع نجيب محفوظ، فقد تجلّى وعي هذا الكاتب – في رواياته الأولى – بأهمية الشكل الغربي، وتقنياته السردية، غير أنّه لا يلبث، بعد مرحلة الكتابة "التسجيلية"، أن يدخل مرحلة الكتابة "الترميزية"، التي مثلت فيها رواية (أولاد حارتنا) صورة للصراع بين الدين والعلم، وعلى منوال هذه الرواية الرمزية، تأتي رواية (ليالي ألف ليلة)، ورواية (رحلة ابن فطومة) حيث شكلتا بعدا تناصيا، وأنموذجا فنيا لصورة المعارضة الواعية لحبكة الموروث السردي العربي القديم، وقد استطاع المؤلف استلهام بنية قصص (ألف ليلة وليلة)، ونسق (رحلة ابن بطوطة) استلهاما ذكيا، دون أن يقع في أسر المحاكاة الآلية، بعدما اختار إطاراً صوفياً، يحصر مجال التناصية فيها في رحلات السياحة الصوفية.

وإذا كان الكاتب قد اعتمد عبر أجزاء رحلته على مناصات، هي – في الأساس – علامات لغوية لأحياز مكانية، مثلت أفضيتها دلالاتها سيميائية ذات إيحاء ديني، مثل: "دار الإسلام"، و"دار الكفر"، و"دار الهجرة"...، فأنّها قد شكّلت – في الآن نفسه – قناعا تحتجب من ورائه فكرة المؤلف، التي أضمرها للسلطة،

ولماّ كانت موضوعة (المعرفة) في (رحلة ابن بطوطة)، هي حافز الرحلة الأساس، فقد يحملنا هذا التوجّه المعرفي إلى وسم (رحلة ابن فطومة) بالرحلة "الذهنية"، ممّا يحوّل التعامل القرائي إلى ما يشبه المقاربة الفلسفية؛ بتفعّيل الاستحضار الذهني التأملي، الذي ألزمنا به الكاتب عوض الاستحضار الفني

الجمالي. كما تغدو هذه التجربة الرحلية نسقا منفتحا على هويتين: الأولى: معرفية، مادام الرحالة يرتحل ليتعلم، والثانية: وطنية؛ تقتضي عودة الرحالة إلى بلده، ليعيد إنتاج المعرفة.

وأمّا جمال الغيطاني، فقد كتب الرحلة الواقعية السحرية، وهي سحرية لا تكمن في: إجادة وصف المكان، ولا في الحديث عن اختلاف العادات والتقاليد بين المجتمعات المختلفة، بل في الطقس اللغوي المتميز الذي لا يخلو من عفوية بريئة

ولعلّ رواية (الزيني بركات)، عبر مقتطفات شخصية الرحالة البندقي "فياسكونتي جانتي"، ومثلها رواية (الزويل)، عبر شخصية الحرياب الزويلي "دریاد" المتقمصة لشخصية "ابن بطوطة"، هي أبلغ مثال على هذه التجربة الكتابية الفذّة، المتقمصة لشكل الرحلة، حيث لا يسع القارئ أن يكتفي بتلقيها، بل تتوجّه إلى أعماق متخيّله لممارسة ضرب من الشطح الفونتاستيكي، حال رواية (هاتف المغيب)، التي تحمل المتلقي إلى مكان اتّسعت أقانيمه العجيبة، وتنوّعت أحداثه الغريبة.

ولا يزال المكان عند الغيطاني يمثّل الوجه الآخر للزمن؛ ذلك أنّه لا يمكن استحضار اللحظة الزمنية من حياة الإنسان، إلاّ وهي مرتبطة بوعائها المكاني، ومن ثمّ، تغدو هذه "الكرونوتوبية" مقاربة تفاعلية انفعالية، تحملنا عبر بنيتها الفنية الجديدة إلى توحّد ما هو استذكاري؛ يسترجع الماضي، مع ما هو استشرافي؛ يفزع إلى التخيّل والاستيهام.

لقد أوجدت هذه القراءة (النصوصية) للأثر البطوطي، والمحفوظي، والغيطاني، قراءة (تناصية) مثلت فيها رواية "رحلة ابن فطومة" حالة خاصة من

حالات استلهام تراث الرحلات، وتراث الرحلة البطوطية تحديدا. ولعل الإشارة الدلالية التي يقوم عليها عنوان نص نجيب محفوظ من شأنه أن يحيل إلى تلك التناصية الاستباقية المفترضة مع رحلة ابن بطوطة؛ وتماثلهما في: الشكل الفني, وفي الرؤية النصية.

وقد تكون مقصدية المؤلف في اختيار المناص الأجناسي البطوطي هو شهرة الرحلة، وذيوعها الواسع في الأدب العالمي. ومن هنا، فقد يحمل هذا التشاكل المناصي، وهذا الإيهام التناصي إلى دلالتين:

- **أولاهما:** أن "نجيب محفوظ" تمثلها لتكون الشكل الفني لروايته، حيث يتسنى التعبير عن أفكاره الفلسفية، ذات الأبعاد الإنسانية، عبر هذه المساحة الزمنية، والمكانية الممتدّة.
- **ثانيهما:** أن "نجيب محفوظ" ربما تعمد كتابة رحلته على ضوء رحلة ابن بطوطة، كخطوة في طريق تأصيل شكل فني عربي لـ (الرواية الرِحْلية) على غرار (الرواية السير– ذاتية)، في رحلة البحث عن شكل سردي جديد. وعلى اعتبار هاتين الإشارتين، أمكن الإقرار بالتناصية المقصودة – على مستوى الشكل على الأقل – في بناء النص عند نجيب محفوظ.

لقد كشفت (رحلة ابن فطومة) عن هدفها الحقيقي، هو: "معرفة الذات عبر معرفة الآخر"، لكنّها كشفت – في الجانب المقابل – عن وعي فكري مستنير، يتّسق مع مشروع الحوار مع الآخر، حينما بلور قيمة "التسامح الديني"، من خلاله "التعايش الديني".

أما مع الغيطاني، فقد تقصّد الكاتب التمرّدَ على نمط الكتابات السردية، بهدف خلق كتابة جديدة متحرّرة من أسر الأنموذج السردي الغربي، متجاوزا بها فكرة الصفاء الأجناسي، من خلال الدخول في شبه تفاعل وتصاهر مع الأجناس الأخرى، ابتداء بالأجناس القريبة من الجنس الأدبي كالتاريخ، وأدب الرحلة.. إلى أجناس لم يؤلف دمجها في تاريخ السرديات، كالجغرافيا، والخطط، وفن العمارة؛ سعيا إلى ضمان أسباب تداولها، وتبرير مسوغاتها الثقافية.

كانت الرحلة أهم تجربة تناصية يقحمها الغيطاني في رواياته (الزويل، الزيني بركات، مقاصد الأسفار، متون الأهرام، هاتف المغيب..)، كونها تقاطعت مع نزعة السفر والترحال، واتّسقت مع ذاكرته الانثروبولوجية والثقافية، التي تشبّع بها، وانسجمت ومطالعاته في كتب التاريخ والحضارة، فاستغلّ موضوعاتها العميقة، وأشكالها التعبيرية، في تطوير تجربته السردية.

وحين نقف مع رواية (هاتف المغيب)، وتناصيتها مع رحلة (ابن بطوطة)، من حيث "المحتوى"، و"المبنى"، ندرك أنّ الغيطاني لم يخرج عن محاكاة الرحلة البطوطية في ظرف كتابتها، بمثل ما أشارت إليها كتب تاريخ الأدب، من أنّ تدوين رحلة ابن بطوطة، إنما كانت بأمر من سلطان فاس، حين أمر كاتبه: (ابن جزي) بتدوين هذه التجربة الثريّة.

وسوف يستثمر الغيطاني ظروف تدوينها، ليتخذها مناص بداية نص رحلته (هاتف المغيب)، بل يرصد الغيطاني علاقة صاحب الرحلة (ابن بطوطة) بكاتبها (ابن جزي)، فيوظف ذلك في روايته، مستحضر طبيعة الدور الذي سيضطلع به كاتب الرحلة في (هاتف المغيب)، بالطريقة نفسها، التي بيّنها (ابن جزي)، في مناص مقدمة الرحلة البطوطية.

وحينما نتجاوز المشرب التراثي المباشر، الذي عكسه الغيطاني عبر رواية "الزيني بركات" المتناصة مع حوليات "بدائع الزهور في وقائع الدهور" التاريخية، إلى مشرب تراثي غير مباشر؛ عكسته رواية "هاتف المغيب"، أين تحققت فيه التناصية بطريقة التعدّية؛ وقد أطّرها نص سابق (رحلة ابن فطومة)، الذي تناصص مع نص تراثي (رحلة ابن فطومة). ثم يأتي نص (هاتف المغيب)، فيتناصص – بدوره – مع الأثرين، في عملية تفاعلية مزدوجة، يأخذ من النص التراثي (البطوطي) روح مرجعيته القارة، ويأخذ من النص (المحفوظي) روح رؤيته المنفتحة، ليولد – من خلالهما – نصا جديدا الروح، مكتنز الرؤى، من حيث المادة والمضامين، تحكمه "سيميوزيسية" فاعلة متفاعلة.

ولا يمكن الجزم بأنّ الغيطاني كان يحتذي شعرية الرحلة المحفوظية، ومحاكاة صورة استثماره الفني للتراث، خاصة في إيقاعيتها الصوفية؛ بل يمكن اعتبار ما أنجزه الغيطاني في "هاتف المغيب"، هو امتداد لرحلة ابن فطومة، ومن ثم، يمكن القول: إنّ الغيطاني بدأ من حيث انتهى أستاذه، وأن مقاربتنا للتناصية المفترضة بين المتنين، معناها: محاولة الكشف عن التناصية الصوفية الأولى، التي وقعت بين رحلة "ابن فطوطة" ورحلة "ابن بطوطة"، والتناصية الصوفية الثانية، التي أثمرها التفاعل النصي، الذي صبغ رواية "رحلة ابن فطومة"، ورواية "هاتف المغيب".

وحين نموقع الرحلتين (المحفوظية والغيطانية)، من حيث الاستقطاب (الجغرافي الثقافي)، ندرك أنّ كليهما يتوجه جهة الغرب: (الغرب الأوروبي) مع نجيب محفوظ، والغرب العربي (المغرب العربي) مع جمال الغيطاني، وكأنّ "هاتف المغيب" هي الرحلة الصغرى الداخلية، لرحلة نجيب محفوظ؛ الكبرى الخارجية.

بيد أنّ "هاتف المغيب"، وهي تتناول المغرب، في بنيته العميقة، قد تذكر بتلك الحساسية التي كانت تسري، طبيعية مرة، ومغرضة مرة أخرى، وبشيء من "الدونية"، مرة ثالثة، حينما تثار فكرة العلاقة بين المشرق والمغرب العربيين. غير أنّ رحلة الغيطاني، سوف تبقى – على مستوى بنيتها الروائية – عميقة الوعي بهذه العلاقة الثقافية بين المشرق والمغرب، من خلال رحلة البحث عن مكونات الجسد العربي، الذي كاد يتقطّع، فتتقطّع – من خلاله – هويّة المغرب العربي الثقافية، وامتداده الحضاري، تحت هيمنة الغرب.

# الفصل الخامس

## التناص الذاتي عند الغيطاني

- المبحث الأول: القمع (مكوّنا موضوعاتيا) .
- المبحث الثاني: تناصية الذات: بين "الزيني" و"الزويل" .
- تركيب.

# المبحث الأول

## القمع (مكوّنا موضوعاتيا)

**1ـ تمهيد**:

إذا كان للنص الأدبي هُويّته الخاصة، فإنّنا لا نستطيع حجب ذلك الجزء المضمر، المؤسس لعلاقة تقابلية بين النص المنتج، والبيئة التي أنتجته، ونعني بها: علاقة التخييل بالواقع، حيث تحاول الكتابة الإبداعية – مخلصةً – التعبير عن هذه العلاقة، أو كشف ملامحها الفكرية والفنية الكامنة فيها.

إنّ هذه الهُويّة النصوصية الخاصة لا تعدو أن تكون انعكاسا لشيء محدّد موجود في هذا الواقع، هي: كينونة المجتمع الذي أوجده، أو أسلوب حياة المؤلف الذي صنعه، أو شكل الأدب الذي تحدّدت من خلاله معالمه. وعلى الرواية – وهي الشكل الفني المهيمن في عصرنا – أن تتمثّل هذا الواقع باحترافية ومسؤولية، وأن تسعى إلى تحقيقه، مركزة على حياة ".. المجتمع الذي فيه وعنه كتب الروائي روايته، وحياة الروائي وحرفته، وعالم النصوص الأخرى التي كتبها هو أو غيره، التي تذكّر برواية ذلك الروائي أو تقلّدها أو تشبهها.."[1].

والقبض على هذه المقاصد، من خلال الشكل الروائي، من شأنه أن يكشف تلك العناصر الفكرية الغائبة أو المغيّبة في الخطاب الروائي – نتكلّم هنا عن جيل الرواية التجريبية، ومثقفيها، في رحلة الدفاع عن الديمقراطية والأفكار التحرّرية، ومواجهة صور القمع: السياسي، والديني، والاجتماعي– مع إقامة اعتبار لما قد يعتورها من تحولات حتمية، ومواقف احترازية، يصطنعها المثقف/ الروائي، مراوغة لإكراهات الواقع، سواء أكان الأمر بوعي منه أم بغير وعي.

1– سماح إدريس: المثقف والسلطة (بحث في روايات التجربة الناصرية)، دار الآداب، بيروت، 1991، ص: 11، 12.

وتكيّفا مع هذا الراهن، الذي لا يضمن المثقف احتمالية أن يرتدّ عليه في رحلة رفضه لهذا الواقع القمعي؛ فيمسي المثقف – غالبا – من ضحاياه، يضطلع الفعل الروائي – عندها – بمهمّة فضح هذه الحقيقة المضمرة في خطاب المثقفين عن ذواتهم.. فلا تزال الرواية تعامل على أنّها فن المعارضة، إذا ما قيست بالشعر، الذي ما فتئ محافظا على ولائه للسلطة، تحت تضخّم غدّة الأنا، وإفرازات الذاتية الفائرة في الشاعر، والتي ربما تقاطعت مع أنا الحاكم، وذاتيته المستبدة. وكأنّ قدر الرواية أن تأتي لصيقة بالواقع، وأن تجد نفسها وجها لوجه مع السلطة والسلطان.

لقد حملت ذاكرة الشعب صورة نمطية متعالية للحاكم؛ فهو القابض على كلّ السلط، بل سرعان ما تتعدّى صفة التعالي إلى جهازه (الأعوان) ليصطبغ بصبغته، فتسري روح الاستبداد والتسلط في كلّ النظام(1).

تأتي الرواية تحت وطأة السلطة المستبدة، لتعكس متخيّلا ثقافيا واجتماعيا متأصّلا مع تاريخ وجوده، بحيث يغدو الأنموذج السلطوي واحدا عبر الزمان. فما تعرضه مثل رواية (الزيني بركات) من صور القمع والقهر زمن المماليك هو نفسه الذي كان قبل المماليك (حكم بني أمية وبني العباس)، وهو نفسه – أيضا – بعد المماليك (الحكم العثماني والحكومات التي نصّبها الاستعمار في البلاد العربية، بل ونفسه في كلّ سلط العالم، عبر التاريخ البشري، التي عاشت الدكتاتورية، وسلطة الفرد*.

---

1- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر، والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2010، ص: 174.

* يقول الغيطاني، معلقا على صدى رواية "الزيني بركات" في بالآداب الأخرى (عند اليابانيين): ".. كنت، مرة، مع صحفي فرنسي، وآخر من اليابان. قال لي الياباني: أنت كتبت رواية تعبر عنا في اليابان. فسألته: كيف، وأنا أتحدث عن "البصاصين" في عصر المماليك، في القرن السادس عشر؟ . قال لي: لا، أنت وصفت أساليب "بصٍّ" موجودة في اليابان بالضبط، وأكثر! . وترجمت الرواية بالفعل إلى اليابانية. عندئذ، انتبهت =

وصورة الحاكم في ثقافة العربي مقدسة، فهو: "وليّ الله"، و"ظلّ الله على الأرض"، و"خليفة الله"، بل إنّه بمثابة "الإله الصغير" على الأرض؛ ينفّذ مشيئة الله، وليس لهذا الحاكم المحكوم إلا الإذعان والاستسلام والخضوع[1]. وعلى هذا الأنموذج، تتحقّق صورة الحاكم المنمّطة في لاشعور الأفراد والجماعات، وهي صورة تحفز على فرض الاحترام، وعدم التعرّض لوجودها أو رمزيتها.

إنّ تركيزا على الشكل السردي لروايات جيل "الحساسية الواقعية" عامة، قد يكشف – عبر تشكيلاتها الأسلوبية، وتقنياتها الفنية المتنوعة – تمثيلا لهذا الواقع القمعي الاستبدادي؛ نلمس ذلك في: تقنية "السرد الزمني" كالذي سلكه يوسف إدريس في "العسكري الأسود"، أو تقنية "السرد ذي المستويات المتعدّدة" مثل "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، أو تقنية "وجهات النظر المتنوعة"، التي نجدها في "الرجل الذي فقد ظلّه" لفتحي غانم، أو تقنية "المذكرات" كحال "صحّ النوم" ليحي حقي، أو تقنية "الأليغوريا"، التي اعتمدها جمال الغيطاني في "الزيني بركات".

وعبر هذه الأشكال الروائية، "يقف الروائيون التجريبيون، من خلال شخصية أبطالهم، مواقف متباينة من السلطة السياسية، تتراوح بين: الولاء المطلق، وتبرير تجاوزات السلطة، والموالاة بتحفظّ، واستغلال السلطة، والهروب من المواجهة، والرفض المطلق. غير أنّ بعض الروايات قد تمثّل أكثر من موقف أو توجّه.."[2].

= إلى أن التعبير الدقيق عن شيء محلي تماما، هو القادر على الوصول إلى ما نسميه "العالمية"، بمعنى: أن يجد أصداء في آداب أخرى.

1- المرجع السابق، صص: 177، 178.

2- سماح إدريس: المثقف والسلطة، صص: 13، 14.

إنّ هذه التنوعات في المواقف عند الروائيين التجريبيين، وعند الغيطاني تحديدا، لا بد أن ينظر إليها على أساس إكراهات الواقع السياسي، خاصة تلك الأساليب القمعية، التي تسلكها السلطة من خلال الرقابة والقمع البوليسي*، إلى جانب إكراهات الواقع الاجتماعي، الذي يعيشه المثقف/ الروائي، وحتميات الظروف التي أنتجتها، ذلك أنّ معظم الروائيين "التجريبيين" يعملون في مؤسسات الدولة (في الصحافة، ودور النشر، ويحتلون مناصب في الهيئات الثقافية التابعة لها..)، مما يسهل معهم عملية المراقبة، وفرض سياسة التكميم، والتضييق، والاستغلال، والقمع.

إنّ هذه المنعطفات السياسية والاجتماعية الكبرى، التي شهدها الوطن العربي، وشهدتها مصرُ الستينات، عند الكلام عن أدب جمال الغيطاني، سوف تنعكس – رأسا – على الإنتاج الروائي لهذه الفترة، ومن هنا، يكون ما أنتجه (الغيطاني)، وما سوف ينتجه، هو من وحي هذه الظروف العامة، والخاصة بلا شكّ، ونتائج حتمية لها لا محالة. فلا نطمع – عندئذ – أن نجد نصا روائيا رافضا؛ يقف في وجه السلطة القمعية، ولن نجد من نصوص الغيطاني ما يمثل شكلا من أشكال الكتابة الراديكالية الرافضة.

* يعترف الغيطاني بوطأة هذا الرقيب في أثناء الكتابة، فيقول: ".. أنا، في وقت من الأوقات، كنت غير متأكد أنّني سوف أتمّ الرواية التي أكتبها، فكنت أسعى إلى تصوير بعض الصفحات التي أنتهي منها، وأوزعها على بعض الأصدقاء، خوفا من أن يحدث ظرف افقدها فيه..". ينظر: الإبداع في العالم العربي، عن مجموعة من الكتاب، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، معهد العالم العربي (باريس)، مارس 1988، عن: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 1994، ص: 97.

تجدر الإشارة – هنا – إلى أنّ كثيرا من روائيي هذه المرحلة قد كتبوا رواياتهم بأسلوب كنائي رمزي، تقيةً ومداراة*، وهو الأسلوب نفسه الذي سلكه الغيطاني في جلّ رواياته، كاعتماده طريقة الكتابة "السير– ذاتية"، أين يتماهى (المؤلف/ الراوي) في الشخصية، بمثل ما نجده في "كتاب التجليات"**، أو انتهاج أسلوب "القناع"، بمثل ما فعله في رواية "الزيني بركات" الأليغورية، أو اعتماد أسلوب "الكتابة الرحلية"، الذي تعكسه روايته: "هاتف المغيب".

إنّ هذا النوع من الكتابة قد تهيمن عليه "التفاعلات النصية"، بين نتاجات كتّاب هذه المرحلة، أو تستبد بها – من حيث الشكل على الأقل – التقنية "التناصية"، التي تغدو – في مرحلة ما من عمر السردية المعاصرة – تقنية مزدوجة مثالية في المحاكاة، يخدم فيها الشكل المضمون، كما يخدم فيها المضمون الشكل؛ ذلك أنّ روايات هذه المرحلة – كما يقول إدوارد سعيد – لم تكن تقلّد الواقع فحسب، بل تقلّد

---

* كتب نجيب محفوظ سنة 1974، يقول بأنّ جيله – جيل الستينات– قد عاش فترة حافلة بالأكاذيب والإرهاب، وأن كتّاب تلك الفترة قد اضطروا إلى اللجوء إلى الكناية والرمز والإشارة، كما فعل صاحب "كليلة ودمنة". [نقلا عن سماح إدريس: المثقف والسلطة (بحث في روايات التجربة الناصرية)، دار الآداب، بيروت، 1991، ص: 150.] كتب نجيب محفوظ سنة 1974، يقول بأنّ جيله – جيل الستينات– قد عاش فترة حافلة بالأكاذيب والإرهاب، وأن كتّاب تلك الفترة قد اضطروا إلى اللجوء إلى الكناية والرمز والإشارة، كما فعل صاحب "كليلة ودمنة". [نقلا عن سماح إدريس: المثقف والسلطة (بحث في روايات التجربة الناصرية)، دار الآداب، بيروت، 1991، ص: 150.]

** نص "التجليات" هو نص "المؤلف"، متوجها إلى المؤلف، أو نص جمال الغيطاني متوجها نحو ذاته، في إشراقات تستعيد الواقع من خلال رموز وشواهد وشخوص أثّروا في تكوينه، بصفته بعضا من رؤية، وليس بصفته شخصا؛ أي: إنّ لحظة التجلّي تتكامل عند اللقاء أو الوصل الصوفي؛ ليوسّع الوجد مدار الإدراك؛ فتتداخل مرايا الماضي بالحاضر، منعكسة على بعضها؛ لتبدو – عندئذ – وقائع الحاضر مشابهة للماضي أو مغايرة له، فتجتمع هذه – جميعا– في مرآة ذهن المؤلف، وروحه، عندما يناجي نفسه أو يستدعيه صوت أو تستدعيه صورة..". ينظر: الإبداع في العالم العربي، عن مجموعة من الكتاب، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، معهد العالم العربي (باريس)، مارس 1988، عن: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 1994، ص: 279.

بعضها بعضا[1]، من حيث محاورها المركزية، ونماذج شخصياتها المثقفة، حين تعبّر عن هواجسها السياسية تجاه السلطة القمعية (الرقابة – الاعتقال – السجن – التعذيب..)، أو ترصد صور الاختلال الفكري والاجتماعي، الذي يسم الواقع (الدين – المرأة – المجتمع..)، ومثل ذلك يقال عن "الكتابة على المنوال"، حين يقدس النص "اللاحق"، كروايات الستينات والسبعينات، النص "السابق"، كروايات ما قبل 1952؛ بمثل ما نجد صورته عند الغيطاني؛ حين كتب على منوال كتابات أستاذه (نجيب محفوظ)، أو تناصّ معها.

