الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي –تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المتعاليات النصية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء لعز الدين جلاوجي

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
أسمى خمايسية

إشرافالأستاذة الدكتورة:
شادية شقروش

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
لزهر فارس	أستاذ دكتور	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	رئيســـــــا
شادية شقروش	أستاذ دكتور	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	مشرفا ومقـررا
رحال عبد الواحد	أستاذ دكتور	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	عضـوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024-2025

بسم الله الرحمن الرحيم

وأن ليس للإنسان إلا ما سعى

وأن سعيه سوف يرى

إهداء

إلى الوالدين الكريمين إجلالا وعرفانا

وإلى إخوتي وأخواتي الأعزاء:إيمان, مروى,ماهر ,إسلام,أمين

إلى روح ابنة أختي وابنتي:ملاك عصفورة الجنة وإلى :مازن ,أسيد وليان

وإلى كل باحث جاد

شكر وتقدير

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى كل من ساعدني حتى بكلمة طيبة من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل ليصل إلى ما عليه اليوم وفي تخفيف وتذليل الصعوبات التي واجهتني وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة"الأستاذة الدكتورة شادية شقروش"التي كانت خير عون بتقديم النصائح والتوجيهات العلمية والمنهجية، فلها مني كل الاحترام والتقدير

كما أشكر جميع الأساتذة الذين أشرفوا على تدريسي دون استثناء من الابتدائي حتى الجامعة فجزاهم الله عني وعن كل من علموهم خير الجزاء

مقدمة

يزخر الأدب الجزائري بطاقات إبداعية خلاقة، وبأقلام ذهبية فدة، وبأنامل خلقت أروع الإنتاجات الأدبية الشعرية والنثرية، مما جعلت الأدب الجزائري يعرف إقبالا واسعا قراءة وترجمة، بل وتوجت الكثير من الأعمال بجوائز عربية وعالمية متفوقة على نظيراتها من الآداب الأخرى، لا سيما فن الرواية التي تعتبر اليوم سجلا يحوي الكثير من آلام الشعوب وآمالها، بل وتناقش الكثير من القضايا والهموم، وتطرح العديد من الأسئلة الوجودية، تقول الماضي وتعكس الراهن بكل مساراته وتحولاته وتقدم نظرة استشرافية للمستقبل، فالرواية لم تعد فقط وسيلة للتسلية وملء وقت الفراغ، ولكنها وسيلة لملء العقول ودفع الإنسان للتفكير والعمل على التغيير وألا يكون مستهلكا فقط، بل ومنتجا وعنصرا فاعلا، إن على مستوى القراءة والتأويل، أو على مستوى الواقع الفعلي والعمل على التبديل، ومن هذا المنطلق وغيره، فرضت الرواية نفسها دونما عناء على الدارسين والباحثين والمهتمين بالشأن الأدبي، فقاموا بدراستها وتطبيق العديد من المناهج والآليات عليها، وتقديم الكثير من القراءات والتأويلات ذلك أنها لا تقدم متعة فنية وجمالية فقط، بل كونها كتلة إبداعية مشحونة بالدلالات، ومن بين ما اتخذ سبيلا لدراستها ما يعرف بالمتعاليات النصية التي جاء بها جيرار جنيت مستفيدا ومتجاوزا لسابقيه، أمثال جوليا كريستيفا، وفكرة التناص لديها التي جعلها عنصرا من عناصر التعالي النصي، الذي يشمل (المناص، التعالق النصي، الميتاناص، ومعمارية النص) التي لا تهتم بالمتن الروائي كبنية مغلقة، بل مدار الاهتمام يشمل كل ما يحيط بالرواية داخلها وخارجها، الأمرالذي من شأنه أن يضمن فهم النص وتأويله والكشف عن تعالقه بالنصوص المختلفة.

أما عن الأسباب التي دفعتني للاهتمام بالرواية الجزائرية، وخصوصا بالمنجز الروائي الجلاوجي، والاشتغال على أحد أحدث أعماله الروائية الموسوم بـــ "الشجرة التي هبطت من السماء" وبالتحديد بيان تجليات المتعاليات النصية فيها، هو رغبتي في اقتحام غمار الأدب الجزائري وأن أنعم بنفحاته الإبداعية، ومن جهة أخرى أن يستمر مشواري

معه والذي بدأ مع رسالة الليسانس حينما درست المجموعة القصصية الثورية، شموع تأبى الانطفاء لأحمد الطيب معاش، إلى جانب التنوع والعمق في الطرح الذي عرفته أعمال عز الدين جلاوجي سواء تعلق الأمر بالشكل أو المضمون، كذلك كون الرواية موضوع البحث حديثة لم تتم دراستها بعد، وأيضا عتبات الرواية من غلاف بألوانه وموتيفاته المتنوعة والعنوان الرئيس المستفز، هذه التوليفة جعلتني لا أطيق صبرا حتى أقوم بدراسة الرواية والكشف عن خباياها والتمتع بتأويلها وتفجير دلالاتها.

ومن منطلق الأسباب الآنفة الذكر، التي جعلتني أخوض في هذا الموضوع "المتعاليات النصية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء لعز الدين جلاوجي" سأحاول الإجابة عن مجموعة من الأسئلة في مذكرتي هذه منها: كيف تجلت المتعاليات النصية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء؟ هل سجلت حضورا كليا أم أننا سنسجل بروز بعضها وأفول البعض الآخر؟ ما هي أهم العتبات النصية الموجودة في الرواية ؟ وهل كان لها ارتباط فعلي بالمتن الروائي والأحداث؟ وما هي أنواع التناصات التي اعتمدها عز الدين جلاوجي في روايته؟

على اعتبار التناص جزء من أجزاء التعالي النصي، وما هي طبيعة العلاقة الجامعة بين النصين اللاحق والسابق من خلال ما يعرف بالتعلق النصي هل كانت مجرد محاكاة أم تحويل أو ماذا؟ وما مدى حضور الميتانصية، وماذا عن معمارية النص؟ هل فعلا ما بين أيدينا ينضوي تحت لواء الرواية الخالصة؟ أم أن هناك حضورا لأجناس أدبية أخرى تنفي عنها النقاء؟ أو يمكننا أن نصنفها ضمن جنس أدبي آخر غير الرواية؟ كل هذه الأسئلة وغيرها سأحاول أن أجيب عنها إجابة جادة من خلال ما سيأتي في البحث.

إن الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها هي التي ستوجهنا لاختيار المقاربة المناسبة، وإن المقاربة السيميائية وفق منظور المتعاليات النصية هي الأنسب من أجل التحليل والتأويل.

أما عن خطة البحث فقد اقتصرت على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تكملت في المدخل عن المتعاليات النصية بصفة عامة وكيف انتقل جيرار جنيت من التناص إلى ما هو أشمل والمتمثل في التعالي النصي أما الفصل الأول فعالجت فيه ما يعرف بالعتبات وما يدخل فيها من عنوان وغلاف، إهداء، وتصدير... وتجلياتها في المتن الروائي طبعا بعد تعريفها وذكر أهم وظائفها.

أما الفصل الثاني فخصصته لدراسة ثلاث متعاليات نصية هي التناص والنصية اللاحقة والميتاناص، حاولت قدر الإمكان استجلاء مكامن التناصات المختلفة وما يندرج تحتها من الديني والتاريخي والأسطوري والشعري والأمثال وغيرها، إلى جانب الكشف عن ملامح التعلق النصي بين رواية الشجرة التي هبطت من السماء، وعلى وجه الخصوص الحكاية الشعبية "حيزية" كاشفة على مستويات التفاعل بين النص السابق واللاحق مشتغلة على عتبة العنوان والتناص والميتاناص، أما عن سبب دمج كل من النصية اللاحقة والميتاناص في فصل واحد مع التناص فذلك راجع لارتباطها الوثيق ببعضها البعض وكذا طبيعة النصية اللاحقة الكلية مما يجعلها في علاقة مع بقية المتعاليات وعلى رأسها التناص والميتاناص.

أما الفصل الثالث والأخير فقد تناولت فيه معمارية النص وتجلياتها في الرواية، بداية بالحديث عن البنية السردية وعناصرها من شخصية وزمان ومكان بعدها انتقلت للحديث عن الأجناس الأدبية وتداخلها ضمن الروايةمن بينها، الشعر، القصة القصيرة والمسرحية، لأصل في النهاية إلى خاتمة أوجزت فيها أهم ما سجلته من نتائج.

وقد اعتمدت أثناء إنجازي لهذه المذكرة على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت لي المعين الأكبر منها: "رواية الشجرة التي هبطت من السماء" وهي مصدر الجانب التطبيقي لهذه الدراسة إلى جانب، كتاب عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص لعبد الحق بلعابد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق لسعيد يقطين وكذلك الروايةوالتراث السردي، ومدخل لجامع النص جيرار جينيت ترجمة عبد الرحمن أيوب، دراسات في النص والتناصية لمحمد خير البقاعي، النص الغائب محمد عزام، وغيرها من المراجع التي تضاف إلى المصدر الذي تم اختياره، للتطبيق.

وتجدر الإشارة هنا إلى بعض الدراسات السابقة،(فقد عثرت على بعضها طبعا في حدود ما اطلعت عليه)، التي تناولت بعض جوانب موضوعي أذكر منها:

- المتعاليات النصية في الشعر العباسي، مقاربة سيميائية تأويلية في شعر أبي تمام، المتنبي، البحتري، وهيبة بهلول، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم، إشراف الأستاذ، رشيد رايس، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2017-2018.
- المتعاليات النصية في روايات واسيني الأعرج، أيوب لعدودي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصرة، إشراف الأستاذ: محمد زمري، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2019-2020.
- إلى جانب تلك الدراسات التي تناولت عنصرا أو عنصرين من المتعاليات النصية، وكانت في مجملها تركز على العتبات وعلى وجه الخصوص الغلاف والعنوان، أو تركز على التناص بأنواعه , وما أعتقده هنا أن ما يميز هذه الدراسة كوني حاولت الإلمام بكل المتعاليات النصية في رواية واحدة كاشفة عن التفاعل بينها وكيف ساهمت في بناء الدلالة والتأويل.

- هذا وبطبيعة الحال لا يخلو أي بحث علمي من صعوبات قد تعرض طريقه، ولعل أهم الصعاب التي واجهتها تتمثل في ضيق الوقت وعدم التفرغ التام للبحث، وصعوبة الحصول على بعض المراجع المهمة في هذا المجال المتشعب.

وفي الأخير فقد حاولت جاهدة الوصول إلى الأهداف المنشودة من بحثي هذا, ولا يسعى إلا أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر للدكتورة المشرفة المبدعة والموسوعة المتنقلة (شقروش شادية) على ملاحظاتها القيمة وإرشاداتها ليخرج البحث بهذه الصورة فمنى لها فائق الامتنان والتقدير والمحبة والاحترام.

مدخل

مصطلحات ومفاهيم

يعتبر التفاعل النصي من أهم المجالات التي عني بها النقاد وأغرت الكثير من الباحثين والمهتمين بهذا المجال، مما أثرى الساحة النقدية بالعديد من الكتب والدراسات، حيث يعتبر النقطة الفارقة في الانتقال من مجرد الاهتمام بالبحث في النص المغلق، حيث يكون مدار البحث مقتصرا على النص وإغفال كل ما يحيط به، إلى الاهتمام بالانفتاح النصي، حيث ظهر على ساحة النقد الغربي في عصر ما بعد الحداثة ما يعرف بنظرية التناص التي كان لها حصة الأسد من الاهتمام بين التنظير والتطبيق، ومن خلال ما سيأتي سنحاول الإجابة على مجموعة من الأسئلة التي تطرح نفسها حول مفهوم التناص دون التوغل في ذلك لأننا سنفرد له فصلا فيما يأتي، ودون أن نغفل أهم نقطة شكلت تحولا كبيرا من مصطلح التناص الذي عرف على يد الناقدة جوليا كريستيفا، إلى ما هو أعمق وأشمل من ذلك وهو ماجاء به جيرار جنيت واصطلح عليه بالمتعاليات النصية وهي مدار دراستنا هذه.

من المعروف أن التناص من المصطلحات الحديثة، لكنه «ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، إنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقا وغربا بتسميات ومصطلحات أخرى»[1]، وقد ظهر على يد الناقدة جوليا كريستيفا، بعد أن أقدمت على إجراء مجموعة من الأبحاث التي كتبت ما بين 1966 و 1967م، ونشرت فيما بعد في كتابها الموسوم بـــ "سيميوتيك" ولقد فتحت الباب على مصراعيه بعدها أمام المهتمين خاصة بالأدب، والدراسات النقدية المتخصصة، في البحث وتحليل النصوص الأدبية، سواء كانت نثرية أم شعرية، ولكن لا يمكن بأي حال من الأحوال، أن ننكر فضل الناقد الفرنسي ميخائيل باختين في ظهور التناص لا كمصطلح وبالتسمية ذاتها ولكن كممارسة نقدية من خلال ما عرف لديه بمبدأ الحوارية أواخر الخمسينيات، والذي بدأت به كريستيفا بحوثها

[1]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لها ثم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص 19.

السيميائية وبنية النص الأدبي، وبعد توسع مجال تحليل النصوص الأدبية بالتركيز على التناصات الكامنة فيها، قد سالت بعدها أقلام نقدية عديدة حول هذا الموضوع المثير للجدل، كرولان بارت، وتودوروف، وميشال آريفي، وجيرار جنيت، وغيرهم، وبتعدد واختلاف الأفكار والخلفيات والرؤى، تعددت واختلفت تعريفات ومسميات التناص، وبما أن الأدب، بشقيه النثري والشعري، يمثل طاقة إبداعية تصف وتصور وتخلق أحداثا مختلفة، تمس فئات عديدة، كان لزاما على المشتغلين والمهتمين بهذا المجال، البحث عن آليات تسمو بالنص الأدبي في سماء الإبداع، دون الوقوع في فخ الاجترار وتكرار النصوص وجمودها في قالب موحد، فكان الخلاص آنذاك متمثلا في نظرية التناص التي تستخدم أيضا في الكشف عن شعرية النصوص الأدبية وعملية الكشف عن مكامن التناص في النصوص متاحة للباحث الحصيف الذي يمتلك قدرة معرفية، وخلفية ثقافية عالية، تشمل كل المجالات (الأدبية التراثية، الأسطورية، الدينية...إلخ)، على اعتبار أن التناص «ظاهرة معقدة تستعصي على الضبط والتقنين يعتمد تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته»[1].

وقبل أن نستعرض مفهوم التناص عند النقاد لا بد من ضبط المفهوم اللغوي أولا، وبما أن مصطلح التناص مرتبط بلفظة النص فيمكننا أن نورد تعريفا بسيطا لكلمة النص، فهو «مجموعة الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا»[2]، أما التناص في المعاجم اللغوية فقد ارتبط عند ابن منظور بالرفع، وهذا ما ذهب إليه أيضا إبراهيم مصطفى في معجم الوسيط فيقول: «نص الشيء رَفعه وأظهره (...) وَيُقَال نَص الحَدِيث رَفعه وأسنده إِلَى الْمُحدث عَنهُ (...) تناص الْقَوْم ازدحموا»[3]، ولعل هذا المعنى الأخير الأكثر قربا

[1]– محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط3، دار توبقال للنشر والدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 315

[2]– محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 14.

[3]– إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2008، ص 926.

للتناص على اعتبار أن النصوص في تفاعلها فيما بينها أيضا تشبه عملية الازدحام، ولكنه قائم على التفاعل والتجاذب فيما بين النصوص، بين النص السابق والنص اللاحق.

وبالانتقال للحديث عن التناص من الجانب الاصطلاحي، فهو يعتبر حقلا شاسعا، حيث تعددت مفاهيمه مما جعلها تختلف وتتوالد، وفقا لانتماءات النقاد والباحثين والمشتغلين بهذا المجال، حسب مشاربهم وخلفياتهم الأيديولوجية، ورؤيتهم الجمالية، والأهم نظرتهم إلى النص الأدبي، والمناهج التي يتبنونها؛ حيث اعترف العديد من النقاد بزئبقية مفهوم التناص مما يصعب القبض على مفهومه بشكل شامل وكامل، والسبب اختلاف النقاد، كل يعرفه حسب رؤيته ومنهجه، ويبرر سعيد يقطين هذا التباين الواضح في ضبط المصطلح بقوله: «وهدا الاختلاف الذي رأيناه في تحديد المصطلح ليس غريبا على المفكرين العرب فهم قلما يتفقون على مصطلح واحد تستعمله الأمة العربية من شرقا إلى غربها وإن كانت هذه الظاهرة كثرة المصطلحات لمفهوم واحد لا توجد عند العرب فقط»[1]؛ إذن هكذا درجت العادة بعدم توافق النقاد العرب بين المشرق والمغرب العربي، تغنينا عن فوضى المصطلحات هذه وتجدر الإشارة إلى أن هذه المشكلة لا تقتصر على النقاد العرب فقط، بل طالت حتى الغرب، ولكن هذا لن يمنعنا من إيراد مجموعة من التعاريف لنتبين مفهوم التناص عند النقاد.

وكما هو معروف، فهذا المصطلح النقدي ظهر على يد جوليا كريستيفا إذ «استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح التناص»[2]. يمكننا القول بالنسبة لباختين: حضرت الممارسة وغاب المصطلح، وقد قدم له فيما بعد تعريفا كونه «كل نص يقع عند ملتقى عدد

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 93.

[2]– محمد عزام، المرجع السابق، ص 28.

من النصوص وهو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق»[1]. فلا يوجد نص نقي أنتج دون التفاعل والتحاور مع بقية النصوص، فهو حسب ميخائيل باختين يقوم على التكثيف والنقل والتعميق، فهو تضمين لمجموعة نصوص سابقة تشكل نصا أدبيا لاحقا، وهذا ما ذهب إليه رولان بارت حينما تكلم عن مفهوم النص حيث يقول: «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة... فالتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه»[2]. وعليه فالتناص يبرز في النصوص الأدبية من خلال الاقتباس والإحالة حتى يتشكل لنا نص متناغم قابل للقراءة والفهم.

ويعرف التناص أيضا على أنه «تضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي، لتشكل نصا جيدا واحدا متكاملا»[3]، وهذا ما يتوافق وما جاء في النص السابق.

بعد هذا التقديم الأساسي للتناص ننتقل للحديث عن المتعاليات النصية التي تعتبر أعم وأشمل وأعمق منه بل وتعتبر شكلا من أشكاله.

---

[1]– نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع26، السعودية، 1424هـ، ص 1020.

[2]– رولان بارت، نظرية النص، تر:محمد خير البقاعة، ط1، جداول للنشر، بيروت، لبنان، 2013، ص 52.

[3]– أحمد الزعبي، مرجع سابق، ص 11.

-المتعاليات النصية عند جيرار جنيت:

يعتبر جيرارحينيت من أهم المساهمين في تطوير المفاهيم المرتبطة بالنصوص الأدبية، وبخاصة مصطلح المتعاليات النصية، حيث إن جنيت وبإجماع الدارسين من أوائل من قدموا هذا المفهوم ضمن مشروعه الكبير لتحليل البنية السردية للنصوص.

لا تقتصر رؤيته للنص الواحد وكيف يتفاعل مع النصوص الأخرى التي يتداخل معهافقط، بل يتعدى ذلك إلى العلاقات والتفاعلات بين النصوص اللغوية وغير اللغوية، داخل النص وما يحيط به أيضا فهو يرى أن فهم النص الأدبي لا يمكن أن يتم بمعزل عن هذه العلاقات، سواء كانت ظاهرة أم ضمنية، بعبارة أخرى هو يهتم بـــ التعالي النصي" أي كيف يتفاعل النص مع نصوص أخرى، وكيف يتولد المعنى من هذا التفاعل.

لقد بلور جينيت هذا المفهوم في دراسة علمية منهجية دقيقة، تعنى بالكشف عن أنواع العلاقات التي تربط النصوص ببعضها البعض، وقد تطلبت هذه الدراسة وعيا نقديا عاليا، لأنها لا تكتفي بقراءة النص في ذاته، بل تسعى إلى فهمه بوصفه جزءا من شبكة من النصوص والمعاني المتداخلة.

وقد مر مشروع جينيت النقدي بثلاث مراحل رئيسية مثلت كل واحدة منها تطورا في طريقة تعامله مع النصوص، وربما في تركيزه على جوانب مختلفة من هذه العلاقات النصية، كالتناص والتعليق والتحويل، وغيرها من الأشكال، فجنيت من المتخصصين في مجال البحث عن شعرية النصوص الأدبية، ويعتبر مكسبا كبيرا للدراسات النقدية؛ حيث أغناها بكتبه الثلاثة المعروفة؛ "مدخل إلى النص الجامع" (صدر سنة 1979)، وكتابه أطراس (صدر سنة 1982)، وكتابه الذي يعتبر النقطة الفارقة؛ فيه اكتملت معالم نظريته وهو كتاب "عتبات (صدر سنة 1987.