## 2ـ **مظاهر القمع في الرواية التجريبية**:

تدور أكثر الروايات التجريبية حول محاور مركزية، تكاد تتناص معها بصورة آلية تلقائية، يتجلّى عند المثقف / الأديب في نمط تفكيره، وتظهر نتائجها على نفسيته. ولعلّ أبرز هذه المحاور:

– محور السلطة الحاكمة، وما تحمله من أدوات قمعية، حيث تضمّ: "الاعتقال"*، و"السجن"**، و"التعذيب"***.

1– نقلا عن: سماح إدريس: المثقف والسلطة (بحث في روايات التجربة الناصرية)، دار الآداب، بيروت، 1991، ص: 16.

* الاعتقال: من آثاره على المثقف:

– أنه يخرّب حياة من له صلة بالمثقف، خاصة إذا كان لفترة طويلة

– أنّ قمع السلطة لأفراد معيّنين قد يبثّ الرعب في باقي أفراد المجتمع

** السجن: من آثاره:

– أنّه يحقّق علاقة افتراضية حدسية مؤداها: أنّ الكتابة عن شيء حصل للمؤلف نفسه أو لشخص قريب منه هي كتابة تدين واقعا لا مبدأ فقط

– أنّ بعض الشخصيات الروائية تصور السجن تصويرا رومنطيقيا، حين تزعم أنّ السجن لا يخلو من مزيّة

*** التعذيب: من آثاره:

– أنّه يحرم نبرة الصوت عند المثقف، ويدمر وظيفة الرغبة في البحث عن قيم تتخطى متطلبات الحياة اليومية المباشرة

– أنّه يحوّل المثقف – مع التعذيب – إلى مخلوق سلطوي يسرّ برؤية جلّاده، ويتقمّص عقده النفسية والجسدية.

- محور المؤسسة الدينية، التي تسعى إلى تحقيق أهدافها مع السلطة الحاكمة، تأييدا أو مجابهة.
- محور المعارضة، المرتبط – عادة – بالعامة، والوعي الجماهيري.

تقوم سلطة الدولة على أجهزة تضم: الجيش، والشرطة، وجهاز الأمن، والإعلام الرسمي، بحيث تسيطر على قطاع كبير من سوق الوظائف الثقافية، مما يحقّق الهيمنة المطلقة على البلاد والعباد. من جهة موازية، تقوم المؤسسة الدينية بتدعيم السلطة إذا رأت في ذلك مصلحة عامة، وقد تبتلعها السلطة أو تستخدمها لمآربها، إذا ما وجدت فيها ضعفا وهونا[1].

على أنّ المعارضة تكاد تكون أبرز خصم للسلطة، استنادا إلى صدق الإرادة السياسية، ودرجة الوعي الجماهيري، وقد تمارس المعارضة – نفسُها – بعض الاستبداد على السلطة، حينما تلمس فيها ضعفا، إذا ما ملكت سلطة على الجماهير، ومثل ذلك ينسحب على المؤسسة الدينية، حينما تتحكّم في مواقف العامة، وعواطفها.

### 3ـ الغيطاني ورصد لحظات القمع المنفلتة:

لقد التفت جمال الغيطاني إلى لحظة دقيقة منفلتة من التاريخ، اعتقد أنّها جوهر الوجود التاريخي للإنسان الذي عاش لحظتها، والأصل الأول في معاناته الإنسانية، كونها ترتبط بجوهر الواقع، الذي – عادة – ما يغفله التاريخ، أو يسكت عنه، أو لا يتمكّن من القبض عليها؛ لهشاشة اللحظة التاريخية المرصودة، أو حداثة تخلّقها وتكوينها، ومن هنا، تأتي مهمّة المبدع الحقيقي في النفخ في هذه الظواهر

1- سماح إدريس: المثقف والسلطة، صص: 169، 170.

التاريخية الخامدة، وتحسّس أنفاسها المنفلتة، في محاولة لتضخيمها، وتبئيرها، تخليقا أو إعادة تخليق لها. يقول الغيطاني:

**"منذ فترة بعيدة، شعرت بضرورة خلق أشكال فنيّة للرواية، تستمد عناصرها من التراث، وربما كان السبب الكامن وراء ذلك: اهتمامي المبكّر بالتاريخ.. ثم.. إحساسي القوي بالزمن..**

**لقد لاحظت، من خلال قراءتي للتاريخ، ومعايشتي له، أن لا حقيقة في التاريخ، وأنّ أكبر الحقائق، التي لا يمكن للعقل – في لحظتها – تصوّرَ تحريفها أو تغيّيرها، يمكن أنّ تبدّل أو تغيّر.. لكن الفنان الحقيقي هو الذي يصون مسافة زمنيّة معيّنة من العدم.**

**إنّ الفنان يسجّل ما لا تذكره سطور المؤرخين...، إنّه ينفذ إلى جوهر الواقع، إلى (لا مرئي)، و(لا المحسوس).. هنا أعتبر أنّ الفنان مؤرخ من نوع فريد؛ لأنّه يصون جوهر مسافة زمنية معيّنة من العدم، وجوهر المسافة الزمنية، أقصد بها، جوهر الواقع، الذي لا يرصده إلا الفنان، الذي يعيد خلقه من خلال رواياته..**

**والتراث هو ما أمكن أن يتبقى من خلال مسافات زمنيّة معيّنة.. هو في بعض جوانبه محاولة من آخرين عاشوا خلال مسافات زمنية معيّنة لحفظ اللحظات، التي عاشوها، من الفقد، ومن الضياع"**[1].

---

1- جمال الغيطاني: بعض مكونات عالمي الروائي، في: الرواية العربية (واقع وآفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1981، صص: 325- 329.

## 4ـ الغيطاني وتبئير لحظات القمع المعيشة:

لقد عرف الناس الغيطاني – أول ما عرفوه – مراسلا صحفيا زمن الحرب العربية الإسرائيلية، كما تعرّف إليه الجمهور المثقف، من خلال الصحافة – أيضا – حين تسنى له نشر أولى قصصه في الجرائد، ومن هنا، صارت روح الكتابة الصحفية سارية فاعلة في نشاطه الأدبي؛ يتمثّل مبادئها، وقواعدها، ويتحلّى بثقافتها، وأعرافها، ويفكر بفلسفتها ومنطقها.

إنّ الاشتغال بالصحافة عند الغيطاني، وفي الزمن الذي وجد فيه الغيطاني، ربّما حدّد المسار الفني الذي يجب أن يسيره؛ وبرّر هذه العودة الواعية إلى التراث؛ فقد كانت الكتابة السياسية، ومثلها الكتابة عن أخبار الحرب، والصراع (العربي – الإسرائيلي)، وما نجم عنه من نتائج، انتهت إلى سلسلة من الهزائم، بل أفرزت – بدورها – هزات ارتدادية قاسية، ظهرت نتائجها السالبة على صعيد الحكام (الانهزاميين)، حين سلكوا أساليب استبدادية قمعية مع شعوبهم، متوهمين شعور الخيانة في هذه الشعوب لحكامها، وقياداتها أو متعمّدين معاقبة شعوبهم – وهم صنيعة أيديهم – لخضوعهم لمخططات (الأعداء)، والاستكانة إلى الأمر الواقع.

كانت هذه النتائج، التي انتهت إليها الأمة العربية، صدمة قاسية على المثقف العربي، المرتهن لموقفه السياسي، الذي يجب أن يقف عند حدّ من الحدود:

- إمّا أن يمارس المثقف هوايته التقليدية؛ فينفخ في الرماد، لعل جذوة تستعيد أنفاسها، فتضطرم من جديد؛
- وإمّا أن يقف موقف المصدوم المهزوم، فيعلن انسحابه وانحساره؛

– وإماّ أن يراجع مواقفه من كلّ شيء؛ من المنهزم والمنتصر، من الأنا والآخر، من الهوية والانتماء، من الحقيقة والواقع.. فيسعى إلى صياغة موقف خاص، على الرغم من قتامة الواقع، ومرارة الحقيقة، مصطنعا بعض الأمل في التغيير، ومفتعلا بعض إمكانات التصحيح، وقد ينتزع أنموذجه المناسب من الماضي، ما دام يملك ذاكرته التاريخية، أو يتوهّم معالمه في الآتي، ما دام يمتلك متخيّله الاستشرافي.

لقد حكم على مثل هؤلاء المثقفين الكتاب أن يعيشوا تجربتهم الفنية، بمثل ما فهموا من كلمة "تجريب"، وأن يدركوا عناصرها الثقافية والحضارية، بكلّ ما اكتسبوه من قناعات فكرية (نفسية)، وفنية؛ إذ ليست المسألة – هنا – مسألة تصحيح موقف (فكري/ فني) بالضرورة، حيث يُتلاعب فيها بالمفاهيم والمصطلحات، أو يُردّ فيها الآخر إلى الأول، من باب المراجعة الحتمية، والثورة التصحيحية، وإنّما هي موقف تاريخي، وحتمية حضارية أفرزها الواقع، وأفرخها الراهن، وكان لا بدّ أن يواجه هذا المستجد.

## 5ـ تيمة القمع في إنتاج الغيطاني

لقد وعى الغيطاني حقيقة "جدلية" القمع واللا قمع، وأدرك أنّ استمراريته، ومجابهته حقيقة لا يمكن نكرانها – أيضا –؛ إنّها مسألة وجود، بل إنّها معركة وجود، وعليه أن يتجاوز صنم الرقيب الداخلي (النفس الانهزامية)، الذي صنعه فيه الرقيب الخارجي (السلطة الحاكمة)، من خلال تبني أشكال كتابية، تكون بمثابة "كتابةٍ قناعٍ" تسمح بالتعبير الجريء؛ بدءا بالأشكال الأكثر تصويرا، إلى الأشكال الأكثر تجريدا، دونما وقوع في الواقعية المنمطة. فكان الالتفات إلى التراث، حيث المادة التاريخية، والأدبية، والأسطورية..

### 5ـ1ـ القمع في الزيني بركات: (القمع وهزيمة المثقف)

يقدّم جمال الغيطاني في "الزيني بركات" شهادة روائية على الاستبداد المدمِّر، ويربط بين قمع المجتمع والهزيمة أمام العدو الخارجي، حيث تأتي رواية المثقف العربي، والهزيمة القومية بعد هزيمة حزيران (يونيو)، شاهداً على الوضع الروحي والفكري للمثقف العربي المفجوع بخيبة الحلم القومي[1].

فهذه الرواية، التي انتهى جمال الغيطاني من كتابتها قبل موت عبد الناصر، عام: 1970، قد كتبت بتأثير من القمع الذي مارسته المخابرات في مصر الستينات، ففي تلك الفترة، كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدّة، وهذا ما دفعه إلى الاستعانة بالتاريخ المملوكي؛ لوصف مصر ما بعد هزيمة 67.

**".. كنت أشعر بوطأة القهر البوليسي، وبحصاره للمثقفين، وأفراد الشعب عموما. كنت في رعب من أجهزة الأمن. ومنذ بداية الستينات، وأنا أشعر بالمطاردة، رغم أنّني لست رجل سياسة ... وفي "الزيني بركات"، التقى القهر المملوكي بقهر الستينات.." [فصول: مشكلة الإبداع: ص: 213]"..**"[2].

### 5ـ2ـ القمع في الزويل: (انتهاك مألوف الواقع، وتجاوز تصوّر العقل الموضوعي)

تقدم هذه الرواية العجائبية واقعاً يقف على حدود الأسطورة والحقيقة، يطمح إلى خلق عالم خاص، يتغيّا منها صاحبها "**إدانة قهر الإنسان في أي زمان وأي مكان**".

لقد اعتمد الغيطاني، في روايته (الزويل) على البعد الأسطوري، متعاملا معه بحسّ هو أقرب إلى (التأريخ)، وكأنّ التاريخ والواقع نصا ثقافيا حاضرا بالقوة، لا يجب

1- المرجع نفسه، صص: 325- 329.

2- عن سماح إدريس: المثقف والسلطة، صص: 149 - 151.

أن نغفل فيه ذلك الجانب الأساس من تكوينه الثقافي، وهو "الأسطورة"، على الرغم من أنّها تنتهك مألوف الواقع بحكايات عن "كائنات تتجاوز تصوّر العقل الموضوعي"[1]، حين يخضع لإكراهات تجربته الواقعية الآنية، ووعيه بوحدة موضوعة الظلم، التي تنتهي إلى إدانة قهر الإنسان للإنسان في كلّ زمان، وفي كلّ مكان.

## 3.5ـ القمع في الخطط: (بين السلطة المستبدة وقوى التحرّر)

وإذا كانت المؤسسة كسلطة استبدادية تعاكس حركية التاريخ في سوْسِ الناس بقبضة من حديد، معتمدة في ذلك على الأجهزة الأمنية، والمخابراتية، وأساليب الوقيعة، وزرع قيم الارتياب والخوف، ودور الإعلام المتواطئ والمسخر، فإنّ القوى التحرّرية لا تملك لتحرّرها سوى إيمانها بضرورة التمرّد، والتحامها بالقاعدة العريضة من الناس البسطاء، وهو سلاحها الاستراتيجي في هذه الحرب غير المتكافئة[2]، ذلك الذي جسّدته "**خطط الغيطاني**".

## 4.5ـ القمع في هاتف المغيب: (المتخيّل الأسطوري وتكريس القمع)

يقول (صلاح فضل)، معلقا على الأسلوب السردي، الذي قدم به (جمال الغيطاني) فكرة الإنسان المقموع عبر روايته "هاتف المغيب"، حين تصبح فكرة "تأليه" الحاكم مكونا وجوديا، يرسّخه التاريخ في لا شعور الإنسان، وتكرّسه السياسة عبر مسار حياته:

".. فلا نحسب أنّ هناك شعبا من شعوب الأرض، قد أمضى – ولا يزال – آلاف الأعوام في ممارسة عمليات تحويل البشر إلى آلهة مثلما فعل الشعب المصري، مما يضعنا عند منطقة جديدة من "الفانتازيا" السياسية، التي تتجلى في

1– الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية، 2004، ص: 112.

2– المرجع نفسه، ص: 106.

"هاتف المغيب"، وتمثّل موروثا مصريا حميما، ينحدر إلى جمال الغيطاني من أغواره اللاشعورية العميقة.. هنا نجد الرواية مضمّخة بعطر الفراعنة، وغارقة في عوالمها الطبيعية والروحية، مما يضفي على "الأمثولة" دلالتها الرمزية الكبرى، الغائبة عن سطح السرد؛ فالرحلة الباطنية، والمشاهد الأسطورية نوع من المعراج الروحي، الذي يمارسه الفنان المصري، متلذّذا بإعادة الخلق، ومغازلة الخلود.."[1].

1- صلاح فصل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 119.

# المبحث الثاني

## تناصية الذات

## بين (الزيني) و(الزويل)

## أولا- الوثائقية في العمل السردي الغيطاني

### 1- الوثائقية في رواية "الزيني"

تتحقّق "السردية" أو "شعرية" النص الروائي، من خاصية "الإخبار". والخبر، في جوهره، هو: الصيغة الأساسية، التي يقوم عليها إرسال كلّ كلام عبر ما تحمله هذه الصيغة الكلامية من احتمالية الصدق والكذب، بمثل ما يفهم في "البلاغيات" و"التداوليات"، حين ينظر إلى: القائل، والموضوع، والمقام. ومن هنا، يغدو الخبر مقوّما صيغيا عاما؛ تتدرج تحته أنواع إخبارية، تؤسس لأجناس كلامية سردية، كالحكاية، والقصة، والسيرة، والرحلة.. على الرغم من وجود اعتبارات تفريقية بين سردية هذه الأجناس.

تقدم المادة الحكائية من خلال خاصيتي: السرد والعرض، حيث يضطلع بها "الراوي" أو تقوم بها "الشخصيات"، ويتوجهان إلى مخاطب مباشر أو غير مباشر.

غير أن خصوصية خطاب "العرض" تكمن في أنه يقوم على: متكلم يتكلم مباشرة مع متلق مباشر دون تدخّل الراوي، وهذه المباشرة تتم بالاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار[1]. هذه الخاصية تتحقّق في الخطاب "الوثائقي"، الذي وجد له مكانا في السرديات المعاصرة، وفي الرواية التجريبية، ومع الغيطاني تحديدا.

فالمقارب للسرد الغيطاني، ينتبه إلى ظاهرة استفحال هذه التقنية السردية الجديدة في كل ما كتب، سواء تعلّق الأمر بجنس القصة القصيرة، أو بجنس الرواية، أو بتلك الأنماط السردية التي خاضها الغيطاني، من خلال المزاوجة بين أجناس

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط. 4، 2005، ص: 253.

سردية خالصة (القصة، والرواية)، وأجناس اتخذت الأسلوب السردي طريقة في العرض (أدب السيرة، وأدب الرحلة).

ولقد أشرنا، في موضع من هذه الدراسة، لدى كلامنا عن أدب "الرحلة" عند الغيطاني، إلى منحى من مناحي الحياة العلمية والعملية، التي أسهمت، بحظ وافر، في تمحيص "أدبية" الكتابة السردية عنده، ألا وهو نشاطه في "الصحافة"*، مما قد يكرّس سمتا خاصا من التعامل الاحترافي مع الموضوعات، التي قد يفرضها أسلوب الكتابة الصحفية، حال "**التحقيق الصحفي**"، و"**الاستطلاع المصوّر**"، وهما نشاطان يقتربان – في تقنياتهما، وفنياتهما – من العمل الرحْلي (الذي بات الغيطاني يتقنه)، حيث يتقاطع النشاطان مع الرحلة، وقد يؤثر أحدهما فيها، وقد تهيمن تقنية أحد الفنين على تقنياتها[1].

وإلى جانب تقنيتي: "التحقيق الصحفي"، و"الاستطلاع المصوّر"، نجد تقنية "التقرير"، الذي هو جزء أساس من آليات الكتابة الصحفية، بما يحمله من خصائص صيغية تتفاعل على مستوى الزمن (ارتباطه بالزمن الحاضر، وبالتواصل المباشر)، وعلى مستوى طرفيْ التراسل (ارتباطه بذات متكلّمة، ومتلق معيّن مستقبل). حيث نجد له حضورا شاسعا في نسقية البناء السردي عند الغيطاني، لدرجة أنّه يُشْكِل على دارسي أدب الغيطاني تحديد صفاء الجنس السردي الذي يكتبه، سواء أرتبط الأمر بقصصه، أم برواياته.

إنّ هذا الزجّ بمثل هذه الأنساق الخطابية، التي أنتجها الواقع السياسي زمن الكتابة من جهة، والحياة المدنية من جهة أخرى، لا يعدو أن يكون تمثيلا واقعيا،

* بدأ الغيطاني حياته الإعلامية مراسلا عسكريا، زمن الحرب مع إسرائيل.

1– ينظر: الغيطاني وكتابة الرحلة: المطلب الأول، من المبحث الثاني، من الفصل الرابع.

حرص الغيطاني – من خلاله – أن يتمثّله في الفعل الإبداعي؛ فيسير جانبا إلى جنب مع الأنساق الحكائية، التي يفرضها المتخيّل الأدبي، مما يمنح صورة دقيقة لذلك التفاعل النصي، بأشكالها الصيغية المختلفة، حيث تمكّن الكاتب من تهجّينها، وتوظيفها بصورة ذكية واعية.

لقد جمع الغيطاني، في صياغاته السردية، بين:

أ- ما هو (قديم)، مثل تفعيل الخطاب التاريخي، وصيغه التقريرية، مثلتها رواية "الزيني"، في استلهامها للصيغ التاريخية في "بدائع الزهور"، وتفعيل الخطاب الانثروبولوجي، في حياكة نسيجية رواية "الزويل" الأسطورية، عند تقديمه للمجتمع الزويلي من حيث: مكان وجودهم، وعقيدتهم، وعاداتهم، وحياتهم الاجتماعية، ووصف بيئتهم الطبيعية والحيوانية[1]. وقد استغلّهما الكاتب؛ لما يحملانه من أبعاد فنية، ودلالية، وإحالية.

ب- ما هو (جديد)، مثل تسريب المادة الاتصالية (الإعلامية)، بصورتها الصيغية المدركة من الأشكال التواصلية، التي تعرضها رواية "الزيني بركات": (المرسوم – النداء – الفتوى – الخطبة – الرسالة – التقرير..)، أو كما تعرضها رواية "الزويل": (الساكانابات، والتوجيهات، والتقريرات، والرسائل..)

إنّ توظيف مثل هذه الخطابات المعروضة، ببنياتها السردية المائزة، من شأنه أن يخلق نوعا من البوليفونية الموضوعية، التي تدعم الخلفية الحكائية، وأن تقدم ما يقدمه السرد، ولكن بصوت يناسب الجهة التي عنها صدر الخطاب، وهي في

1- ينظر: رواية الزويل، الصفحات: 19 – 24 – 33 – 38 – 40 – 54.

"الزيني"، و"الزويل" صوت السلطة، يدعمها جهازها القمعي (البصاصون)، و(الساكانبيون، والحرايبة).

لقد مثلت قضية "**الفوانيس**"، في "الزيني"، وقضية "**الماء الأعظم**"، في "الزويل" لحظة خطابية * مكثفة، ظهرت أبعادها في توافق مواقف الشخصيات، وتباينها، عبر خطابات معروضة، تستدعي أن نقف عندها.

**إنّ** المتأمّل لرواية "الزيني بركات"، يجد أن هذه الرواية قد جمعت – عبر مراحلها الحدثية – معظم أشكال التوثيق، التي أسّست للنص السردي الغيطاني؛ إذ عند تصنيف عناوين متن الزيني الصغرى، ونعني بها: العناوين الفرعية، الواردة ضمن العناوين الكبرى التي تمثّلها (السرادقات**)، تتبيّن لنا أنماطٌ من خطابات ذات صيغة نصية متميزة بمادتها، ومتميزة بالجهة الممثلة لها***.

فإذا ما أبعدنا الأنماط السردية الخالصة في رواية (الزيني بركات)، ونعني بها خطاب (الراوي/ الكاتب)؛ أي: (الغيطاني)، وخطاب (الراوي/ الشخصية)؛ أي: (الرحالة الإيطالي)، أمكننا تمييز أنماط نصّية يوحي شكلها بالخطاب (السلطوي). وهذه الأنماط هي: **المرسوم – الفتوى– النداء – الخطبة – الرسالة – التقرير.**

---

* نعني باللحظة الخطابية: الواقعة أو الحدث الذي ينجم عنه إنتاج إعلاميّ غزير. وتتحدّد هذه اللحظة في الصحافة والإعلام من خلال: الإشارة إلى الحدث في الصفحة الأولى، أو احتواء الصحيفة على حشد من المقالات والوثائق المختلفة، التي تشكّل بنية كلّية لهذه اللحظة. وإذا كانت وسائل الإعلام هي التي تبني الحدث، فإنّ الخطابات هي التي تصنعه. ينظر: سوفي مواران: خطاب الصحافة اليومية، تر: عبد المجيد جحفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط.1، 2009، صص: 14، 15.

** السرادقات: هو المناص الذي اعتمده الغيطاني مصطلحا لفصول روايته: الزيني بركات. والسرادقات جمع لسرادق. والسرادق – كما يعرّفه صاحب اللسان – هو: كلّ ما أحاط بالبناء من حائط أو مضرب أو خباء"، كما يعني: المكان الذي يعقد، قصدا، للاحتفال أو التأبين، كما هي العادة عند الشعبي المصري.

*** استفدنا في هذا المبحث من مذكرتنا في الماجستير، الموسومة بـ: الزيني بركات (مقاربة في العتبات النصية)، جامعة وهران، 2006.

وعند إخضاع هذه الأشكال النصية (السلطوية) إلى تصنيف آخر، ينطلق من خصوصية الخطاب، والأطراف المؤطرة له، نكون أمام شكلين متميزين، يكرّسان حضور السلطة من جديد، من خلال:

- **طابع الإلزام:** تُشكِّله خطابات: المرسوم، والفتوى، والنداء، والخطبة؛
- **طابع التقرير:** يشكّله خطابا: الرسالة، والتقرير.