ففي كتابه المعروف بـــ " مدخل إلى جامع النص" اهتم بالتعالي النصي والبحث عن كل ما يحقق علاقة واضحة أو خفية مع بقية النصوص، وقد ضمنه التداخل النصي وما فوق النصية والنظير النصي؛ حيث يقول عنها ضمن كتابه المترجم مدخل إلى جامع النص: «لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه... وضمنه التداخل النصي... ومن جهة أخرى أضع تحت مصطلح ما فوق النصية... أضع أيضا ضمن التعالي النصي أنواعا أخرى من العلاقات وأهمها فيما أعتقد علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها، بل فكرتين متباينتين عن بعضهما بدقة ولأنني لم أعثر على مصطلح أفضل فقد أطلقت على هذا النوع من العلاقات مصطلح النظير النصي (ويمثل النظير النصي في رأيي التعالي النصي بالمعنى التام) ولعلنا سنهتم بالنظير النصي يوما ما إذا شاء القدر لنا ذلك وأخيرا ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي تعرضنا لها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها ولنصطلح على المجموع حسبما يحتمه الموقف جامع النص والجامع النصي أو جامع النسيج»[1]. ما يمكن تسجيله من هذه الفقرة هو أن جنيت في البداية اعتبر جامع النص مكافئا للمتعاليات النصية التي بدورها جعلها مكافئة للتناصية، إلا أنه عدل المسار بتجاوزه لهذه الفوضى المصطلحية في كتابه أطراس، بعده التناص أحد الأنماط الخمسة التي تتكون منها المتعاليات النصية، والتي تعتبر لديه موضوع الشعرية، فعندما احتفى النقاد بهذا المصطلح وأقبلوا عليه بالدراسة تنظيرا وتطبيقا جاء جينيت ليتجاوزه وعده نمطا من أنماط المتعاليات النصية، وكان جينيت مجددا حتى لأفكاره الخاصة، فقد عدل عن فكرته القائلة بأن معمار النص هو موضوع الشعرية، لينتقل للحديث عن المتعالي النصي أو ما يقابله المتعاليات

[1]– جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 90-91.

النصية ومعناه «كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»[1].

وهذا محمد عبد المطلب في كتابه الموسوم بـــ "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، قد اعتنى عناية كبيرة بما أسماه التعالي النصي؛ «وهو نوع من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية أو الواضحة لنص معين مع غيره من النصوص، وبهذا يكون (التعالي) متضمنا (التداخل النصي) بالمعنى الدقيق والكلاسيكي الذي تحدد منذ كريستيفا والمقصود (بالتداخل النصي) هنا: الوجود اللغوي، سواء أكان نسبيا أم كاملا، أم ناقصا، لنص آخر وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر»[2].

ولعل ما جعل شهرة جنيت كبيرة على الساحة النقدية والدراسات الأدبية، هو كتابه "أطراس " والذي ضمنه الحديث عن أنواع المتعاليات النصية، مميزا من خلالها أوجه العلاقات النصية، مع تحديده مصطلحات خاصة لكل علاقة منها، رغم أنها تتنوع في كل مرة باتخاذها معنى خاص، لكنه لا يخرج عن المادة المعجمية التي تظل الأصل شكلا ومضمونا. ثم يعمد إلى أن يلحق بها سابقة أو لاحقة حسب المعنى الذي يرنو إليه، وقد حدد جيرار جنيت هذه المصطلحات في خمسة أنواع هي: التناص والميتناص، التعلق النصي، معمارية النص والمناص.

وهو بذلك يكون قد تجاوز الفكرة البنيوية القائلة بدراسة النص كبنية مغلقة، ليبحث عن شعرية النصوص؛ أي ما يجعل أدبا ما ادبا مستفيدا في مشروعه النقدي هذا ومتجاوزا في الآن نفسه، من حوارية باختين وتناص جوليا كريستيفا، كونهما يبحثان أيضا عن التفاعل النصي.

---

[1]– سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 96.

[2]– محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995، ص 152

وفيما يلي نستعرض بإيجاز أنماط المتعاليات النصية.

1-المناص Paratextuality:

يعتبر من أهم وأكثر أنماط المتعاليات النصية اشتغالا من قبل الباحثين والدارسين، فلا تكاد تخلو دراسة دون التطرق لهذا النمط بل وأفردت له العديد من مذكرات التخرج، والكتب، والمقالات.

وقد تعدد المصطلحات التي تطلق عليه منها (العتبات، النص الموازي، المصاحب النصي، النص المحيط) للدلالة على ارتباطه بالبعد المكاني، المصاحب للنص، وهو النمط الأكثر وضوحا كونه يختص بكل ما هو مستقل كتابيا عن المتن، لكنه يتصل به بطريقة أو بأخرى، فهو «البهو Vestibule بتعبير لوي بورخيس، الذي منه ندلف إلى دهاليز تتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، والحوار قائم في شكليه العمودي والأفقي حول النص، ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، كل هذه النصوص تستمد قيمتها من اتصالها بالمتن المدروس ومن بنيتها بين الداخل (النص) والخارج (خطاب العالم عن النص، أو هي بتعبير فيليب لوجون هوامش النص المطبوعة التي تشرط القراءة برمتها»[1]،إذن يمكننا اعتبار العتبات النصية بوابة عبور للمتن الإبداعي من خلال عملية التأويل والكشف والمكاشفة عن العلاقة القائمة بين الداخل؛ أي المتن والخارج المناص المتمثل «في ذلك العدد من الملفوظات التي تحدق بالنص، العنوان، العنوان الفرعي، التقديم، فهرس الموضوعات...» [2]، وعليه فالمناص يعني بالغلاف والعنوان والعناوين الفرعية والتصدير والإهداء والحواشي... وتكمن أهميتها

[1]- العموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجا، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 89.

في كونها عتبات قبلية وبعدية تعين القارئ على الولوج إلى النص، وقد ركز جيرار جنيت في تعريفه للمناص على القارئ عندما عرفه بأنه: «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره»[1]، حيث أن أول ما يواجه القارئ من الكتاب هو النص الموازي، هذه العتبات المحيطة التي قد تلعب دور الوشاية لتنير درب القارئ وتوجهه مما يساهم في عملية القراءة والتأويل، ومن ثم الإنتاج وفق حنكته، ومهارته في استكناه هذه العتبات التي تحيط بالنص، فرغم «تسييجها له إلا إنها لا تحجب النص عن متلقيه، بل تسرب له شيئا منه، وتسمح للمتلقي بالمساهمة في إنتاجه وذلك لما له من أهمية في فهم النص وتحديد شيء من مقاصده الدلالية»[2].

هذا وتتفاوت طريقة التأثير الخاصة بكل نوع من أنواع العتبات النصية على طريقة القراءة والتأويل، كما ولا يشترط حضورها مجتمعة في أي عمل قد تحضر بعض العتبات وتغيب أخرى.

2- التناص Intertextuality:

يعتبر التناص نمطا من أنماط المتعاليات النصية، والأساس فيه هو تفاعل وتوالد النصوص؛ إذ لا يوجد نص بريء إن صح التعبير أو نقي، فهو لا يبنى من فراغ، بل هو عبارة عن تضافر وتداخل وتناسل مجموعة من النصوص المتقدمة عليه والمتزامنة معه، عن طريق بلورته بطريقة جديدة، ويعرفه جيرار جنيت بأنه «علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار أو الحضور الفعال لنص داخل آخر إما بشكل حرفي واضح، كما في الاستشهاد، أو بشكل أقل وضوحا وشرعية حيث يكون

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، تح: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 44.

[2]- عبد الرحمن الحجري، عتبات النص البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 67.

الاقتباس حرفيا ولكنه غير مصرح به، كما في السرقة الأدبية أو بشكل أقل وضوحا وأقل حرفية كما في التلميح»[1]، وعليه فالتناص هنا يكون إما بطريقة حرفية كالاستشهاد، أو بالاقتباس، ولكن دون ذكر النص المقتبس منه، وهذا يدخل ف إطار السرقة الأدبية أو عن طريق التلميح، فالمبدع يستدعي مخزونه المعرفي وزاده الثقافي المترامي في مختلف المجالات ليرسم لنا لوحة تتمازج فيها ألوان متنوعة من النصوص منتجة بذلك نصا جديدا.

وتجدر الإشارة إلى أن التناص ليس حكرا على الكاتب فقط حال قيامه بالكتابة بل يتعداه للقارئ المحنك الذي يستفزه نص ما فيقوم باستنطاق ذاكرته وثقافته وزاده المعرفي ,ليكتشف مكامن التناص وبذلك يكون القارئ منتجا ثان للنص, وهذا النمط من المتعاليات يعتبر الأكثر استحضارا في النصوص وبالعودة للتفصيل أكثرفي تعريف جينيت فقد عدد حالات للتناص بين واضح جلي لا يخفى عن القارئ,حيث يربط النص مباشرة بمصدره دونما عناء, وبين حالة خفية تحتاج إلى إعمال العقل للقبض على النصوص التي يتناص معها« حيث يحضر المعنى ويغيب الحرف أو يحضر النص المضاد أو المحاور ويغيب النص الأصلي ,فيصبح حضورا مشتركا بين نصين أو أكثر بطريقة استحضارية ,هي غالبا تتمثل في الحضور الفعلي لنص في نص اخر ,وأكثرها وضوحا هو الاقتباس وأقلها هو الإلماع»[2]

3- الميتانصيةMetatextuality

ولقد تعددت ترجمة هذا المصطلح منها(اللغة الواصفة ,اللغة الشارحة,النصية الواصفة,ماوراء النصوص...)والجدير بالذكر أن كل تلك المصطلحات تشترك في الوصف والشرح –الواصفة الشارحة–وهي تدل على ما وراء النص من كلام يتعلق به,حيث يختص بنمط العلاقة النصية التي«يتجلى من خلالها ردة الفعل أو الارتداد العكسي على النصوص ,باعتباره نصا ينتج بعد القراءة نتيجة لتأثره بالنص المقروء ,ومن جهة أخرى تمثل رد فعل

[1]– محمد وهابي، من المناص إلى التناص، ط1، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2016، ص 93-94.

[2]محمد خير البقاعي ,دراسات في النص والتناصية ,ط1,مركز الإنماء الحضاري ,حلب ,سوريا ,1998,ص126/125

النص على وعي القراء والمتلقين له»[1] أي أن هذا النوع من المتعاليات النصية يتضح من خلال القراءة والكتابة ,يقوم على الجدل والتفاعل وهذا ما نبه إليه جينيت حين عرفه بأنه«بالتحديد علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به بالضرورة –استدعائه–,بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم تعيينه,إنها العلاقة النقدية في أبهى صورها»[2] إذن فالميتانصية تقوم على التفسير والشرح والتعليق بين النصين في علاقتهما القائمة بينهما ليس بالضرورة أن يتزامن النصان, وهذا ما أكد عليه الناقد محمد المصفار حينما تحدث عن علاقة الميتانصية كونها «كل ما يقوله القارئ عن نص ما، فيكون كلامه بمثابة الكلام عن الكلام أو النقد على الإبداع، وذلك الكلام والنقد يأتي بعد صدور النص أي تاليا له وغير متزامن معه»[(3)]. وفي هذا تأكيد على أهمية فعل القراءة باعتباره «فعل تفاعل ديناميكي بين القارئ والنص وبالتالي فهي عملية ليس وحيدة الاتجاه»[(4)].

4-النص اللاحق Hypertextuality

التعلق النصي، والنصية الاتساعية، والنصية الإحالية، والنص الأعلى، كلها مصطلحات تدل على النص اللاحق؛ أي أن هناك نصا آخر تم الرجوع إليه، ثم القيام بالتوسع من خلاله، فالنص الأول؛ أي السابق شكل منطلقا إلهاميا ومتكأ استقى منه الكاتب نصه اللاحق؛ حيث يظهر مدى تفاعل وتأثر الكاتب بنص معين، فهو يقوم على «الانطلاق

[1]مراد مبروك وآخرون ,نظرية الاتصال الأدبي التنظير والتطبيق ,ط1,مركز النشر العلمي بجامعة الملك عبد العزيز ,جدة ,السعودية ,2012,ص208

[2]محمد وهابي ,مرجع سابق,ص94

[3]– محمد المصفار، التناص بين الرؤيا والإجراء في النقد الأدبي الحديث مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، (د.ط)، دار التفسير الفني، تونس، 2000، ص 54.

[4]– ساحي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 144.

من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردي جديد وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص»[1].

الانطلاق من نص قديم ←الوصول إلى إنتاج نص جديد يحاكي الزمن الذي ظهر فيه.

وتبرز العلاقة بين النصين، السابق واللاحق، من خلال جزئيتين هما، تحوير وتجديد للنص القديم، أو محاكاة وتقليد له وتنضوي تحت هاتين الجزئيتين كل عمليات تعلق نص بآخر فالنص اللاحق أي الجديد يعمد إلى «تحويل النص السابق بطريقة مباشرة وصريحة، فيعيد كتابته كتابة جديدة، إلا أن التحويل يفترض محاكاة النص اللاحق للنص السابق، إذا ما من سبيل إلى حصول التحويل إلا بعد استيعاب النص اللاحق السابق وتمثله»[2]؛ أي أنها ليست عملية عشوائية اعتباطية، تقوم على القص واللصق، دون معنى لكنها تتم بعد فهم جيد ومعمق للنص القديم حتى يستطيع الكاتب محاكاته أو تحويله لينسج نصه الجديد.

5-معمارية النص Architextuality:

يعبر هذا النمط عن الجانب الأجناسي وتصنيف النص، كمًّا ويطلق عليه مسميات كثيرة منها: جامع النص، والنصل الشامل... فمعمار النص ذو صلة وثيقة بتحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وذلك وفق البنى الفنية التي تختص بها أجناس دون أخرى؛ إذ تبحث هذه العلاقة النصية في المسار العمودي البنائي للنص من خلال تلك العلاقات المتداخلة التي يبنيها نص مع نصوص أخرى، ويعرف جينيت هذا النوع بقوله، إنه يمثل تلك «المقولات العامة وأنواع الخطابات وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية التي ينتمي إليها النص، فهي بمعنى الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة»[3].

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص 5.

[2]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (د.ط)، دار الفارابي للنشر، بيروت، لبنان، 2010، ص 464.

[3]- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص 1.

الفصل الأول

العتبات النصية
المفهوم، الأنواع، الوظائف

المطلب الأول: العتبات النصية: المفهوم، الأنواع والوظائف:

أولا-مفهوم العتبات النصية:

العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها الوعي النقدي الجديد، لما لها من دور فعال في إضاءة دراسة النصوص وكشف أغوارها، إذ صارت حقلا معرفيا قائما بذاته سواء في النقد الغربي أو العربي، يعول عليها في الدراسات الحديثة باعتبارها تقوم أساسا على قراءة وتأويل العمل الأدبي، والكشف عن العلاقات الداخلية والخارجية التي تبني الصرح الإبداعي؛ حيث يكون الاهتمام بداخل النص وكل ما يحيط به من دوال مختلفة التي يتضمنها، والعمل على فك شفراتها، بل ويتعدى الأمر ذلك بتوجيه الاهتمام كذلك نحو الآراء النقدية والدراسات والمناقشات وغيرها، ونظرا لأهمية العتبات النصية وللضرورة المنهجية كان لزاما علينا الإحاطة بمفهومها بتقصي ما جاء في بعض المعاجم اللغوية والكتب النقدية.

1-المفهوم اللغوي للعتبات:

مما لا شك فيه -كمعظم المصطلحات- يرد مصطلح العتبات بمعاني متصلة وأخرى منفصلة وهذاما سنتبينه من خلال ما جاء في بعض المعاجم اللغوية، فها هو ابن منظور يذهب للقول بأن «العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ الَّتِي تُوطأُ؛ وَقِيلَ: العَتَبَةُ العُلْيا. والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأَعلى: الحاجِبُ؛ ... وَالْجَمْعُ: عَتَبٌ وعَتَباتٌ. والعَتَبُ: الدَّرَج... عَتَبَ عَلَيْهِ يَعْتِبُ ويَعْتُبُ عَتْباً وعِتاباً ومَعْتِبة ومَعْتَبَةً ومَعْتَباً أَي وَجَدَ عَلَيْه ... قَالَ الأَزهري: التَّعَتُّبُ والمُعاتَبَةُ والعِتابُ: كُلُّ ذَلِكَ مُخاطَبَةُ الإِدْلالِ وكلامُ المُدِلِّينَ أَخِلَّاءَهم، طَالِبِينَ حُسْنَ مُراجعتهم»[1]؛ فالعتبة إذن هنا تحمل معنى عتبة الدار؛ أي أول ما تجده أمام الباب قبل أنتلج البيت وتعني

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) لسان العرب، ط1، دار صادر ، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج 10، مادة (ع ت ب)، ص 21-22.

أيضا الشيء العالي والدرج وهذا ما يتفق فيه مع ما جاء في معجم العين حيث العتبة ما «جعلها إبراهيم عليه السلام، كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبته، وعتبات الدرجة وما يشابهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض وكلّ مَرْقاةٍ من الدرج عَتَبَة، والجميع العَتَب. وتقول: عتّب لنا عتبة، أي: اتَّخذ عَتَبات: أي: مَرْقَيات. والعتَب ما دخل في أمرٍ يُفْسِدُهُ ويُغَيِّرُهُ عن الخلوص»[1].

أضاف الخليل –إلى جانب المعاني السابقة– معنى زوجة المرء، والعتبات ما يجعل للارتقاء، أما معجم متن اللغة فقد جاءت العتبة فيه بمعنى: « وعتابا ومعتبة ومعتبا عليه: وجد عليه: سخط عليه. وعتبا وعتبانا عتيبى: لامه على إساءة... ومن قول إلى قول: اجتاز الباب: وطئ عتبته»[2]. وهنا نجد معنى آخر وهو اللوم على الإساءة وهذا ما ذهب إليه أيضا صاحب معجم الوجيز «عتب عليه عتبا وعتابا لامه وراجعه فيها وكرهه منه، والباب عتبا، وطئ عتبته، يقال ما عتبت باب فلان»[3]، أي ما ذهبت إلى بيته وما اجتزت بابه قط وجاء أيضا في معجم مقاييس اللغة أن عتبات «وَهِيَ أُسْكُفَّةُ الْبَابِالَّتِي تُوطأُ؛ وَقِيلَ: العَتَبَةُ العُلْيا. والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأَعلى: الحاجِبُ؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى؛ والعارِضَتَانِ: العُضادَتَانِ، وَالْجَمْعُ: عَتَبٌ وعَتَباتٌ (...)وعَتَبُ الدَّرَجِ: مَراقِيها إِذا كَانَتْ مِنْ خَشَب؛ وكلُّ مِرْقاةٍ مِنْهَا عَتَبَةٌ (...) وَإِنَّمَا سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِارْتِفَاعِهَا عَنِ الْمَكَانِ الْمُطْمَئِنِّ السَّهْلِ. وَعَتَبَاتُ الدُّرْجَةِ: [مَرَاقِيهَا] ، كُلُّ مِرْقَاةٍ مِنَ الدُّرْجَةِ عَتَبَةٌ. وَيُشَبَّهُ بِذَلِكَ الْعَتَبَاتُ تَكُونُ فِي الْجِبَالِ (...)»[4].

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري المتوفى: 170هـ): معجم العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 203، مج 3، مادة (عتب)، ص 89–90.

[2]– أحمد رضا، معجم متن اللغة، (د.ط)، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960، مج4، ص 17–18.

[3]– إبراهيم مدكور، المعجم الوجيز، (د.ط)، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، 1989، ص 405.

[4]– ابن فارس (أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين المتوفى: 395ه)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج4، مادة (عتب)، ص 225.

من خلال ما سبق لتتبعنا معنى كلمة العتبة، نجدها تدور في فلك واحد في المعاجم السابقة، هي عتبة الباب والأسكفة التي توطأ، إذن فلا دخول للبحث والدراسة إلا منها والخروج إلا بالمرور عليها، فهي تؤول بنا إلى نفس المدلول ونفس الحقل الذي يقضي بأنها تعبر عن العلو والارتفاع، وأيضا عتبة البيت والمدخل الذي يواجهك قبل الولوج إلى أي مكان مغلق، وهذا المعنى الذي يهمنا هنا لأنه يتوافق وموضوع دراستنا هذه.

2-المفهوم الاصطلاحي للعتبات:

حظيت العتبات النصية باهتمام كبير على المستويين الغربي والعربي فأسالت أقلام العديد من النقاد والدارسين، حيث تعددت المفاهيم بل والمصطلحات من ناقد إلى آخر منها، المناص، المصاحب النصي، والنص الموازي، وغيرها، وما يعنينا هنا ليس تعدد المصطلح، بل المفهوم الاصطلاحي، حيث يراد بالعتبات النصية «الخطابات والصور التي تحيط بالنص الأصلي، وتشمل العناوين ونوع الغلاف والتذييلات والتصدير، والحواشي الجانبية والسفلية والعبارات التوجيهية والزخرفة وغيرها، وهي في الأساس خطابات ناتجة عن تفكير مسبق للمبدع، ويواجهها القارئ، قبل تناوله العمل الأدبي فترسم لديه انطباعا أوليا يثير أسئلة مسبقة، يجيب عليها فيما بعد، إنها تحمل في طياتها نظما إشاريا ومعرفيا يقوم بدور مهم في نوعية القراءة وتوجيهها»[1]؛ أي هي ما يتذوقه القارئ، انطلاقا من الرؤية الخارجية والسطحية للعمل الإبداعي، وذلك قبل تناوله للنص الأصلي، فتترك بذلك أثرا معينا في نفسية القارئ، مما يحفزه على اقتناء العمل الإبداعي ومباشرة الغوص في ثناياه، كما يعرفها جيرار جينيت بقوله «العتبات، بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات...وغيرها، وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا

[1]- أحمد حيال جهاد وآخرون، العتبات النصية ودورها في البناء القصصي (العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص أنموذجا)، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، مج5، ع1، 01 آذار،العراق, 2015، ص 1.

يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب»[1]؛ إذ إنها تعبر عن رؤية الكاتب وعن ما يريد إيصاله للقارئ بصورة مبدئية، فهي كالإيحاء الأولي الذي يريد أن يصدره المبدع، فيطبع بذلك صورة معينة في ذهن المتلقي عن متن إبداعه، وبذلك يتعرف على الأجواء المحيطة بالنص ومقصدية المبدع، فقراءة المتن مرهونة بقراءة كل ما يحيط به من عتبات مصاحبة، فهي تمثل همزة وصل بين المتن وما يسيجه، وبهذا تصير العتبات «في حقيقتها بمثابة نص مواز للمتن»[2]، فتقوم بمساعدتنا في «فتح مغاليق المخطوطات وتساعد في قراءتها وتحديد قيمتها المعرفية والتاريخية وما إلى ذلك»[3]. وقد تبنى محمد عزام مصطلح المناص في كتابه (النص الغائب)؛ حيث يعتبره نمطا من أنماط التفاعل النصي وهو يحدده في «العناوين، المقدمات، والخواتيم، وكلمات الناشر والصور»[4]. كما وأطلق عليها في موضوع آخر من نفس الكتاب المصاحبات الأدبية ويعني بها «الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة»[5].

هذا ويذهب جميل حمداوي إلى تبني مصطلح النص الموازي، وذلك في معرض حديثة عن أهمية العنوان حيث يقول أنه «عبارة عن دراسة العتبات المحيطة بالنص، ويقصد بهذه العتبات المداخل التي تجعل المتلقي يسبك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض»[6]، وهكذا تستمر رحلة ترجمة مصطلح Paratexte ووضع مفهوم خاص به،

---

[1]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، (د.ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 23-24.

[2]- المرجع سابق، ص 16.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

[4]- محمد عزام، مرجع سابق، ص 41.

[5]- المرجع نفسه، ص 31.

[6]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج25، ع3، يناير مارس، 1997، ص 102.

حيث تختلف باختلاف رؤية الناقد الدارس إلى جانب خلفيته المعرفية، فهذا شعيب حليفي برز لديه مصطلح العتبات في كتابه "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل" حيث يرى أن «كل رواية تمتلك هويتها وعلاماتها عبر مختلف العناصر والمكونات التي ترمم أفق المتخيل وخصوصيته ومن أجل إضاءة القراءة والدنو من هوية المتخيل وما ينشره من امتدادات ينفتح التحليل على بعض العلامات التي ظلت لفترة طويلة معزولة عن المساءلة ثلاث عتبات من بين أخرى، العنوان، الخطاب المقدماتي، والبداية هي البهو الذي ندلف منه إلى بنيات مغلقة في النص ولكنها ثرية تساهم في دعم المقاربة النقدية وفهم التشكلات النصية»[1]، إذن فالعتبات لديه عبارة عن بهو يستقبلنا قبل الولوج إلى النص وأنها محملة بالدلالات التي تساعدنا على فهم بنيات النص المغلق.

أما رشيد بنحدو فقد ترجم المصطلح الغربي Paratexte بالنص المحاذي حيث عده أحد أهم الطقوس التي تساهم في عملية الغوص في النص، فالولوج إلى «عالم المتخيل والحبكة يتطلب مراعاة جملة من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ كالعنوان وربما العنوان الفوقي ثم العنوان التحتي فالتواطؤات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية...إلخ، لا تكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور مخارج كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب»[2]. وهو يؤكد على أهمية النص المحاذي حيث العناوين والعبارات التوجيهية والإحالات السياقية وظيفة هي «ربط النص بأصول جنسية أو متسلسلة أو شخصية، لكن دورها الإشاري والمربك لا يتطابق قطعا مع إدارة تقليص التعدد الدلالي للنص السردي»[3].

---

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل "دراسة في الرواية العربية"، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 5-6.

[2]- بربار قاليط، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1999، ص 36.

[3]- المرجع نفسه، ص 36.

ما نستشفه مما سبق عرضه لبعض تعريفات وترجمة مصطلح Paratexte يظهر جليا ما عرفته الساحة النقدية «بابلا مصطلحيا، وتململا منهجيا أدخلها في دوامة ضبط مرجعياتها المعرفية وكفاءاتها العلمية وأجهزتها المفاهيمية وآلياتها التحليلية، قصد تتبع ذاكرة المصطلحات والحفر في منابتها الأصلية، قصد وضع مقابلات ترجمية لها، تقدرنا على فهمها وتقييمها، وتوصيل معناها للمخاطبين بها والمشتغلين علها»[1]. وهكذا فقد ذكر عبد الحق بلعابد في كتابه "عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص" عدة تسميات لمصطلح Paratexte من بينها النص الموازي، مع محمد بنيس، التوازي النصي مع مختار حسني، موازي النص محمد الهادي مطوي، وعبد العزيز شبيل بالنص المعادي، وجليلة طريطر بالنص المؤطر، حيث يذهب عبد الحق بلعابد رغم كل هذا التبلبل المصطلحي إلا أننا نعود دائما لجينيت الذي استطاع أن «يضع مصطلح المناص Paratexteأي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا نكون قدجعلنا للنص أرجلا يمشي بها للجمهور وقرائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم وبهذا يكون جينيت قد انتقل من شعرية النص إلى شعرية المناص المتجلي في الكتاب الذي يساعد على دورانه وتداوله»[2].

وهكذا احتلت العتبات –مهما تعددت التسميات– مجالا واسعا في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية وشدت انتباه الدارسين والباحثين في مجال الأبحاث اللسانية والسيميائية وتحليل الخطاب، ومما تقدم يمكننا القول أن العتبات بمثابة المفتاح السحري الذي يعمل على فتح مغاليق أبواب الولوج إلى المتن الإبداعي.

[1]– عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص 28.

ثانيا-أنواع العتبات النصية

1-أنواع العتبات النصية: تعد العتبات النصية مجالا خصبا للدراسة الأدبية والنقدية على اعتبار أنها: «ملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الدال أم الخارج وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباسه وما أشكل على القارئ»[1]، وقد قسمها جيرار جنيت إلى قسمين: النص المحيط والنص الفوقي، وهذا ما سنتبينه من الجدول التالي[2]:

النص المحيط التأليفي	النص الفوقي التأليفي	
	العام	الخاص
اسم الكاتب	اللقاءات الصحفية والإذاعية التلفزيونية	المراسلات العامة والخاصة
العنوان (الرئيس، الفرعي)		
العناوين الداخلية	الحوارات	المسارات
الاستهلال	المناقشات	المذكرات الحميمية
المقدمة	الندوات	النص القبلي
الإهداء	المؤتمرات	التعليقات الذاتية
التصدير	القراءات النقدية	
الملاحظات		
الحواشي		
الهوامش		

جدول توضيحي (01):مكونات النص المحيط والنص الفوقي

[1]- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ط1، منشورات المعارف، المغرب، 2013، ص 3.

[2]- عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 48.

فالنص المحيط التأليفي يشمل «كل ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال... بمعنى أنه يشمل كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف كلمة الناشر في الصفحة الرابعة للغلاف وهو يأخذ عند جينيت أحد عشر فصلا من كتابه عتبات»[1]. أما النص الفوقي فيشمل كل ما هو خارج النص ولكن يدور في فلكه من حوارات ولقاءات، ندوات، تعليقات ذاتية... وما سنركز عليه هنا هو النص المحيط التأليفي لأنه دائم الحضور والأكثر ملازمة للكتاب ونقسمه هنا إلى نوعين عتبات النص الخارجية وعتبات النص الداخلية.

1- 1-عتبات النص الخارجية:

ومن خلال العنوان يتضح أننا بصدد الحديث عن تلك العتبات التي تواجهنا وتستقبلنا مشكلة عامل جذب أو نفور حيث تشمل الغلاف، اسم الكاتب، ... وهي ما تجعلنا نقيم علاقة تواصلية أولية تلفت انتباهنا كمتلقين وهي :

1-1-1-الغلاف:

أو العتبات التي تمثل عامل جذب للمتلقي بكل ما يشكله من ترسيمات وألوان وكتابات، فهو الواجهة التي تتصدر عملية الإشهار للعمل الأدبي، حيث يعتبره حميد لحمداني «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطابع، وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها»[2]. وهذا أبو المعاطي خيري الرمادي يعتبر «خلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص، بل أحينا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد

[1]- المرجع السابق، ص 49.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1991، ص 55.

الإيحائية للنص، فيقرأ كنص قبل قراءة النص الأم، وأحيانا يكون فضاء علاماتيا ذا دلالات يحمل رؤيا لغوية ودلالات بصرية»[1]؛ حيث يشكل الغلاف انطلاقا مما سبق حمولة دلالية بما يحمله من رموز وألوان ودوال مختلفة، قد توحي بمسار أحداث النص، كما قد تلعب على وتر كسر أفق التوقع حيث لا علاقة جامعة بينه وبين ما سيجود به المتن، ومن خلاله قد يبني المتلقي صورة قبلية لما هو مقبل عليه حيث يقوم «بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي»[2].

1-1-2-اسم المؤلف:

يعتبر الكاتب هو الفارس المتوج على رأس عملية الإبداعي، حيث لا يمكننا أن نجد عملا دون أن يلحق به اسم كاتبه وغالبا ما يأتي بارزا بالبنط العريض على صفحة الغلاف الخارجي، ولذلك «يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأن العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا»[3]. إذن فحضور اسم الكاتب يد سمة بارزة قد تحقق القبول والرواج للعمل الإبداعي خاصة وإن كان الكاتب صاحب باع طويل وقلم فذ، وفكر وقاد، وأسلوب جذاب شق، فيكون الاسم ببساطة كافيا لاقتناء العمل من قبل القارئ حيث يشعر بالاطمئنان من جهة كون العمل حتما سيكون ممتعا ومن جهة أخرى حب الاطلاع والفضول حول ما جادت به قريحة الكاتب. ولاسم الكاتب ثلاثة وظائف كما جاء ذلك في كتاب "عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص" هي:

---

[1]- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوينهاغن أنموذجا)، مجلة مقاليد، جامعة الملك سعود، السعودية، ع7، ديسمبر، 2014، ص 4.

[2]- خليل شكري هباس، القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 130.

[3]- عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 93.

وظيفة الملكية؛ وهي ما تثبت الحقوق القانونية التي يملكها الكاتب وبذلك تحمي عمله من السرقة ونسبه لشخص آخر، ولدينا كذلك الوظيفة الإشهارية؛ حيث أسماء بعض الكتاب تعمل على ترويج العمل أكثر مما تفعله أعرق الوكالات الإشهارية بما أوتيت من تطور تكنولوجي وأفكار إبداعية.

1-1-3- العنوان الرئيسي:

إذ يعتبر من مكونات المناص فهو من «أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤثر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه»[1]. فهو مفتاح الولوج إلى عالم النص.

ويذهب معجب العدواني في كتابه "تشكيل المكان وظلال العتبات: للقول بأن العنوان «ذلك النظام المعقد المتشابك بإحالاته داخل النص، وهي هنا يبدو أثر العنوان كعتبة تربط الداخلي والخارجي، الواقعي بالمتخيل»[2]. وبذلك يكون العنوان همزة وصل بين النص والقارئ الذي يتخذه لبنة أولى يبني عليها قراءته وتأويله، حتى يغوص في أغواره ويقبض على مغاليقه ويفجر طاقاته الإيحائية، وهذا ما يتوافق وما ذهب إليه حلومة التيجاني الذي يقول: «عني الكثير من العاملين في حقل النقد بسيميائية العنوان وبدوره في تقديم الخطاب، وبتفاعله فيه باعتباره نصا موازيا، فالعنوان طاقة حيوية مشفرة، قابلة لتأويلات عدة قادرة على إنتاج الدلالة»[3]. يؤكد التيجاني على الاهتمام الكبير الذي حظيت به عتبة العنوان دونا

---

[1]- شعيب حليفي، مرجع سابق، ص 11.

[2]- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، (د.ط)، النادي الأدبي، جدة، السعودية، 2003، ص 21.

[3]- حلومة التيجاني، البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام (دراسة سيميائية في الخطاب القرآني)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص 73.

عن بقية العتبات في مجال النقد، وعده نصا موازيا يحمل شحنات إيحائية جبارة رغم صغر حجمه عادة، إلا أنه يقوم على التكثيف الدلالي، وهذا ما يراه بسام قطوس حيث إن العنوان عنده عبارة عن «نظام سيميائي ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث في تتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة»[1].

هذا ويقابلنا العنوان بأشكال وتراكيب متنوعة فقد يأتي على شكل «كلمة أو مركبا وصفيا ومركبا إضافيا كما قد يكون جملة فعلية أو جملة اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة»[2]، وبذلك يمكننا القول؛ إن العنوان –إن صح التعبير– نص مضغوط ومكثف ينتظر القارئ المحنك ليفجره ويستمتع بلعبة التأويل والكشف والاستكشاف، هذا ويستأثر العنوان بمجموعة من الوظائف التي حددها جيرار جنيت وهي:

- التعيين.
- تحديد المضمون.
- إغراء الجمهور.

«وليس بالضرورة أن تجتمع هذه الوظائف معا في العنوان ولكن على حد قول جينيت فإن الوظيفة الأولى وهي التعيين ضرورية ويجب أن تتوفر في كل عنوان»[3]، وبتكاتف هذه الوظائف وبغيرها تتكون لدينا كقراءة مجموعة من الإيحاءات والتوقعات لهذا العنوان، كما يمكننا «الاستعانة في تحقيق العملية التواصلية للعنوان بالخطاطة التي وضعها ياكبوسن للعملية التواصلية لنكشف من خلالها عن عناصر التواصل الأساسية المتمثلة في المرسل، الرسالة، المرسل إليه،

---

[1]– بسام موسى قطوس، سيميائية العنوان، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2002، ص 33.

[2]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 39.

[3]– عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 74.

المرسل← الرسالة ←المرسل إليه

المعنون←العنوان←المعنون له

الكاتب ←عنوان النص←القارئ الجمهور»[1].

وقد أضاف جميل حمداوي –إلى جانب ما تقدم– مجموعة من الوظائف الأخرى التي يؤديها العنوان بصفته العتبة الأبرز من بين العتبات النصية وهي: «التعيين والتسمية ووظيفة الوصف والشرح، ووظيفة الإغراء والإغواء، والوظيفة الإشهارية بجذب فضول المتلقي لشراء العمل، والإقبال عليه قراءة وإنتاجا»[2].

1-1- 4-التجنيس:

يوضع التجنيس كعلامة فارقة تمكن القارئ من نسب هذا العمل إلى جنس أدبي معين دون سواه حيث يرى جيرار جنيت أنه «ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[3]. وعليه فالقارئ من خلال التجنيس تتضح له معالم الجنس الأدبي هل هو رواية، مسرحية، سيرة، مجموعة قصصية...

هذا ويضيف جيرار جنيت في كتابه "مدخل لجامع النص" باعتباره التجنيس «نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص»[4]. وبهذا المعنى يعتبر التجنيس عقدا مبرما بين الكاتب والناشر في تحديد النوعالأدبي الخاص بالكتاب وعلى هذا الأساس يهيء القارئ نفسه لتلقي هذا النص بتحديد آليات القراءة، وكذا الإجراءات التي

[1]– المرجع بالسابق، ص 72.

[2]– جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 49.

[3]– عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 89.

[4]– جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 89.

سيتبعها في سبيل فك شيفرة هذا النص سواء كان نثريا أم شعريا، ولذلك جميل حمداوي يعد «التجنيس الأدبي مبدء تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيار تصنيفيا للنصول الإبداعية ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: الثبات والتغيير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الجمالية»[1]. وعادة ما يظهر المؤشر التجنيسي على صفحة الغلاف الأمامية أو الخلفية أيضا في قائمة منشورات دار النشر.

1- 2-عتبات النص الداخلية:

وبالانتقال للحديث عن العتبات الداخلية التي نعول عليها بصفة خاصة أكثر من غيرها، في عملية سبر أغوار النص وتحديد الدلالات الممكنة باعتبارها «أشكالا تناصية تساهم في فضاء النص وهي عناصر دلالية، لا يمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاء النص لأنها جزء من الدلالة وعنصر مكمل للمعنى»[2]. حيث لا يمكننا بأي شكل من الأشكال دراستها وتحليلها معزل عن المتن الروائي والعمل الأدبي وكذا بقية العتبات الخارجية ذلك أنها تأتي «في سياق متن النص، تشتغل بشكل موازي للنص الذي تتصدره لخصوصية موقعها الذي يجعل منها عتبات تحمل ذاتها عناصر تميزها وتفردها»[3]. وتتمثل في المقدمة، والإهداء، والتصدير، وكلمة الناشر، والعناوين الداخلية، والحواشي والهوامش، وقد ترد جميعها أو نسجل حضور بعضها دون الآخر وذلك راجع لرغبة ومقصدية الكاتب الذي يعمل اشتراك القارئ في عملية التأويل، وإنتاج نصوص أخرى، من خلال استفزازه ودفعه لأن يعمل فكره وأن يتسلح بكلما يملك من معارف.

---

[1]- جميل حمداوي، مرجع سابق، ص 229.

[2]- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

[3]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية أجيال العربية، ط1، دار عيداء للنشر والتوزيع، كلية التربية/ جامعة سامراء، العراق، 2016، ص 141.

وسينصب اهتمامنا هنا على تلك العتبات الداخلية التي تسجل حضورها البارز في معظم الكتب.

1-2-1-الإهداء:

يعتبر الإهداء بمثابة «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع(موجود أصلا في العمل الكتاب)، إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة»[1]، إذن فالإهداء يأتي على صورتين إما مطبوعا أو يخطه الكاتب بيده وهذا يكون خاصة في المناسبات كالبيع بالإهداء والتوقيع فالإهداء «تقليد عريق، عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان»[2].

ونظرا لأهميته فقد أولاه الكتاب اهتماما كبيرا فجعلوه يتفرد بصفحة خاصة على اعتبار أنه عتبة مستقلة بذاتها عن بقية العتبات النصية المحيطة بالعمل الأدبي، وقد تعددت صياغته وشكله من مؤلف إلى آخر ذلك أنه لا يوجد قاعدة محددة لكتابته، فهو ليس تمظهرا شكليا، أو يضعه الكاتب من باب الترف التأليفي، ولكنه لا يقل أهمية عن باقي العتبات؛ حيث يساعدنا بطريقة أو بأخرى في سبر أغوار النص.

1- 2-2-التصدير:

وهنا يمكننا أن نورد تعريفا بسيطا للتصدير يتجلى في كونه «عبارة عن اقتباس يوجد في رأس الكتاب»[3]، يأتي في صورة عدة حكمة، مثل، شعار، مقولة ذات معنى

[1]- عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 126.

[3]- ينظر: عتبات، جيرار جنيت، ص 84.

عميق، كما قد يكون فقرة من كتاب ما، وغيرها، أما عن موقعه فيأتي عادة بعد الإهداء، مباشرة يضعه عادة «الكاتب الواقعي كما يمكن أن يشترك في اختيار هذا التصدير شخص آخر، كمحيط الكاتب (عائلته، أصدقاؤه)، أو الناشر، كما يمكن أن توكل مهمة التصدير إلى السارد، سواء أكان كائنا من لحم ودم أم كائنا ورقيا»[1]، وعليه فالتصدير قد يكون من لدن إنسان حقيقي سواء أكان الكاتب أم أحد الموجودين في محيطه، كما قد يكون ورقيا.

1- 2- 3- العناوين الداخلية:

وهي تلك العناوين التي نجدها «مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص بوصفها عناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية»[2]. حيث تساهم هذه العناوين بطريقة أو بأخرى «بمضاعفة القدرة التفسيرية للمتلقي لكونها عتبات تأويلية للنصوص التي تعنونها، وبالتالي تسهل الولوج إلى ردهات النص أو المقطع ولا سيما في نصوص ما بعد الحداثة»[3]، وبذلك تكون مفاتيح أولية للولوج في فصول المتن الروائي للبحث عن العلاقة الجامعية بينهما من جهة وتأويلها من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أنه قد انصب التركيز هنا فقط على تلك العتبات التي سجلت حضورا في الرواية محل الدراسة، مما سيعيننا فيما بعد على الولوج إليها، دون وجود ضبابية تشوبها.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص 110.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

[3]- خالد حسين خالد، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ط1، دار التكوين في التأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007، ص 83.

ثانيا- وظائف العتبات النصية:

مما لا شك فيه أن العتبات النصية تلعب دورا هاما في العلاقة الجامعة بين الإبداع الأدبي مهما كان جنسه والمتلقي القارئ، ذلك أنها تمثل العصا السحرية، إن صح التعبير، التي بلمسة منها تنفتح أمامه مبدئيا مغاليق العمل الأدبي، وتوجه مساره القرائي وكذا التأويلي، فكما أننا «لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباته»[1]، فكذلك لا يمكن الولوج إلى عالم العمل الروائي مثلا قبل المرور بنصوصه الموازية لأنها تمثل دوالا مشحونة بعديد الدلالات، تنتظر من يفجرها لتبوح له بمكنوناتها، لذلك خلال ما يلي سنورد أهم الوظائف المشتركة التي قد تؤديها بعض العتبات.