كما يمكن أن نقسم الأشكال النصية الإلزامية، باعتبار نبرتها السلطوية، إلى:

- **نبرة إملائية:** يشكلها: خطابا المرسوم، والفتوى؛
- **نبرة إبلاغية:** يشكلها خطابا: النداء، والخطبة.

وعلى الرغم من أن شكل (الرسالة) يوحي ببعده التواصلي، إلا أنه، في متن "الزيني"، سيميّزه الشكل التقريري، تماما كذاك الذي ميّز تقارير البصاصين، وذلك:

- **لطبيعة المراسلة:**
  - رسالة ديوانيه
- **لطبيعة الأطراف الممثّلة للمراسلة:**
  - من رئيس البصاصين إلى السلطان **[ الزيني: 69 ]**،
  - من رئيس البصاصين إلى المحتسب **[الزيني: 67]**،
  - من بصاص إلى رئيسه **[الزيني: 166]**،

ذلك الذي نلمسه عند المقاربة (الأفقية) لشكلي التراسل (الرسالة/ التقرير)، في الرواية، بينما نلمس الطابع الإلزامي، في بعضها (كرسالة الزيني إلى زكريا بن راضي) **[الزيني: 151]**، أو الطابع الإملائي، في بعضها الآخر، كالرسالة التي

أعدّها الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي، في اجتماع كبار البصاصين) **[الزيني: 222]**، وذلك عند المقارنة (العمودية) لطابع الخطاب الرسالي.

ويبقى النص السردي (خطاب الكاتب، ومذكرات الرحالة البندقي) يحمل الطابع (الوصفي/ الحكائي)، وقد يتقاطع مع شكلي "الرسالة"، و"التقرير"، في بعدهما التقريري، مثل الذي نجده في مذكرات الرحالة الإيطالي، عندما يغدو راويا، وطرفا في الفعل السردي (المقتطف الأخير) في الرواية **[الزيني: 281]**

## 1.1ـ الأشكال الوثائقية في "الزيني"

**أ- المرسوم:**

يمثل المرسوم، في متن الزيني، السلطة الرسمية (السلطان المملوكي)، وهي سلطة واجهة، ليس لها القرار الفاعل إلا في حدود ممارسات بروتوكولية إملائية من قبل الحاشية (الأمراء)، التي هي السلطة الفعلية، فتتمظهر في: قرارات التعيين، والتنحية، والإقرار، والإلغاء.

لقد وردت في متن الزيني ثلاثة مراسيم:

- **مرسوم تعيين:** تعيين الزيني بركات واليا على القاهرة، ومحتسبا للديار المصرية
- **مرسوم إبطال:** إبطال عادة الفوانيس
- **مرسوم تنحية:** تنحية قاضي الحنيفية، المؤيد لفكرة الفوانيس

**ب- الفتوى:**

وإذا كان المرسوم السلطاني ملزما للرعية، فإن هذه الإلزامية حاصلة – أيضا – في (الفتوى)، التي يصدرها علماء الدين، فتلتزم الرعية بها، وتمتثل لها، وإلا عدّ ذلك مخالفا للشرع، ومروقا عن الدين. غير أنّه، حين يزكي نص الفتوى قرار السلطان

أو يزكي قرار السلطان نص الفتوى، فإنّ السلطان – في كليهما – هو صاحب السلطة الدينية، والمدنية معا.

**ج– الخطبة:**

لم ترد الخطبة في متن الزيني، نصا صريحا، مستقل المقاصد، كما لم يفرد لها عنوانا خالصا، يحدّد مناصُه نسقَها الخطابي، وبنيتها التواصلية، وإنما جاء في درج خطاب آخر (تقارير البصاصة، ومذكرة الرحالة الإيطالي)، في صورة ملخصات حدثية، أو عصارات أقوال، باستثناء خطبة "الوعاظ"، التي قربتنا من شكل خطب العصر المملوكي، على الرغم من أن الملفوظ الخطابي يكاد يكون نمطيا، بل امتدادا للخطبة الدينية الأم (أنموذج خطبة العصر القديم).

**د– النداء:**

حضر الملفوظ الشفهي – وإن استمدّها السارد من أثر مكتوب هو "بدائع الزهور"، لابن إياس – من خلال خطاب النداء، أو (المناداة)، ذلك "الخطاب التواصلي المنطوق بصوت مرتفع في الساحات العمومية، والأسواق، من أجل إخبار الناس بما تعلّق بأمنهم (أخبار السياسة والحرب)، وأمر معاشهم (أخبار السوق، والسلع، والأسعار)"[1].

إنّ هذه النداءات تنحصر في دائرتين: دائرة الجوع، ودائرة الأمن، وهما الوتران اللذان يغدوان وسيلة كلّ من أراد التحكّم في رقاب الناس، وفرض هيمنته عليهم. إنها صورة القمع المقنّع، حين يرفع النظام عقيرته، بإحقاق الحق، وتحقيق العدالة، فيتولى جهاز الحسبة – وهو الجهاز الذي استُغل في هذا الأمر– كسب الثقة، ثقةِ الناس،

1– J. Kristeva, Sémiotiké (Recherches pour une sémanalyse),Ed. Seuil, Paris, 1969, p.73.

وسيقدّم النداء أشرف صورة لإحقاق الحق، وتطبيق العدالة الاجتماعية، غير أنـهّا تعرض بأشرس طريقة (شنق تاجر رفع من سعر بيضة).

ثم يعزف على وتر الأمن، من خلال التخويف من الخطر الخارجي (الخطر العثماني) المتربص بالبلاد والعباد، وهذه المهمّة تسند – بالضرورة – إلى جهاز البصاصة، وستُقدم أقصى صورة للتقيّة والردع لمن سوّلت له نفسه المساس بأمن البلاد (قطع ألسنة ثلاثة شبان متهمين بإشاعة البلبلة).

بل سوف يعرض الغيطاني لطريقة تبليغ النداء، متقمصا زمنين: زمنا مملوكيا، استقاه من بدائع الزهور، وزمنا حديثا، استمد أبعاده من تجربته الإعلامية (الصحافية)

جاء في "الزيني":

**".. تُرسَل إليهم [المنادون] نصوص النداءات، طريقة نشر الحادثة أو الخبر، قد ينتج عنها أمور جسام، بل إنّ "كبير البصاصين" ينبّه بضرورة تحمّس المنادين عند نقل خبر بعينه، أو تصنّع الحزن والفتور لحظات نشره، كلّها عوامل تؤثر في الخلق، هناك مناطق وخطط في المدينة، يجب ألاّ يطوف بها المنادون.."[الزيني: 59]**

لقد عرض هذا الملفوظ طريقة تبليغ النداء، بمراعاة اللهجة الخطابية، التي يبث بها في الناس، حيث يتعاطى المنادي روح نصه تعاطيا هو أشبه ما يكون بالتمثيل، وتقمّص الدور، مع مراعاة طبيعة المحلّ (الحيز المكاني) الذي يعرض فيه، كمظهر من مظاهر توجيه الخطاب (مناطق يجب ألاّ يطوف بها المنادون).

**هـ– الرسالة:**

الرسالة جنس كتابي، يقوم على المفاعلة والتفاعل، ويقتضي طرفين أو أكثر، يتبادلون فكرة قابلة للنقاش، وتقليب وجهات النظر فيها. ولعلّ معجمية (رسالة)، حين

تحملنا إلى الفعل الذي اشتقت منه، وهو الفعل (رسل)، تحملنا، أيضا، إلى دلالاتها، فالرَسْل، يعني: التريّث، والتمهّل والتثبّت، وقد يعني: الترفّق والتفهّم من غير شدّة أو عنف، كما تعني، من جهة ثالثة: إرسال الكلام طبيعيا دون قيود الصنعة[1].

واحتراف الترسّل، أو ممارسة الكتابة الرسالية، ربما أخضعت المتراسلين إلى أن يكونوا متمهلين، مترفقين، من غير ما عجلةٍ أو شدّة أو قيد، ومع التزام هذا السلوك في الكتابة، تتأصّل ثقافة "المكاتبة" عند أصحابها مفهوما وإجراء، ناهيك عن تأصّل عناصر الكتابة الشكلية، في قصدية صارمة، تمتثّل إلى القواعد المتّفق عليها، خاصة، إذا تعلّق الأمر بالنوع الرسمي (الديواني).

وإذا كانت الرسالة بهذا المفهوم الصارم، وهذه المعجمية المشروطة، فإن الرسالة، من حيث كونها نصا تواصليا، هي: تبادل لفظي بين ذات متكلّمة مستدعاة إلى نقل خبر أو معرفة أو خبرة، بواسطة لغة مسنّنة، تتوجّه إلى ذات مستقبلة محاورة مستدعاة إلى الإنصات، وتفكيك سنن هذه اللغة قصد إيجاد تواصل.

وتحقيق هذا التفاعل بين "الباث" و"المستقبل" هو محتوى السلوك الاتصالي، الذي يتواطأ عليه المتراسلون، فتبنى عليه المصالح والعقود والعهود، فإذا الرسالة وثيقة تحمل حجّيتها وإلزاميتها، وليس فرقٌ موجودا في مضامين الترسّل إلا في حدود الشكل والأسلوب.

تعتمد الرسالة، في الشائع المشهور، على تلك الخطية والتعاقبية، في نظام فقراتها، وتراصف عباراتها، ومباشرة أسلوبها، وطريقة عرضها، بما يحقّق إيصال الأفكار، وتبليغ المقاصد. ولماّ كان الأمر مرتبطا بالرسالة، كونها جنسا كتابيا،

1- لسان العرب: مادة (رسل)

ومرتبطا بالرسالة الديوانية (الرسمية) بشكل خاص، والرسالة الديوانية المملوكية بشكل أخص، فقد حرص السارد على تقمّص روح العصر في سَوْق الخبر الرسالي، مستحضرا نمطية الرسالة الديوانية في مضمونها – إلا قليلا – وفي شكلها أيضا.

ولقد أورد السارد (الغيطاني)، في متنه (الزيني بركات) نماذج ثلاثة لرسالة العصر، اختلفت فيها مقامات المرسل والمرسل إليه:

- **من رئيس البصاصين إلى المحتسب**
- **من رئيس البصاصين إلى السلطان والأمراء**
- **من المحتسب إلى رئيس البصاصين**

**و– التقرير:**

التقرير خبر تفصيلي لحدث أو موضوع، أو رأي، أو قضية، يقدم مكتوبا عادة، يصف الحدث بموضوعية ودقّة، ويمكن أن يتضمّن رؤية كاتبه وتقديره للأشياء. على أن السّمة البارزة في التقرير، تكمن في وظيفة توكيد الخبر (الموضوع) والإقرار به، وإزالة كلّ لبس عنه بمحاولة حصره وضبطه وتحديد معالمه، ثم محاولة تقصّي حقيقته في مرحلة لاحقة، من خلال التعقيب على الكلّيات، والتعليق على الجزئيات، وانتزاع الشهادات، وتوثيق الأدلة، مما يعطي مصداقية للتقرير، وموضوعية للخبر.

غير أنّ جودة التقرير وقيمته تبقى مرتبطة بالجهة التي تستعمله وتسخره، إذ إنّ من التقارير ما يرد أشبه بالفضول العام، والرأي الرجراج، والصورة الانطباعية تجاه الحوادث، كتلك التقارير الموجهة للعامة، والرأي العام، التي تتحكّم فيها مقصدية محركها (السلطة) بحدود ما يجب أن تعرفه العامة، أو ما يجوز أن تعرفه، أو ما تريد

الجهة الباثّة أن توصله، وبالطريقة المعينة، والزمن المعين، والأسلوب المعين، تلك هي سمة التقرير الموجّه.

أما تقرير السلطة، فهو ذلك التقرير الذكيّ، الذي يزوّد المستفيد (السلطة) بالخبر الصحيح، والمعلومة السليمة، والحقيقة الثابتة، التي تساعد على الخروج بحكم صائب في واقعة من الوقائع، أو مشكلة من المشكلات[1] دون أن يحرم كاتبه – بعد أن يحقّق موضوعية تقريره – أن يقدّم نظرته الذاتية ورؤيته الخاصة، فيما كتب، بوصف كاتب التقرير، يمتلك من الكفاية، وحسن الأداء، والقدرة على الاستجلاء، وبراعة الالتقاط، والتقدير الحكيم للأشياء، ما يكثّف صور الاستفادة ممّا كتب في عملية أشبه بالقراءة بين السطور.

وحين ننظر إلى نمط التقرير الموظف في متن الزيني، نجده يحمل خصوصية إبلاغية: إنّه امتداد لصوت السلطة، حيث تتجلّى عملية التفاعل بين الباث (كاتب التقرير)، والمستقبل (السلطة)، ضمن سياق دقيق، وسنن مضبوطة سلفا:

| العامل | الفعل التواصلي |
|---|---|
| **المرسل** | عامل لدى السلطة |
| **المرسل إليه** | السلطة، أو من يمثلها |
| **الرسالة** | موضوع البلاد والعباد |
| **القناة** | جهاز اتصال سريّ |
| **السنن** | قواعد البصاصة، وطرق الاستخبار |

1– عواشة محمد ضعيف: الرأي العام (بين الدعاية والإعلام)، الجامعة المفتوحة، بنغازي، ليبيا، ط.2، 1998، ص: 196.

وأبرز ما يقوم عليه التقرير في (الزيني)، إذا ما قيس بخطاب النداء، والمرسوم السلطاني، والفتوى الدينية: حضور خطاب "الشخصية"، لا خطاب "الراوي"، إلا أنّه مال – في كثير من مقاطعه – إلى صيغة "السردية"، مما يطبعه بطابع "القص".

ومن هنا، كان للنداء، والمرسوم، والفُتيا في متن (الزيني بركات) الطابع (الإقراري/ الإخباري) المحض، مما يجعله خِلوًا من الصيغة السردية. غير أنّ التقرير – ومثله الخطبة – في المتن، قد يتبادل الصيغ؛ فيتراوح بين صيغة الخطاب "المعروض" وصيغة الخطاب "المسرود"[(1)].

غير أنّ خطاب "**التقرير**" سوف يضطلع عند (الغيطاني) بوظيفة مائزة في متنه الحكائي، تتجلّى في منح سردية الحكي نفَسا جديدا يستمده من روح التقرير نفسه، مما يعطي دقة في المتابعة، وجودة في عرض التفاصيل، وبراعة في سوق الخبر، وإتقان في التصوير، ومكنة في الإيهام بالموضوعية، وذلك بالإحالة إلى المرجع.

ولعل هذه الخصائص الأسلوبية "**التقريرية**" قد توافرت في رواية (الزيني بركات) بشكل ملفت، نستشف عناصرها من خلال أنموذج "التقرير"، الذي أعدّه "عمرو بن عدويّ"[*]، في وصف ما دار، وما جرى بين العامة والناس، ليلة الثلاثاء، سابع ذي القعدة)، **[الزيني: 104 – 108]**، حيث حمل خصوصية إبلاغية، هي امتداد لصوت السلطة، ومن خلاله تجلّت عملية التفاعل بين الباث (كاتب التقرير)، والمستقبل (السلطة)، ضمن سياق دقيق، وسنن مضبوطة سلفا.

---

1– ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. 4، 2005، صص: 255 – 258.

* أحد البصاصين (الجواسيس)، الذين استعملهم رئيس جهاز البصاصة "زكريا بن راضي" في أروقة الأزهر.

## 2ـ الوثائقية في رواية "الزويل"

إنّ المتتبّع لفصول رواية "الزويل"، ينتابه ذلك الشعور المثير للرعب، الناجم عن هيمنة جهاز "الساكاناب"، وسلطته القمعية. يستحضر معه صورة الأنظمة البوليسية العربية، بكثرة مخبريها، وجواسيسها، وهيمنتها المطلقة على حريات الناس، وسلوكهم، ونمط حياتهم.

كما أنّ المنعم في بنية النص الزويلي الأسطورية، يجد أنّ تكوين المجتمع الزويلي لا يكاد يختلف عن تلك الصورة النمطية، التي يحملها العالم لبعض المجتمعات المنغلقة على نفسها، وربما يكون التلميح إلى المجتمع اليهودي في التاريخ، كونه مجتمع أقليات يميل إلى الانعزال الاختياري، والانطواء المغرض، بعيدا عن الناس من أجل تحقيق غايات خفية أقلّ ما يقال عنها: إنّها غايات دينية مقدسة.

إنّ سياسة العزلة، التي ينهجها المجتمع الزويلي – كما يصوّره الغيطاني – لا تغفل صلاتها وعلاقاتها بالآخرين، بل إنّها تقتضي ضرورة الاندماج مع الآخر، والتماهي فيه، في محاولة لخلخلته، وتقويضه، وإزالته، عقابا وانتقاما، كونه المسؤول عمّا وصل إليه المجتمع (الزويلي) من انتكاسات، ومن هنا، فلا بدّ من فرض "الفكرة" الزويلية، وتحقيق "الحلم" الزويلي، الذي من أجلها اختفى الإله زويل الكبير – ذلك ما تذكره الكتب الزويلية المقدسة – و"**قد ضاق [زويل] بما يجري في العالم، وكادت روحه النقية الطاهرة تختنق في آثامه وشروره، تغرق في بحر ظلامه، لذلك فقد توارى في الغمام، يراقب ما يجري في الدنيا، ويرقب ما يفعله أبناؤه الزويل، الذين عرفوا – بعد زمن – سرّ اختفائه، فراحوا يعملون؛ ليعيدوا إلى العالم اتساقه، ونظامه، ونقاءه وصفاءه.**" **[الزويل: 33]**، وسيظل كذلك حتى تتحقّق السيادة

الزويلية على العالم، عندها يرجع الإله "زويل الكبير"، وبعودته، يعود للعالم صفاؤه واتّزانه.

## 2-1ـ الأشكال الوثائقية في "الزويل"

إنّ عملية سوْس العالم تستند إلى جهاز أمني محكم الأركان، هو جهاز "**الساكاناب**": جهاز متداخل المهام، تبدأ وظيفته الأولى من الداخل، كشكل من أشكال تنظيم العلاقات داخل المجتمع الزويلي، ورصد كلّ ما من شأنه أن يؤثر – سلبا أو إيجابا – على الحياة الزويلية، إلى جانب ضمان الحصانة والحماية من كل خطر قد يداهمهم من الخارج، لذلك لا يتورّع هذا الجهاز من اعتمال عمّاله وجواسيسه (طوافيه) في عمليات استباقية، تدرأ الخطر أو تواجهه قبل وقوعه.

ومن هنا، تتنوّع مهام جهاز "الساكاناب" بين: نشر الأخبار، وإصدار المراسيم، وسنّ القوانين، والتحري الأمني، وكتابة التقارير، وتبادر المراسلات، والتجسّس على الآخر، وتنفيذ القرارات والأحكام المصيرية، التي تحفظ أمن زويل وتضمن استقرارهم. وبذلك يضطلع هذا الجهاز الساكانابي في "الزويل" بنفس المهام التي اضطلعت بها تلك الأشكال الخطابية، التي عرضها متن "الزيني بركات": (المرسوم – النداء – الفتوى – الخطبة – الرسالة – التقرير..).

**أ– الساكناب:**

اصطنع الغيطاني، في رواية "الزويل"، جهازا أمنيا يقوم عليه النظام الزويلي، أسماه "**الساكاناب**"، حيث يمثّل منظومة اتصالية إعلامية محكمة تنهض على القهر، وتكرّس فكرة القمع والإرهاب، اجتمعت شبكة خيوطها في يد كبير زويل، الشيخ "الملثم".

يعمد الغيطاني إلى تعريف هذا الجهاز، من حيث المفهوم والدلالة، مبيّنا "**.. استعمال لفظ الساكاناب.. بمعنى "الأخبار"، ويطلق أيضا على الشخص الذي يقوم بنقلها" [الزويل: 92]**

ثم يعرض الكاتب للتطورات التي رافقت نشأة هذا الجهاز.

"**.. في قديم الزمان، لم يحتل "الساكاناب" أهمية عظمى، واقتصر على الواقع الداخلي للعشائر الزويلية، حيث ينقل كلّ حرف وهمس إلى الشيخ الملثم، لكن، مع التقدّم، تعاظمت الحاجة إليه، خاصة في الأعوام المائة الأخيرة، بعد تزايد حركة المسافرين في الصحراء، وبعد تقارير مفصلة عن وسائل نقل جديدة، توصّل إليها أهالي الحضر، تابعوا كلّ تطور يحدث: وصفوا الطائرة، وطبيعة عملها في وقت مبكر جدا، وفي الفترات المتعاقبة استطاع طوافو الزويل الدخول في تفاصيل هذه الوسائل الجديدة، قادوا السيارات، والتراموبات، عمل عديد منهم كطيارين على خطوط البريد، في فترة مبكرة جدا من بدء الطيران التجاري، عبروا المحيطات كربابنة سفن.." [الزويل: 109، 110].**

ويستعرض الغيطاني مهمة "**الساكانابي**" الزويلي فيه ابتداء من ملفوظ ساكاناب:

"**.. واللفظ يعني: تقريب "الأخبار" أو "المعلومات"، وعندما ينتقل الزويل من منطقة إلى أخرى، يقوم الشيخ الملثم بتوزيع "الساكانابيين" فوق قمم الجبال، في بطون الوديان، بجوار المدقات الصحراوية، يرصدون أيّ غريب، وعند مشاهدتهم لأي ظاهرة لافتة، يقومون [بإبلاغها] عن طريق نظام خاص من الإشارات، شديدة الغموض، تنتقل بسرعة، في لحظات يصل المضمون إلى الشيخ الملثم، حيث يقوم**

**الساكاناب الأعظم بتحليله، وهنا يتخذ الشيخ الملثم ما يراه مناسبا، وليست هذه المهمة الوحيدة للساكانابيين، إذ يتولون الطوافين العائدين من الغربة إلى الموطن الزويلي الجديد، أيضا يتسلمون، وينقلون الرسائل، التي يبعث بها الطوافون الزويل عند اقتراب حملة الرسائل من حدود الموطن".[الزويل: 110]**

وإمعانا في كشف حقيقة هذا الجهاز القمعي (الوهمي)، يلتفت الكاتب إلى فرع منبثق عن جهاز "**الساكاناب**"، هو جهاز "**الحرايبة**"؛ إذ في الجزء الثالث من رواية "الزويل"، يتكلم الغيطاني عن طائفة "الحرايبة"، التي ظهرت عقب صعود الإله (زويل الكبير) إلى الغمام، بطريقة أشبه بالتوثيق:

**".. لا يعرف بالضبط، متى بدأ "الحرايبة" بالظهور، لا يوجد نص مكتوب أو شفاهي متوارث يحدّد هذا، وتحاول بعض التخمينات إدراك الحقيقة، وطبعا هذا غير موثوق به. تقول الظنون: إنّ "الحرايبة" بدأوا عقب صعود الإله زويل الكبير إلى الغمام، حاولوا إلهام القوم صبرا جميلا، بتفسير الأسباب والعلل، الخافية والظاهرة، ومنذ هذه اللحظات القديمة، والحرايبة باقون، يفسرون، ويؤولون، يناقشون، ويقنعون، يتقصون، يبحثون، يصدقون، يكذبون.." [الزويل: 91]**

بل يتمادى الغيطاني في محاولة تأصيل ملفوظ "**الحرايبة**"، بإسهاب واضح، على طريقة أصحاب المعاجم اللغوية التأصيلية أو أصحاب فقه اللغة المقارن:

**".. لفظ "الحرايبة" يقابل – بالتقريب – في لغتنا العربية ((المبرّرون))، لكن لا تعطي هذه الكلمة الدلالة الحقيقية لعمل "الحرايبة"، فطبقا للغتنا، يعتبر لفظ "مبرّرون" جمعا للفظ مفرد هو مبرّر، والأصل "برّ" بالفتح خلاف البحر، والبريّة نسبة إليه، هي: الصحراء، وبرّ الرجل يبرّ براً، وبارّ أيضا: صادق وتقيّ، خلاف**