1-الوظيفة الإغرائية:

بدأنا بهذه الوظيفة كونها مهمة وخطوة أولية بالنسبة للترويج للعمل الأدبي، حيث يعمد المؤلف والناشر، وغيرهما ممن كلف بالعمل على تلقي وانتشار ذلك الإبداع، إلى جعله مغريا بكل طريقة ممكنة مما يساهم بطريقة أو بأخرى، في بناء جسور تواصلي أولي بين المتلقي/ القارئ والعمل الأدبي بمعظم عتباته، التي «تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته»[2]؛ إذ تشكل عامل جذب وإغراء حتى يقبل القارئ على العمل ويقتنيه، بسبب لوحة الغلاف وتلويناتها مثلا أو العنوان الذي يجب أن يكون «لافتة إشهارية لكيان النص فكثيرا ما نجد المبدع حائرا بين عناوين نتيجة متطلبات إيقاعية وبيانية وإيديولوجيا، وأخرى تسويقية تجارية، كم من عنوان كان سببا في كساد وموت نصوص كان ينبغي لها أن تحيا»[3] أو حتى اسم الكاتب الذي يعتبر عند العدد من المتلقين حيرة كافية للإقبال على العمل وشرائه.

---

[1]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

[3]- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ط1، دار الناي للنشر، سوريا، 2011، ص 20.

2-الوظيفة الإيحائية:

وترتبط هذه الوظيفة بنسبة كبيرة بالعناوين التي تحمل «إيحاء معين قد يكون تاريخيا أو خاصا بالجنس الأدبي كاستخدام اسم البطل وحده في التراجيديا واسم الشخصية في الكوميديا أو استخدام له في نهاية العناوين الملحمية الطويلة كالإلياذة»[1]، فالعتبات تلعب دورا إيجابيا يخضع لمقصدية الكاتب، ورغبته في توجيه مسار القارئ، دورا إيجابيا يخضع لمقصدية الكاتب، ورغبته في توجيه مسار القارئ، كما قد تنتفي عنها القصدية مما تشكل عنصرا يساهم في كسر أفق المتلقي، وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن وظيفة المقصدية.

3-وظيفة تحديد مقصدية ومضمون النص:

من منطلق هذه الوظيفة تشكل العتبات النصية «نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها»[2]، إذ العتبات التي نستنتج العمل الأدبي تعمل كأنظمة إشارية توجيهية تحدد نوعية القراءة إلى جانب بيان المغزى من تأليف الكتاب فـــ «العناوين الداخلية وعنوان الصفحة والخطاب التقديمي والتنبيهات تعمل على إبراز الغاية من تأليف الكتاب»[3]

---

[1]- نوال أقصي، استراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوسي، مرئية الرجل الذي رأى، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006، 2007، ص 42.

[2]- آمنة الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، العنوان الغلاف المقتبسات، مجلة الجامعية جامعة الزاوية، العدد 16، مج3، يوليو 2014، ليبيا، ص 52، تاريخ الاطلاع: 2025/01/25، الرابط:
-https://bulletin.zu.edu.ly/issue_n16_3/Contents/A_03.pdf

[3]- شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، السيميائية والنص الأدبي، الملتقى الوطني الأول، جامعة العربي التبسي، تبسة، ص 272، تاريخ الاطلاع: 2025/01/25، الرابط:
- -http://archives.univ-beskra.dz/

4-الوظيفة التعينية:

تقوم هذه الوظيفة أساسا على تعيين الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، حيث «يحدد جنس العمل الأدبي، أي وضع النص ضمن سلسلة محددة كأن تكون رواية أو تكون قصيدة أو مجموعة شعرية أو نقد أو مسرح»[1]، هذا ما من شأنه أن يحدد طريقة تعامل المتلقي/القارئ مع العمل الأدبي، فالمؤشر الجنسي يلعب بذلك دور الموجه القرائي.

5-الوظيفة التداولية:

يمكن أن نقتصر في شرحنا لهذه الوظيفة على تلك العلاقة الجامعة بين الأقطاب الثلاثة التالية: النص المؤلف والقارئ الذي يشكل «بناء هرميا قمته النص في لغته ومعطياته وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة ... بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تعرض نفسها على المتلقي ناقدا أو قارئا أو مستمعا»[2].

6-الوظيفة الإخبارية:

هذه الوظيفة منوطة بكل ما له علاقة بالنص من «مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال... أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة، الغلاف، كلمة الناشر»[3]؛ فهي تخبر المتلقي/ القارئ بكل المعلومات الخاصة بالكتاب، وتعمل على «الإحالة على مقصدية ما أو على سيرورة تأويلية معينة متصلة بالكاتب من جهة أخرى»[4]؛ إذن هي لا تكتفي بالإخبار فقط، ولكن تعين المتلقي/

---

[1]- ينظر:عبد المجيد علوي اسماعيلي، عتبات النص مقاربة نظرية، نشر في أخبار الجنوب، مغرس، تاريخ الاطلاع: 2025/09/02، الرابط:

-http://www.maghress.com

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1996، ص 95-96.

[3]- عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جنيت: من النص إلى المناص، ص 49.

[4]- آمنة محمد طويل، مرجع سابق، ص 51.

القارئ في عملية تأويلية للعمل الأدبي من خلال الحجم واللون، والوضعية، وغيرها من الدوال الإشارية.

7-وظيفة الحضور والغياب:

تقوم هذه الوظيفة أساسا على ثنائيتي الحضور والغياب، والتي تتمظهر من خلال عتبة التصدير الذي يبثه الكاتب في منجزه الأدبي، لا من باب الحضور والتنسيق أو ليقال عنه أنه صاحب فكر وثقافة فقط، ولكنه يخدم النص، فالتصدير يسجل حضوره ولكن قد تغيب عنا الوشيجة الجامعة بينه وبين المتن الروائي مثلا، فنعمد للكشف عنها والبحث عن مكامن الاتصال والانفصال بينهما أي التصدير والعمل الأدبي؛ حيث عده جيرار جنيت «الوظيفة الأكثر انحرافا لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق لأن الواقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة الثقافة وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه»[1].

[1]- عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 112.

ثالثا-تجليات العتبات النصية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

تمهيد:

تلعب العتبات النصية دورا بارزا وبالغ الأهمية ي النص الروائي، فهي العناصر المعنية على العمل الروائي كونها تمنحنا أبعادا معرفية لا تقل أهمية عن مضمون المتن، فهي تصاحبه وتسحبه وتؤطره بعلامات مختلفة تغري القارئ ليتصفحها، ويؤولها، ويلعب دور المحقق الذي يجمع الدلائل ليصل إلى حل قضية ما فهي تغريه ليبحر في أغوار المتن الروائي ليكشف العلاقة بينهما أو ليصل إلى شيء قد أبهره، فيتخذ العتبات مفتاحا لاستجلاء مغاليق ومكنونات المتن، ولفهم وتأويل رواية "الشجرة التي هبطت من السماء"، وجب علينا دراسة العتبات الحاضرة فيها؛ حيث سنتناول: عتبة الغلاف، وعتبة العنوان، وعتبة اسم الكاتب، وعتبة التجنيس، وعتبة الإهداء، والتصدير، والعناوين الداخلية.

1-عتبة الغلاف:

1- 1-محتوى الغلاف الأمامي:

هو الواجهة الخارجية للرواية وأول ما يتواصل معه القارئ بصريا، فهو «مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ، فهو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة»[1]؛ حيث أول ما يلفت انتباهنا هو وجود مستويين: مستوى أيقوني متمثل في الرسومات والألوان والأحجام، ومستوى لغوي يتمثل في العنوان واسم الكاتب، والتجنيس، وعلى القارئ حسن قراءة هذه الأيقونات والدوال الرمزية، حتى يحسن استنطاقها عله يقبض مبدئيا على خيط يلج به إلى المتن.

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 56.

1- 1- 1-الصورة:



صورة توضيحية(01):غلاف رواية الشجرة التي هبطت من السماء

تبدو لوحة الغلاف، لوحة أثيرية حينما نطالعها فإنها تنفذ إلى أعماقنا وتستفزنا للإبحار في مكنوناتها وترسيماتها المتناسقة والمتناقضة في الآن ذاته مع الواقع، لتمنح الرواية بعدا روحيا وأسطوريا يمر عبر المعقول ويتجاوزه إلى اللامعقول، فاللوحة لم تعد بريئة ولكنها علامة محملة بمجموعة من العلامات التي نطالعها وندركها فتلعب معنا لعبة كشف واستكشاف لكنه المتمثل أمامنا وعلاقته بالمتن، فالصورة «سواء كانت موحشة أو مخففة عن النفس، أو كانت مدهشة أو فاتنة، أو كانت يدوية أو آلية، ثابتة أو متحركة، بالأبيض والأسود أو الألوان صامتة او ناطقة، فإنها تمارس الفعل وتحث على رد الفعل»[1]؛أي أنها تتغلغل إلى داخلك وتحتك على التفاعل معها رافضة أن تكون صنما، والصورة في كثير من الأحيان تكون أبلغ من ألف كلمة «**يقول الحكيم كنفشيوس عن بلاغة الصورة، الصورة خير من ألف كلمة، ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب أن لها لغة، عالمية يفهمها جميع الناس**»[2]. فهي اللغة الوحيدة التي لا تحتاج إلى مترجم، فهي تتكلم صمتا.

وبالعودة إلى صورة غلاف الرواية، أول ما يجذبنا هو اللون الأزرق الذي اصطبغ به غلاف الرواية، تتوسطه فتاة بهية الطلعة، فاتنة الملامح، عيونها مثل المها واسعة تعلوها نظرة غريبة تتبعك أينما توجهت، وكأننا أمام موناليزا عربية، تنظر في عمقك لا تحيد عنك، العيون ذات رموش كثيفة مع ظلال عيون داكنة باللون البني، مع حاجب مشذب ينتهي برفعة، وتكتحل الفتاة بالأبيض عكس ما درجت عليه العادة «**ولفت العديد من الفنانين الأنظار إلى العينين المزينتين بالكحل الذي يرمز للتوقد والغموض**»[3]، فهي امرأة استثنائية

---

[1]– ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2024، ص 17.

[2]– قدور عبد اللهثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم)، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 151–152.

[3]– لين ثور نتون، النساء في لوحات المستشرقين، تر: مروان سعد الدين، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2007، ص 48.

أنفها دقيق، شفتاها ممتلئتان، مخضبتان باللون الأحمر، فهي شابة تحب الحياة ومقبلة عليها، تعلوها شبه ابتسامة طفيفة، فك منحوت، ورقبة طويلة، تضع على رأسها خمارا يتكون من عدة طبقات، وهذا ربما يركز للانتماء الديني أو للقيود التي في ظاهرها ستر لكنها سلاسل مكبلة لونه أبيض، يتخلله لون أصفر، وبعض البرتقالي والملفت للنظر أن جزء من رقبتها ظاهر وأيضا أذنها التي تضع فيها قرطا ملتصقا بشحمة الأذن فهو لا يتدلى إذن هي تميل للبساطة والفتوة والصبا لا تضع عقدا أي أنها تهوى الحرية وتنبذ العبودية، فهي منطلقة، وظهور بعض الأجزاء يدل على أنها تجمع بين الحياء والتعبير عن الذات.

والملفت للنظر أن الجزء الباقي من جسدها يختفي وراء الشجرة التي كانت كالجسم للفتاة، وهنا نتساءل عن هذه المرأة؛ أترانا أمام حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، وتلك شهرزاد تغرينا بنظرتها التي تخفي وتحكي الكثير من الأسرار؟ هل نحن مقبلون على مغامرة من المغامرات العجائبية والأسطورية الحالمة حيث الحضور الأنثوي له السلطة الأقوى والحظ الأوفر والهيمنة على منطق الحكي والأحداث؟ أتراها حواء تحكي من جديد عن الخطيئة الكبرى والأولى، التي اتهمت ظلما بمسؤوليتها المطلقة على هبوطنا لأرض الشقاء، والألم والتعب، بعدما كنا ننعم بجنة الرفاهية والبقاء؟ وجاءت لتنفي التهمة وتثبت البراءة لتذكر بالذي كان حتى لا يكون مرة أخرى (الغواية، الخطيئة، العقاب، الهبوط، الشقاء).

مهما كانت هذه الفتاة، فلا يمكننا أن ننكر بأن حجمها بالنسبة لبقية الدوال وحتى مكانها في قلب الغلاف أنها شخصية محورية في النص تحكي قصتها أو تدور الأحداث حولها أو أنها عنصر دافع ومهم في سير الأحداث.

وبالعودة إلى متن الرواية نجد أن ملامح هذه الفتاة المرسومة بريشة فنان مبدع تتوافق والفتاة المجهولة التي التقاها "سعد" ذات دهشة حيث يصفها بقوله: «**شهقت عيناه**

دهشة وهو يراها تتنزل أمامه من كبد السماء مجللة بالنور والبهاء، كما تتنزل الأحلام مدثرة بالألق والجلال»[1]؛ وكأنه يرسم بالكلمات ما أبدعته ريشة الفنان على الغلاف حيث الفتاة المرسومة توحي فعلا وكأنها نزلت لتوها من السماء، حولها هالة نورانية تشع بهاء، فهي أقرب للحلم والخيال منها إلى الواقع.

يواصل وصفها: «**كان وجهها الأبيض مشعا كصفحة بدر هادئ ضحوك وكان في فمها سحر الأسحار الحالمة المرصعة بجواهر السماء، ... كانت شفتاها المطرزتين بالعناب كشهد بري، وكان أنفها الممتد كأنف الأميرات اللواتي سمع من أمه حكاياتهن وأوصافهن، وكان شعرها الأسود الحالك معصوما أعلى رأسها كتاج ملكة وكانت رقبتها البيضاء الممتدة كقطعة رخام**»[2].

إن هذا التطابق بين الرسم بالريشة والرسم بالكلمات، يجعلنا نجزم أن هذه الفتاة هي الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث ونسجت من أجلها هذه الرواية فهي تحكي قصة حيزية شهيدة الحب، ولكن بصورة مغايرة ومسحة أسطورية، تقول الحب والحيرة والوجود، واللافت للانتباه هنا، الفرق بينهما هو ما تمثلته أمام حبيبها "سعد"، حيث ذكر حتى شعرها والمرأة المحترمة لا تسمح لكل من هب ودب رؤية تاجها الثمين، ولكن يحق للحبيب القريب مالا يحق لغيره الغريب، وبين الوصفين نجد الاختلاف في مسحة الحزن البادية على وجه الفتاة على الغلاف التي تحاكي ما حدث مع حيزية في نهاية المطاف؛ حيث الموت، **فيكون ذلك الخمار الأبيض كناية عن حداد معلن في نهاية الرواية، ومؤجل في بدايتها**.

[1]- عز الدين جلاوجي، الشجرة التي هبطت من السماء، ط1، دار المنتهى للطباعة والتوزيع، الجزائر، 2024، ص 195.

[2]- المصدر نفسه، ص 195.

ومع ذلك هناك سر يبقى محفوظا، كيف ارتقت فجأة واختفت وقبرها وسعد والشجرة، فهذه المرأة بعنفوانها وجمالها وملامحها التي تفي أسرارا مع ابتسامتها الطفيفة التي تعني أن ما تبحثون عنه إنما لي به علم، ولكنكم لن تنالوه بسهولة أمامكم رحلة يجب أن تقطعوها ورواية يجب أن تطالعوها، وسرا يجب أن تكتشفوه.

لقد عمد الفنان إلى التركيز على وضع عدد من الدوال المرسومة، المختلفة التي تشير بدورها إلى الأسطوري والعجائبي، لهذه الشجرة الغريبة الماثلة في منتصف الغلاف من الأسفل بحجمها الكبير، مقارنة مع بقية الأشجار، حيث تمثل السلطة بحجمها والفرادة بألوانها المختلفة، بين الأزرق والوردي البرتقالي المحمر القليل من البنفسجي، وكأننا بأوراقها غيوم قطفت من السماء، وتوجت بها هذه الشجرة الروحانية ذات الهالة المقدسة، قد ارتبطت في الرواية بالخصب والعطاء وحتى الشفاء.

يوحي تموضع الشجرة في وسط الفضاء، الأثيري بأنها مركز للأحداث، وأنها عنصر هام في تناميها، يقول: «**هذه الشجرة العملاقة التي تتوسط مضارب القوم، أو الشجرة الروحانية كما يسميها الجميع، لأنه لا أحد على مر الأجيال استطاع أن يعرف نوعها، رغم سعيهم الحثي إلى ذلك... لكن الذي يتفق عليه الجميع أنها شجرة مباركة، لم تنبت في قلب المضارب صدفة، بل لسر ما**»[1]، وهكذا راح أهل القبيلة يهتمون بها، يقدمونها، يبخرونها، بل ويضعون عليها الحناء في أعيادهم، يتبكرون بها بل حتى يتخذون أوراقها المتساقطة علاجا لهم ويعلقون عليها أمانيهم وبهذا تصبح الشجرة أما ولودا حبلى بالأماني والرجاء، في نيل قرة الأعين، فللشجرة ارتباط عميق يمنح الحياة، فقد أصبحت تمثل القبيلة في حد ذاتها وماذا عن تلك الأشجار ذات الحجم الضئيل، مقارنة بالشجرة العملاقة، فتموضعها يشي بالكثير، وليس من الحكمة عدها مكملات للصورة وللتزيين، بل تدل على حدثين وزمنين:

[1]–عز الدين جلاوجي, مصدر سابق، ص 16.

الزمن الأول الماضي؛ حيث لقاء "حيزية"، و"سعد"، كان على شكل حلم، وهي طيف سارة يقع بين الحبيبة المتخيلة وحيزية التي ولدت، تربت وعاشت بعيدا عن قيود القبيلة، وهو أحبها وبحثها الحثيث عن سر الوجود والخلود، فكانت تعيش حرة منطلقة بعيدة عن جذورها، فالشجرة التي تملها تلك العالية نسبيا التي تسبح في الفضاء الأثيري. أما الأخرى الأقصر، فهو "سعد" رغم انتمائه وتواجده في القبيلة، إلا أنه لم يكن مهتما بهاجس القبيلة الذي تحول إلى كابوسها، فهو الفارس المنطلق العاشق الذي يطلب وصال معشوقته المتخيلة.

ثم ننتقل إلى الزمن الحاضر؛ أين التقى الحبيبان في كنف القبيلة، وهذا ما يدل عليه تواجد الشجرة تحت ظلها، ولكنها أصبحت على الحافة تكاد تنهار، وهذا حال علاقة "حيزية"و"سعد"؛ حيث أصبحا محط أنظار الجميع وحيكت لهما المكائد حتى أصيبت "حيزية" بالمرض ثم ماتت، وبعدها مات "سعد" حزنا عليها، وقد كانت الشجرة شاهدة لهما إذ وضع قبرهما تحتها لتشهد على قداسة هذه العلاقة العذرية «**مساء تم دفن الجثتين معا في حضن الشجرة الروحانية**»[1].

إذن حجم الشجرة الصغير يجعلنا أمام حقيقة هي أن حكاية العاشقين (سعد وحيزية) ليست هي مدار الرواية، وأن الحكاية ليست حكاية أو قضية تخليد لقصة عشق، طالما تغنى بها الشعراء، وغنتها الحناجر ورددتها الذاكرة، ولكن القضية أكبر وأعمق من ذلك، هي حكاية قبيلة مجتمع أمه وطن، حكاية إنسان في بحثه الحثيث عن الحقيقة، ولكنه سرعان ما يقع في التيه والوهم، ونسي أن هذه دار فناء وليست دار بقاء.

[1]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 554.

1- 1- 2-اللون:

طالما اهتم الإنسان بالأوان منذ بدء الخليقة، كيف لا وهو يرى تمثلاتها في الطبيعة مع لون السماء المنعكس على الماء، والذي يمثل الحياة والبقاء، والشمس إله النور والضياء، وخضرة الأشجار للخصب والنماء، وبقية الألوان بين ود، محبته كره، ظلمة حزن، وصفاء، ولذلك كان لها مكانة في الأساطير والسحر، وقد استمر هذا الاهتمام إلى يومنا هذا، خاصة حينما تتظافر مع بقية الأيقونات والعناصر اللغوية.

أما عن الألوان المتمثلة أمامنا فهي متنوعة والطاغي عليها هو اللون الأزرق الذي له نصيب الأسد؛ حيث هو لون ممتد، لون السماء/ الفضاء الذي تموضعت عليه الدوال المرسومة، والدوال اللغوية، إلى جانب أخذه مكانة كبيرة من لون الشجرة، فهو لون من الألوان الباردة برودة مشاعر بعض شخصيات الرواية، دون أن ننفي أنه «ما من شك أن دلالة اللون تبقى رهينة خصوصيات الشعوب وعقائدها واعرافها، وتقاليدها... فاللون الأزرق مثلا له دلالة حقيقته روحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالحقيقة المطلقة، وإن هذه الدلالة ثابتة لا يطرأ عليها تغيير لأن عالم الروح، هو عالم الحقائق الثابتة في حين أن عالم الحس والماديات هو عالم التغيرات والفساد، فكل شيء فيه متغير قابل للفساد»[1]. إذن فحضور هذا اللون يوضح لنا الجانب الطاغي على أحداث الرواية وهو الجانب الروحي المرتبط بالحقيقة ولكن هذا لا يعني أن الأزرق يتفرد بالجانب الإيجابي دون السلبي ذلك أنه ورد في القرآن الكريم، دلالة على لون وجوه الكافرين حيث يول الله عز وجل في محكم تنزيله:﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾[طه 102]، فالأزرق على وجوه هؤلاء، يدل على الخوف والوجل من يوم القيامة، لأنهم كانوا يكفرون بالله ويفعلون المنكرات كونهم «لم يستخدموا بصيرتهم في الحياة الدنيا بشكل صحيح فكانت غاية

[1]- ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص 7.