**الفاجر، وجمع الأول "أبرار"، وجمع الثاني "بررة"، مثل: كافر وكفرة، ومنه، قوله إلى المؤذن: صدقت، وبررت، أي: صدقت في دعواك إلى الطاعات، وصرت بارا، دعاء له بذلك، والأصل: برّ عملك. وبررت والدي: أبرّه برّا، وبرورا: أحسنت الطاعة إليه، ورفقت به، وتحريت محابه، وتوقيت مكارهه، وهكذا يحوم القاموس حول معنى اللفظ فلا يدركه، ولكن أقرب المعاني إلى اللفظ الزويلي "التبرىء"؛ فعندما يتصدّى المبرّر الزويلي للبحث والفحص، قاصدا تأويل حدث، مسقطا عنه صفات، كاشفا لعلل لا يراها إلا هو، فإنّه يبرئ الشيء؛ ليقتنع به قومه، بوعد هذا، يبقى لفظ الحرايبة مبهما غامضا؛ فكلمة "تبرئ" تعني: وجود جرم أو عيب، لكن (الحرايبة) لا يتصدون للخبيث من الأمور وحدها أبدا، بل منهم ممن يتبنّى رأيا خطيرا – كما سنرى – ويدافع عنه. إنّ العالمين بدقائق اللغة الزويلية – وهم قلّة – لا يمكنهم تحديد المعنى بتقريبه من كلمة عربية، خاصة أنّ اللغة المنطوقة تخالف المدوّنة، لهذا، حاولنا كتابة صوت اللفظ: اللفظ تقريبا، "حرياب"، هكذا ينطق، و"حرياب" مفرد "حرايبة". وهذا كلّه غير دال" [الزويل: 91، 92] .**

ولتكريس صفة الرجل "**المبرِّر**"، وهو المعنى الدلالي الذي منحه للحريابي، يقدم الغيطاني شخصية "درياد"، الرجل الطوّاف*، ابن الشيخ الملثم: "الحدربي"، كبير الزويليين، أنموذجا لشخص "الحرياب"، وشخصيته:

فدرياد، أحد الزويل المخلصين، يتّسم بمواهب زويلية عالية، تجلّت في عديد من المواقف والصور، مثل:

---

* صفة الرجل "الطوّاف" صفة تجمع بين صفتي "الرحّالة"، و"الجاسوس". ويقدم الغيطاني ملاحظة عن الحرياب، الذي يكلف بأداء مهمة الطوّاف، أنّ صفة الحرياب ستسقط عن الفرد الزويلي المعدّ لأداء هذه المهمة المقدسة)، وهو شكل من أشكال التضحية عند الحرايبة الزويليين. [الزويل: 97]

– معرفته للأصول والفروع؛

– انتظامه في أداء الفروض الزويلية؛

– قدرته الفائقة على صياغة الحوادث، وإعادة روايتها بهيئة مشوقة، وصور مغايرة؛

– قدرته على تأويل الظواهر، بحيث يرى أمورا لا يقوى على استبصارها غيره"؛

– تميّزه بظاهرة متفرّدة جدا، إذا ما وجه إليه سؤال، يردّ ردا مختصرا، إجابة موجزة، لكنها تحمل أكثر من معنى، ظاهرها حسم، باطنها لين، بل فيها أكثر من تأويل، وهذا صعب، أيضا؛

– ما من زويلي قابله عن قرب، مرة أو مرات، إلا تركه متيقنا أنّ درياد صاحبُه، وخلّه الوفي، وكثيرون من الشباب الزويل يعتبرونه المأوى الأمين لصور أحلامهم، وأفكارهم، وهذه ظاهرة شديدة الأهمية. **[الزويل: 97]**

لقد مثّل جهاز "**الحرايبة**" صورة الجهاز المتحكّم في الاتصال الجماهيري* والمتولي أمر الدعاية والإقناع في النظام القمعي الزويلي، حيث إنّ الحريابي أو (المبرّر)، بحسب دلالة المعنى الذي منحها الكاتب لوظيفة الساكانابي، "**عندما يتصدى للبحث والفحص، قاصدا تأويل حدث، مسقطا عليه صفات، كاشفا لعلل لا يراها إلا هو، فإنه يبرئ الشيء ليقنع به قومه..**" **[الزويل: 97].**

كما تعدّد مفهوم "الساكاناب" بتعدّد وظائفه؛ إذ مرّة يرد بمعني "**الخبر الإعلامي**"، حين يكون شكلا من أشكال الإخبار، الذي يلقى على الناس في يوميات وسائل الإعلام، كالساكاناب الذي يعلن الخبر الكبير: "سبب الزرقة".

* نعني بالاتصال الجماهيري: تلك العلاقة التي تصطنعها "جهة" أمام "جهة" لتمرير "رسالة" مشتركة أو تجد الجهة الأولى مصلحة في تبليغها، أو الاستفادة من نتائجها. وعادة ما تكون جهة الاتصال جهة رسمية ذات سلطة عليا.

**".. الساكاناب الرئيسي هذا الصباح: تساؤل طُرح من معاون الساكاناب الأعظم: الشاب الزويلي "تزاج": ما سبب زرقة البحر؟! [الزويل: 112].**

كما قد يرد بلفظ "**تذكرة**": حين يعرضه السارد، بوصفها شكلا من أشكال المرسوم، وربما كان المرسوم نفسَه، مثالها: ذلك التحذير الصادر عن الشيخ "الملثم" لكلّ من يتعرّض لعمل الساكانابيّ:

**"تذكرة تلفظ أمام العشائر كلها أول النهار" بتوجيه من الشيخ الملثّم"**

**"كلّ من عمل ساكانابا لا يكذب، يحظر اتهامه، أو التقوّل عليه".[الزويل: 117]**

وقد يرد بلفظ "**توجيه**"، وهو شبيه بالمرسوم – أيضا – إن لم يكن هو المرسوم نفسه، المحافظُ على لهجته الخطابية المتعالية، ومثاله: ذلك التوجيه الذي يبيح التساؤل بعدما كان محرّما.

**توجيه زويلي**

**" إلى سائر الطوافين الزويل في أنحاء الدنيا، الناطقين بكافة لغاتها، المترقبين سيد الغمام: ليظهروا ويتظاهروا، مطلوب إيجاد الجواب على تساؤل طرح في بؤرة الموطن، شغل عقولا، ربما جاء الجواب من زويلي مخلص أمين يسكن بلاد الثلوج، أو آخر يأكل طعامه من لحاء الشجر في الغابات القصيّة. اذكروا، منذ أحوال بعيدة، قدّم ثلاثة شبان زويلٍ أوفياء أعمارهم بسبب طرحهم لتساؤل بسيط .. اليوم يعاقب كلّ من لا يفكر في الوصول إلى ردّ. تساءلوا فيما بينكم، في صحوكم، في نومكم، في هزلكم، وجدّكم، اخلطوا التساؤل بأحزانكم، بأفراحكم.**

**لماذا زرقة الماء العظيم؟!**

**لماذا زرقة الماء العظيم؟! [الزويل: 112]**

**ب- التقرير:**

هو امتدد لخطاب التقرير، الذي درج السارد، في الزيني بركات" على بلورة وظيفته، حين يكون خطابا صادرا عن جهة لها الولاء المطلق للسلطة الحاكمة، فيضطلع بمهمة التخابر، وتزويد (السلطة) بالخبر الصحيح، والمعلومة السليمة، والحقيقة الثابتة، بحيث يحمل الخصائص الأسلوبية، التي يحملها التقرير في متن الزيني، مثاله: أنموذج "**التقرير الأخير المعد لتقديمه إلى الشيخ الملثم، ويشمل ما قام به الدكتور البيباني منذ الثامنة والربع، وقت نزوله الطريق، حتى انتقاله إلى أيدي الزويل، مساء اليوم نفسه..". [الزويل: 76 – 90].**

## ثانيا- التناصية الوثائقية بين قضية «الفوانيس»، وقضية «الماء الأعظم»

### 1- تناصية الزيني (قضية الفوانيس)

### 1-1- تشكيلية نداء الفوانيس:

**(عنوان رسالة، وصلت إلى دار "زكريا بن راضي"، مع رسول خاص من رجال الزيني)**

"والتين والزيتون، وطور سينين، وهذا البلد الأمين"

إلى كبير بصاصي مصر، ونائب الحسبة الشريفة،

الشهاب زكريا بن راضي، له السلام.

**(نداء، في ليلة الثلاثاء، نفس الوقت الذي وصلت فيه الرسالة إلى زكريا..)**

من الآن فصاعدا

ستعلّق فوانيس كبيرة، تُضاء بالشحم

هندسها، وسوّاها:

الأمير "طغلق"؛ شادي العمائر

بعد استماعه لرأي "الزيني بركات"؛

متولي حسبة القاهرة، والوجه القبلي:

على كلّ باب حارة

تحت كلّ منزل وقصر

أمام كافة الوكالات

ستعلّق الفوانيس الجديدة

وسيقوم رجال الزيني بإضاءتها، وبمعرفتهم

حتى تنام القاهرة آمنة

وحذار أن يُنزع مصباح من مكانه

وإلاّ جوزي وعوقب أصحاب المكان

يا أهالي مصر

لن يكلّفكم الأمر درهما

فتعاونوا مع ناظر الحسبة الشريفة

يا أهالي مصر

**يا أهالي مصر***

**يأمر مولانا السلطان، باستمرار زكريا بن راضي، نائبا للمحتسب، كما كان في كافة وظائفه، ويقرن اسمه بلقب "الشهاب"**

**يا أهالي مصر**

**يا أهالي مصر**

**اهتموا .. اعتنوا بالفوانيس الجديدة**

**ومن يضبط مخالفا لأوامر ناظر الحسبة،**

**شنق بغير معاودة..[الزيني: 102]**

* تغيّر بنط الحرف، بعد هذا المقطع، حيث ورد هكذا في المتن، وهو محلّ الشاهد عندنا.

### 1ـ1ـ1ـ معطيات النداء:

- إنّ محاولة القبض على التشكيل النصي في هذا النداء، يحملنا إلى ضرورة تأطيره، ورصد معطياته التي ستكون بعض أدواتنا الإجرائية عند القراءة:
- إنّ النداء ورد ضمن مقطع نصي كبير، يتشكّل من تقريرين ورسالة وأربعة نداءات.
- إنّ موضوع الفوانيس، وما ضمّ من إشارات، قد وصل زكريا، على شكل رسالة، مع رسول خاص من رجال الزيني .
- إنّ موضوع الفوانيس قد أعلن في الناس، في شكل (نداء).
- إنّ موضوع الفوانيس قد عرض، رسالة ونداء، في وقت واحد، حيث إنّ الوقت الذي أذيع فيه النداء في الناس، هو نفسه الذي وصل، على هيئة رسالة، إلى زكريا؛ رئيس البصّاصين.
- إنّ خطاب الفوانيس قد عرض ثلاث مرات، في هذا المقطع السردي: رسالةً صريحة من الزيني إلى زكريا، ونداءً صريحا من الزيني إلى العامة، وتقريرا حمله البصاصون إلى زكريا.
- إنّ خطاب الفوانيس، يقوم على فكرتين، هما: تعليق الفوانيس، وتعيّين زكريا نائبا للمحتسب.
- إنّ هناك تمظهرا بصريا، للفكرتين في نهاية النداء أبرزه التشكيل الخطي (تمييز جمل نصية بتغليظ الحرف).

**2.1.1ـ تحليل النداء**:

**أ- قرار تعليق الفوانيس:**

جاء في النداء ما نصّه:

"من الآن فصاعدا

ستعلّق فوانيسُ كبيرة، تُضاء بالشحم

هندسها وسواها

الأمير "طغلق" شادي العمائر

بعد استماعه لرأي الزيني بركات

متولي حسبة القاهرة والوجه القبلي

على كل باب حارة

تحت كلّ منزل وقصر

أمام كافة الوكالات

ستعلق الفوانيس الجديدة

وسيقوم رجال الزيني بإضاءتها، وبمعرفتهم

حتى تنام القاهرة آمنة" **[الزيني: 102]**

**ب- نداءات مرافقة لنداء الفوانيس:**

رافق نداء الفوانيس نداءات تقدمتها، يمكن حصر فكرتها في:

- إلغاء ضريبة الملح؛

- رفع الاحتكار على الخضار؛
- لا يمشي مملوكا ملثّما في الطرقات، بعد المغرب؛
- إبطال عادة نعي الموتى، بدقّ الطّارات؛
- تخصيص باب لدى الزيني لتلقي المظالم؛
- يأمر الزيني بتعليق الفوانيس؛
- يأمر السلطان باستمرار "زكريا بن راضي" نائبا للمحتسب، وتلقيبه بالشهاب. **[الزيني: 100 - 104]**

**ج- ردود الفعل من تعليق الفوانيس:**

- **الردود المعارضة لتعليق الفوانيس:**

| الجهة | معطى الرفض |
|---|---|
| **قاضي القضاة** | الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس. [ز/115] |
| **الأمراء** | يرفضون لأسباب خاصة، كشف عنها سعيد الجهيني. [ز/117] |
| **بعض الوعاظ** | خطب بعض الوعاظ، وحطوا من حق الفوانيس من فوق منابر المساجد. [ز/108] |
| **طلبة الأزهر** | استحسنوا رأي قاضي القضاة. [ز/117] |
| **بعض العامة** | تأثروا بموقف الوعاظ، زعق بعضهم: "اللهّم اهدم الفوانيس". [ز/115] |
| **الشعراء** | سخر الشعراء في المقاهي من الأمر الجديد، وألفوا فيه شعرا. [ز/108] |

- **الردود المؤيدة لتعليق الفوانيس:**

| الجهة المؤيدة | معطى التأييد |
|---|---|
| **قاضي الحنفية** | **الفوانيس تطرد الشيطان، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء، والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء. [ز/106]** |

| | |
|---|---|
| بعض المشايخ | لم يظهر من الزيني إلا الخير، فلا بد من احتواء الأمر الجديد نفع. [ز/107] |
| سعيد الجهيني | أيكره أحدكم إضاءة الحواري والبيوت، حتى يأمن الناس على أرواحهم. [ز/117] |
| العامة | - كثر الدعاء للزيني من سائر الأفواه. [ز/104]<br>- ربما منعت الفوانيس هجوم المنسر. [ز/107] |
| النساء | رحن يهتفن.. أدام الله أيام الزيني، وأجمعن على معرفة الزيني بما يقرص أبدان الناس، وأرواحهم. [ز/104] |
| اليهود | ما دمنا لن ندفع درهما، لا بأس. [ز/107] |

- **ردود فعل متميزة من قضية التعليق:**

| الجهة | معطى الموقف المتميّز |
|---|---|
| سعيد الجهيني | ربما تضمنت بدعة الفوانيس أغراضا تغيب عن عينيه هو..آه لو يقول لهم [لمجاوري الأزهر]: "بدلا من إنهاك أرواحهم، ارقبوا ما يفعله زكريا، كيف فرض نفسه على الزيني.."[ز/118] |
| بعض العامة | يقول كلاما له طعم آخر، إذ أبدى شكا وريبة من نداءات الزيني.. السلطان، لن يسمح باستمرار الأمور.. إلا إذ احتوى الأمر غرضا يتّفق مع مصالحه. [ز/106] |

- **قرار السلطة في شأن التعليق:**

| الجهة | القرار |
|---|---|
| السلطان | - تبطل عادة الفوانيس، ويزال ما علق منها. [ز/122]<br>- يقضي الشيخ سعيد بن السكيت عن منصبه، كقاض لمذهب الحنفية [ز/121] |

- **ردود الفعل المؤيد لقرار السلطان:**

| الجهة | معطى التأييد |
|---|---|
| الأمراء | ما قمتم به حق، ما أثبتموه عدل، لعن الله الفوانيس [ز/122] |
| قاضي القضاة | حميت الحق، أقصيت المارقين، أبقاك الله حاميا للديار. [ز/121] |

- **ردود الفعل المذعنة لقرار السلطان:**

| الجهة | معطى الإذعان |
|---|---|
| الزيني بركات | الأمراء غرّروا بالناس، ضحكوا عليهم حتى أثاروهم ضد الفوانيس، مما جعل السلطان يلغيها، إنّه كان يرجو الكثير من وراء الفوانيس.. في رفع الكثير من المظالم. [ز/124] |
| سعيد الجهيني | ما يريده الأمراء من رفض الفوانيس: أن تبقى العتمة حتى يعبث مماليكهم كما يريدون. [ز/117] |

- **إدراك خلفية نداء الفوانيس:**

| الجهة | خلفية نداء الفوانيس |
|---|---|
| عند الزيني بركات | إنّها ضجّة مفتعلة، غطت على إقرار "زكريا" نائبا للمحتسب، على الرغم من عدم رضا الزيني عن القرار، ووقوع قهر عليه، من ناحية الشهاب وأعوانه. [ز/108] |
| عند الأمراء | الزيني يرسل رجاله، أول الليل، لينيروا الفوانيس وينظفوها.. لكنه.. لا يقدمون إلا على التجسّس على الخلق. [ز/117] |

- **– تعامل سعيد الجهيني (المثقف) مع قضية الفوانيس:**

– إذا أقر سعيد الجهيني أنّ قرار تعليق الفوانيس هو "بدعة"، فإنّ هذا الملفوظ لا يحمل محمل المفهوم الديني للبدعة، وإنما هو نعت يطلق على كلّ جديد مستحدث مبتدع.

- فكرة الفوانيس إيجابية في نفسها؛ فمن ذا الذي يكره إضاءة الحواري والبيوت، حتى يأمن الناس على أرواحهم "وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء. إنّ ما يريده الأمراء من رفض الفوانيس: أن تبقى العتمة، حتى يعبث مماليكهم كما يريدون". **[الزيني: 117]**
- إنّ توالي النداءات، الغرض منها: إشغال الخلق عن أخطر ما في الأمر، وهو إقرار الشهاب الأعظم نائبا للمحتسب، وإعطاء الشرعية لوظائفه.
- عدم رضا الزيني بقرار التعيين، وأنّ قهرا وقع على الزيني من ناحية الشهاب وأعوانه.
- ربما تضمّنت بدعة الفوانيس أغراضا تغيب عن عينيه هو.. من يدري، ربما جاء المنصب برضاء الزيني.

- **استنتاج:**

إنّ هذا العرض التحليلي لمضمون خطاب "الفوانيس"، بما يحمله من مواقف رسمية وشعبية، وردود أفعال من هذه المواقف، وبما يحمله – أيضا – من قرارات رسمية، وردود أفعال من هذه القرارات، يوحي بأهمية هذا الخطاب من عمر حياة متن الزيني، وأنّه صورة لتعامل الحاكم مع المحكوم، ومظهر من مظاهر المرونة، التي يعتملها الجهاز السلطوي في تمرير قراراته الملزمة، باختيار الوقت المناسب (دليل ذلك: ما تقدم نداء الفوانيس من نداءات تحمل فكرة الإصلاح، وقمع الفساد، وتخفيف المعاناة عن الناس استمالة للشعب) والجو المناسب لوجود مثل هذا النداء (حالة الانفلات الأمني، واستبداد بعض الأمراء المماليك وجنودهم، وضرورة الوقوف في وجه ذلك)، يؤطر ذلك، جهاز من الفاعلين؛ يحرص على تحقيق الفعل السلطوي، ونجاح مقاصده.

إنّ (مسار) نداء الفوانيس يؤسس لـ (ترسيمة سردية) دقيقة تحدّدت فيها (الأدوار العاملية) بوضوح، إذ يمكن تحديد عناصره من خلال الجدول الآتي:

| العامل | المعطى العاملي |
|---|---|
| **المرسل** | المحافظة على هيبة النظام. |
| **المرسل إليه** | الحاكم، وجهازه. |
| **الذات** | كلّ من امتلك الكفاءة، والتزم بالعقد في جهاز النظام. |
| **الموضوع** | المحافظة على الحكم، والإخلاص إلى الحاكم. |
| **المساعد** | كلّ من يجد مصلحة في المساعدة. |
| **المعارض** | كلّ من يلحقه ضرر، أو يجد مصلحة في المعارضة. |

غير أنّ برنامجا سرديا (ثانويا) قد يؤسّس لـ (نداء الفوانيس)، لعلّه كان المقصود في النداء، وهو التمكين لـ (زكريا بن راضي)، بتعيينه نائبا للمحتسب (الزيني بركات)، هذا التعيين، الذي قد لا تتقبلّه أطراف، من جهة النظام (الأمراء المماليك، الطلبة الأزهريون، قطاع عريض من العامة)؛ لصورة (زكريا) الكريهة في نفوسهم، بوصفه رأس جهاز البصاصة (الجهاز الأمني)؛ المجسّد للقمع والإرهاب الدَوْلي، غير أنّه، من جهة أخرى، قد يجد فريقٌ مصلحةً في هذا التعيين (السلطان، الزيني بركات)؛ للحاجة إلى يد قوية حديدية فاعلة منفّذة، ترعى النظام وتحميه. وعلى هذا الأساس، تكون الترسيمة السردية الثانوية برنامجا سرديا (مساعدا)، يتوسّل به لتحقيق البرنامج الرئيس، وهذا الذي يكشف عنه الجدول الآتي:

| العامل | المعطى العاملي |
|---|---|
| المرسل | تحقيق البرنامج السردي الرئيس، بكلّ عناصره |
| المرسل إليه | الحاكم والزيني بركات |
| الذات | الزيني بركات، بوصفه محتسبا عاما |
| الموضوع | تعيين زكريا نائبا للمحتسب |
| المساعد | محتوى جملة النداءات المغرية، التي سبقت التعيين |
| المعارض | سعيد الجهيني (الطالب الأزهري)، وبعض المثقفين |

إذاً، فـ (نداء الفوانيس)، في جوهره، نداء مضلّل، على الرغم من أنّه حمل – في ظاهره – خيرا للصالح العام (الأصوات المؤيدة للفوانيس، كما تمّ عرضها)، وهذا الذي اضطلع به "الفضاء النصي" للصفحة التي عرضت للنداء، حين قدمته عبر تمظهر بصري، وتميّز طوبوغرافي ملفت (تميّز جمل نصيّة بتغليظ الحرف)[1].

## 2.1ـ بنية الخطاب الوثائقي في "قضية الفوانيس":

### 1.2.1ـ بنية خطاب المرسوم:

يمثّل المرسوم، في متن الزيني، السلطة الرسمية (السلطان المملوكي)، وهي سلطة واجهة، ليس لها القرار الفاعل إلا في حدود ممارسات بروتوكولية إملائية، من قبل الحاشية (الأمراء)، السلطة الفعلية، فتتمظهر في قرارات التعيين، والتنحية، والإقرار، والرفض.

لقد وردت في متن الزيني ثلاثة مراسيم – كما تم ذكرها من قبل –:

– **مرسوم تعيين:** تعيين الزيني بركات واليا على القاهرة، ومحتسبا للديار المصرية

1– ينظر: نداء الفوانيس في مقطعه الأخير (الزيني بركات، ص: 110).

– **مرسوم إبطال:** إبطال عادة الفوانيس

– **مرسوم تنحية:** تنحية قاضي الحنيفية، المؤيد لفكرة الفوانيس

فأما المرسوم الأول **(مرسوم التعيين)**، فهو المرسوم الوحيد، الذي حمل خصائص المراسيم السلطانية القديمة على مستوى اللغة والأسلوب، براعة من منتجه (الغيطاني) في محاكاة الأنموذج الترسلي القديم. لقد ارتبط المرسوم ببطانة السلطان، وبالأمراء الذين استعملوا، من قبل، (علي بن أبي الجود)، المحتسب السابق، ليحمي مصالحهم، فيكون العين التي بها ينظرون، والأذن التي بها يسمعون، واليد التي بها يبطشون، ولماّ أنْ نسي المحتسب نفسه، فجمع المال، وأعظم الجاه، واعتقد أنه يستطيع أن يناطح الأمراء، كان لزاما عليهم أن يقوموا بتصفيته، ومصادرة ممتلكاته، وما عليهم إلا أن يوغروا صدر السلطان – وأمثال ابن الجود فريسة محبّبة لديه – يطمِعون به، فيصدر مرسوم التنحية، ليبحث عن محتسب آخر، يدفع المال ثمن هذا المنصب، ويفهم قواعد اللعبة، ويحافظ على شعرة معاوية ألاّ تتقطع، لأجل ذلك كان المرسوم الأول. **[الزيني: 122]**

ثم يأتي المرسوم الثاني **(مرسوم إبطال الفوانيس)**، وليست أهمية الفوانيس في الفوانيس نفسها، التي افتعلت حولها ضجة عارمة، حركت العامة، وشغلت الناس، وإنما فيما استغلت له، لتصفية الحسابات.