بصيرتهم تتجه إلى تحصيل اللذات الحسية والمادية، وتخلوا عن المعاني الروحية والنورانية على الرغم من أن الحق تعالى جعل آياته مبثوثة في الآفاق وفي أنفسهم إلا أن بصيرتهم تنأى عن التفكير في الغاية التي تكمن خلف الحياة»[1]، ولذلك نجد اللون الأزرق يطغى على بقية الألوان في الشجرة؛ إذ يمثل "عزوز بولحروز" الشخصية المعادية للمرأة، مدعي التفقه في الدين، لكنه عادة ما يلجأ إلى السحر والشعوذة خاصة للتفريق بين "سعد" و"حيزية"، لتكون من نصيبه كما كان الوسواس الخناس الذي يحرص هذا على ذاك، ويزيد من نار الفتنة، أيضا الرجل الذي سمم ابن "منانة" انتقاما منها لأنها لم ترتبط به، و"الدهماني" الذي أراد أن **يتفرعن** ويقوم بسبي نساء القبائل الأخرى ثم طمعه في أخذ مشيخة القبيلة والظفر بحيزية، جعله يلجأ إلى أساليب ملتوية. الطيب النصراني هذا العنصر السام في القبيلة وغيرهم، وبذلك فالأزرق هنا مثل جل الشخصيات المكونة للقبيلة وأفرادها ولكن أيضا يدل على بعض الصالحين على شاكلة الشيخ عبد الله، سرحان أحمد، جلول، سعد الذين كانوا ينأون بأنفسهم عن الشر، فالأزرق بدرجاته الغامقة والفاتحة، أدى تنويعا في الدلالة على أطياف أفراد مجتمع القبيلة، أما الوردي فيدل على الجانب الأنثوي في القبيلة؛ حيث تطغى السلطة الذكورية كما دل أيضا على اللعنة التي أصابت القبيلة هو عقم النساء، وتناقص أو التوقف عن ولادة الإناث فإذاك وقعت الكارثة.

أما اللون الأخضر وهو المفروض أن يقترن بلون الشجرة هنا، ولكننا أمام شجرة رمزية تنأى بنا عن المنطق والمعقول، فالأخضر عادة ما يرتبط بالحياة ومباهجها والإقبال على الخصب، على الأمل والتجدد والعطاء، فغيابه شكل حضورا دالا على الحزن والتشاؤم والقحط والمنع بعد المنح.

كل هذه الدلالات مرتبطة بمجتمع القبيلة التي تعيش حالة من التوهان والحيرة، والخوف من قادم الأيام بعد أن يبست شجرتهم المباركة، ويبست معها أرحام النساء، وجف

[1]– المرجع نفسه، ص 13.

ينبوع الأمل والرجاء بعودة الشجرة للحياة وولادة النساء لدحر العقم والقضاء على شبح الفناء، كما هو أيضا مرتبط بالأمومة التي حرمت منها "نورة" لعقمها و "منانة" التي سرق فلذة كبدها وفجعت بفقدانه ونساء القبيلة المشفقات على أنفسهن بعد اللعنة وحرمانهم من شعور الأمومة، حتى حضوره البسيط كان باللون الأخضر المصفر الدال على التعب والبهتان وعلى عدم جدوى الرجاء.

وهذا ما ينقلنا للحديث عن حضور اللون الأصفر الذي يدل على الذبول، والفناء، والاضمحلال «يلاحظ أن اللون الأصفر هنا يرتبط بالجذب وقرب الهلاك فهو يأتي هنا معبرا عن كونه نذيرا لفقدان الحياة والحيوية والعدم والحطام»[1]، وهذا اللون قد سجل حضوره من خلال خمار الفتاة بعدة ضربات من الريشة عادة مايدل على الانطلاق والإشراق والأمل ولكنه هنا غير مشرق، حيث يكتنفه الظل الذي منع إشعاعه العادي.

وهذه حال حيزية التي من المفروض أن تزهر وتشرق في كنف قبيلتها وأهلها رفقة حبيبها "سعد"، لكنها أصيبت عوض ذلك بالمرض والوهن وفي النهاية الموت «كانت شاحبة الوجه، غائرة العينين... قال أحمد ابنتي حزينة، حلمي وأملي، وحلم وأمل الجميع تغشتها الأسقام فجأة لا ندري كيف ندفع عنا هذه المصيبة»[2]. فقد ارتبط اللون الأصفر هنا خاصة بالوهن والمرض واقتراب الأجل، كما نجد بعضا من اللون الذهبي على خمارها يرمز إلى ما هو نفيس ومقدس وكذلك كانت علاقة الحب العذري التي جمعتها بابن عمها "سعد" في الخيال والواقع، بالانتقال للحديث عن اللون الأبيض يأخذ دلالتين؛ الأولى إيجابية؛ الصفاء، والنقاء، والخير والنور والبهاء، ويظهر هذا اللون جليا في السحابة العملاقة التي تتموضع بين الفتاة والشجرة، فالسحاب مرتبط بالبشرى والمطر والارتواء بعد الظمأ فهو بشرة خير

[1]– كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، ط1، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2012، ص 54.

[2]– عز الدين جلاوجي، الرواية، ص 483.

وهذا ما ذهب إليه الشيخ عبد الله حينما نهض في أحد الصباحات «السماء صافية زرقاء، وكانت الشمس دافئة، وفي الأفق لمعان مزعج كان يتمنى لو رأى سحابة، سحابة واحدة مهما كان حجمها لتكون بشرى خير على اقتراب بداية الخصب»[1].

إذن هي الأمل بالخلاص من القحط كما ويرتبط الأبيض بالفرح والسرور لذا تلبسه العروس في زفافها تعبيرا عن فرحتها ونقائها وعلى الاتحاد مع من تحب ولتميز عن البقية كونها ملكة توجب على قلب زوجها لتبدأ معه رحلة البناء وهكذا تخيل سعد حيزية تزف له بفستانها الأبيض ولكن للقدر رأي آخر، بدل فستان العروس الأبيض لبست الكفن، وكانت عروسا للقبر، فالأبيض أيضا يدل على الحزن والفقد عند بعض الشعوب، بدل الأسود إيذانا بالحزن ونار الفقد التي قد تخمد قليلا ببرودة اللون الأبيض حيث يفقد كل شيء طعمه وكل ما يحيط به يخسر لونه ورونقه كما جرت العادة عند أهل الأندلس، فقد استبدلوا الأسود بالأبيض دلالة الحداد على أهلهم وهذا ما يؤكده الحصري القيرواني حين قال:

«إذا كان البياضُ لباسَ حُزْنٍ بأندلُسٍ فذاكَ من الصَّوابِ
ألم تَرَني لبستُ بياضَ شيبِي لأَنِّي قد حزِنتُ على الشَّبابِ

وهذا ابن الشاطر السرقسطي ليس ببعيد عما ذهب إليه الحصري، يقول:

قد كنتُ لا أدري لأيّةِ علَّة صار البياضُ لباسَ كلَّ مُصابِ
حتى كساني الدّهرُ سحقَ مُلاءَةٍ بيضاءَ من شَيبي لفقد شبابي
فبذا تبيّن لي إصابةُ من رأى لُبْس البياض على تَوَى الأحباب»[2].

وبذلك يخرج الأبيض من دائرته الإيجابية ليحط الرحال عند الحزن والنوى، فالفتاة قد أعطتنا تلميحا عما سيحدث نهاية الرواية وكذا اللون الذي كتب به العنوان في البداية،

[1]- المصدر نفسه، ص 25.

[2]- جلال الدين السيوطي، الوسائل إلى مسامرة الأوائل، تح: أسعد طلس، (د.ط)، مطبعة النجاح، بغداد، العراق، 1950، ص 70.

نحسبه يحاكي النقاء والطهر والبداية الجديدة فقط، لكنه أنبأنا بما ستؤول إليه النهاية، وهكذا فحضور تلك الألوان المبهجة في البداية قد يشكل حضوة بالنسبة للقارئ للوهلة الأولى؛ حيث يربطه بكل ما يدل على الحياة والانطلاق والعطاء والفرح، ولكن عند غوصنا في المتن الروائي، نجد عكس ذلك **فتذيقنا الألوان ألوانا من الحيرة**، بين هذا وذاك، بين الحياة والموت، بين الفرح والحزن، بين البقاء والغناء، بين المنح والمنع، بين الغضب والقحط.

1- 1- 3-التجنيس:

إن عملية تجنيس العمل الإبداعي من شأنها أن تساعد القارئ على تحديد النوع الأدبي الذي هو مقبل عليه لاستحضار آليات التلقي، مما يجعلنا نقيم عقدا للقراءة كما ذهب إلى ذلك جيرار جنيت بقوله: «وإن تلقي أي جنس أدبي قصصيا كان أو غير قصصي، يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف والقارئ، الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد، فالمؤشر الجنسي لـــ indication générique-على ذلك- نظام ملحق بالعنوان، لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال النسب، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجة قرائي لهذا العمل»[1]، وعملية ذكر تجنيس هذا النص ذكرت أكثر من مرة، الأولى على الغلاف والثانية في الصفحة التي تلي الغلاف والثالثة في الصفحة الثالثة والرابعة على الغلاف الخلفي وقد جاءت بقلم المبدع حيث قال: «تغامر هذه الرواية عبر دهاليز الأسطوري وفجاج العجائبي... ليس من مهام الرواية الأرشفة والتحنيط»[2]، ومن هنا فقد ساعدنا عز الدين جلاوجي في تحديد جنس النص، دون الوقوع في حيرة التجنيس، فمن أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستجابة

[1]- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص 97.

[2]- عز الدين جلاوجي، الرواية، الصفحة الخلفية للغلاف.

الأولى للنص الفني، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية، يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر[1].

1- 1- 4-اسم الكاتب:

لقد عمد مصمم الغلاف إلى تخصيص أعلى الصفحة لاسم الكاتب، وهو بذلك لم يخالف ما يعمد إليه معظم الكتاب والناشرون المعاصرون: «ووضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية»[2]، ولكن هذا لا يمنعنا من القول أن حضور اسم الكاتب في الأعلى وباللون الأبيض يعطي انطباعا بأحقيته وسلطة الروائي على النص الممنوح لنا الذي سنتقصى حيثياته ونمضي قدما لتأويليه بدء بالأبجديات والأيقونات المنبسطة على فضاء الغلاف، ثم إن حروف الاسم عز الذين جلاوجي كتبت باللون الأبيض الذي يوحي بالنقاء والصفاء والذي يرمز أيضا إلى الإشراق والمعرفة خاصة وأن الخلفية جاءت باللون الأزرق وكأننا اسم الكاتب يحلق عاليا في سماء الإبداع.

2-عتبة العنوان:

العنوان هو العتبة الأولى لأي عمل، ويمثل -إن صح التعبير- المصيدة التي يقع لها القارئ المحتمل فريسة ، فكم من عنوان كان سببا في إقبال أو إهمال القراء للأعمال، إما لكونه جافا ومباشرا، أو لعدم إثارة القارئ وجذبه عن طريق العنوان التشويقي، الذي

[1]- حسن محمد حماد، مرجع سابق، ص 111.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 60.

يكتنفه الغموض، مما يثير جملة الأسئلة في ذهن القارئ، يكون نهما وشغوفا بالوصول إلى أجوبتها ضمن النص، ومما لا يخفى علينا أن العنوان أبدا ليس بريئا، فهو ذو شحنة دلالية تظهر وتبطن، ترمي بظلالها على النص، والعلاقة بين العنوان والمتن يمكن أن تكون «تقابلية أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة، ائتلافية»[1]، مما يكسر أفق توقع القارئ ولكن الأمر المفروغ منه أن علاقة النص بالمتن تقوم على احتياج أحدهما للآخر، فدون نص يصبح العنوان مبتورا، وحينها تضيع فرصة التأويل وتوليد دلالات مختلفة، ولا نص دون عنوان، فهو «علامة تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي»[2]، أي توجيه انتباه المتلقي وتركيزه على فكرة دون سواها، فهو يحتوي على طاقات متفجرة «ومدخل أولي لا بد منه لقراءة النص»[3] حيث يبني القارئ بواسطته «إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي»[4] ، وذلك بالتركيز على نواحي معينة، فالمتأمل للعنوان "الشجرة التي هبطت من السماء" من الناحية التركيبية يجدها مسندا بحاجة إلى مسند إليه، فالمستوى التركيبي هنا يقوم على الصياغة النحوية المستندة على الجملة الاسمية؛ حيث الشجرة: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، على آخره "التي" اسم موصول مبني على السكون في محل رفع نعت. هبطت: فعل ماض مبني على الفتح والتاء تاء التأنيث الساكنة لا محل لها من الإعراب، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي. من: حرف جر. السماء: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

فالشجرة جاءت مرفوعة بالضمة؛ حيث إنها تضم سرا خارقا وبعدا عجائبيا وروحيا، وجب البحث عن كنهه، والتاء المربوطة تدل على الجانب الأنثوي الذي نربطه أيضا

---

[1]- توفيق قريرة، كيف أشرح النص الأدبي، (ط1)، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000، ص 20.

[2]- شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 11.

[3]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1997، ص 173.

[4]- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص 221.

بصورة الفتاة التي تعلو الشجرة الغريبة، كما أن ما حدث مع هذه الشجرة إنما يدور داخل حلقة مستمرة، نظنها الحياة، سمتها التتابع والتواصل، فما حدث قد يحدث الآن ومستقبلا.

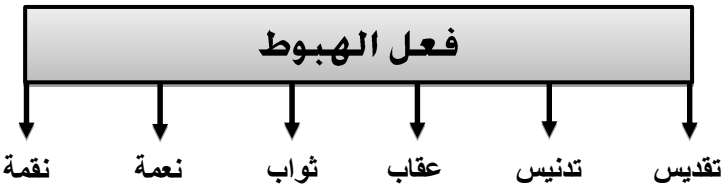
السماء اسم مجروربالكسرة, يمكن ربطه بجر الأحداث تباعا، فهناك كسرة دفينة وراء هذا الهبوط وكلا الكلمتين جاءتا معرفتين بـــ "الـــ" إذن فالشجرة التي تدور حولها الأحداث معروفة في المتن فحضورها ووجودها معلوم ومعلن ولكن نوعها وأصلها وكنهها مجهول، فهي إذن تنفي عن نفسها المعقول والمنطق.

إن لفظة "الشجرة" مشحونة بدلالات عدة؛ كونها مدار اهتمام الكثير من التوجهات؛ إذ نجد مثلا في التوجه الديني (شجرة الخلد، الشجرة الملعونة، الشجرة التي بايع الصحابة تحتها الرسول صلى الله عليه وسلم لقتال المشركين...)، أتراها الشجرة التي أكل منها أبونا آدم وأمنا حواء، فكانت بداية الخطيئة أم هي شجرة أصحاب الرس التي كانت معبودتهم، أم هي النخلة المباركة التي ولدت تحتها مريم العذراء...

بينما نجد في التوجه الميثولوجي الشجرة الكونية التي تمثل أساس الحياة، كما الجانب اللغوي، حيث الشجرة تمثل الحب والعشق كما عرفه ابن سيدة أحد أئمة اللغة: «عجب المحب بالمحبوب يكون في عفاف الحب، والكلمة مأخوذة من شجرة يقال لها عاشقة، تخضر ثم تدق وتصفر، وقال ابن الأعرابي العاشقة اللبلابة تخضر وتصفر وتعلق بالذي يليها من الأشجار فاشتق من ذلك العاشق والعاشق هو المفرط في حبه»[1]، ونبات تجديد الشباب الذي ارتبط بجلجامش، وبحثه الحثيث عن سر الخلود، أما الهبوط فطالما ارتبط بالعقاب والاستقرار عكس النزول، أما السماء فتمثل القداسة، فمنذ القدم اعتقد الإنسان أنها مقر ومسكن الآلهة، فطالما مثلت الرفعة والسمو والعلو.

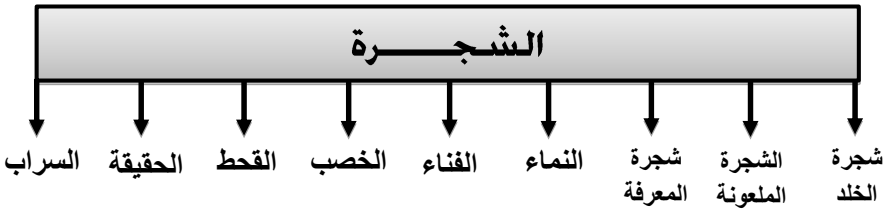
[1]– الحب عند العرب، إعداد المكتب العالمي للبحوث، ص 18.

وبالعودة للهبوط؛ فيمثل عملية انتقالية من إلى، كما ذهب قدماء المكسيكيين في تفسيرهم «الهبوط من السماء تعني الولادة»[1]، والولادة مرتبطة بالانتقال والرحلة ولعل هذا ما يعززه كتابة العنوان بطريقة عمودية غير اعتيادية، تخلق تأثيرا بصريا غير مألوف، مما يثير انتباه القارئ، ويستوقفه ويجعله يحاول فك هذه الشيفرة، فورود العنوان بهذا الشكل البصري، يحيل إلى القول أن هناك انقطاعا وتعاقبا للأحداث قد يرمز إلى الارتقاء والرفعة، والسمو، كما قد يحيلنا إلى السقوط، والانهيار، وأما إذا أخضعنا العنوان للتصور اللساني وفقا لنظرية تشومسكي التي أفادت منها الدراسات التناصية لجينيت، بالوقوف على توليد وتحويل الدلالة، نلاحظ أن العنوان يحمل بنية سطحية هي أن الرواية خيالية عجائبية وأسطورية نسبة إلى فعل هبوط الشجرة من السماء، وبنية عميقة تحيلنا على فعل الهبوط وكنهه ومن ثم تتولد الدلالة



رسم تخطيطي (01):للدلالات الممكنة لفعل الهبوط في عنوان الرواية

كل هذه التأويلات ستتجاوز ظاهر النص لتصور باطنه، فالعنوان يكتسي حلة الرمز ولا يمكن التكهن بما سيحدث في متن الرواية، ولا تخمين طبيعة الشجرة، إذ ذاك تصبح هلامية، هل هي شجرة الخلد أو شجرة المعرفة أو الشجرة الملعونة؟ هل هي فعل جذب ونماء أم فعل قحط وفناء، كلها أسئلة تجعلنا نغوص في بحر التأويلات اللامتناهية.



[1]– جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، تر: مصباح الصمد، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006، ص 87.

رسم تخطيطي (02): الدلالات الممكنة للشجرة في عنوان الرواية

فرغم بساطة وحجم العنوان إلا أنه يشي بإمكانية الوصول إلى دلالات عديدة منها:

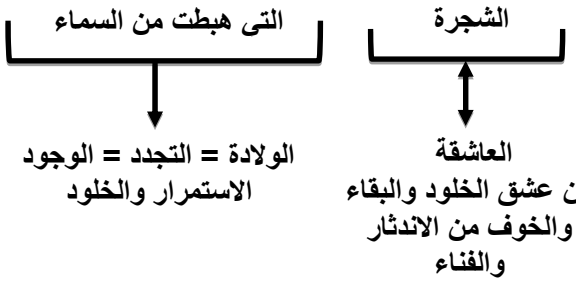
تعيين فعل الهبوط واستحضار الفاعل المبدئي هنا الشجرة وارتباطهما مبدئيا بالنزول من الأعلى إلى الأسفل من المقدس إلى المدنس يعيننا كمتلقين نوعا ما على التكهن بطبيعة الشجرة، والهبوط المرتبطين بفعل الخطيئة الأولى، ولكنه تكهن قابل للتغيير بعد قراءة المتن الروائي.

استخدام الرموز: الشجرة، السماء، الهبوط، أوقعتنا كمتلقين في دهاليز التكهنات؛ حيث لا تحديد للزمان ولا للمكان الحقيقي تعيننا على تحديد مسار الأحداث أو كنهها.

عنوان الرواية يجعل المتلقي يعيش حالة من عدم الاطمئنان، والتوجس، هل هي رواية تحاكي الواقع والحاضر، أم تستدعي الخيال والماضي.

العنوان ذو حمولة غرائبية وأسطورية تشويقية لمعرفة طبيعة الشجرة من تمثل ؟ ولماذا فعل الهبوط؟ ومن أين ؟ وإلى أين؟ والأهم ما الفعل الذي كان سببا في الهبوط؟ وهل هو هبوط طوعي أم قصري؟، وبالتركيز على الشكل العمودي للعنوان، قد يحيلنا كما سبق وقلنا إلى الرفعة والسمو، كما قد يحيلنا إلى السقوط والانهيار، وحسب السياق الدلالي للعنوان فهو لهذا الأخير أقرب، كون فعل الهبوط ينسجم مع الشكل العمودي، وكذا مع مضمون الرواية من حيث البناء السردي المتقطع، حيث نجد في البداية الحديث عن الشجرة الروحانية، وكيف أنها دون أصل ولا أحد يعرف كنهها أو مصدرها، بعد ذلك يحدث الاضطراب النفسي حينما تذبل الشجرة وتنذر بالشؤم والاندثار الذي سرعان ما ينتقل هذا القحط لأرحام النساء، فيحدث التشظي وكذا الاغتراب الذي تعيشه شخصيات الرواية، كذلك يلعب العنوان دورا رمزيا في بداية الرواية ونهايتها، حينما تختفي الشجرة وقبر حيزية وسعد الذي يرتبط بطريقة ما بالشجرة وهذا ما يؤكده تموضع الفتاة فوق الشجرة، فما هبط

بالأمس ارتقى اليوم معلنا عن بداية جديدة، علها تشفي القلوب من قحطها وتعيدها إلى سيرتها الأولى التي سمتها السمو فنعود من الهبوط إلى الصعود فاختيار طريقة تموضع العنوان لم يكن اعتباطيا أو شكليا فقط، بقدر ما يحمل أبعادا تعزز دلالات الدهشة والحيرة وطرح الأسئلة والبحث عن أجوبة، خاصة وإن الشجرة هنا تمثل عالم القبيلة حيث قالت إحدى الشخصيات، وهي نواة ذات مرة «**تفطنت فجأة إلى نفسها وقد خيل إليها أنها هي ذاتها الشجرة العجفاء... يالله ليست دنيانا إلا شجرتنا العجفاء**»[1].وعليه يمكننا أن نؤول العنوان بالصورة التالية:



رسم توضيحي (03):الدلالة الممكنة لعنوان الرواية الشجرة التي هبطت من السماء

فالشجرة =الخصب: الولادة= العاشقة: النفس البشرية التي طالما أرقتها فكرة الخلود وأرعبتها فكرة الأفول، فبحثت بحثا حثيثا منذ الحضارات القديمة عن سر الخلود الكامن، وعلى هذا الوتر لعب الشيطان الذي أغرى سيدنا آدم وأمنا حواء بالأكل من شجرة الخلد ولكنه كان يسعى لإيقاعهما في فخ العصيان وإدخالهما بذلك في شرنقة الخذلان، فعوقبا بالهبوط إلى الأرض، وهو معهما، ليكون عهدا أبديا بينهما، عهد العدوان بين الإنسان والشيطان الذي لم يتوانى أبدا في مواصلة خطته الدنيئة، بمواصلة إلغاء طعم الغواية للوقوع في شرك الخطيئة.

[1]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق ,ص98

كما نعرف أن العتبات النصية تتعالق ببعضها البعض، كما تتعالق مع المتن الروائي، وقد برز هذا التعالق خاصة على مستوى المضمون مع الغلاف والعنوان، فمضمون الرواية يدور حول البحث عن سر الأسرار عن سر الشجرة التي وجدت ذات يوم في قلب القبيلة عن سر موتها، وسر اللعنة وعقم النساء عن سر ولادة القمر التي ستنتهي بميلادها اللعنة ويعود الخصب والنماء عن رحلة الحب والعشق العذري بين "سعد" و"حيزية" وغيرها وهو موضوع مهدت له العتبات وهيئتنا كمتلقين لتلقيه وقبوله أما على مستوى المكان، فالمكان الموجود على الغلاف هو مسرح معظم الأحداث والدال على حالة اللاستقرار التي عرفتها القبيلة خاصة وأن الشجرة تقبع فوق قطعة صغيرة جدا تشي عن حالة اللانتماء وعن الاغتراب الوجودي والنفسي والاجتماعي التي يشترك فيها إنسان الحياة المعاصرة وحياة ما بعد الحداثة، إنسان الذكاء الاصطناعي والعواطف المعلبة مع بعض الشخصيات الروائية.

أما المستوى الثالث خاص بالشخصية؛ ففتاة الغلاف وتموضع الشجرة المحاذي لها مع العنوان تتعالق مع حيزية الشخصية المحورية التي استحوذت على المساحة الكبرى داخل النص، يربط بينهم الغموض والكبرياء، العفة، الوجود، والفناء، وحيزية/ سارة فتاة مبتورة مجتثة من أرضها، فكما أن العنوان ناقص مسند يحتاج إلى مسند إليه، وفتاة الغلاف لا وجود لنصفها السفلي أي أنها فاقدة القدرة على الفعل وتغيير الأحداث، بل فقط الفعل فعل القدر والمكتوب، سر، هجرا، ولادة، حياة، عشق، لقاء، موت، فناء، لنعود لبداية الأمر بحثاعن سر الاختفاء في نهاية الرواية.

3-الغلاف الخلفي:

رغم كون خلفية الغلاف لا تعد من أول العتبات النصية التي يستقبلها القارئ لأول مرة إلا أنها من العتبات الأساسية التي لا تقل أهميتها عن غير؛ لأنها خاتمة لكل ما سيتلقى المتلقي فهي: «التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي»[1].

جاءت الواجهة الخلفية لرواية "الشجرة التي هبطت من السماء" متناسقة مع الفضاء الأزرق الذي كان طاغيا على غلاف الواجهة الأمامية، فقد كساها البياض فقط من خلال العنوان الذي جاء في الأعلى، دلالة على التأمل، والاتساع، والتطلع للأمام، ولكن الاختلاف بين الواجهتين الأمامية والخلفية، يمكن في أن الشجرة والمرأة والغيوم، وكل الموتيفات المرسومة، قد اختفت وهذا ما يتوافق والنهاية المحزنة والغريبة التي ختم بها الروائي عز الدين جلاوجي روايته، يقول: «زحف الليل سريعا، كادت الساحة تفرغ من المشيعين، ظل سرحان وأحمد لدى القبر،وبعيدا عنهما كانت النسوة تحاولن جر المايسة والطاووس بعيدا عن المأساة، التفت سرحان خلفه فجأة، مد يده إلى كتف أخيه أحمد، هزتهما الدهشة خطا سرحان يبحث في المكان، حدث أحمد في كل الاتجاهات، ارتفع صوتهما:

الشجرة... الشجرة.

القبر... القبر.

ركض الجميع عائدين، هزتهم المفاجأ، لا أثر للشجرة الروحانية، لا أثر للقبر.

راح الجميع يحدقون في السماء، بحثا في دموع نجوم مرتعشة.

وكفن الظلام الدامس الكون كأنما يعلن عن حداد أبدي»[2].

---

[1]- حمد الصفراني، التشكل البصري في الشعر العربي الحديث،دط, المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،دت, ص 197.

[2]- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص 555.

جاء عنوان الرواية في الأعلى باللون الأبيض تماما، مثلما كتب على صفحة الغلاف الأمامية ولكن بحجم أصغر وقد اختفى التظليل الذي كان موجودا باللون الأصفر، وكما هو معلوم، فالأبيض يدل على الصفاء والنقاء، فضلا عن دلالته على الحزن وعدم التحديد[1]، مما يشكل تعالقا بين فكرة النص الروائي التي تقوم على استنطاق الذاكرة الشعبية الخاصة بحكاية حيزية الحزينة، وكذا عدم التحديد الذي يعمل على إيصال فكرة حتمية تغيير الحاضر للوصول إلى مستقبل أفضل، تحت العنوان وضعت فقرة، قصيرة كتعليق للذين سيربطون مباشرة، بين الرواية وقصة حيزية فقط, وكأن الروائي يعمل على حفظ أرشيف هذه الحكاية الشعبية حيث جاء في الفقر «تغامر هذه الرواية عبر دهاليز الأسطوري وفجاج العجائبي، وتحلق عاليا في سماوات التراث لتقطف جواهر وأنجما وأقمارا مضيئة مشعة تطرز بها إحدى أخلد قصص الحب»[2].

فهو يعرفنا بنهج الرواية والفكرة التي تدور حولها، ولكنه طعمها بالأسطوري والعجائبي، انطلاقا من ظهور الشجرة من العدم في بداية الرواية، كذا ظهور الطيف والصوت الذي يتنبأ في كل مرة بمصير القبيلة، إلى جانب اللقاءات المتكررة بين سعد وحيزية في الغابات والفيافي، كطيف جميل عرفها صغيرة، وصبية، قبل حتى أن يلتقي بها حقيقة، وصولا إلى عجائبية النهاية، باختفاء الشجرة، والقبر، لتترك تساؤلا يجول في الخاطر، هل كانت الشجرة نعمة أم نقمة، أم أن وجودها كان للعبرة.

تتواصل الفقرة مؤكدة أن الرواية ليست حفاظا ولا تقديسا أو تمجيدا للماضي، والوقوف عنده بقدر ما تعمل على مساءلة الذاكرة لفهم الماضي، وبناء الحاضر، واستشراف المستقبل بعدها نجد خطا سميك باللون الأبيض يعمل كحد فاصل لتنقل إلى عالم عز الدين جلاوجي الإبداعي، حيث يجلس الكاتب بكل أريحية تعلو ملامحه ابتسامة الفخر والاعتزاز وهو يوجه نظرة نحو قائمة رواياته:

[1]– ينظر: إبراهيم دملخي ,الألوان نظريا وعلميا،ط1,مطبعة أوفست كندي,حلب ,سوريا,1983 ص 102.

[2]– عز الدين جلاوجي، الرواية، صفحة الغلاف الخلفية.

1-الفراشات والغيلان.

2-سرادق الحلم والفجيعة.

3-رأس المحنة 1+1=0.

4-الرماد الذي غسل الماء.

5-حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

6-العشق المقدنس.

7- حائط المبكى.

8-الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

9-عناق الأفاعي.

10-ماء وأسفار عشتار.

11- علي بابا والأربعون حبيبة.

12-الشجرة التي هبطت من السماء.

حيث يجلس على أريكة باللون الأبيض ولكن يظهر منها جزء بسيط فقط نعدها مجلس الإبداع والمبدعين الذي توج عز الدين جلاوجي به فجلس بكل أريحية لضمانه هذه المكانة.

مع وضع اليد بطريقة يبدو ممسكا بحافة الأريكة تأكيدا منه على تشبثه بهذا التتويج على أن المسيرة مازالت مستمرة، وقلمه لن ينضب، ومازال التألق والإبداع ينتظرنا، كما وأن طريقة جلوسه ووضعية الرأس والنظرة تؤكد ما جاء في الفقرة التي تعلوه حيث يحقق معادلة:

ماضي +حاضر= استشرافا للمستقبل.

4-الصفحة الأولى:

دون في الصفحة الأولى عنوان الرواية فقط: الشجرة التي هبطت من السماء" أسفل الصفحة في الوسط بحجم صغير وبطريقة عمودية مما يؤكد على فكرة الهبوط من الأعلى إلى الأسفل، وحجم العنوان الصغير وسط هذا الفراغ المقصود، حيث القارئ خالي الذهن مما يعنيه العنوان وفي البداية يكون بالنسبة له حدثا عاديا لا يستحوذ على كل جوانبه، فهي دعوة صريحة من الكاتب إلى التدقيق والتأمل، والبحث عن الشجرة، وسر الهبوط وقد كتب العنوان هذه المرة باللون الأسود الذي «يعبر عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللامتغير,الأسود إذن لون الحداد»[1].

فالأسود الذي يكتسيه العنوان يشي بحالة حداد غير معلنة في البداية، لكنه يتمظهر لنا حينما نبحر في ثنايا الرواية، فهو حداد طال القلوب حزنا على حالة القبيلة التي حلت بها اللعنة جفاف الشجرة، وعقم النساء، وكثرة البلاء، ثم تتوالى المصائب بين هجر واختيار البعد وبين موت بعض الشخصيات وحزن على مآل الحبيبين سعد وحيزية، وما أصابهما، لتبدأ الرواية بعنوان سمته الحداد وتنتهي بمشهد الموت والاختفاء.

5-الصفحة الثانية:

يتوسط أعلى الصفحة اسم المؤلف "عز الدين جلاوجي" باللون الأسود فارضا سطوته وهيمنته حيث يعلنها صراحة أنه عنصر مشارك بقوة في العمل الأدبي، إلى جانب دلالة إثبات الذات المبدعة، بتكرار اسمه كما يتوسط الصفحة تحت اسم المؤلف، تحديد الجنس الأدبي (رواية) تأكيدا على أن ما نحن مقبلون عليه، إنما هو رواية وليست شيئا آخر مما لا يدع للقارئ مجالا للشك، تحته مباشرة عنوان الرواية بحجم ضخم وهو تذكير وترسيخ

[1]- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)،مراجعة وتقديم: د. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013، ص 64.

للعنوان في ذهن القارئ من جهة، ودلالة على أن الأمر الذي يدل عليه العنوان هو أمر جلل وإعادة كتابة العنوان دلالة على تثبيته وحضوره القوي في متن الرواية، في الجهة الخلفية للصفحة نجد بيانات النشر من العنوان: الشجرة التي هبطت من السماء.

المؤلف: عز الدين جلاوجي.

الطبعة: الأولى.

منشورات، المنتهى السداسي الثاني، 2024،

نجد بعدها مباشرة ردمك: 978-9931-610-81-6

وهي أرقام خاصة بالمعيار الدولي للرواية بعدها تنبيه على أن جميع الحقوق محفوظة؛ حيث كل حقوق النشر الورقي والإلكتروني والمرئي والمسموع محفوظة ولا يسمح بتداول هذا الكتاب، ولا نسخه، أو نشره بأي طريقة من الطرق إلا بإذن من المؤلف.

6-الإهداء:

يعتبر الإهداء من العتبات النصية المهمة التي قد يغفل البعض عنها، فهي تلعب دورا بارزا في توجيهنا أحيانا أثناء، مساءلتنا النص الروائي، خاصة تلك الإهداءات المميزة، فكم صادفنا من إهداءات كانت غير متوقعة، تصل حد الاستغراب، والدهشة، فهي كلمات يبثها الكاتب ليمنح من خلالها ثمرة إبداعه لشخص ما أو كيان معين، تأتي في شكل «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء، كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة»[1]، كما وقد تكون الإهداءات حبلى بحملة دلالية وشفرات غامضة يعمل القارئ على دراستها ومصاحبتها، وفك رموزها وإزاحة الغموض

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، تحقيق: سعيد يقطين، ص 93.

عنها خاصة وإن كان الإهداء ذا صلة بالمتن الروائي، فلا يمكن عزله بأي حال من الأحوال عن هذا الأخير أي المتن الروائي، والعامل معه كبنية هامشية منغلقة، ولكن يجب التعامل معه على أنه «أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»[1]، ومما لا شك فيه أن لكل إهداء بنيته التركيبية والدلالية التي تميزه عمن سواه، وفي هذا السياق سنقف وقفة تأويلية متأنية، نرصد من خلالها العتبة الإهدائية التي صدرها لنا عز الدين جلاوجي من أجل فهم العلاقة الجامعة بين الإهداء والمتن الروائي.

ارتكزت رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" في قيامها على الخطاب الإهدائي التالي:

«إلى التي هبطت ذات دهشة على قارعة القلب...
وبذات الدهشة ارتقت...
إليها دون العالمين
أهدي هذه المغامرة»[2].

ورد إهداء رواية "الشجرة التي هبطت من السماء"، في بداية العمل الأدبي، حيث جاء في الصفحة الخامسة بعد صفحتي العنوان وبقية معلومات الرواية من اسم المؤلف، والطبعة، ودار النشر، لذا فهو يحتل مكان المقدمة في شكل تصدير استهلالي يعمل على تفسير أبعاد النص، الدلالية والمرجعية محتويا على مجموعة من العناصر الأساسية من قبيل المهدي إليه هذا الإهداء وسياقه، وكما هو متعارف عليه فالإهداء رسالة نصية قوامها الكلمات يوجهها الطرف الأول إلى الطرف الثاني ونتبين ذلك من خلال ترسيمة العملية التواصلية التالية:

[1]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ط1,دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 7.

[2]– عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 5.

المرسل ←الرسالة ← المرسل إليه.

المهدي ← الإهداء ← المهدى إليه

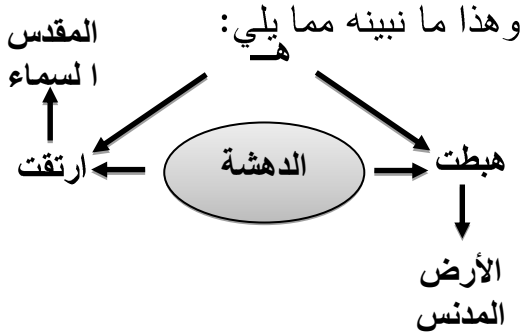
فالمرسل أي المهدي، يقوم ببث خطاب الإهداء إلى المرسل إليه، وفق قصدية معينة، يكون دور القارئ الحصيف أن يقرأ ما بين السطور، ذلك أن المتلقي: «لا يقتصر على ظاهر الألفاظ بل يعبر إلى بواطن معانيها»[1]، ويعتبر المهدي إليه هو العنصر الأساسي في الإهداء، وقد جاء هنا في صورة مبهمة نوعا ما، مستترة غير مصرح به، فقد دلت عليه تاء التأنيث الساكنة في: "هبطت" ارتقت وأيضا في الاسم الموصول "التي" والهاء الملحقة بحرف الجر "في" إليها، فالمهدي إليه هنا لم يتم تسميته، وإنما اعتمد الروائي على التكثيف اللغوي الرامز للمؤنث، المنطلق من هي المجهولة، أمًّا كانت أختا، صديقة، حبيبة، وطن، حقيقة أو متخلية على اعتبار أن جويس ذهب للقول أن الإهداء «يمكن أن يخصص لشخصية متخيلة»[2]. لنصل بعد ذلك إلى حقيقة هذا المرسل إليه الذي هو شخصية من شخصيات النص ليتحول من عالم الروائي الحقيقي إلى عالم الورق، والمتخيل وهذا ما سنتبينه في حينه، إذا فالإهداء يحتوي على بنية إيحائية حيث تمتزج الدهشة والمغامرة، اللقاء، والارتقاء، ليفتح أبواب التأويل المختلفة، وتفجير طاقة الممكن واللاممكن وبالعودة إلى الجزئية الأولى من الإهداء «إلى التي هبطت ذات دهشة على قارعة الطريق»[3]، فنجد أن الجملة تعج بالأسماء التي سمتها الثبات والاستمرار حتى الفعل الوحيد الموجود هنا هبطت رغم كون الأفعال سمتها التغير والتبدل من حال إلى حال، إلا أن فعل "الهبوط" بالعودة إلى المعاجم اللغوية والقرآن الكريم كما سبق وأن رأينا يحيل إلى الاستقرار والبقاء

[1]– سعاد الحكيم، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع (عين على العينية)، شرح معاصر لقصيدة عبد الكريم الجيلي المعروفة بالعينية)،ط1,دار البراق,بيروت,لبنان,2004, ص 37.

[2]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة،ط1,منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ، 1966. ص 27.

[3]– عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 7.

والهبوط أيضا يحيلنا إلى أن هذه الشخصية تحمل بعدين؛ إما هي شخصية أسطورية، وكائن سماوي، استثنائي هبط من عليائه لأمر جلل، أو أنها شخصية حقيقية لكنها استثنائية، بأمر مميز فيها، وحدث خارق مرتبط بظهورها ولحظة الدهشة غير المتوقعة التي لا تعود الأمور بعدها كما كانت مما يساهم في تغيير مسار الأحداث أو أنها كانت نورة الحدث في حد ذاته، ثم يقول على قارعة الطريق مستبدلا هذا الأخير المادي الجامد بالقلب الحي النابض هذا الانزياح اللغوي، من الطريق إلى القلب يحمل فكرة المحتوم والصدق فالقلب يحيلنا على الشعور على المعنوي لا المادي فحضورها وقع في القلب مباشرة، دونما تخطيط مسبق، ولكن القدر قد سطر ذلك «وبذات الدهشة ارتقت»[1]، فالارتقاء دوما ما يرتبط بالمقدس والروحانية وعلى تبدل الحال من المدنس الدنيوي إلى المقدس السماوي والارتقاء هنا قد يكون حقيقيا كالموت والفناء أو الرتقاء معنويا كأن تنتقل الشخصية من مكان إلى مكان أفضل وهذا ما نبينه مما يلي:



رسم تخطيطي(04):علاقة الإهداء بمتن الرواية

راح سعد يسرد لحيزية كيف أنه يعرفها قبل مقابلتها الفعلية وكيف كان اللقاء مغلفا بالدهشة «راح سعد يبحث عن المكان حيث تنزلت سار ذات دهشة تأمل النخلة صارت أكبر وأنضر تهجه على أذرعها دلالا وابتساما، تأمل حواليها الأشجار، والأغصان، هي ذاتها لم يتغير منها شيء، وثب إلى الأرض وثبت حيزية خلفه، سحبها من ذراعها وثبتها

[1]– عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 7.

حيث رآها، ابتعد خطوات، ارتسمت الدهشة على ملامحه ما أغرب ما يحدث، سألت أرى عليك الدهشة.

أجل هنا تجليت لي بذات الملامح... كنت أعرفك جيدا قبل أن ألقاك يا أميرتي»[1]، وبعد دهشة وحلاوة اللقاء بين العاشقين تأتي الدهشة الثانية المغلفة بالمرارة وفجيعة الفراق والارتقاء بعد موت حيزية ثم لحاق سعد بها بعد أن كتب أشعار هي أشبه بالمغامرة، وطلب من عزوز بلحروز، أن يحتفظ بها وأن ينشرها بين الناس ليخلد اسم العاشق المفجوع وحبيبته حيزية، والدهشة تكمن في اختفاء قبر كل من سعد وحيزية والشجرة الروحانية لتكون فاجعة للكل تفتح الباب على مصرعيه عن حقيقة الهبوط وسر الارتقاء: «زحف الليل سريعا، كادت الساحة تفرغ من المشيعين، ظل سرحان وأحمد لدى القبر، وبعيدا عنهما كانت النسوة تحاولن جر المايسة والطاووس بعيدا عن المأساة التفت سرحان خلفه فجأة، مد يده إلى كتف أخيه أحمد هزتهما الدهشة خطا سرحان يبحث في المكان، حدق أحمد في كل الاتجاهات ارتفع صوتهما:

الشجرة... الشجرة...