لقد كانت فكرة الفوانيس صادرة عن المحتسب الجديد (الزيني بركات)، وكانت الغايات (الغايات الظاهرة): إشاعة الأمن والاستقرار في القاهرة، وحماية الناس وحفظ أرواحهم وممتلكاتهم من غارات المنسر [طبقة عسكرية دنيا في الجنديّة المملوكية]، ومماليك الأمراء، هذا ظاهر ما هدف إليه الزيني من فوانيسه، أماّ (الغايات الباطنة)،

فلعلّها ترتبط بذلك التعيين، الذي رافق نداء الفوانيس، وحسِب حساب ردّة الفعل منه، ألا وهو تعيين رئيس البصاصين (زكريا بن راضي) نائبا للمحتسب، علاوة على منصبه الأمني. وصورة زكريا كريهة عند العامة، وأشد كراهية عند طلبة الأزهر (المثقفين)، بل وعند بعض الأمراء أيضا، فلا بدّ – عندئذ – من إحداث رجّة (الفوانيس)، يشغل بها الناس، حتى يمرّ قرار التعيين بهدوء. ولقد كان الأمر كذلك، حيث لم يتفطن للأمر إلا بعض المثقفين، أمثال الطالب الأزهري (سعيد الجهيني) **[الزيني: 118 ]**، وبعض العامة الحركيين **[الزيني: 106 ]**.

أما الأمراء، فلعلّهم، هم أيضا، قد شجعوا العامة على رفض فكرة الفوانيس، لحاجة في نفوسهم، وألهبوا حماسة وعّاظ المساجد، حتى يخطبوا في الجوامع، يؤلبون الناس على الزيني، ويستنكرون بدعته، التي ما أتى الله بها من سلطان.

إنّ فكرة أن تعلق الفوانيس في كلّ جهة، وأن يصبح ليل القاهرة نهارا، أمر لا يطيقه الأمراء، بله مماليكهم، وقد ألفوا أن تقضى الحاجات، وتحبك الخطط تحت جنح الليل، والزيني، حين يستعمل رجاله، ينصبون السلالم الخشبية؛ لتنظيف الفوانيس، وتزويدها بالشحم وإيقادها، إنما يقومون بالتجسّس على الأمراء، وهتك حرمات الناس في بيوتهم. كما أن الفوانيس قد تعتور ممارسات مماليك الأمراء، حين يُنَفَّسون من حبس طباقاتهم (ثكناتهم)، اتقاء مكبوتاتهم، فيتسلّلون في العتمة، يمارسون أنواع السطو، والنهب، والخطف، إلى جانب خطر جسيم قد يحسب حسابه: حين تشجّع "الفوانيس" الأطفال على التأخر في الدخول إلى بيوتهم، ويألفوا عادة السهر والسمر، على ضوء الفوانيس، وقد يكون في لهوهم ونزقهم ما يجعل المماليك هدفا لحجارتهم، وألوان سبابهم، وبذاءة ألسنتهم.

وأما رجال الدين، من الوعّاظ والمعمّمين، فقد كان الرفض عندهم جبلّة، ودوافعه مكرورة مشهورة؛ ذلك أن الفوانيس تشجّع حريم العامة على النزول ليلا إلى الشارع، وهذا منافيا للحشمة، وخادشا للحياء.

وبقيت العامة، التي تعوّدت القمع، وكبت الكلمة، وخنقها في الحلوق، وها هي تجد متنفسا للصراخ، ورخصة للتعبير عن أشياء، طالما حرمت التعبير عنها والجهر بها، وستجد في الفوانيس ذريعة لممارسة غضبتها المقموعة.

أمام هذه المعطيات، سيمارس السلطان سلطته، فيصدر مرسوما ملزما بإبطال عادة الفوانيس، وإزالة كلّ ما علق بها **[الزيني: 122]**، ولكي يرضي قطاعا من رجال الدين، الذين لا يزال لهم الدور الفاعل في تزكيته، سيصدر مرسوما ثالثا (مرسوم التنحية)، الذي يقضي بإعفاء قاضي قضاة الحنيفية، كونه شقّ عصا جماعتهم، وخالف (فتواهم)، وقال قولا آخر في الفوانيس **[الزيني: 121]**

### 1ـ2ـ2ـ **بنية خطاب الفتوى**:

إذا كان المرسوم السلطاني ملزما للرعية، فإن هذه الإلزامية حاصلة، أيضا، في (الفتوى) التي يصدرها علماء الدين، فتلتزم الرعية بها وتمتثل لها، وإلا عدّ ذلك مخالفة للشرع ومروقا عن الدين. غير أنّه، حين تزكي الفتوى قرار السلطان، أو يزكي السلطان نص الفتوى، فإنّ السلطان في كليهما صاحب السلطة الدينية والمدنية معا.

إنّ الفتوى، حين تصدر في حادثة الفوانيس، زاعمة أنها "تذهب البركة بين الناس" **[الزيني: 125]** زعم ممجوج لا سند له إلا عبر لفظة (بركة) الزئبقية التي وجدت مكانها ضمن مرجعية العامة الثقافية، كما أنها لفظة لها جليل الخطر في حياة

الناس، حين ينظرون إلى واقعهم، وقد سلبوا كلّ حق في الحياة، وعلى الرغم من ذلك، فهم لا يزالون يعيشون حياتهم، ويصلون ليلهم بنهارهم، قانعين بالقليل القليل.

ولا جرم أن دلالة لفظة (بركة) قد فعلت فعلها، حين اعتقد أنّ بدعة "الفوانيس" قد ترفع عن الناس بركة السماء، ولا بدّ، والحال هذه، أن يدفع شرّها، ويحارب مبتدعها، ولو كان الزيني نفسه، ناهيك عن تكفير مؤيدها، ذلك الذي اضطلعت به (الفتوى)، حين جاء على هامشها إنكار ما جاء به (قاضي قضاة الحنيفية)، الذي كان له رأي مخالف: "الفوانيس، تطرد الشيطان، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء " **[الزيني: 217]**

## 1ـ2ـ3ـ **بنية خطاب الخطبة**:

لم ترد الخطبة في متن الزيني نصا صريحا، مستقل المقاصد، كما لم يفرد لها عنوان خالص، يحدّد مناصُه نسقَها الخطابي، وبنيتها التواصلية، وإنما جاء في درج خطاب آخر (تقارير البصاصة، ومذكرة الرحالة الإيطالي) في صورة ملخصات حدثية، أو عصارات أقوال، إلا خطبة الوعاظ، التي قربتنا من شكل خطب العصر المملوكي، على الرغم من أن الملفوظ الخطابي يكاد يكون نمطيا، وامتدادا للخطبة الدينية الأم (أنموذج خطبة العصر القديم).

لقد وردت في المتن – كما مرّ بنا – ثلاث خطب:

- **خطبة التعيين**: للزيني بركات
- **خطبة الفوانيس**: لوعاظ الجوامع
- **خطبة التبيض**: للزيني في زكريا

كانت خطبة الزيني الأولى (**خطبة التعيين**) مرتبطة بحدث مركزي مهمّ، هو: تعيين الزيني بركات على رأس منصب (الحِسبة)، وجاءت شبيهة بجدول أعمال، سوف يضطلع به الزيني مدة بقائه محتسبا. لقد كان ظهوره الأول، أمام الناس، حادّ اللهجة؛ فمنصب الحسبة – الذي سعي إلى شرائه – لم يكن ليقبل به، لولا رغبة أبداها العارف بالله، الرجل العابد الزاهد (أبو السعود الجارحي)، وأنه، لماّ قبل تحمّل هذه الأمانة الثقيلة، فإنّه لن يخشى في الحق أحدا، ولا يفرق بين أمير وحقير، أو خاصة وعامة، وأنّه سوف يوسّع دائرة نشاطه، باعتمال جهاز "بصاصة"، على غرار جهاز بصاصة (زكريا)، يكون مستقلا ومنفصل عنه.

كانت هذه الخطبة جريئة بطابعها التواصلي المباشر، خطبةً لم تعجب رئيس البصاصين (زكريا)، فإذا به يرسل برسالته إلى (الزيني)، بها ما بها من الحزم، الذي ينبّه إلى احترام التقاليد السائدة في مسائل سياسة الرعية، وأهمية إشراك (زكريا) في كل أمر يرتبط بأمن البلاد، ومصالح العباد، بوصفه: المشرف الأول، والمسؤول الأمني المباشر أمام السلطان. كما يبعث – بصورة سرّية – رسائل التعريض والتحريض إلى السلطان، وإلى الأمراء، يندّد بما قام به الزيني من سلوك، مخالفا بذلك سنن حكم الرعية، ممّا قد يؤلب العامة، ويطمع الرعاع فيهم.

ثم تأتي خطبة الوعاظ في الجوامع (خطبة الفوانيس)، متزامنة مع حادثتها، وهي خطبة تكاد تكون ردّة فعل (زكريا) من جهة، و(الأمراء) من جهة أخرى. لقد نجحت المعارضة في تحريك الرأي العام، حين استعانت بتأثير رجال الدين ومفعول الخطاب الديني عندهم. فقد كانت فكرة الفوانيس القطرة التي أفاضت الكأس، وربما لم تكن هذه الحادثة – في حقيقة أمرها – ذات خطر كبير، إذا كان رأس الأمر مع الزيني نفسه، وما ألمح إليه في خطبته. إنّه مدعوم من السلطان، ولا يمكن للسلطان

أن يعزله، ما دام قد تعهّد له بجلب المزيد، والمزيد من الأموال – والسلطان بحاجة إلى هذه الأموال لنفقته ونفقة جنده – كما أنه سيدعَّم من العامة، ما دام مسؤولا على أمر معاشها وأرزاقها، وهو كفيل بأن يقف في وجه احتكار الأمراء لأرزاق الناس، وجشع التجار الكبار وطمعهم.

غير أن المشروع الذي أعلن عنه الوعاظ، بوازع من الأمراء، قد يشتغل على الوتر العاطفي للعامة أيضا، وقوفا أمام مشروع الزيني (الظاهر/ المضمر)؛ ذلك أنّ الوتر، الذي بقي العزف عليه، بعد وتر (الأرزاق)، والذي استغله الزيني أيّما استغلال، هو وتر (الأعراض)، وهذا الذي يجب أن يستغلّه الوعاظ بدورهم.

إنّ الفوانيس، كما زعم (الوعاظ) للناس، سهم قاتل سدّد لأعراض الناس، إنّها مكّنت النساء من الخروج ليلا، دونما رادع، فساعدت على كشف العورات، والتطاول على الحرمات، وشجعت على إتيان الموبقات، التي لم يمنعها ضوء النهار، حتى يزيدها ضوء الفانوس ليلا. قال الخطباء بشأن الفوانيس:

".. نقولها عالية، نقولها بلا حرج، نقولها ورقابنا على أيدينا، يا أهل مصر، لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل، لقد أمرنا رسولنا الكريم بغضّ البصر عن عورات الخلق، والفوانيس تكشف عوراتنا.. خُلق الليل ستارا ولباسا، فهل نزيح الستار؟ هل نتطاول، فنبدّد سواد الليل من كلّ شبر من المدينة؟ هذا كفر لا نقبله، ولولا اقتناع الكلّ منا بسلامة نيّة الزيني بركات، لقلنا: إنّه يقصد ما يقصد.. ولن تحوّل الفوانيس ثقتنا عنه.

يا أهل مصر، قوموا.. إلى بيته، طالبوه بمنع الفوانيس، التي تهتك الستر، وتشجع النساء على الخروج بعد العشاء، قوموا إليه، ضارعين، متشدّدين، راجين، حازمين، لا يرجعنّكم لينُ حديثه.. الفوانيس علامات آخر الزمان، طالبوا سلطاننا بتوسيط كلّ من

أوحى إلى الزيني بهذا، بحرقه، برجمه، هؤلاء الجهلاء، دعاة العلم، آه من يوم تسود فيه الفوانيس، اللهمّ قنا شرّه، اللّهمّ أبعدنا عنه، اللّهمّ لا تمدّ أجلنا حتى نراه.."

هنا، تعالى بكاء الناس في الجامع، وزعق بعضهم: "اللهمّ اهدم الفوانيس، اللهمّ اسحق الفوانيس" **[الزيني: 114]**

لقد كان للخطبة مفعولها، حين نجح الأمراء، من خلال الوعاظ، في النيل من الزيني، وفي الجهة القابلة، ينجحون في تخويف السلطان من تداعيات قضية الفوانيس، كما ينجح الوعاظ في لعب ورقتهم، فيهيجون العامة، محققين مآربهم الذاتية والمذهبية، ويصدر المرسومان السلطانيان:

- إبطال عادة الفوانيس **[الزيني: 122]**
- تنحية قاضي قضاة الحنيفية، المؤيد للفوانيس **[الزيني: 121]**

وتأتي الخطبة الثالثة (خطبة التبييض)، وهي أخطر الخطب الثلاث، فيها يبذل الزيني أقصى صور الإقناع والتأثير، إلى درجة الابتذال، وفيها يحدث أول انفجار معارض، وأمام الملأ، حين تنطلق صيحة سعيد الجهيني (الطالب الأزهري)، منفجرة في وجه الزيني: "كذّاب" **[الزيني: 204]**.

لقد ارتبطت هذه الخطبة بالخطبة الثانية، التي بلورت حادثة الفوانيس، وكأن الخطبة الأخيرة قد جاءت لتكشف آخر ورقة، من أجلها افتعلت قضيّة الفوانيس، أو كما أدرك ذلك الطالب الأزهري (سعيد الجهيني ). إنّ الأمر يتعلق برئيس البصاصين (زكريا بن راضي)، وتعيينه (نائبا) للزيني، ولماّ كان تاريخ زكريا حافلا بالمظالم، والتجاوزات، كان على الزيني أن يسعى – جاهدا – إلى تبييض صورة نائبه أمام العامة، وإظهار الجانب المشرق من سيرته ومسيرته.

وسوف يقترب المحتسب، بخطابه، من العامة، وسوف يكون حديثه، هذه المرة، عامي اللهجة، وهذا مخالف للأصول، حتى يلامس عقول العامة وأفئدتهم. ثم إذا به يؤثر في الحضور بفكرة (العدل)، التي عزّت زمن المماليك، وأنه لا يخشى في الحق أحدا، مهما كانت درجته. ثم يحمل العامة على أن يقارنوا بينه وبين من كان قبله، ممن شغل الحسبة، فاستغل المنصب في جمع المال وطلب الثراء، فيروي حادثةً، علم السلطان بها، حادثةَ ضائقته المالية، حيث اقترض خمسة دنانير، مبلغا بخسا، وهو من هو في رجال العصر، ممن جلس على عيون المال في مصر.

لقد كثر خصومه وحاسدوه، حتى زينوا لبصاص كـ (أبي الخير المرافع) صاحب التاريخ الأسود، الذي خرّب في عام واحد، ثلاثا وثلاثين أسرة، أن يطْلع إلى (القلعة)، ويتعهّد أمام السلطان، باستخراج ستين ألف دينار من الزيني بركات، بعد أن يجري عليه العذاب. لقد حدث ذلك أمام السلطان، لولا أن السلطان كان عليما بإخلاص الزيني، مقتنعا بأمانته، ولولا إخلاص رئيس البصاصين، الذي اكتشف بنفسه اللعبة القذرة، التي يحاولها هذا البصاص اللئيم، فيحبسه، في انتظار استصدار حكم عادل في حقه. ذلك هو زكريا، المخلص الأمين، المحافظ على النظام والحقوق، وهذا الذي اختاره الزيني، ليكون نائبه، وساعده، ومساعده.

وكاد (الزيني) أن ينجح في مشروعه التبييضي، لولا تلك الصيحة المشؤومة التي انطلقت من أقصى المسجد، انطلقت في هفوة صمت، تخلّلت حديث الزيني.. "كذّاب". **[الزيني: 204]**.

## 2ـ تناصية الزويل (قضية الماء الأعظم)

### 2ـ1ـ مرتكزات الرأي العام:

إنّ (تكوّن/ تكوين) الرأي العام، فى منظور علماء التواصل الاجتماعي، إنّما يقوم على مرتكزات ثلاثة:

1- وجود موضوع/ مشْكل؛

2- قابلية هذا الموضوع إلى المناقشة؛

3- إمكانية الوصول إلى اتفاق يسهم في إيجاد الحل[1].

وبالنظر إلى القضية، التي اصطنعها الغيطاني؛ ليثيرها في المجتمع الزويلي، نجد أنّ الموضوع العام قد تلبّس قضية (ساذجة)، هي قضية "**زرقة الماء الأعظم**"، منبثقة عن مصدر رسمي، مرتبطة بدواليب الحكم، لكنّها قضية جعلت العامة في حالة من الاضطراب الفكري والتنظيمي، تدرك آثارها من ردود الأفعال المتباينة.

ولما كان الموضوع العام لا يجد صداه إلاّ بإسهام (جهة/ جهات)، تكون لها مصلحة من استثارته وإيصاله، باعتماد وسائل الترويج والإشهار، فإنّ من البديهي – عندئذ – أن ينجم عن هذا الفعل ردّة فعل، تكون بمثابة الموقف من الموضوع[2].

1- عبد المنعم سامي: الرأي العام الإشاعة (قراءة في الوظيفة الاجتماعية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص: 16.

2- المرجع نفسه، ص: 18

## 2.2ـ بنية قضية الماء الأعظم:

### 1.2.2ـ إثارة القضية: (سحرية السؤال والتساؤل)

إنّ إثارة موضوع ما، لدى الرأي العام، ليس طبيعيا دائما، كما أنّه ليس بريئا دائما – أيضا – وعلى هذا الأساس، يمكن لهذا الموضوع العام أن يسوّغ لنا طرح الانشغالات الآتية:

– ما مدى أهمية الموضوع بالنسبة إلى الجماعة التي أثير بينها؟

– ما هو الظرف التاريخي أو "اللحظة" التاريخية التي طرح فيه الموضوع؟

– مَن الجهة المستفيدة من هذا الحراك (الجهة التي تعمل في الخفاء)

– ما الإستراتيجية المتّبعة من أجل تحقيق مقاصد الجهة المستفيدة.

يطلق الغيطاني أول خيط من قضيته، من خلال إثارة ذلك الهمّ العظيم الذي يشغل (تزاج):

**".. (تزاج) الآن موضع اهتمام، يشغله أمر عظيم، يقلق مرقده، يقضّ شهوته بعد اكتمالها، يطن في دماغه كذبابة صحراوية كبيرة كريهة.. يطرح (تزاج)؛ العامل قرب الماء الأعظم، السؤال المحيّر: لماذا زرقة البحر الأعظم؟؟!! [الزويل: 111].**

بل إنّ الأسئلة لتلحّ عليه مندفعة كالسيل:

**".. كيف أصبح الماء الأعظم أزرق؟! .. لماذا تبدو الزرقة خفيفة في موضع، ثقيلة في أخرى، .. لماذا تتوهّج كشهوة امرأة عند الظهيرة، يتنهّد البحر كعذراء زويلية لم يقربها زويلي أبدا، .. لماذا يكتئب عند المساء ويحزن ساعة**

**تنأى الشمس، وتغوص فيه، .. أين تذهب الزرقة إذْ يحلّ الليل، .. أيّ قوة خفية تدفع الأمواج إلى الاصطدام بالشاطئ، وأين قوة أخرى تجعلها ترتدّ عنه؟!*..." [الزويل: 111].**

إنّ السؤال عن "زرقة الماء الأعظم"، ومثلها، تلك التساؤلات المتفرّعة عن السؤال الأم، قد يذكر بتلك التساؤلات، التي يفعّلها السفسطائيون اليونان في جدلهم، وفلسفتهم الإشكالية، مثل: سؤالهم عن سرّ الظلمة حين يأتي النهار، أو التي نجدها عند أهل الجدل، من الذين يعيشون الترف الفكري، واللغو المنطقي، مثلما هي معارك (المعتزلة) مع خصومهم، في التراث الإسلامي. ثم إنّ صناعة التساؤل – باعتبار فنيات الكتابة – تقنية شائعة في أدب الغيطاني، نجد أثرها – مثلا – في رواية (نثار المحو). يقول الغيطاني تحت عنوان: تساؤل:

**".. ما وجه التشابه بين البحر والصحراء؟ . لماذا يواتيني الحال عينُه كلّما وقفت عند حدود كلّ منهما؟ وأمعنت النظر؟ هل يكمن الفارق في الاسم لا غير؟.." [نثار المحو: 353].**

كما ردّدها في (سفر البنيان): تحت عنوان: الأشجار والقول في الفراغات:

**"دائما ينطلق الخلاف من القول بالأسبقية، وكثيرا ما يصاغ ذلك على هيئة تساؤلات. على سبيل المثال: من ظهر أولا: الأشجار أم النزلاء؟ . من سرى أولا: الريح أم المطر؟ . أسئلة عديدة بلا حدّ أو حصر. لا يوجد تحذير واضح يمنع التساؤلات، بالعكس، ثمّة من يحضّ عليها، وهناك جملة متداولة رائجة تقول**

---

* هذا الوصف لـ "تزاج"، وهموم الساكاناب، شبيه بوصف الغيطاني لـ "زكريا بن راضي" في الزيني بركات.

**بأفضلية الاستفسار، لكن السؤال لا يستلزم الجواب. كثير من علامات الاستفهام تؤدي إلى مثيلتها.." [سفر البنيان: 214، 215].**

## 2ـ2ـ2ـ الفئة المستهدفة في القضية: (استراتيجية العلاقة بين الحاكم والمحكوم)

إنّ الانشغالات، التي طرحناها سالفا، والتي نتوسّلها لأجل الوصول إلى إجابة، قد تكشف لنا عنصرا مهمّا يؤطرها، ألا وهو: بصمة الفئة المناقشة للموضوع، التي تعكس الوسط الاجتماعي والثقافي المشكّل لهوّيتها، والمكوّن لشخصيتها، والمؤسّس لنمط تفكيرها.. حيث يتبلور، في خضم هذا الجدل والصراع، مفهوم "ديمقراطية" الحوار، ويتحدّد دوره المركزي، من جهة تقبّل الرأي الآخر، وتقديم المصلحة العامة (العليا) على المصلحة الفردية(الدنيا). يقول (تزاج) في حيرة:

".. **أنتم لاهون عني.. ترصدون الأحجار فوق الرمال، تتساءلون عن أسباب انتقالنا من مكان إلى آخر في الحول الأخير، دلوني، قولوا رأيكم، أهدوني إلى الراحة" [الزويل: 111]**

لقد تعلّم رجال السلطة أن سياسة الناس هي من أخطر السياسات، وأن الحراك الاجتماعي حتميةٌ طبيعية تؤسّس لوجود الإنسان، هذا الكائن الاجتماعي الفاعل المتفاعل. وقد يقتضى العقد الاجتماعي بين الحاكم والمحكوم: أن تتنازل الرعية عن بعض حقوقها في مقابل تحقيق أساسيات الحياة الاجتماعية، التي لا تكاد تخرج عن ثنائية المعاش والأمن، أو ما عبّر عنه النسق القرآني بالإطعام من الجوع، والأمن من الخوف.

غير أن النزعة الإنسانية لا تستقر – حتما – عند هذه الحدود، إذ قانون الصراع والتصارع، ربما يحمل الرعية على التوسيع من مطالبها، كلما وجدت إلى ذلك

سبيلا، ومن هنا يضطلع الحاكم بإدارة هذه المطالب ضمن الحدود المسموح به (حدود هي من صنع أفراد من السلطة الحاكمة)، ومعها، سوف تُبتدع كلّ الوسائل، التي تحدّ من طمع العامل، وتمارس عليهم أنواع التقتير والترشيد الحازم، تحت مسميات زئبقية حربائية (الترشيد العام، متطلبات الحق والواجب، حدود الحريات والمسؤوليات..)

وقد تتجاوز هذه المطالباتُ الشعبية ما يرتبط بالحقوق المادية، إلى التطلّع إلى أشياء هي من صميم السياسة، وتدبير الحكم. وعادة ما يصدر هذا الحراك من طبقة لها وزنها الفكري والعلمي، مما قد يمثل طبقة المعارضة في أبجدياتنا السياسية اليوم، ندرك مثاله من خلال هذا الهسيس الوارد في متن الزويل:

"**.. وحدث .. أن سرى هسيس بعد عودة بعض أشداء الزويل الطوافين، أظهروا أمرا لم يعرف من قبل، فقد تهامسوا بأسئلة أثارها ما يردّده شيوخ الزويل المعمرون، حول طواف أعظم قام به الشيخ الحدربي بن الملثم – منه السلام – أول عمره.. قيل: إنه طاف ببقاع لم ترها عين زويلية من قبل، لم يتنفس هواءها زويلي أبدا، بلاد يظلّها الإله الكبير زويل. قام الشيخ الحدربي بزرع زويل مخلصين في هذه الأصقاع والبلاد، أما المرحلة ذاتها، فاستغرقت خمسة وعشرين عاما، ولفظ الشبان ما دار في أذهانهم همسا رفيقا، استفسارا وجلا. هل استغرقت الرحلة المدة حقا؟ .. أين المستزرعون الزويل، ماذا يفعلون الآن؟"[الزويل: 92، 93]**

هذا الهمس، نجده في رواية "الزيني بركات" أيضا، في مثل ما ورد في الرسالة التي بعثها (عمرو بن عدوي)، أحد البصاصين، الذين اصطنعهم رئيس البصّاصة (المخابرات)، زكريا بن راضي، لمراقبة طلبة الأزهر:

**"سمعت بأذني، ثلاثة رجال يتحدثون في مقهى (لانضي)، أحدهم أعرفه، واسمه فتوح الإسكندراني، من سكان "باب الشعرية"، عنده معصرة زيوت، وله من العمر خمسة وخمسون عاما، يقولون كلاما له طعم آخر، إذ أبدى (فتوح) شكا وريبة من نداءات الزيني، قال: "الأمر لا يستمر على ما هو عليه، السلطان، لن يسمح باستمرار الأمور هكذا [ إلا..إلا] إذ احتوى الأمر غرضا يتفق مع مصالحه"، وفي مقهى آخر، صاح رجل، واسمه أبو غزالة، ..: "[حقا.. ومتى كان] أحد الحكام يظهر العدل؟" [الزيني: 106].**

كما ورد ملفوظ آخر شبيه في أروقة الأزهر، بين سعيد الجهيني، وعمرو بن العدوي:

**" أطرق سعيد: من يدري، ربما تضمنّت بدعة "الفوانيس" أغراضا تغيب عن عينيه هو [..لكن.. أحقا ] فرض زكريا على الزيني نفسه، من يدري، ربما جاء المنصب برضاء الزيني، قال عمرو بن العدوي، ولكن [.. الحكاية فوانيس ..أبدا..]" [الزيني: 117].**

إنّه خوض في الممنوع والمحرم، ومن هنا، يكون لزاما على الجهة الحاكمة أن تعالج الموقف بالآليات المناسبة، كأن تطرح على (الرأي العام) قضية تنفخ فيها بما تشاء، موهمة بأهميتها، فتشغل الناس بها إلى أن تهدأ العاصفة. وليست قضية "زرقة الماء الأعظم" إلا صورة على ذلك.

لقد تنبّه الشيخ الحدربي الملثم (كبير زويل) إلى خطورة ما يُتداول بين الزويليين، نتيجة سؤال بعض الطوّافين عن الرحلة الزويلية المقدسة، والتشكيك في نفاذها:

**".. هم، يبدون شكا في الرحلة المقدسة، في حدوث الطواف الأعظم ذاته، الطواف بكل ما حواه من تفاصيل، نصوصه مدرجة الآن في المتون الأزلية، لن يطلع عليها إلا زويل الكبير ذاته بعد رجوعه المأمول.." [الزويل: 94].**

لا بد لكبير الزويليين أن يتدارك الأمر "**حتى لا تبقى التساؤلات خميرة تفرخ ما تفرخ مع قدوم الأزمان**" **[الزويل: 94]**، وعليه أن يجمع العقول الزويلية المجربة المعمّرة؛ فيشاورهم في الأمر، ليجدوا حلاًّ لمثل هذه المواقف. ولا بدّ للحكماء الزويليين أن يتحكموا في مسار هذه القضية، وإدارة آلية التساؤل بحكمة وبصيرة حتى لا ينفلت الأمر، فالتساؤل محرّم؛ لأنه علامة صحية لفكر يفكر، ومنطق يؤول، ولا يحتاج الحاكم الزويلي إلا إلى عقل منضبط مستقيم، وفيّ لأمته، حريص على استقرارها.

لا بد أن يكون الحلّ على مستويين:

- **مستوى العمق:** يكون هدفه: ترتيب البيت الزويلي الداخلي (جهاز الحكم)، وضمان الولاء الأعمى، مع استهداف العناصر المحركة للفتنة (المثيرة للتساؤل).
- **مستوى السطح:** يكون هدفه: عزل (العامة)، ومنع الرأي العام من الخوض في مثل هذه المثورات؛ بتلهيته بأمر يكون بعيدا عن قضايا الحكم، لكنه يوهم بجدّيته .

أمّا المستوى الأول:

**".. فبعد مشاورات عديدة أجراها مع العقول الزويلية المجربة المعمرة، رأى أن يقوم أحد الزويل الأشداء – عمره يماثل عمر الشيخ الحدربي الملثم (منه السلام) يوم شروعه في الطواف – برحلة مماثلة تماما .. خطوات الرحلة ما سيلقاه الطواف الزويلي من زويل مستزرعين، ما سيرسله من رسائل.. كلّ هذا سوف يطمس الشكّ، ويعيد اليقين الزويلي الراسخ إلى النفوس.." [الزويل: 93 – 95]**

وأمّا المستوى الثاني:

فإنّ جوهر القضية عند السلطة إنما يقول على صناعة همّ عام يشغل العامة، وربما تكون قضية "**الماء الأعظم**"، مناسبة جدّا، حين تربط بعناصر روحية هي أصل الاعتقاد الزويلي، يكون من شأنها أن تحتكر حيّزا من تفكيرهم، لكنّها ستكون جعجعة بلا طحين – أو هكذا يراد لها – ومن هنا، فسوف يكون الترتيب المحكم من مهمّة السلطة، وأعوانها:

لقد مرّت مرحلة فرضت تحريم المحلّل (التساؤل)، والآن قد أحلّ هذا المحرّم، بعد المستجدّ (الخطير الذي أثاره أحد العمال الزويل)

"**.. في هذه السنة نفسها، أثار (تزاج) تساؤلا غريبا شغل المجتمع الزويلي زمنا مديدا، ويلاحظ أنّ طرح التساؤلات في هذه الحقبة أصبح أمرا عاديا لا يقابله العقل الزويلي بدهشة، بخوف، ولا يقتضي أداء تضحية ما، في جميع الأحوال المعروفة لنا..**" **[الزويل: 111].**

.. بل سوف يفرض التساؤل، ولكن في أمور تجيزها السلطة الحاكمة، مثلُ ذلك: وجوب البحث في مسألة "زرقة البحر الأعظم"، ذلك ما سوف يدعمه المرسوم السلطوي، وهو الساكاناب الرئيس الذي سوف يعلن حول تساؤل طُرح من معاون الساكاناب الأعظم، الشاب الزويلي "تزاج": "**ما سبب زرقة البحر؟!**". ولا بد لهذه القضية المصطنعة أن تغلّف بهالة روحية تستمدّ طاقتها من اعتقاد الناس حتى تضمن قوة التأثير، وعليه، فلا بد أن تربط بنصوص الزويل المقدسة:

**".. في نصوصنا المقدسة ما يشير إلى أوصاف معيّنة تحلى بها كبيرنا وقاضينا، وزادنا ومنقذنا المنتظر[1] الزويل الكبير، أطلب منكم مساءلة شيوخكم في هذه النصوص، ألا يوصف بأنّه باهر الصورة، عيناه كالماء الأعظم، هل توجد علاقة بين زرقة البحر والعينيين الباقيتين أبدا، أيهما يستمد سرّه من الآخر؟!.." [الزويل: 112 ]**

ولا مانع من أن يتأطر النص المقدسّ بهالة (عجائبية)، فتمتدّ "الزرقة" فيها إلى عوالم فونتاستيكية، يضمّها هذا البحر الأعظم، موطن الأسرار الزويلية، يعضد السماء حيث زويل الكبير ينتظر اليوم الموعود، في الغمام، ليعود إلى الأرض ينشر العدل والسلام، فالنصوص المقدسة تقول: إنّه لحظة نزول جند زويل الكبير من الغمام، يخرج جند آخرون من الماء الأعظم، علامتها تلك الأسراب من السمك، تحمل سرّها الدفين.

**".. في يوم بعيد، ركب قاربا، نفذ بعينيه إلى عمق غير قليل، البحر هادئ منبسط كيابسة، يرسل صفاء، نداء بالاحتواء، بالضم والتقبيل، أو يتنفسه الإنسان، رآه غامضا كطفولة بعيدة مفتقدة، أيقرّر أنّ أياما حلوة رائقة لم يعشها، يعرفها جيدا، هناك في العمق.. ترقد كعروس نائمة. رأى أعدادا كبيرة من الأسماك، الواحدة بحجم راحة اليد، لونها أصفر كرمال الغروب، تتخلّلها خطوط ثلاثة حمراء، اثنان منها متساويان في الطول، الأوسط يمتد من الفم المدبّب إلى الذيل المثلث، يحف الخطوط الحمراء ظل أبيض شاحب كالحليب، لا يمكن إحصاء العدد، اتجهت الأسماك إلى جهة مطلع الشمس، فجأة التوى مسيرها، عادت في الاتجاه المخالف، لم تثبت طويلا، صعدت إلى أعلى، دارت، تندفع جميعا فجأة، لا يدري أين ذهبت؟!**

1- ملفوظ "المنتظر" له وزنه في الاعتقاد الزويلي، ولعلّه المعادل الموضوعي للإمام المنتظر عند الشيعة.

**هل تخفي زرقة البحر العظيم معنى لهذه الحركة؟! هل تتخاطب الأسماك بلغات كما يتخاطب الإنسان، زويليا أو غير زويلي، أيتزاورون، يتشاركون، يطوفون، يمرحون، أيسود جنس منه على آخر، ما مقدار الأعمار، وإذ تنقضي، فإلى أيّ سماء تمضى وتولّي؟!.." [الزويل: 113، 114]**

ولا بد أن يكون رفع الحظر على التساؤل مستندا إلى مرسوم نافذ، ذلك الذي يعلنه التوجيه الزويلي:

**" إلى سائر الطوافين الزويل في أنحاء الدنيا، الناطقين بكافة لغاتها، المترقبين سيد الغمام، ليظهروا ويتظاهروا، مطلوب إيجاد الجواب على تساؤل طرح في بؤرة الموطن، شغل عقولا، ربما جاء الجواب من زويلي مخلص أمين يسكن بلاد الثلوج، أو آخر يأكل طعامه من لحاء الشجر في الغابات القصيّة. اذكروا، منذ أحوال بعيدة، قدّم ثلاثة شبان زويل أوفياء أعمارهم بسبب طرحهم لتساؤل بسيط، وأنني زويلي مخلص أفنى عمره ليجيب عليه، اليوم يعاقب كلّ من لا يفكر في الوصول إلى ردّ، تساءلوا فيما بينكم، في صحوكم، في نومكم، في هزلكم وجدّكم، اخلطوا التساؤل بأحزانكم، بأفراحكم.**

**لماذا زرقة الماء العظيم؟!**

**لماذا زرقة الماء العظيم؟!.." [الزويل: 112، 113]**

وسوف يكون لزاما على السلطة أن تسعى جاهدة لترشيد لعبة السؤال والتساؤل، بتسخير طاقات رجالها المخلصين من الساكانابيين أمثال (تزاج )، مصدر السؤالين، و(سازل) مثير الأسئلة. فقد كشف متن الزويل عن رغبة (سازل) في تحفيز بعض

شباب الزويل على إبداء الملاحظات، بعدما كان السؤال محرما، ولا يسمح به إلاّ لمن تعدى سن الرابعة والعشرين.

**".. يتعجب سازل، يصمت، يخط خطوطا سريعة بأصبعه فوق الرمال.**

**– اسمعوا، أنتم على وشك طرح تساؤل عظيم.. أراه جنينا في أحاديثكم.. لكنني أقدر على التنبؤ به.**

**يبدو الليل ثقيلا، الرؤوس تتقارب، الجو ينفث برودة، يبدأ حديث (سازل) هادئا، ينقلب بعد لحظات حرارة موقدة، لفح نار وقيظ.**

**– عند حدّ معيّن.. أرى، وليس لي حق إبداء الملاحظات لأنني أكبركم بحولين كاملين.." [الزويل: 120 ]**

ثم تأتي فرصة لسازل، حينما اندفع أحد الفتيان المتحمسين، وهو (هزام)، يبدي رأيه.. إنّها فرصة لا بد أن ينفخ في جذوتها حتى تغدوَ شررا متحفزا للاشتعال:

**".. انظروا ما يقوله هزام، لم يبدِ تردّدا.. بأمثاله يتقدم الزويل، أنتم اليوم تبدون ملاحظاتكم حول شيخ عشيرتكم. من زمن قليل، ما تقولونه الآن كان كفيلا بدفنكم أحياء.." [الزويل: 121]**

لقد سمح – أخيرا – بحرية السؤال والتساؤل، وحرية إبداء الملاحظات:

**".. للبالغين، أي من يستطيعون ملء رحم امرأة، وعلى وجه التحديد، الأعمار الزويلية بين الخامسة عشر، والرابعة والعشرين، هؤلاء فقط، لهم حقّ إبداء الملاحظات"[الزويل: 120]**

وقد كانت عواقب التساؤل – من قبل – وخيمة. جزاء فاعله: أن ينفى بعيدا عن الديار، وليست قصة "الشبّان السبعة"، الذين انجرّوا وراء ألسنتهم، وأسئلتهم؛

يريدون معرفة ما لا يجب أن يعرف بالبعيدة. لقد صدر "ساكاناب النفي" في حقهم، وبات مصيرهم معروفا؛ إذ إنّ:

**".. كلّ من الشبان السبعة سيكلّف بمهمة، قد يستغرق أداؤها ثواني قليلة، لكن حتى وصوله إلى هذه الثواني، ربما يفني عمره كلّه.." [الزويل: 224 ].**

إنّ السلطة الزويلية، بهذا المرسوم/ التوجيه، قد أسهمت بنفسها في تمييع القضية، بأسلوب احترافيّ، مؤسّس على عملية تنشيط لعبة السؤال/ التساؤل حول الموضوع، ودفع الموضوع إلى العامة من خلال: النفخ في الرأي، والرأي المضاد: أي: من يعتقد في الزرقة، ومن لا يعتقد، وهي لعبة خطيرة، تدرك السلطة الزويلية تداعياتها، ولا بدّ أنّها رتّبت نفسها لتلقي أبعادها، مثل ترتيبها لأول ردة فعل جاءتها من أحد العلماء الزويليين.

لقد صدر موقف من أحد العلماء الزويليين (بعث رسالة إلى كبير زويل) يستخف بمضمون التوجيه، الذي أرسل في الأفاق (ضرورة طرح التساؤلات)، مما أغضب الشيخ الزويلي:

**".. في نهاية رسالته طرح تساؤلات، أبدى تعجّبه من مضمون التوجيه، إذ إنّ شبانا كثيرين وأطفالا زويليين ولدوا، وعاشوا، وذهبوا، لم يروا البحر أبدا، لا يعرفون الصور المستثارة في الذهن بعد تلقيه لفظ (بحر) أو (أزرق)، إذ تمضي حياتهم كلّها بين الصخور المجدبة، وفوق الرمال، حيث الماء شحيح خال، وحيث لا طرح ولا ثمر.." [الزويل: 118]**

بل نقرأ، في المتن الزويلي عن واقعة تنذر ببداية فتنة حقيقية بين العامة:

**" وقع زويل العشيرة الأولى، وزويل العشيرة الثالثة حول ثبات زرقة البحر، وعدم ثباتها، وهل يخرج الجند المنتظر من البحر، أو يخرجون من زرقته؟ علا النقاش وثار، قذف أحدهم صاحبه بحجر أسود مسنون الحافة، أسقطه من فوقه، ومثل هذا نادر، أن يذهب زويلي قبل أوانه بيد أحد رفاقه". [الزويل: 117]**

إنّ هذا الملفوظ ينبئ بخطورة المآل الذي وصلته قضية "زرقة الماء الأعظم". فقد انقسم الناس فريقين: فريقا ينتصر إلى قضية الزرقة، وفريقا يقف موقف الرافض المعترض، ويبدو أنّ السلطة قد نجحت في احتواء المسألة، حين حصرت المناقشات الخاوية في زاوية روحية ترتبط بالزويل الأعظم المنتظر. هذا ما نستشفه من الملفوظات الآتية:

– من أنصار الزرقة المقدسة: [شباب زويلي يدافع عن الزرقة المقدسة]

**".. خالفه ثلاثة زويل من العشيرة المضيفة، ساروا كثيرا بحذاء البحر الشمالي الفسيح (الأبيض المتوسط)، عملوا طوافين فيه، رأوا الزرقة ملازمة للبحر، أمر خاص به وحده، وإلا فلماذا لا تصبح الأنهار العذبة زرقاء؟!.." [الزويل: 116]**

– وشاب يعارض الزرقة: [استدلّ على عدم ثبات هذا اللون]

**".. أي جديد يأتي به الشاب؟! أيعني هذا: انفصال الزرقة عن الماء، كيف؟، هل تتخفى روح غامضة في اللون الأزرق، أكّد الشاب قوله، ملأ أيضا وعاء شفافا، جاء به من الحضر (زجاجة)، عندما رفعها في وجه الشمس، رآها بلا زرقة.." [الزويل: 116]**

– من المعارضين أيضا: [شباب متعصب ينفي ثبات اللون]

**".. أربعة من المؤمنين بعدم ثبات الزرقة، تركوا أعمالهم، داروا بحثا عن (تزاج)، وجدوه ينافس جمعا من شباب الزويل المعدين للانطلاق إلى عالم الحضر، زعقوا في وجهه:**

**– كيف تثير تساؤلا، وتحسم الجواب**

**أصغى.. أبدى دهشة.**

**– سمعك البعض منا تقول بثبات الزرقة [الزويل: 116]**

– ومن جهة السلطة من يدافع عن القضية بالتفلسف حول الزرقة: [تزاج يدفع عن أنّ جنودا زويليين خرجوا من الماء لا من الزرقة]

**".. عندما قلت بخروج الجند من زرقة الماء، قصدت ذات الماء، إذ كيف يوجد ماء دون زرقة؟! وكيف تنأى الزرقة عن الماء؟!.." [الزويل: 116]**

### 3.2.2ـ الدفاع عن القضية: (النظام بين الحصانة والتضحية)

إنّ السلطة الزويلية تعطي الحصانة لعمالها من الساكانابيين، وسوف يصدر مرسوم بذلك:

**".. كلّ من عمل ساكانابا لا يكذب، يحظر اتهامه، أو التقوّل عليه.." [الزويل: 117]**

يظهر في تعليق الدكتور فتحي السرنجاوي، ردا على مغالطات الدكتور العنتابلي سوس:

**".. لم يقصد تزاج إلى تجديد حيوية العقل الزويلي، أبدا، لقد أثار قضية "زرقة البحر"، بتوجيه من الساكاناب الأعظم، وعلم مسبق من الشيخ الملثم ذاته، توجد أغراض أخرى لا يمكنني التحدث عنها، لأن الحياة الزويلية غامضة القوانين، والعوامل الخفية والظاهرة، لكن، يمكن القول بدون التعرض لتفاصيل: إنّ قضية "زرقة البحر" هدفت إلى إهدار طاقة العقل الزويلي.." [الزويل: 130]**

بل إنّ التهمة لترتدّ على سازل، أحد الحرايبة المخلصين:

**".. لعب سازل دورا خطيرا في تسطيح العقول الزويلية، وما إباحة إبداء الملاحظات للأعمار المحصورة بين الخامسة والرابعة والعشرين إلا وسيلة لكشف ما لا يستحب وجوده في بؤرة الموطن الزويلي، ونظرا لبراعة سازل، وحنكته، وإحاطته بعلوم كثيرة، وعدة لغات، أرسل في مهدمة زويلية كطواف عتيد تتصل بمهامه في بؤرة موطنه.." [الزويل: 130]**

# ترکیب

تحمل الذاكرة الشعبية صورة نمطية "متعالية" للحاكم القابض على كلّ السلط، تتعدّاه إلى جهازه الاستبدادي. فيأتي الإبداع "الروائي"، تحت وطأة السلطة المستبدة، ليعكس متخيّلا ثقافيا متأصّلا مع حقيقة وجوده، الذي لا يكاد يتغيّر عبر التاريخ، بحيث يغدو الأنموذج السلطوي واحدا في كلّ زمكان.

ولقد مثّلت رواية (الزيني بركات) عبر تشكيلاتها الأسلوبية، وتقنياتها الفنية المتنوعة هذا الواقع القمعي الاستبدادي، ما كانت مثلتها رواية "الستينات" حقّ تمثيل، حيث يقف الروائيون "التجريبيون" خلف شخصية أبطالهم، يبدون مواقف متباينة من السلطة السياسية، تتراوح بين: الولاء المطلق، وتبرير تجاوزات السلطة، والموالاة بتحفظّ، واستغلال السلطة، والهروب من المواجهة، والرفض المطلق..

وسوف يستبد نوع من الكتابة، تهيمن عليه "التفاعلات النصية" أو تستبد بها من حيث الشكل على الأقل التقنية "التناصية"، التي تغدو – في مرحلة ما من عمر السردية المعاصرة – تقنية مثالية في المحاكاة، يخدم فيها الشكل المضمون، كما يخدم فيها المضمون الشكل، كون روايات هذه المرحلة لم تعد تقلّد الواقع فحسب، بل تكرّس هذا الواقع من خلال تقليد الروايات بعضها بعضا.

لقد عرف الغيطاني مراسلا صحفيا زمن الحرب العربية الإسرائيلية، كما تعرّف إليه الجمهور المثقف، من خلال هذه المهنة أيضا، ومن هنا، صارت روح الكتابة الصحفية سارية فاعلة في نشاطه الأدبي؛ يتمثّل مبادئها، وقواعدها، ويتحلّى بثقافتها، ويفكر بفلسفتها.

لقد وعى الغيطاني حقيقة القمع في الأنظمة العربية، وقدّم عبر "الزيني بركات" شهادة روائية على الاستبداد المدمِّر، رابطا بين قمع الأنظمة، والهزيمة أمام العدو

الخارجي (إسرائيل)، لتغدو شاهداً على وضع المثقف العربي المفجوع بخيبة الحلم "القومي".

جاءت رواية (الزيني بركات) لتعزّز ما كان قد عرضه (الغيطاني) في رواية سابقة له، هي: (الزويل)، حين انتهك مألوف الواقع، وتجاوز تصوّر العقل الموضوعي، عارضا بشاعة القمع في المجتمع الزويلي (الوهمي)، مقحما الأسطورة، والجو العجائبي المذهل، طامحا إلى خلق عالم خاص يتغيّا منه: "إدانة قهر الإنسان في كلّ زمان ومكان".