القبر...القبر

ركض الجميع عائدين، هزتهم المفاجأة لا أثر للشجرة الروحانية، لا أثر للقبر، راح الجميع يحدقون في السماء، بحثا في دموع نجوم مرتعشة، وكفن الظلام الدامس الكون، كأنما يعلن عن حداد أبدي»[2].

وبتكرر اللازمة ذات دهشة مرتين عملت على التكثيف الدلالي والتأكيد على فكرة الدهشة التي انتابت المهدى على افتراض أنه عز الدين جلاوجي حقا، خاصة وأن الدهشة مرتبطة بلحظة وعي مفاجئة، ولكنها تكررت في الحالتين اللقاء والانفصال عند الهبوط

[1]- عز الدين جلاوجي.مصدر سابق، ص 326.

[2]- المصدر نفسه، ص 554-555.

المفاجئ والارتقاء المفاجئ، غير المخطط له، مما يعزز حالة الذهول والحيرة التي قد سعى الروائي إلى أن ينقلها للقارئ، ليشاركه هذا الشعور ويبحث داخل المتن الروائي عن حقيقة هذه الدهشة، والهبوط والارتقاء والسر خلفهما بالانتقال للجزئية الموالية من الإهداء «إليها دون العالمين»[1]. في الجملة تخصيص للمهدى إليها دون سواها وهي شبه جملة ناقصة حيث أن المعنى غير مكتمل، إليها دون العالمين، أتوجه، أقول، ماذا أفعل بالضبط؟ حتى نجدها مرتبطة بالجملة الفعلية الواردة بعدها "أهدي هذه المغامرة"، ليكتمل المعنى أخيرا، ولكن ما طبيعة هذه المغامرة ؟ هذا ما سنكتشفه حينما نخوض غمار المتن الروائي.

من الملاحظ على الأفعال الواردة هنا غلبة الفعل المعتل الآخر، (أهدي، ارتقت) فحتما توجد علة ما وخطب يلوح في الأفق، والنهاية ستكون مفجعة وغير متوقعة، وهذا ما تؤكده حروف الجر والأسماء المجرورة (إلى، على، الباء، إلى) (... قارعة، القلب،الدهشة) التي علامتها الكسرة الدالة على جرح وعلى حدوث خطب ما خلف في القلب حزنا وفي النفس انكسارا، يجب مدواته ومدارته على الآخرين, وبالعودة إلى المتن الروائي نجد أن اللازمة التي تكررت في الإهداء أي كلمة الدهشة، تكررت أيضا فيه وقد كانت اللازمة مرتبطة أكثر شيء بشخصية من شخصيات الرواية المحورية وهي حيزية لنجد أنها تماثل المهدى إليها حيث أن سارة كما يحلو لسعد حبيبها تسميتها، "حيزية" ارتبط ظهورها بالدهشة حينما بدت فجأة لسعد في الغابة بكل جمالها وعنفوانها التي أسرته في الحال فعشقها مباشرة وهام بكل ما يخصها؛ ملامحها، شعرها، نظرتها، حتى صوتها العذب الذي كانت تناديه به حتى عدها طيفا أو جنية غير حقيقية، بل وصل به الأمر أن جانب كل فتاة مهما بلغ جمالها مثل بشرى بنت الدهماني وهي أكثر بنات القبيلة فتنة وبهاء، بقي يبحث عنها ليلا نهارا حتى التقى بها ذات دهشة ليتضح أنها حيزية ابنة عمه أحمد العائد بعد سنين من الهجر «من بيت أحمد تسلل إلى قلب سعد دفء وعزف وأحلام مرفرفة خطا يلج البيت، في حذر

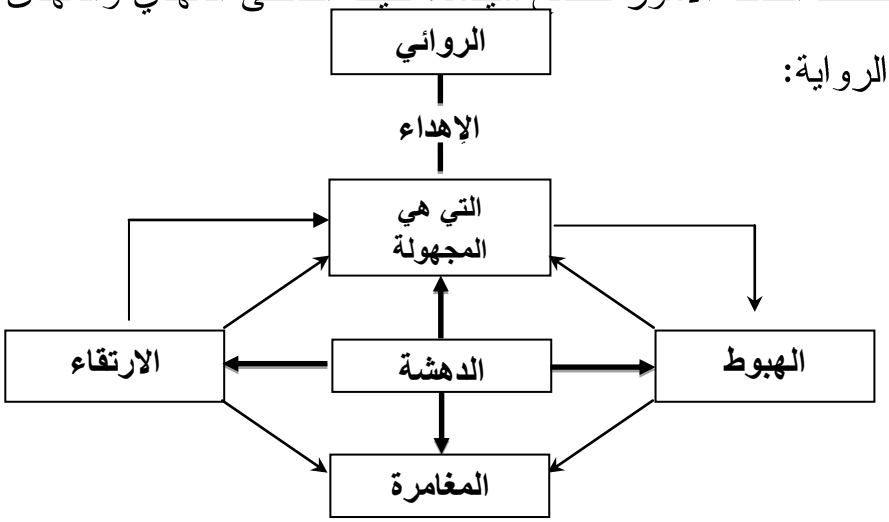
[1]– عز الدين جلاوجي, مصدر سابق، ص 7.

وشوق، ووقفت أمامه، ارتجفت ملامحه، اشتد خفقان قلبه... كانت طافحة بالأنوثة، في عينيها غنج كأن الفجر يشرق منها، اقتربت منه أكثر، تماسك وقال: ساراااا... ظل بصره يخترق ملامح سارة، وقد وقفت أمامه بكل عنفوان وكل شموخ، ود لو شاكسته كما كانت تشاكسه كل مرة، أن تمشي أمامه بدلال كما مشت أمامه ذات دهشة»[1]، فما أشبه هذا الموقف والحالة الغربية والشعور المدهش بما جاء في الإهداء إلى التي هبطت ذات دهشة على قارعة الطريق، القلب... فنقاط الحذف هذه حتما كانت تقول بأن للحكاية بقية عليك أنت أيها القارئ أن تشارك في تكملتها والكشف عن ما بعدها وهذا ما تحقق من خلال توصلنا إلى أن المهدي عز الدين جلاوجي وكأنه يتكلم بلسان شخصية سعد وحبيبته سارة/ حيزية.

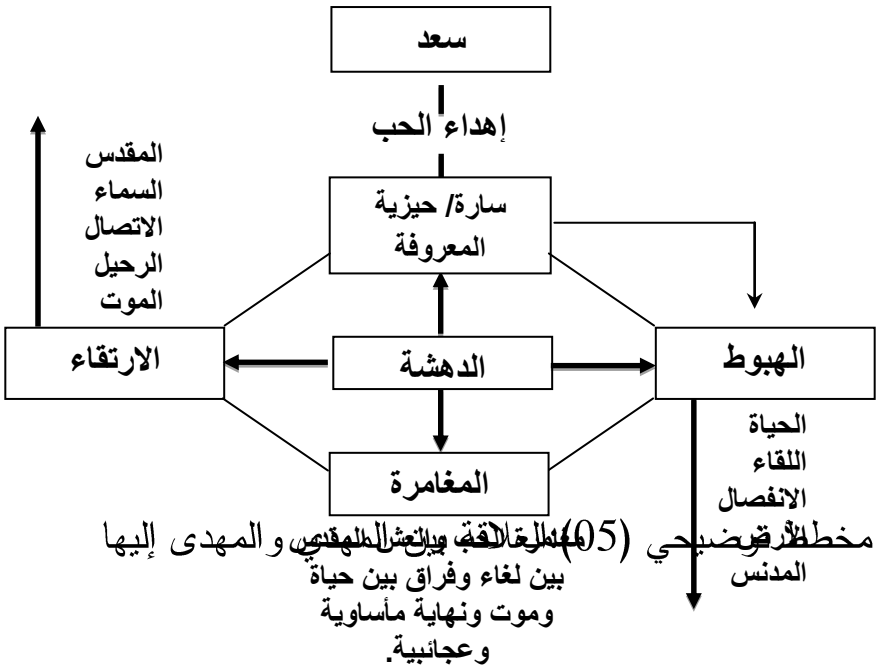
المهدي ← عز الدين جلاوجي = الروائي شخصية سعد = العاشق الولهان

المهدى إليها← هي المجهولة = أم، حبيبة، وطن. هي المعلومة = سارة/ حيزية

من هذا المخطط أخذت الأمور تتضح شيئاما؛ حيث أضحى المهدي والمهدى إليه من صميم شخصيات الرواية:



[1]– مصدر سابق، ص 217.



مخطط توضيحي (05): العلاقة بين المهدي والمهدى إليها

وعليه يمكننا القول أن الإهداء اختزل المتن الروائي، وعمل كبنية لغوية مكثفة اختزلت 555 صفحة من العجائبي والأسطوري في بضع كلمات، وكأننا بعز الدين جلاوجي تقمص دور الشاعر بن قيطون المستقبل، لا ليذكر بالذي مضى ويخلد قصة العشاق لكن كما جاء في الغلاف الخلفي «لتفجير هذه الذاكرة وإعادة كتابتها والانطلاق منها الصناعة عوالم للحلم والدهشة والحب والخير والخيال، إضاءة للحاضر واستشرفا للمستقبل»[1].

7-التصدير:

تمثل عتبة التصدير إحدى النصوص الموازية المحيطة بالنص التي تعمل كهمزة وصل لفظية تمهد الطريق للقارئ حتى يلج إلى المتن الروائي والتصدير في أصله «اقتباس أو شذرة مقتبسة من خارج النص أضحت ملكية النص للإيحاء بأطيافه الدلالية فهو ليس من

[1]- عز الدين جلاوجي :مصدر سابق، صفحة الغلاف الخلفي.

النص لكنه أصبح من ممتلكاته بحكم الجوار والتشابك الدلالي بينه وبين النص»[1]؛ وكأننا بالروائي يقتبس نصا ليستخدمه كاستشهاد يغذي به روايته ويجعله إن صح التعبير متكأ لما سيأتي، بل بعمل على تغذية أفق توقع المتلقي ليبحث عم يجمع بين العالمين عالم المقتبس منه أي النص الأصلي الذي أخذ منه، وعالم النص الذي سيخوض غمارة وقد تعددت تسميات التصدير منها الاستهلال وغيره أما عن موقعه في الرواية يقول أنه يتصدرها وهو يحمل مجموعة من الوظائف التي حددها عبد الفتاح الحجمري في كتابه "عتبات النص: البنية والدلالة"؛ حيث يقول: «عبارة توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصية تبعا للموقع الذي تحتله في عالم الحكاية إن على مستوى توجيه مسار القراءة وأيضا احتواء جانب من تصورات المؤلف للكتابة الروائية، أو على مستوى اختزان وأيضا تلخيص منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة»[2]، إذا فالتصدير يقوم بتوجيه المتلقي أثناء القراءة أو أنه يحمل رؤية الكاتب في الكتابة الروائية أو له علاقة بالمتن الروائي حيث يعمل على اختزال وتلخيص فحوى الحكاية وبالانتقال للحديث عن التصدير في رواية الشجرة التي هبطت من السماء نجد أن الروائي عز الدين جلاوجي، قد افتتح روايته بثلاث مستويات؛ الكلمة ثم الجملة، بعدها فقرة قصيرة من كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي الذي يمثل هنا مربط الفرس، حيث العلاقة الوطيدة بين هذه المستويات والنص. وقد جاء التصدير بالصورة التالية:

«ميعه

(في البدء، كانت الشجرة)

واتخذوا من الشجر نورا

[1]– خالد حبس، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل،(د. ط),التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2008، ص 112.

[2]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، 1966، ص 31.

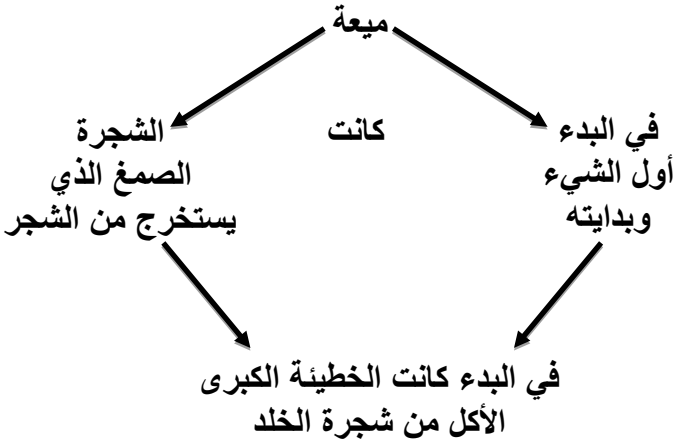
و"ما شيء من دواهي الدنيا يعدل الافتراق، ولو سالت الأرواح به فضلا عن الدموع كان قليلا، فالفراق أخو الموت...عندئذ يؤول العاشق إلى حد السقام والضنى والتحول، وربما أضجعه ذلك... وربما تزايد الأمر... فكان سببا للموت ومفارقة الدنيا" ابن حزم الأندلسي»[1].

نجد أن الروائي عز الدين جلاوجي، تصديره بأربعة تصديرات نثرية، نصب جميعها دلاليا في المتن الروائي الذي يكون بؤرة دلالية حبلى بالتأويلات، إذ يرسم التصدير الأول "ميعة" علامة استفهام كبرى عن فحوى هذا التصدير الذي جاء منفردا وبالعودة إلى المعاجم اللغوية نجد أن معنى كلمة ميعة هو «عِطْرٌ طَيِّبُ الرَّائِحَةِ جِدّاً، أو صَمْغٌ يَسيلُ من شَجَرٍ بالرُّومِ، أو دَسَمُ المُرِّ الطَّرِيُّ، يُدَقُّ المُرُّ بماءٍ يَسيرٍ؛ ويُعْتَصَرُ بِلَوْلَبٍ، فَتُسْتَخْرَجُ المَيْعَةُ، أو هي صَمْغُ شَجَرةِ السَّفَرْجَل، أو شَجَرَةٌ كالتُّفَّاحِ لَها ثَمَرَةٌ بَيْضاءُ أَكْبَرُ من الجَوْزِ تُؤْكَلُ، ولُبُّ نَواها دَسِمٌ يُعْصَرُ منه المَيْعَةُ السَّائِلَةُ، وقِشْرُ الشَّجَرَةِ: المَيْعَةُ اليَابِسَةُ، والكَثيرُ من السائِلَةِ مَغْشوشٌ، وخالِصُها مُسَخِّنٌ مُلَيِّنٌ مُنْضِجٌ صالِحٌ لِلزُّكامِ والسُّعالِ، ومِثْقالانِ بِثَلاثِ أَواقٍ ماءَ حارّاً يُسْهِلُ البَلْغَمَ بلا أذًى ورائِحَتُهُ تَقْطَعُ العُفُونَةَ وتَمْنَعُ الوَباءَ.ومِيْعَةُ الشَّبابِ والنَّهارِ: أوّلُهُما.وأمَعْتُه: أسَلْتُه.وتَمَيَّعَ: تَسَيَّلَ.»[2].فالميعة صمغ عطر يسيل من بعض الشجر، ويتطلب به، كذلك ميعة من الشيء أوله وأصله وبهذا المعنى نجد ترابطا بين التصدير الأول والتصدير الثاني في البدء، كانت الشجرة.

[1]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 7.

[2]– الفيروز أبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، ت 817هـ)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة: الثامنة، 1426 هـ – 2005 م، ص 765.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه العبارة تتناص وما جاء في إنجيل يوحنا "في البدء كانت الكلمة" في إشارة على بدء الخلق، والمخطط التالي يوضح الفكرة:



مخطط توضيحي(06):العلاقة بين عناصر التصدير

فهذان التصديران يحيلاننا إلى الخطيئة الكبرى التي ارتكبها أبونا آدم، وأمنا حواء بعد أن وسوس لهما الشيطان للأكل من الشجرة التي حرمها الله عليهما، فكان الجزء قويا وصعبا حيث غضب الله عز وجل، وأمر آدم وحواء بالهبوط إلى الأرض عقابا لهما، يقول الله عز وجل في محكم تنزيله ﴿**وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ(35)فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**﴾[1]؛ إذن فالهبوط هنا كان أصله الخطيئة الكبرى، الأكل من الشجرة والخروج من الجنة (المقدس، والهبوط إلى الأرض المدنس)

الجنة← البدء← الشجرة← الخطيئة← العقاب← الهبوط← الأرض

ونجد أن التصديران مرتبطان إلى حد كبير بعنوان الرواية ككل، الشجرة التي هبطت من السماء، وهذا ما يدفعنا للتساؤل مرة أخرى عن نوع الشجرة وماهيتها هل هي شجرة حقيقية ؟أم أنها رمز محمل بدلالات عديدة خاصة وأن الشجرة مرتبطة بالعطاء والخصب كما أنها

[1]- البقرة، 35-36

تشبه إلى حد كبير المجتمع بكل أطيافه ومعتقداته وتمثلاته، أتراها تذكرنا بالخطيئة الكبرى، وتنبهنا بأن لا نعيد الكرة، فهي تمثل نظرة استشرافية للمستقبل وتنبيه للماضي وتحذير من الحاضر الذي يعج بالشياطين.

فالميعة كما سبق وأن أشرنا تعني الصمغ الذي يسيل، فقد سال حبر قلم عز الدين جلاوجي فعلا ومنحنا زخما هائلا من الرموز والعجائب والأسطورة وأدخلنا بذلك عالم الحلم المترامي والمتشعب، فكانت روايته بحق نهرا دفاقا وشجرة وارفة معطاءة، فالميعة ارتبطت بالشجرة، وما يخرج منها واستعماله في الطب وهذا ما ذكر في الرواية، إذ أهل القبيلة قد استخدموا أوراق الشجرة المباركة للتبرك والعلاج «**يستظلون بفيئها تبركا بها ويجمعون ما تساقط من ورقها، فيعتمدونه علاجا لأمراضهم**»[1]، بل منذ بداية الرواية وأولى عتباتها الغلاف والعنوان، وحتى بداية الفصل الأول، نجدها مرتبطة بالشجرة مع اختلاف حضورها وتأويله حتى أصبحت الرواية كلا متكاملا وكأننا مقبلون على أحجية كلما فتحنا بابا من أبواب الرواية وعتباتها تقابلنا دلالة نبني عليها أو من خلالها تصورنا وتأويلنا لما هو قادم حتى يصل إلى نهايتها لكننا نفاجئ أن الأحجية إنما هي طرف صغير أدخلنا في متاهة أكبر ودورنا فك الرموز للخروج منها ومحاولة الوصول إلى بر الأمان الذي سيكون وهمي إن صح التعبير إذ سيكون مغايرا أو متجددا بتجدد القراءات والتأويلات، كما ارتبط معنى الميعة وهو أول الشيء بعنوان الفصل الرابع بداية البدايات، إيذانا بالتحول والتجدد والانتقال من حالة التيه والشك والحيرة إلى حال الانفتاح والبحث عن الأفضل.

بالانتقال للحديث عن الجملة الثالثة من التصدير "**واتخذوا من الشجر نورا**"نجدها مرتبطة بالجملة التي سبقتها في البدء كانت الشجرة، حيث تمثل التحول في انتقال الإنسان

[1]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 18.

(آدم، حواء)، من الجنة بسبب شجرة الخلد التي أغواهما الشيطان حتى يأكلا منها فكانت سبب فشلهما في الامتثال لأوامر الله تعالى، كانت تمثل أصل الغواية وسببا في الخطيئة الأولى تحولت واتخذوا من الشجرة نورا إلى أصل الهداية والمعرفة وسببا في رحلة التكفير والتنوير ليستحق الإنسان من جديد الجنة التي كانت بدايتة ومسكنه.

وبذلك فألم الهبوط يقابله أمل السمو والصعود ونيل المراد باتباع نور الحق.

في البدء كانت الشجرة←النقمة = الألم ←السبب في الهبوط (الغواية الخطيئة الأولى)

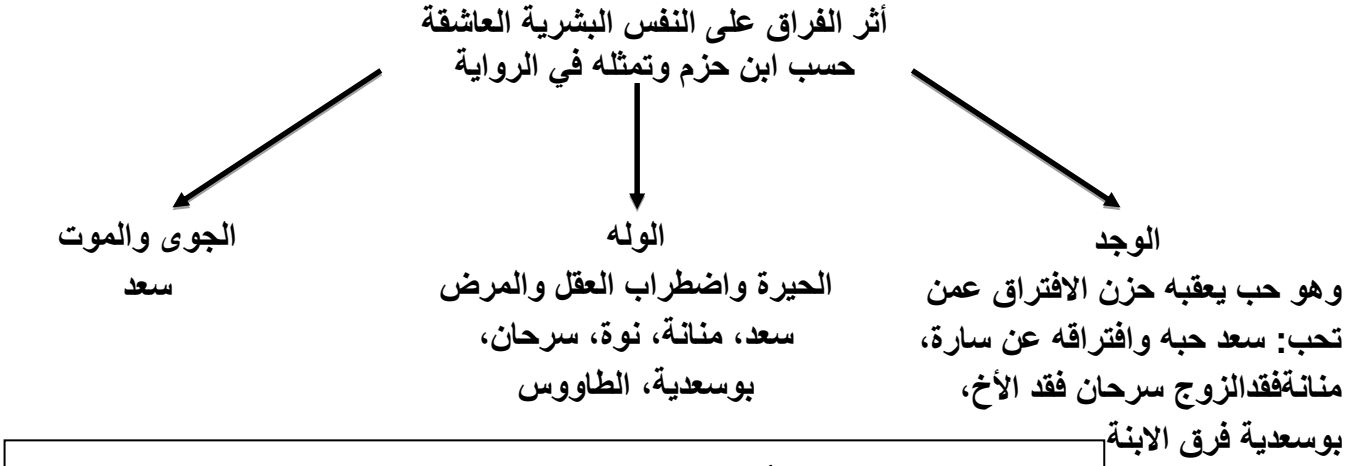
واتخذوا من الشجر نورا ← النعمة = الأمل←السبب في السمو (الاهتداء والمعرفة).