تقدم رواية (الزويل) شكلا قمعيا يتفاعل فيها التاريخ، والواقع، والأسطورة، تفاعلا نصيّا؛ يجعل من المتخيل فضاء للخلق لا للإحالة. ولقد تمكن الغيطاني من تشييد أنموذج عجائبي عبر تعجيب الوسيط اللغوي، وكفايته في خلخلة التمظهرات الخارجية للشخصية الزويلية، من خلال آلية "المسخ"، أو اصطناع أسماء ذات حمولة عجائبية؛ تكرّس آلية الغموض والمفارقة، تتّسق مع جغرافية وهم المكان، وزئبقية حركية غرائبية الزمان، محقّقا كونا "زويليا"، له نمط حياتي خاص، حيث صنع لنفسه نظاما قيميا صارم التقنين، متساوقا مع ظروف بيئة صحراوية شرسة فرضت على إنسانها عزلة اختيارية، ونسقا معيشيا نمطيا، وأسلوبَ تفكيرٍ مفعما بالأسرار والغرابة والشذوذ يحكم الإنسان الزويلي، ويطمح إلى أن يوسّع من دائرته، فيحكم العالم، بغية إعادة الاتساق والاتزان إليه.

ولأجل تحقيق هذه الغاية، كشف النص عن طبيعة المجتمع الزويلي، وأساليبهم، التي تتّسم بالغموض والتسلّط، وغواية القوة والشرّ، واعتمال فنون التجسّس والتتبّع، ومعاداة الآخر.

وإذا كانت رواية "الزويل" قد كتبت عام (1969)، وكانت رواية "الزيني بركات" قد كتبت بين عامي (1970 – 1971)، ودونما وضع اعتبار كبير لـ (زمن النشر)، وما قد يرافقه من تصرّف وتحوير، أو تقديم وتأخير قد تقتضيه سلطة (النشر)، أو سلطة (القراءة) أو يفرضه الظرف التاريخي (السياسي/ الاجتماعي)، الذي وُجد فيه النص، فإنّ رواية "الزيني بركات" تكون قد تناصت مع رواية "الزويل" زمنيا، من خلال استلهام روحها؛ كونها العمل (اللاحق) المتأّثر بالعمل (السابق).

ولماّ كانت "السردية"، في النص الأدبي، تتحقّق من خاصية "الإخبار"، حين يغدو "الخبر" مقوّما صيغيا عاما؛ فإنّ أنواعا إخبارية، مدرجة تحت نوعه، قد تؤسس لأجناس كلامية سردية، حال: الحكاية، والقصة، والسيرة، والرحلة.. على الرغم من وجود اعتبارات تفريقية بين هذه الأنواع.

وتُقدّم المادة الحكائية باستعمال "السرد" و"العرض"، يضطلع بها "الراوي" أو تمثّلها "الشخصيات"، يُتوجه بصيغتهما إلى مخاطب مباشر أو غير مباشر. ولعل الأسلوب الكتابي الذي يميز مستويات الكلام عند (الغيطاني) يكون قد تأثّر بنشاطه في الصحافة، مما قد يسهم، بحظ وافر، في تمحيص "أدبية" الكتابة السردية عنده، ويكرّس سمتا خاصا من التعامل الاحترافي مع الموضوعات، التي قد يفرضها أسلوب الكتابة الصحفية، حال "التحقيق الصحفي"، و"الاستطلاع المصوّر"، والتقرير

إنّ توظيف مثل هذه الخطابات المعروضة من شأنه أن يؤثّث لتلك الخلفية الحكائية، وأن يقدم ما يمكن أن يقدمه السرد، ولكن بكيفية تناسب الجهة التي عنها صدر الخطاب، وهي– في رواية "الزيني بركات"، ورواية "الزويل"– جهة (السلطة)، يدعّمها جهازها القمعي (البصاصون والشرط)، في الزيني، و(الساكانبيون، والحرايبة) في الزويل.

والمتأمّل في "الزيني بركات"، يجد أن الرواية تجمع – عبر مراحلها الحدثية، ومستوياتها الكلامية – معظم أشكال الوثائقية (المرسوم/ الفتوى/ النداء/ الخطبة/ الرسالة/ التقرير).

فأمّا (**المرسوم**): فيمثّل السلطة الرسمية (السلطان المملوكي)، وهي سلطة واجهة، ليس لها القرار الفاعل إلا في حدود ممارسات بروتوكولية إملائية من قبل الحاشية (الأمراء)، التي هي السلطة الفعلية، فتتمظهر في قرارات التعيين، والتنحية، والإقرار، والإلغاء.

وأمّا (**الفتوى**): فهو – مثل المرسوم السلطاني – في الفاعلية، كونها تصدر عن علماء الدين، فتلتزم الرعية بها، وتمتثل إليها، . غير أنّ نص الفتوى، حين تزكي قرار السلطان أو يزكي قرار السلطان نص الفتوى، فإنّ السلطان – في كليهما – هو صاحب السلطة الدينية، والمدنية معا

وأما (**الخطبة**): فيحدّد مناصُها العنواني نسقَها الخطابي، وبنيتها التواصلية، قربتنا من شكل خطب العصر المملوكي، على الرغم من أن الملفوظ الخطابي يكاد يكون نمطيا، بل امتدادا لأسلوب الخطبة الدينية القديم.

وأمّا (**النداء**): فقد استمدّ الغيطاني ملفوظاته من نداءات صاغها أحمد بن إياس في بدائعه، ولا بد أن تكون قد متحت من اللغة المتداولة في العصر المملوكي، حيث خطاب (المناداة) خطاب تواصلي منطوق بصوت مرتفع في الساحات العمومية، والأسواق، الغاية منه: إخبار الناس بما يتعلق بأمنهم (أخبار السياسة والحرب)، ومعاشهم (أخبار السوق والسلع والأسعار).

وأمّا **(الرسالة):** فجنس كتابي، يقوم على المفاعلة والتفاعل، حين يقتضي طرفين أو أكثر، يتبادلون فكرة قابلة للنقاش، أو يقلبون وجهات النظر، غير أنّها، في الشعرية الغيطانية، تخضع إلى سمات خاصة تقتضيها طبيعة الرسالة الإدارية (الديوانية)، التي تصل في بعض مقاصدها (رسائل البصاصة) أن تكون نصا تواصليا، يقوم على تبادل لفظي بين ذات متكلّمة مستدعاة إلى نقل خبر، أو معرفة، أو خبرة، بواسطة لغة مسنّنة، تتوجّه بها إلى ذات مستقبلة، مدعوّة إلى الإنصات، ثم تفكيك سنن هذه اللغة قصد تحقيق الحوارية المرجوّة.

وأمّا **(التقرير):** فهو خبر تفصيلي لحدث أو موضوع، أو قضية، يقدم مكتوبا عادة، يصف الحدث بموضوعية ودقّة، ويمكن أن يتضمّن رؤية كاتبه، وصورة تقديره للأشياء. على أن السّمة البارزة في التقرير، تكمن في وظيفة توكيد الخبر (الموضوع) والإقرار به، وإزالة كلّ لبس عنه، بمحاولة حصره، وضبطه، وتحديد معالمه، ثم محاولة تقصّي حقيقته في مرحلة لاحقة، من خلال التعقيب، والتعليق، وانتزاع الشهادات، وتوثيق الأدلة، مما يعطي مصداقية للتقرير، وموضوعية للخبر.

أما في رواية (الزويل)، فقد مثّل الجهاز القمعي "الساكاناب" منظومة اتصالية إعلامية محكمة البناء، اجتمعت خيوطها عند الشيخ الزويلي "الملثم". وربما كان جهاز "الحريبية" أقواها.

فأمّا **(الساكاناب):** فقد استعمله الغيطاني، في دلالته المعجمية، بمعنى: تقريب "الأخبار" أو "المعلومات". ويطلق – أيضا – على الشخص الذي يقوم بنقلها"، وهو جهاز متطوّر، متكيّف مع الأحداث والوضعيات، فلا يقتصر على رصد الواقع الداخلي للعشائر الزويلية، من خلال التقارير الاستخبارية المفصّلة، والرسائل المشفّرة؛ يقومون بإبلاغها بواسطة نظام خاص من الإشارات، شديدة الغموض، تنتقل بسرعة،

بل يتولون أمر الطوافين العائدين من الغربة إلى الموطن الزويلي الجديد، يتسلمون رسائلهم، أو ينقلون إليهم الرسائل.

وإمعانا في كشف حقيقة هذا الجهاز القمعي (الوهمي)، يلتفت الغيطاني إلى فرع منبثق عن جهاز "الساكاناب"، هو جهاز "الحـرايبة"؛ يعرضه بطريقة أشبه بالتوثيق: بل يتمادى الغيطاني في محاولة تأصيل ملفوظ "الحرايبة"، بإسهاب واضح، على طريقة أصحاب المعاجم اللغوية التأصيلية أو أصحاب فقه اللغة المقارن دون أن يخرج بمعنى مطابق أو قريب، مما يوحي بصحة وجوده، أو شدّة الإيهام بالواقعية.

لقد اضطلع خطاب "**التقرير**" في المدونة الغيطانية بوظيفة مائزة، تجلّت في: منح سردية الحكي نفَسا جديدا، يستمده من روح التقرير نفسه، مما يعطي دقة في المتابعة، وجودة في العرض، وبراعة في سوق الخبر، وإتقان في التصوير، ومكنة في الإيهام بالموضوعية، وذلك بالإحالة إلى المرجع.

ولعل هذه الخصائص الأسلوبية في التقرير قد ارتكزت عليها رواية "الزيني بركات"، ورواية "الزويل" بشكل ملفت. نستشف عناصره من خلال الأنموذج الذي اخترناه من رواية "الزيني بركات"، وهو: نص (تقرير "عمرو بن عدويّ")، حيث حمل خصوصية إبلاغية، هي امتداد لصوت السلطة، ومن خلاله تجلّت عملية التفاعل بين الباث (كاتب التقرير)، والمستقبل (السلطة)، ضمن سياق دقيق، وسنن مضبوطة سلفا، في حين، نجد، في رواية "الزويل" وعيا عند المؤلف في تمثيل استراتيجية العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

# خاتمة

# خاتمة

خلوصا إلى خاتمة جامعة لعناصر هذه المقاربة في التناص التراثي في المدونة الغيطانية، يمكننا أن نلخصها في المحاور الآتية:

لقد استطاعت "التناصية" أن تؤسس جهازا قرائيا، له خصوصيته المفهومية، والإجرائية في السردية العربية، تجلى عبر آليات أطّرتها مصطلحات تناصية إنتاجية، كان "التداخل"، و"التفاعل"، و"إعادة الكتابة"، و"الحوارية" فيها أكثر أشكالها المهيمنة.

تجلّت هذه التفاعلية النصوصية، على مستوى "التناص الخارجي"، عبر هيمنة نصوص سابقة أو معاصرة على النص اللاحق، مثّلت فيه نواتها، وكأنّ فعل "التناص" قد غدا، في الكتابة المعاصرة، قدرا على المبدع، لا مفرّ منه؛ ما دام يعيش في عالم فاعل متفاعل، ويحيا في وسط، يلزمه التواصل والتجاوب، إنْ بالموافقة أو المفارقة.

كما تجلّت، على مستوى "التناص الداخلي"، و"التناص الذاتي"، باعتباره حتميةً مفروضة، إمّا لكونه وسيلة لتوليد النصوص الجديدة، أو لكونه عمليةً استنزافيةً؛ ينتهجها المبدع لتجنب التكرار والاجترار، الذي لا يكاد يبتعد عن "الموتة الأدبية".

كانت هذه الانشغالات هي نواة اشتغالنا على المدونة السردية الغيطانية، حيث سعينا جاهدين إلى تتبّع هذه الحقيقة الإنتاجية "التوليدية" عند الكاتب، لأجل الخروج بنتائج ملموسة ودقيقة لا تمحّل فيها، واضعين – نصب أعيننا – اعتبارات محدّدة، حرصنا على عدم الحياد عنها، وكان أهمها:

- اقتصار المقاربة على جنس أدبي معين، هو الرواية، تبئيرا للدراسة، وأملا في الخروج بنتائج مقبولة.

- حصر القراءة في أشكال تناصية محدّدة، هي: "التناص الخارجي"، مع فعل كتابي سابق غير مشروط أجناسيا (نص رواية/ نص غير روائي)، أو "التناص الداخلي"، مع فعل كتابي من جنس واحد (رواية/ رواية)، أو جنس كتابي مغاير (رواية/ أدب الرحلة)، أو "التناصّ الذاتي"، حين يكون التقاطع بين أثرين أدبيين من إنتاج الكاتب نفسه، فيتحقّق في جنس أدبي واحد (رواية/ رواية)، أو بين جنسين أدبيين متقاربين أو متباعدين.

- ولم يكن اختيار موضوعة "التناص" في مقاربة النص السردي الغيطاني اختيارا اعتباطيا. ذلك أنّ هذا المفهوم قد احتل مساحة واسعة في أعمال المبدعين العرب، أوشك – معها – أن يكون ثيمة العصر، وكان مبرّرُ تركيزنا على الغيطاني: ما وجدناه من نضج وكفاءة في توظيف تقنية "التناصّ" لدرجة توهم بأن توظيفه له كان توظيفا قصديا، بل تقنية أساسية في مشروعه السردي "التجريبي"، الذي سعى – وما يزال – لأجل بلورته، وشحذ رؤيته السردية من خلاله.

نستشف ذلك من تنوع الأشكال السردية عنده، حين تظهر محاكاته للتاريخ، حال (الزيني بركات)، أو التجديد في التقنيات السردية، التي يستمدها من خلخلة النماذج الأسطورية حال رواية (الزويل)، أو يستلهمها من نصوص معاصرة متزامنة بما يستقيم ومشروعَه الروائي التجريبي الحداثي مثل ما فعل مع بعض إنتاج أستاذه نجيب محفوظ حين حاكاه بروايته: (هاتف المغيب).

- لقد امتلك "النص التراثي" مع الغيطاني خصوصية خوّلت له إمكانية تجاوز حيّزه الزمكاني، بالتسرب، بمرونة، إلى الرواية الجديدة، يزاحم به نمط الرواية الغربية، التي أوجدت كتّابا ينسجون على منوالها، إلى أن ظهر الرواد، أمثال (نجيب محفوظ..) لتُولد معهم "الرواية التجريبية"، منبثقة عن الواقع العربي، وظروفه

التاريخية، مثّلت فيها هزيمة (1967) محكّا حقيقيا شكّك في كلّ المقومات الفكرية، التي انتظم عليه التصوّر العربي نحو كلّ ما هو حداثي، لتبدأ مرحلة جديدة ارتدّت إلى التراث، في محاولة جادة لاحتواء أجناسه السردية المختلفة، أو محاولة تفعيلها، أو استلهام أشكالها الفنية، تحت مفهوم "التناص".

لقد تمثّل الغيطاني تقنية "التناص" قبل أن تعرف – نقديا – في الغرب، متّكئا، على نصوص كبيرة بحجم كتاب "بدائع الزهور"، حيث تعلّق بمادتها التاريخية، وبأسلوبها ولغتها، بعدما عاش المكان، والزمان، والتاريخ؛ ليدرك أنّ حتميات الماضي لم تتغير كثيرا عمّا هي في عصره، الذي يعيش حتمياته. فكان لمثل هذه الاستدعاءات النصوصية مجالا خصبا للتفاعل الكتابي بطريقة فريدة لا نجد لها مثيلا في السردية العربية الحديثة.

- تسرّب التاريخ إلى الرواية الغيطانية، لما له مع الرواية من صلةً وثيقةً لا تنكر، خاصة مع ذلك النمط من التأريخ، الذي يعتدّ بسوسيولوجيا الحياة، والذي وجده الغيطاني في حوليات (أحمد بن إياس)، مؤرخ العصر المملوكي والعثماني، وفي كتابه الضخم: "بدائع الزهور"، كما وجده في "خطط المقريزي"، وفلسفة العمارة الإسلامية فيها.

سوف يصادف المتلقي لرواية "الزيني بركات"، "تعالقا " واضحا بين ما كتبه (ابن إياس) في "بدائعه"، وبين ما كتبه (الغيطاني) في "الزيني"، لكن هذا التعالق يتجاوز التعالق "النصوصي" إلى تعالق "دلالي" مثّلت فيه الهزيمة التاريخية العربية (هزيمة المماليك على يد العثمانيين، وهزيمة مصر عام (1967)، صدمة شخصية للغيطاني.

- ثم يتحوّل الغيطاني من استلهام "التاريخ" إلى استلهام "الرحلة"، فيكتب الرحلة الواقعية بطريقة ساحرة، حيث بُعدُها السحري لا يكمن حصرُه في إجادة وصف

المكان، ولا في الحديث عن اختلاف العادات والتقاليد بين المجتمعات المختلفة، بل في الأسلوب اللغوي المتميز، الذي لا يخلو من عفوية بريئة. ولعلّ رواية (الزيني بركات)، عبر شخصية الرحالة الإيطالي "فياسكونتي جانتي"، ومثلها رواية (الزويل)، عبر شخصية "درياد" المتقمصة لشخصية ابن بطوطة، هي أبلغ مثال على هذه التجربة الكتابية الفذّة، التي حملت السارد إلى ممارسة ضرب من الشطح الفونتاستيكي، كشفت عنه روايته اللاحقة "هاتف المغيب"بجلاء.

لقد كانت الرحلة أهم تجربة تناصية يقحمها الغيطاني في رواياته (في: الزويل، والزيني بركات، ومقاصد الأسفار، ومتون الأهرام، وهاتف المغيب..)، كونها تقاطعت مع نزعة السفر والترحال عند الكاتب، واتّسقت مع ذاكرته الانثروبولوجية، ومطالعاته الثقافية الواسعة في كتب التاريخ المصري القديم وحضاراته، والتاريخ الإسلامي، خاصة المملوكي منه، فاستغلّ موضوعاتها العميقة، وأشكالها التعبيرية، في تطوير تجربته السردية.

غير أنّ الغيطاني سوف يمارس ضربا من التناص المزدوج (الخارجي/ الداخلي)، عبر روايته "هاتف المغيب"، أين حقّق تناصية بطريقة "التعدّية"؛ أطّرها نص سابق، ظهر زمن الغيطاني، هو (رحلة ابن فطومة)، لنجيب محفوظ، الذي تناص – بدوره – مع نص رحلي قديم، هو (رحلة ابن بطوطة)، ثم يأتي الغيطاني – بعد ذلك – فيتناصص – بدوره – مع الأثرين، عبر روايته (هاتف المغيب)، في عملية تفاعلية مزدوجة، يأخذ من النص التراثي روح مرجعيته الأجناسية القارة، ويأخذ من النص السابق (المتناص مع النص التراثي) روح رؤيته المنفتحة نحو الآخر الأوربي، وحضارته، وثقافته، ورؤيته للعالم الشرقي، ليولد الغيطاني – من خلالهما – نصا جديدا الروح، مكتنز الرؤى، من حيث المادة والمضامين، تحكمه سيميوزيسية فاعلة متفاعلة، لا ينسى فيها الكاتب الإشارة لتلك الحوارية الثقافية الداخلية الدقيقة،

التي يجب أن تكون بين الشرق (المشرقي)، والغرب (المغربي)، حيث كاد الغرب الاستعماري أن يقيم بينهما فجوة خطيرة عبر عامل اللغة، والخصوصية الثقافية.

- ولعل الموضوعة الكبرى، التي استبدّت بالغيطاني، كانت موضوعة "القمع"، التي هي عنوان عصر الكاتب (مصر الستينات)، لتنعكس في كلّ إنتاجه السردي (القصصي والروائي)، وسوف يستبد نوع من الكتابة التقريرية "التوثيقية"، استمد الغيطاني روحها من نشاطه الصحفي، ومن هنا، صارت هذه الروح الكتابية الصحفية سارية فاعلة في نشاطه الأدبي؛ استطاع تدجين مبادئها، وقواعدها، وتمثّل أسلوبها وتقنياتها.

ومن خلال النشاط الصحفي، وعى الغيطاني حقيقة القمع في الأنظمة العربية، وقدّم عبر "الزيني بركات" شهادة روائية على الاستبداد المدمِّر، رابطا بين قمع الأنظمة، ومرارة الهزيمة أمام العدو الخارجي (إسرائيل)، لتغدو شاهداً على وضع المثقف العربي المفجوع بخيبة الحلم القومي.

جاءت رواية "الزيني بركات" لتعزّز ما كان قد عرضه في روايته السابقة "الزويل"، حين مثّل بشاعة القمع في المجتمع الزويلي (الوهمي)، مقحما الأسطورة، والجو العجائبي المذهل، طامحا إلى خلق عالم خاص يتغيّا منه: "إدانة قهر الإنسان في كل زمان ومكان". ولقد تمكّن الغيطاني من تشييد أنموذج عجائبي لقمع السلطة حتى غدت أعمال الغيطاني السردية مثيرة للرعب، تذكر بالأنظمة البوليسية العربية، لكثرة مخبريها وجواسيسها حال جهاز البصاصة، في "الزيني"، وجهاز الساكاناب في "الزويل".. يعززها ذلك السمت الخاص من التعامل الاحترافي مع الموضوعات، الذي استمدّه من أسلوب الكتابة الصحفية، عبر "التحقيق الصحفي"، و"الاستطلاع المصوّر"، والتقرير.

**وبعد..**

لقد أوصلت هذه المقاربة في "مدونة" الغيطاني السردية – ونزعم أنّها واعية إلى حدّ ما – إلى رصد شبكة من التشكيلات التناصية، أكّدت نصاعة التجربة الكتابية عند (الغيطاني)، ومن خلالها، حاولنا إثبات ذلك – ما وسعنا الجهد – فرأيناه يلتفت إلى التراث، وقد استلهم أشكاله الفنية، مقحما ضروبا من الأجناس الكتابية (التاريخ)، والأنواع السردية (الرحلة)، والخطابات التواصلية في تجربته الإبداعية، مستفيدا من تلك الأشكال التفاعلية، التي يمكن نعتها بـ (التناصات الخارجية)؛ كونها: إفادات "غيرية"، ومثلها (التناصات الداخلية)؛ كونها: ارتدادات "ذاتية" تقاطعت مع راهنه الإبداعي، في محاولة واعية للتجديد من الداخل، وهو أمر مشروع، لا يكاد يهمز فيه الكاتب.

# قائمـــة
# المصادر والمراجع

# قائمة المصادر والمراجع

## I. المصادر المباشرة

- **جمال الغيطاني**


- بعض مكونات عالمي الروائي، في: الرواية العربية (واقع وآفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1981.
- ذكر ما جرى، دار المسيرة، بيروت، ط.1، 1980.
- الزويل، دار الشروق، بيروت، ط01، 2006.
- الزيني بركات، دار الشروق، بيروت، ط.3، 2005
- مقاصد الأسفار، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ط.1، 2011.
- ملامح القاهرة في ألف سنة، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، 1997.
- من دفتر العشق والغربة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1905.
- منتهى الطلب في تراث العرب (دراسات في التراث)، دار الشروق، ط.1، 1997.
- منتهى الطلب إلى تراث العرب (دراسات في التراث)، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط.1، 2012.
- نزول النقطة (الاستمرارية والتغيير في مصر)، دار أخبار اليوم، القاهرة، عدد: 524، ماي: 2009.
- هاتف المغيب، دار الشروق، بيروت، ط.2، 2010.
- سيرته الذاتية (أعلام الأدب العربي المعاصر)، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بيروت، ط.1، 1996.

- **نجيب محفوظ**

– رحلة ابن فطومة، دار الشروق، القاهرة، ط.3 2008.

- **ابن بطوطة:**

– تحفة النظّار في غريب الأمصار، وعجائب الأسفار، دار صادر، بيروت، 1992.

– رحلة ابن بطوطة، تح: عبد الهادي التازي، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1996.

- **ابن إياس:**

– بدائع الزهور في وقائع الدهور، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط.1، 2005.


## II. المصادر العربية


- **ابن جبير (محمد بن أحمد):**

– رحلة ابن جبير: دار صادر، بيروت، 1980.

- **ابن الخطيب (لسان الدين):**

– الإحاطة في أخبار غرناطة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1424هـ، 3/ 206.

- **ابن خلدون (عبد الرحمن):**

– كتاب العبر، دار الفكر، بيروت، 2010.

– المقدمة، الدار التونسية للنشر (تونس) – المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ط.1، 1984، جزآن.

- **ابن رشيق (القيرواني):**

– العمدة (في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، تح: الهواري (صلاح الدين) / عودة (هدى): دار الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1996.

- **ابن فضلان (أحمد):**

– رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، تقديم: شاكر اللعيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 2013.

- **ابن منظور (محمد بن مكرّم):**

– لسان العرب، دار الحديث، القاهرة (2003).


## III- المراجع العربية


- **إدريس (سماح):**

– المثقف والسلطة (بحث في روايات التجربة الناصرية)، دار الآداب، بيروت، 1991.

- **أقلمون (عبد السلام):**

– الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط.1، 2010.

- **الباردي (محمد):**

– في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996.

– الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط.2، 2002.

- **ابن بوعزيز (وحيد):**

– حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو)، الدار العربية للعلوم "ناشرون"، بيروت، ط.1، 2008.

- **الجابري (محمد عابد):**

– التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 1991.

- مدخل إلى فلسفة العلوم (المنهج التجريبي وتطور الفكر العلمي)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (د.ت.ط).

- **الحداوي (الطائع):**

- في معنى القراءة (قراءات في تلقي النص)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1999.

- **حسن (محمد حماد):**

- تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ت).

- **حسن (محمود شمال):**

- الصورة والإقناع (دراسة تحليلية لأثر خطاب الصورة في الإقناع)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط.1، 2005.

- **حسين (محمد):**

- الشكل الروائي والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1، 2012.

- **حمادي (عبد الله):**

- الرواية العربية والتراث (قراءة في خصوصية الكتابة)، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة (المغرب)، 2003.

- **خصباك (شاكر):**

- ابن بطوطة ورحلته، دار الآداب، بيروت (د.ت.ط).

- **درّاج (فيصل):**

- نظرية الرواية والرواية العربية،، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1999.

- **الدائم ربي (الحبيب):**

– الكتابة والتناص في الرواية العربية (دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2004.

- **رضوان (محمد):**

– محنة الذات بين السلطة والقبيلة (دراسة لأشكال القمع، وتجلياته في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.

- **الزمرلي (فوزي):**

– شعرية الرواية العربية (بحث في إشكالية تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، ط. 2007.

- **سامي (عبد المنعم):**

– الرأي العام الإشاعة (قراءة في الوظيفة الاجتماعية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

- **سويدان (سامي):**

– المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.1، 2006.

- **صدوق (نور الدين):**

– البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر التوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط.1، 1994.

- **ضعيف (عواشة محمد):**

– الرأي العام بين الدعاية والإعلام، الجامعة المفتوحة، بنغازي، ليبيا، ط.2، 1998.

- **طه (محمد إبراهيم):**

– النص وسياقه (التوازي والتقاطع)، الأدب والتاريخ، إشراف: رضوى عاشور، جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة الرابعة، أبريل 2001، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. حكومة الشارقة. ط1. 2005.

- **عبود (حنا):**

– النظريات الأدبية الحديثة، والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1999).

- **عزوز (علي إسماعيل):**

– شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، القاهرة، ط.1، 2010.

- **العيد (يمنى):**

– في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 2005.

- **فضل (صلاح):**

– أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، 2009.

– أشكال التخيل، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1996.

- **الفيصل (سمر روحي):**

– الرواية العربية ( البناء والرؤيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

- **القمري (بشير):**

– شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط.1، 1991.

- **الكعبي (ضياء):**

– السرد العربي القديم، (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2005.

- **لحمداني (حميد):**

– بنية النص السردي (من منظور النقد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000.

- **مجموعة من الأساتذة:**

– الرواية العربية (واقع وآفاق)، بعض مكونات عالمي الروائي (مداخلة جمال الغيطاني)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط.1، 1981.

- **مرتاض (عبد الملك):**

– السبع المعلقات (مقاربة سيميائية انثروبولوجية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- **المنّادي (محمد الطيب)، ويوسف (إبراهيم):**

– تاريخ الأدب، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1962.

- **مودّن (عبد الرحيم):**

– أدبية الرحلة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 1996.

– الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر (مستويات السرد)، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي (الإمارات)، ط.1، 2006.

- **وتّار (محمد رياض):**

– توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2002.

- **يقطين (سعيد):**

– انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط .2، 2001.

– تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط. 4، 2005.

- الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2006.
- قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر، والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2010.

## IV. المراجع الأجنبية:

- **Kristeva (Julia):**
  - Sémiotiké (Recherches pour une sémanalyse), Ed. Seuil, Paris,1969.
- **Genette (Gérard):**
  - Figures (3), Ed. Seuil, Paris, 1972.
  - Palimpsestes, Ed. Seuil, Paris, 1982.
  - Seuils, Ed. Seuil, Paris, 1987
- **Bakhtine (Mikhaïl):**
  - Esthétique et théorie du roman, Ed. Gallimard, 1978.
  - L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Ed. Gallimard, 1970.

## V. المراجع المترجمة:

- **باختين (ميخائيل):**

– جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2011.

- **بارت (رولان):**

– درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبيقال، الدار البيضاء، ط. 3، 1993.

- **تودوروف (تزفطان):**

– الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2، 1990.

- مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 1994.
- ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1996.

- **دينكس (ميتشل):**

- معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط.2، 1976.

- **سعيد (إدوارد):**

- الاستشراق (المعرفة. السلطة. الإنشاء)، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.7، 2005.

- **غولدمان (لوسيان):**

- أبحاث مادية، تر: محمد برادة، مجلة آفاق، العدد: 10، جويلية 1982.

- **مجموعة من النقاد:**

- دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.1، 1998.

- **موارن (سوفي):**

- خطاب الصحافة اليومية، تر: عبد المجيد جحفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط.1، 2009.

- **ناتالي (بييقي غروس):**

- مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2012.

- **هرنشو (ج):**

– علم التاريخ، تر: عبد الحميد العبادي، دار الحداثة، بيروت، ط. 2، 1982.

- **دافيد وورد (دافيد):**

– الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1999.


## VI- مجلات، ودوريات:


- **أحمد (سامية):**

– عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، مج.2، عدد. 2، 1982.

- **الجحمة (نواف عبد العزيز):**

– صورة الآخر في رحلة ابن بطوطة، مجلة العربي، الكويت، ع: 552، نوفمبر 2004.

- **خوري (نسيم):**

– الرواية الجديدة وبطولة النص، الفكر العربي المعاصر، الكويت، عدد.24.

- **سليمان (نبيل):**

– أدب الرحلة في مجلة العربي، المحور الثالث (أوروبا في مرآة مجلة العربي)، العدد 72 – 2008.

- **السامرائي (إبراهيم):**

– الأندلس من خلال كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة البحث العلمي، الرباط، ع.4، س.25، 1991.

- **صاحبي (محمد):**

– هاجس العودة إلى التراث عند روائيي الحداثة العرب (الغيطاني نموذجا)، ملتقى الرواية الحداثية (كتابة الآخر والهناك)، [وهران: 02 نوفمبر 2002]، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (2006).

- **العطار (سليمان):**

– سقوط غرناطة وأسلوب بدائع السلك في تدبير الملك (دراسة لإشكالية الجانب الجمالي في النص العلمي)، مجلة فصول، مجلد.12، عدد.3، 1993.

- **الغيطاني (جمال):**

– إشارات.. إلى معرفة البدايات، مجلة فصول، مج.11، ع.3، 1992.

- **فهيم (حسين محمد):**

– أدب الرحلات، عالم المعرفة، عدد: 138، يونيو 1989.

- **مجموعة من الكتاب:**

– الإبداع في العالم العربي، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، معهد العالم العربي (باريس)، مارس 1988، عن: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط.1، 1994.

- **مرتاض (عبد الملك):**

– في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، عدد: 240، ديسمبر 1989.

- **مظلوم (محمد):**

– ابن بطوطة ورحلاته، من: "مختارات من تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، كتاب في جريدة، إصدارات منظمة اليونسكو، عدد: 97، سبتمبر 2006.

- **الموسى (خليل):**

– التناص والأجناسية، الموقف الأدبي، دمشق، مجلد 26، عدد. 305، 1996.

- **النعمي (حسن محمد حسن):**

– استلهام النص التراثي في رواية رحلة ابن فطومة، (رؤية تناصية)، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد: 47، السنة: 1997/ 1998.

- **النابي (ممدوح فرَاج):**

– نجيب محفوظ واستلهام التراث الإنساني: النص الرحليّ (قراءة في رواية: "رحلة بن فطومة")، مجلة الرواية.

- **يوسف (شوقي بدر):**

– سيموطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، الجريدة، يومية سياسية تصدر عن الحركة الاشتراكية العربية العراق، 2006/03/14. ينظر الرابط:

– http: //www.aljaredah.com

VII- **رسائل جامعية**:

- **قارة مصطفى (نور الدين):**

– النص الأدبي (من النسق المغلق إلى النسق المفتوح) رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران، 2010.

- **مرزوق (أبو بكر):**

– الزيني بركات (مقاربة في العتبات النصية)، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2006.

## VIII. مواقع انترنيت:

- **الحمامصي (محمد):**

- جمال الغيطاني: واقعية وشطحات صوفية، بتاريخ: 2007/01/03، ينظر: موقع الدكتور يوسف زيدان: الرابط:

http: //www.ziedan.com/CV/novel/asdaa/17.asp

- **العقيلي (جعفر)**

- الرواية العربية في أزمة: جريدة الرأي الأردنية، الملحق الثقافي، تاريخ النشر: 14-12-2012 . ينظر الرابط:

http: //www.alrai.com/article/556916.htm

- **عادل (إبراهيم):**

- الزيني بركات، أفضل مئة رواية عربية (دراسة بحثية)، تاريخ التصفح: 2011/12/06. ينظر الرابط:

(*http: //www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=6821*)

- **يوسف (شوقي بدر):**

- الانثروبولوجي ورواية التاريخ (نوة الكرم لنجوى شعبان نموذجا). ينظر الرابط:

http: //www.arabworldbooks.com/ArabicLiterature/review29.htm

## VX. لقاءات صحفية وتلفزيونية للغيطاني:

- **خليل (أسامة):**

- الأدب الروائي المصري في الثقافة الفرنسية، حوار أجراه مع جمال الغيطاني، ندوة عن معهد اللغة والحضارة العربية، مجلة نزوى عدد: 30، سلطنة عمان. تصفح: 2002/04/01. ينظر الرابط:

- *www.nizwa.com*

- **أبو زيد (محمد):**

– لقاء مع جمال الغيطاني، جريدة الشرق الأوسط، القاهرة، الخميس 27 ربيع الثاني 1425 هـ 17، يونيو 2004، العدد. 9333.

- **ضحية (أحمد):**

– حوار مع الروائي المصري جمال الغيطاني، صحيفة الصحافة السودانية، ع. 25.4626، أبريل: 2006. ينظر الرابط:

- http: //sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?board=350

- **فلاح (آمال):**

– سنة من المغامرات الأدبية، جمال الغيطاني لـ "الشرق الأوسط". الأربعاء 17 صفر 1428 هـ 7 مارس 2007 العدد 10326 . ينظر الرابط:

- http: //archive.aawsat.com

- **أخبار اليوم المصرية (جريدة):**

– لقاء مع الكاتب، بتاريخ: 2011/07/15. ينظر الرابط:

- *http: //*www.goodreads.com/book/show/12385871

# المحتوى

# المحتوى

❁ إهداء

❁ كلمة لا بدّ منها

مقدمة.....أ

## الفصل الأول

### وعي التراث عند الغيطاني

المبحث الأول: التراث والوعي النقدي في المنجز السردي العربي الحديث..... 14

المبحث الثاني: الغيطاني والتراث (الوعي النقدي والإبداعي) ..... 26

تركيب ..... 45

## الفصل الثاني

### التناص التراثي في المنجز السردي الغيطاني

المبحث الأول: التناص في المنجز السردي العربي المعاصر ..... 50

المبحث الثاني: التناص في المنجز السردي الغيطاني..... 67

تركيب ..... 78

## الفصل الثالث

### التناص الخارجي عند الغيطاني

المبحث الأول: التاريخ (مكوّنا رؤيويا) ..... 83

المبحث الثاني: تناصية الخارج (بين "الزيني بركات" و"بدائع الزهور") ..... 97

**تركيب** .....125

# الفصل الرابع

## التناص الداخلي عند الغيطاني

**المبحث الأول: الرحلة (مكوّنا أجناسيا)** .....129

1- تمهيد .....130

2- البنية الحكائية في الرحلة.....132

3- البنية السردية في الرحلة .....135

3-1- الرؤية السردية .....137

3-2- البنية الزمنية.....139

3-3- البنية الفضائية.....139

3-4- الصورة السردية .....140

3-5- اللغة السردية.....142

**المبحث الثاني: تناصية الداخل (بين "هاتف المغيب" و"رحلة ابن فطومة")** .....145

**أولا: رحلة ابن بطوطة وتفاعلاتها "النصيّة"** .....146

1- نصية رحلة "تحفة النظّار، في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار".....146

1-1- تجربة الرحلة عند ابن بطوطة.....146

1-1-1- بواعث الرحلة .....147

1-1-2- المناحي النفسية في الرحلة .....149

1-1-3- أبعاد في الرحلة.....152

1-1-4- ظروف كتابة النص البطوطي .....153

1-1-5- الفواعل في رحلة ابن بطوطة.....154

1-1-6- ميتا – نصية الرحلة .....155

2- نصية رواية "رحلة ابن فطومة" .....159

2-1- تمهيد .....159

2-2- رحلية النص المحفوظي .....163

2-3- مناص العنوان .....164

2-4- بنية الحكي في الرواية.....165

2-4-1- موضوع الرواية .....165

2-4-2- البنية العاملية في الرواية.....165

2-4-3- فضاء الرواية.....166

2-4-4- الرؤية في الرواية .....167

3- نصية رواية "هاتف المغيب".....168

3-1- الغيطاني وكتابة الرحلة .....169

3-2- الفضاء الرحْلي عند الغيطاني.....173

3-3- موضوعة "الهاتف" عند الغيطاني .....175

3-3-1- صوت الهاتف عند الغيطاني .....176

3-3-2- دلالة "الهاتف" في رواية "هاتف المغيب" .....177

3-3-3- تقنية الصوت الأحادي في "هاتف المغيب".....178

3-3-4- تقنية ارتداد الصوت السردي في البناء الميتا- نصي .....181

**ثانيا: رحلة ابن بطوطة وتفاعلاتها "التناصية"**.....188

1- تناصية رواية "رحلة ابن فطومة" مع "رحلة ابن بطوطة".....188

1-1- التشكيل التناصي.....188

1-2- معمارية الأثرين .....193

1-3- المرجعية النصيّة في الأثرين.....194

1-4- المنطلقات الرؤيوية في الأثرين.....196

1-4-1- المنطلقات الموضوعية .....196

1-4-2- المنطلقات الذاتية .....197

1-5- الصورة في الأثرين .....198

1-5-1- صورة المشاهدة.....198

1-5-2- صورة الآخر .....199

1-6- البناء الأجناسي في الرواية .....201

1-6-1- بنية الحكي الرحلي في الأثرين .....201

1-6-2- فضاء الرحلة في الأثرين.....203

1-6-3- السردية في الأثريين .....205

2- تناصية "هاتف المغيب" مع "رحلة ابن بطوطة".....206

2-1- ظروف كتابة النصين .....207

2-2- التكليف بتدوين الرحلة.....210

2-3- صورة التعامل مع أخبار الرحلة .....212

2-4- تناص مصداقية الخبر في الرحلة .....214

2-5- إقحام اسم الكاتب/ الوسيط في الرحلة .....216

2-6- شعرية البداية في الرحلتين .....216

3- تناصية "هاتف المغيب" مع "رحلة ابن فطومة" .....219

3-1- شعرية البدايات: (المطلع بين الوظيفة المناصية والوظيفة النصية)...222

3-1-1- شعرية البداية بين "ابن فطومة"، و"هاتف المغيب" .....225

3-2- الحوارية في الأثرين: (الحوار الثقافي والحضاري) .....232

**تركيب** .....239

# الفصل الخامس

## التناص الذاتي عند الغيطاني

**المبحث الأول: القمع (مكوّنا موضوعاتيا)** .....249

1- تمهيد .....250

2- مظاهر القمع في الرواية التجريبية .....255

3- الغيطاني ورصد لحظات القمع المنفلتة.....256

4- الغيطاني وتبئير لحظات القمع المعيشة .....258

5- تيمة القمع في إنتاج الغيطاني .....259

5-1- القمع في الزيني بركات: (القمع وهزيمة المثقف) .....260

5-2- القمع في الزويل: (انتهاك مألوف الواقع، وتجاوز تصوّر
العقل الموضوعي).....260

5-3- القمع في الخطط: (بين السلطة المستبدة وقوى التحرّر) .....261

5-4- القمع في هاتف المغيب: (المتخيّل الأسطوري وتكريس القمع) ....261

**المبحث الثاني: تناصية الذات بين (الزيني) و(الزويل)**.....263

**أولا- الوثائقية في العمل السردي الغيطاني**.....264

1- الوثائقية في رواية "الزيني".....264

1-1- الأشكال الوثائقية في "الزيني".....269

2- الوثائقية في رواية "الزويل".....276

2-1- الأشكال الوثائقية في "الزويل".....277

**ثانيا- التناصية الوثائقية بين قضية "الفوانيس"، وقضية "الماء الأعظم"**.....284

1- تناصية الزيني (قضية الفوانيس).....284

1-1- تشكيلية نداء الفوانيس.....284

1-1-1- معطيات النداء.....286

1-1-2- تحليل النداء.....287

1-2- بنية الخطاب الوثائقي في "قضية الفوانيس".....293

1-2-1- بنية خطاب المرسوم.....293

1-2-2- بنية خطاب الفتوى.....296

1-2-3- بنية خطاب الخطبة.....297

2- تناصية الزويل (قضية الماء الأعظم).....302

2-1- مرتكزات الرأي العام.....302

2-2- بنية قضية الماء الأعظم.....303

2-2-1- إثارة القضية: (سحرية السؤال والتساؤل).....303

2-2-2- الفئة المستهدفة في القضية: (استراتيجية العلاقة بين الحاكم والمحكوم).....305

2-2-3- الدفاع عن القضية: (النظام بين الحصانة والتضحية).....315

**تركيب** .....317

**خاتمة** .....325

**قائمة المصادر والمراجع** .....332

**المحتوى** .....347

# الملخّص بالفرنسية

# Résumé

Le texte littéraire n'est plus un discours fermé (clos), repli sur lui-même, comme tendaient à croire les formalistes, en fournissant tant d'efforts afin de mettre l'accent sur sa "littérarité" en vue de proclamer son indépendance.

Par contre "la science du texte" a prouvé son extension profonde à travers les divers contextes historiques et culturels qui l'ont créé, là où il s'ouvre interactivement avec toutes sortes d'univers, pour parvenir enfin à la création d'un nouveau texte qui possède sa propriété artistique, mais qui ne peut être totalement indépendant à cause du réseau de rapports qui l'ont créé.

Les critiques ont pu trouver une issue pour analyser cette inévitabilité culturelle dans la création littéraire et l'approche de toutes sortes de termes tel que: "dialogisme des textes", comme le désigne "Mikhaïl Bakhtine", ou: "textualité", d'après l'utilisation de "Julia Kristeva", ou: "intertextualité", comme le détermine "Gérard Genette".

Nous avons essayé de nous arrêter sur les formes d'intertextualité comme: l'intertextualité externe, l'intertextualité interne et l'intertextualité subjective dans les œuvres romanesques de "Djamel -el- Ghittani ", selon l'interaction entre l'écrivain et le texte classique. Et sur cette base, nous avons essayé d'étudier cette relation intertextuelle entre l'écrivain et le

texte classique dans le but de l'analyser et en déduire les résultats.

Notons bien que le sujet de l'intertextualité n'a pas été pour nous un choix arbitraire, puisque ce concept est à la fois ancien et nouveau dans les études critiques et créatives arabes contemporaines et modernes, car ce concept a pris beaucoup d'importances au point où il est quasiment devenue la thématique la plus utilisée de nos jours, voir même une tendance moderne dans les œuvres littéraires, dont les auteurs ne cessent de chercher de nouvelles formes pouvant contenir l' expérience artistique propre à l'innovateur.

Dans Cette approche, on a choisit comme titre: "**L'intertextualité et le texte classique dans les romans de Djamel-el-Ghittani**", répartie en deux parties fondées sur cinq chapitres qui se ramifient à des sections et des axes.

- **La première partie**: traite la relation de Djamel-el-Ghittani avec le patrimoine en deux chapitres:

**- Le premier chapitre:** se compose de deux axes:

**a-** la conscience critique envers le patrimoine dans œuvres narratifs arabes moderne.

**b-** El - Ghittani et la conscience critique et créative envers le patrimoine.

**- Le deuxième chapitre:** traite l'intertextualité patrimoine dans la narration Ghittanienne qui se compose de deux axes:

**a-** l'intertextualité dans œuvres narratives arabes contemporaines.

**b-** l'intertextualité dans œuvres narratives Ghittaniens.

A la fin de ce chapitre on l'a couronné avec une synthèse qui résume les résultats de ce stade théorique.

- **La deuxième partie:** nous avons essayé d'étudié les trois formes d'intertextualité sus- citées: qu'on a étayé en trois chapitres:

- **Le premier chapitre:** l'intertextualité externe: nous avons évoqué l'histoire considérée comme une vision narrative, où nous essayons de désigner l'intertextualité de l'œuvre romanesque: "Zinni barakate" avec l'œuvre historique de l'historien, Ahmed Ibn Iyass: Badaii al zouhour fi wakai el douhour.

**- Le deuxième chapitre:** l'intertextualité interne:

Nous avons traité l'expédition considérée comme un genre littéraire, où nous essayons de relever l'intertextualité entre ces trois œuvres:

- le voyage d'Ibn Batouta

- le voyage d'Ibn Fatouma de: Nadjib Mahfoudh

- hâtif - el - Maghib de: Djamel-el-Ghittani

**- Le troisième chapitre:** l'intertextualité subjective:

Nous avons traité la répression, considérée comme thème, en évoquant deux sujets:

- la thématique de lanterne (El-Fawanis) dans l'œuvre romanesque d'El-Ghittani: "Zinni Barakate".

- la thématique de l'eau bleue dans l'œuvre romanesque d'El-Ghittani: El.zouel.

L'objet d'étude de ces deux thématiques consiste à suivre le genre de discours qui prend une dimension documentaire, historique avec le premier roman ; et une dimension fantastique avec le second roman, pour relever en fin, l'intertextualité professionnelle qui est reliée à la profession de journalisme chez El-Ghittani.

Enfin, ceci est le résumé de notre approche sur le corpus narratif Ghittanien, où nous avons essayé d'étayer cette vérité productive et reproductive entre l'hypo texte et l'hypertexte d'un coté, et de l'autre coté entre les différents textes de l'écrivain lui même.

**Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique**

**Université d'Alger (2)**

**Faculté des Lettres et des Langues**

**Département de Langue et Lettres Arabes**

# L'intertextualité et le texte classique

## (dans les romans de Djamel -el- Ghittani)

***Projet présenté pour l'obtention du diplôme du Doctorat***

**Préparé par:**

Merzoug Boubakeur

**Encadré par:**

Dr: Ben Bouaziz Wahid

Année universitaire

2015 – 2016

**Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique**

**Université d'Alger (2)**

**Faculté des Lettres et des Langues**

**Département de Langue et Lettres Arabes**

# L'intertextualité et le texte classique

## (dans les romans de Djamel -el- Ghittani)

***Projet présenté pour l'obtention du diplôme du Doctorat***

**Préparé par:**

Merzoug Boubakeur

**Encadré par:**

Dr: Ben Bouaziz Wahid

Année universitaire

2015 – 2016