وبانتقالنا إلى آخر جزئية من التصدير نجد أن عز الدين جلاوجي قد تدرج بنا من الكلمة إلى الجملة، فالفقرة، حتى يكون التصدير وسيلة استراتيجية لغوية تعين المتلقي «وتحدد له مسارات التلقي»[1].وقد أخذ الروائي مقبوسه هذا من كتاب طوق الحمامة لصاحبه ابن حزم الأندلسي جاء فيه «وما شيء من دواهي الدنيا يعدل الافتراق ولو سالت الأرواح به فضلا عن الدموع كان قليلا... فالفراق آخو الموت... عندئذ يؤول العاشق إلى حد السقام والضنى والنحول وربما أضجعه ذلك... وربما تزايد الأمر، فكان سببا للموت ومفارقة الدنيا»[2]، فابن حزم يتحدث عن درجات أثر الفراق بين المحبين، وشدته على النفوس قبل الأبدان بل عده داهية من دواهي الدنيا، وكأن الموت الحقيقي هو ابتعاد الحبيب وخروجه من حياتك، وليس فقط خروج الروح من الجسد، ونجد هذه الدرجات قد تجسدت

[1]– حسن حماد محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997، ص 156.

[2]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 8.

فعلا لدى بعض شخصيات الرواية على اختلافهم وكذا على اختلاف العلاقة التي تجمع بينهم فلا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نجعل الحب والعشق مقتصرا على العلاقة التي تجمع الرجل بالمرأة «فالمعشوقات فنون متعددة لا يرقى إليها حصر... كذلك هناك أنواع من الحب، وتنوع المحبوبات، فيرونها أكثر من أن تحصى، منها محبة الأمهات والآباء للأولاد ومحبة الرؤساء للرياسات، ومحبة التجار لتجارتهم، ومحبة العلماء والحكماء لاستخراج العلوم، ومحبة البرو والإحسان، وأخيرا محبة أبناء الجنس، وما يسمى العشق وهذا هو الباعث على الفضائل، ولولاه لخفيت، وبهذا وحده يكون العشق فضيلة ظهرت في الخليقة، وكلمة جليلة، وخصلة نفسية عجيبة»[1]. فالحب ألوان ملونة يصيب النفس فيدخلها في دائرة التفكير المستمر, الذي لا ينقطع حتى يعده أمرا ضروريا ووجوده أمر محسوم وفراقه أمر معدوم, ولقد صور لنا عز الدين جلاوجي درجات أثر الفراق في الرواية نتبينه من خلال هذا المخطط:



مخطط توضيحي(07):أثر الفراق على النفس البشرية وبعض شخصيات

نجد أن درجات أثر الفراق قد انحصرت عند بعض شخصيات الرواية في الأثر الأول شدة الحزن، والوله والمرض، منانة ونوة فجعتا في زوجيهما الحبيبين، فقد شعرتا

[1]– الحب عند العرب (دراسة أدبية تاريخية)، إعدادا المكتب العالمي للبحوث (د.ط) منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 21.

فعلا بالحزن وأصيبتا حتى بالمرض، ولكن كل منهما قد اختارت أن تكون قوية بطريقتها أن تعالج هذا الجرح حتى وإن لم يندمل وبقي غائرا، فقد كانت نوة الأم العطوف للقبيلة والموجهة والطبيبة ومستشارة النساء، والرجال، منانة اختارت الهروب في البداية فسكنت الجبل بعيدا عن ظلم الإنسان، فقد تزوجت الريح على حد تعبيرها، كناية عن الحرية والانطلاق، ثم اتخذت حيزية ابنة علها تعوضها عمن رحلوا– وقد جعلتها صورة طبق الأصل لها، كما شكل فراق طيف سارة/ حيزية لسعد فجيعة رغم كونها في البداية تأتيه على هيئة طيف، وحلم، إلا أنه تعلق بها وهام بها ورفض الارتباط بسواها، حتى لو كانت جنية، أما الطاووس فقد أصابها الحزن والمرض عندما افترقت عن حضن زوجها «وقد ازداد مرض الطاووس أسى وحسرة... ازدادت اصفرارا ونحولا تدور عيناها في الفراغ»[1].

«تأثرت الطاووس كثيرا، لم تعد قادرة على المقاومة، توالت الضربات على قلبها الصغير، اختفاء سلفها وعائلته فجأة، ثم غياب ابنها وزوجها»[2]، هذا عن فراق الابن الغالي والزوج الحبيب، وتشبهها في ذلك قمره بنت لمنور التي أصابها حزن شديد على فراق زوجها الدهماني، رغم فرحتها بولادة القمر وجاءت بالبشرى المنتظرة للقبيلة إلا أنها حزنت على فراق زوجها وقرة عينها، أثر فراق الأخ والذي يمثله سرحان وما أصابه حين اختفى أحمد. وتوالت السنين دون أن يراه ويسمع عنه أي خبر أهو حي بخير أم ميت وأجهش يبكي على مرارة الفراق: «كان منكفئا على نفسه يجتر أحزانه... في جفونه ظهر تهدل واضح وعلى أسفل عينيه سواد خافت وبدا شاربه المعقوف منسدلا كأنما أصابه انهيار جارف»[3].

[1]– عز الدين جلاوجي .مصدر سابق، ص 127.

[2]– المصدر نفسه، ص 135.

[3]– المصدر نفسه.ص 116–117.

وهذا بوسعدية لم يكن أقل حزنا من سرحان؛ حيث سرقت ابنته وحرم منها فكان فراقا قصريا، فهام على وجهه في الفيافي والجبال بحثا عنها ليعدها إلى حضنه وبالعودة لفراق أحمد لسرحان الذي خلف في صدره حرقة وجرحا لا يبرأ، فهذا حب أخوي ورابطة مقدسة لم يخترها الإنسان ولكن اختارها له الله وقدرها ليكون الأخ جزءا من روح أخيه «أصر أن يبقى ملفوفا بأحزانه عند عتبة بيت أخيه يجتر ذكرياته وأحزانه، أحس كأن الكون كله يبكي حرقة معه»[1].

وأخيرا مع سعد الذي عاش كل أنواع الفراق ودرجاته؛ حب، حزن، مرض، لقاء، قرب، مرض، موت.

وبالتأمل في التصديرات التي صدر بها الكاتب روايته، يتضح لنا تحديد للمدخل الذي يجب أن نلج منه إلى عالم الرواية، وتأويل العنوان، فالعنوان والمقبوس الأول والثاني والثالث بما تحتويه الأخيرة مجتمعة من هبوط ورحلة وعناء، وبداية الخطيئة، وتحول من ظلام الخطيئة إلى نور التكفير والإيمان. إلى جانب مقبوس ابن حزم من عشق وفراق وموت، يفرضون علينا كمتلقين الدخول إلى عالم النص من باب الرحلة بين الحياة والموت، رحلة البحث عن الأجوبة عن سر الوجود وكيف السبيل للخلود كما أنها تستدعي وضعية صورة الفتاة والشجرة في الغلاف والعنوان الذي يحتاج إلى مسند إليه لاستكمال معناه الناقص؛ حيث يطرح السؤال عن العلاقة بين مضمون هذه العتبات والفتاة والشجرة المعلقتان بين السماء والأرض، ولأن المقبوسات الأربعة يمكن عنونتها برحلة البداية والنهاية أو سر البداية والنهاية، فالعنوان يمكن استكماله بلفظة سر أو رحلة فيكون: "**رحلة البحث عن سر الشجرة التي هبطت من السماء**".

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 113.

8-عتبة العناوين الداخلية:

تعمل العناوين الداخلية على توجيهنا, وفهم فحوى ما يدور حوله الفصل من خلال تلك الشحنات الدلالية والإيحائية, التي تمنح للقارئ مفتاحا يساعده في الولوج إلى متن النص، فهي «تحمل معها قراءات دلالية تعبر عن مكونات أو موضوعات النصوص الداخلية كذلك هي بمثابة الموجه الرئيس لهذه النصوص فلها سلطة في تعيين نوعيتها وماهيتها وتعدد محاورها وتشكيلاتها» [1]. فهي تقوم مقام الدليل التوجيهي للمتن الروائي، وبالعودة إلى عتبة العناوين الداخلية لرواية الشجرة التي هبطت من السماء تتمحور حول 4 فصول معنونة بعناوين فرعية متفاوتة الطول تشكل كل منها قوة إيحائية نستشف منها أحداثا خاصة، وكل عنوان داخلي يأتي على رأس كل فصل يسبقه بياض يقع في وسط الصفحة، وبتوالي صفحات الرواية نجدها مرتبة من الأولى إلى الرابعة وهكذا حتى ننهي نص الرواية.

وتتموضع العناوين على رأس كل فصل بحجم كبير وواضح ومثبت بطريقة تراتبية الأولى الثانية، الثالثة، الرابعة.

العناوين الداخلية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

تتكون الرواية من 555 صفحة تتوزع على 4 فصول وكل فصل معنون على النحو التالي:

الفصل	العنوان	عدد صفحات الفصل
الأول	نهاية النهايات شيطان من إنس رجيم لي الأرض وما تعرشون	من 11 إلى 110

[1]- أسماء السور، عتبة العناوين الداخلية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع 20، نيسان، العراق, 2015، ص 299.

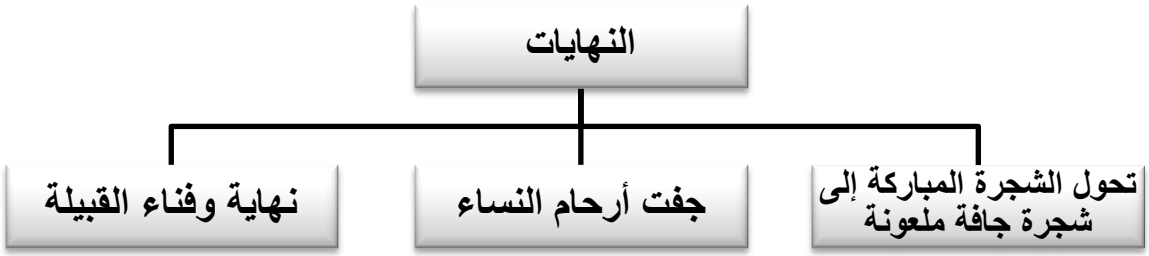
	ولي القلب وما تمنون	
الثانية	بين السين والتاء كهف من طيف عليم	من 113 إلى 274
الثالثة	بين سين وحاء ريح من صخر كظيم إن الذين يخلصون يرتقون والذين يرتقون إليه يعرجون	من 277 إلى 444
الرابعة	بداية البدايات روح من قلب سليم لكم القحط وما تستفون ولكم دمع الريح وما تزرعون	من 447 إلى 555

جدول توضيحي(02):عناوين الرواية الداخلية

عند مطالعتنا للعناوين الداخلية التي جعلها الروائي مفاتيحا لفصول الرواية الأربعة، تحدث المفارقة وتصيبنا الصدمة كونها عناوين غير اعتيادية، مستفزة، ومحيرة، فكأننا بعز الدين جلاوجي يقدم لنا مجموعة من الأحجيات والألغاز، المغرية والمحيرة ويحثنا على البحث عن حلولها وفك مغاليقها ضمن المتن الروائي، فما هي النهايات التي يتحدث عنها؟ ومن هو الإنس الذي تنصل من آدميته وتلبسه الشيطان الرجيم؟ وأي فعل جعله يستحق هذا الوصف المقيت؟ وماذا عن القلب والأرض وما سر تلك الحروف بين السين والتاء المعروفة إلى سين وحاء نكرة ؟ أما الريح كيف تكون من لدن صخر كظيم؟ ومن هم الذين يخلصون فيرتقون؟ ثم يعرجون؟ وإلى أين ؟ ثم كيف تكون نهاية الرواية بداية لكل البدايات؟ وماذا عن القلب السليم، وكيف عاد القحط؟ وماذا زرع هؤلاء حتى استحقوا دمع الريح؟ وكأننا بالعناوين الداخلية أقوال فلسفية تستحق منا تحليلها والربط بين خيوطها لتتضح لنا الرؤية وكل هذا سيعمل على تفجير دلالات معينة من خلال القراءة التالية.

العنوان الأول بدأ بنهاية مطلقة تجمع كل النهايات ولكن دون تحديد لطبيعة هذه النهاية، هل هي أبدية، مطلقة، أم محددة، سعيدة حزينة، هل هي نهاية النهايات التي توصلنا حتما إلى بداية جديدة قريبة أم بعيدة؟ كما نهاية الشتاء البارد تكون بداية الربيع؟ ورغم قصر العبارة إلا أنها تحمل أبعادا دلالية متعددة وتأويلات لا نهائية، أتراها فناء وغياب؟ واندثار لأمر غير مرغوب؟ أم لعلاقة محرمة؟ أو لإثم غره الخلود أو وضع طال الأخضر واليابس أو نهاية طاغية يمارس طقوس عقده النفسية وجنون عظمته على أمته، أتراه أمر جلل سيزول فاسحا المجال لبداية جديد...

عند مطالعتنا للمتن نجد أنه مرتبط بأمر جلل نغص على القبيلة عيشتها، وهدد بزوالها بعد أن ماتت ويبست الشجرة، وجفت الأرحام، وهيجت الأنام وراح أهل القبيلة يتخبطون، هل هذا من فعل إنس أو جان، هل هي نهاية مأساوية ثم إن في العبارة حزما، فقد سبقت هذه الحادثة العديد من النهايات ومنها خوف أهل القبيلة من الفناء والنهاية الحتمية «الأيام تمضي بنا نحو هاوية الفناء، وإن لم نتدارك الوضع بسرعة فسنصير حكاية في فم الزمان»[1]، ويمكننا أن نحصي بعض النهايات من المخطط التالي:



مخطط توضيحي(08):مسار بعض النهايات في الرواية

ولكن هناك نهاية لهذه النهايات، تراها نهاية القحط وبداية الخصب، ناهية الألم وبداية الأمل، فليست كل النهايات مؤلمة، بل منها ما يفتح صفحة جديدة، وبريقا للتحول إلى

[1]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 27.

أحسن حال،كعودة الدهماني وثلاثة فرسان منتصرين عند الصباح الباكر، «فتحت القبيلة عيونها على الجميع وهم ينخرطون في إقامة عرس بهيج ليس للدهماني فقط، بل لثلاثة فرسان آخرين قد ظفروا بزوجات لهم من قبائل بعيدة وتلاحقت انتصارات الفرسان ومعها تلاحقت الأفراح كأن الجميع كانوا يوغلون في إغاضة القحط الذي خيم على النفوس طويلا ونصبت الألسن الدهماني بطلا للفحولة»[1]، فهذا الانتصار يعتبر دحر لنهاية القبيلة التي كانت وشيكة حتى أن بقية القبائل رفضت جملة وتفصيلا مصاهرتهم خوفا من انتقال لعنة العقم لهم خاصة «مع زحف السنين بدأت الأرحام تجف فعلا، قل عدد المواليد إلى حد كبير، ثم انحصر في إنجاب الذكور لا غير، اشتد هلع الجميع وعواصف الانقراض تزحف عليهم لن تشهد المضارب أعراسا وأفراحا، سيجف الجميع كما جفت الشجرة الروحانية»[2]، ثم بدأت الأفراح والانفراج يلوح في الأفق وهذا ما أكده أحمد «إنها بداية الانتصارات يا شيخ، لقد ولت أيام التعس والنحس إلى غير رجعة»[3]، وهكذا كل نهاية جاءت على طول الرواية كانت تخلفها بداية، بداية تحقق النبوءة، وولدت نساء القبيلة وبذلك انتهى القحط، نهاية ألم سعد بلقاء سارة/ حيزية، وبداية تحقيق الأمل بالوصل والمحبة حينما عادوا إلى القبيلة بعد سنوات من البعد، نهاية بؤس بوسعدية وحزنه الذي أثقل كاهله ببعد ابنته التي كانت مختطفة من قبل الطبيب النصراني، ثم النهاية الكبرى موت حيزية متأثرة بمرضها ولحاق سعد بها، ثم نهاية تواجد الشجرة المباركة؛ حيث اختفت فجأة رفقة قبر حيزية وسعد، لتبدأ رحلة الحيرة الكبرى عن الأسباب وكيف السبيل لفهم ما فات، والتعلم منه لعيش ما هو آت، وبذلك نجد ترابطا بين عنوان الفصل الأول والفصل الرابع والأخير؛ حيث تواصلت النهايات على طول فصول الرواية بين السعيدة والتعيسة، بين لقاء وجفاء،

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 87.

[2]- المصدر نفسه، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 86.

بين الأفراح والأتراح، بين الأمل حينا واليأس أحيانا أخرى، بين نهاية الشر كموت الطبيب النصراني مثلا،وبداية الخير بدحر شر عزوز بولحروز بين داء ودواء، شفاء وشقاء.

حيث نهاية تكتب لتظهر بداية جديدة حزينة، سعيدة، أمل ألم، أهل القبيلة من سيقررون ذلك إذا ما تعلموا مما فات وأن الحل ليس في السحر والجن، أو القوة أو باتباع السحر الأوروبي الأبيض، ولا السحر الأسود الإفريقي، ولكن في العودة إلى النقاء ونبذ الحقد، والعودة إلى الإنسانية ونبذ الأعمال الشيطانية، والتسليم بقدرة المعبود والمعشوق الأول هو الله جل شأنه.



مخطط توضيحي (09) :دلالة عناوين الفصلين الأول والرابع

وبالانتقال للحديث عن الجزء الأول من عنوان الفصلين الثاني والثالث نجدهما متشابهين من حيث التركيبة النحوية؛ حيث جاءا شبه جملة (بين السين والتاء) و (بين سين وتاء)ولكن ما قصة هذه الحروف وما الشيء الذي تعنيه، بين السين والتاء، قد تعني السين الأولى السعادة التي غمرت القلوب ساعة ميلاد أول أنثى في القبيلة التي فتحت بابا للأمل وأزاحت عن القلوب غمة القحط ورعب استمرار رعب اللعنة، فكانت بميلادها بلسما راح يشفي جرحا طال: «استلمت نوة المولودة...صاحت إنها أنثى، إنها أنثى... وعلت الزغاريد

تلألأت العيون بالدموع، لهجت الألسنة بالدعاء، في الخارج بسط الشيخ عبد الله يديه بالحمد... قال: أعلنوا الأفراح، أعلنوا الأفراح»[1]، هي السعادة والتمني والرجاء بعودة الغائبين «إنها فرحتنا جميعا وسيعود الدهماني ويعود البقية أيضا»[2]، وتستمر السعادة بعودة الدهماني وسرحان، وسعد بعد غياب طال وطال معه البؤس «وأعلن الشيخ عبد الله عن إقامة الأفراح منذ تلك اللحظة »[3]، وهكذا تحقق السعادة ما كان مأمولا والذي طال انتظاره، وبين التعاسة التي عشعشت في القلوب وطغت على الأبدان والأذهان غياب من اختفى في ظروف غامضة (الطيف، ابنة بوسعيدة...) مخلفا وراءه جرحا ينزف دما، ودمعا حارقا، أم هي التعاسة الكبرى التي أصابت الجميع بمرض حيزية ثم وفاتها وحبيبها سعد، التعاسة والألم في الندم على ما فات، أو قد تكون بين السخرية والتمرد؛ سخرية القدر والظروف والتمرد على الأوضاع والعادات، والتقاليد، كما فعلت الباهية بنت مخلوف بوذراع يوما.

أما عن "بين سين وحاء"، فلا تحتاج منا إلى تخمين فحتما هي الحيرة التي أصابت قلب وعقل سعد **بين سارة وحيزية.**

بين سين وحاء = سين=سارة الطيف ، الجنية، الحبيبة ابنة أفكاره والعدم

حاء = حيزية الحقيقة الإنسية الحبيبة ابنة الواقع وابنة العم

وهذا ما يظهر جليا في بداية اسم سارة وحيزية حين ولادتها حيث كل واحد راح يقترح لها اسما يليق بها، فكانت سارة وحيزية «قبلها على خدها وقال... فلتكن سارة، سر الأسرار، سر وسرور لها ولنا... اختطفتها منانة وقالت: فتلكن حيزية، سيحوز الله لها ولنا

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 167.

[2]- المصدر نفسه، ص 168.

[3]- المصدر نفسه,ص169

خيرا عميقا»[1]، ولكن حيرة سعد استمرت رغم تحقق الوصال وما كان خيالا أصبح حقيقة، ولماذا سارة والآن حيزية، وأي سر كان وراء ظهورها له منذ سنين كطيف في الفيافي ولم ظهر الآن بالضبط ؟ «لم يكن طيف سارة يفارق خيال سعد، ما كان مجرد حلم صار حقيقة، وما كان مجرد تخيلات تختفي بمجرد أن تظهر صار واقعا ملموسا... لا يعرف شيئا على وجه التحديد؟ لكنه يعرف أن الشوق قد استبد به للقاء حيزية »[2].

كما قد تعني (بين سين وحاء) بين سعد وحيزية والفصل الذي راح ينسج على أوتار قصة عشقهما الخالدة قصة الحب العذري التي لم تقهرها الظروف ولا حتى الموت الذي جمع بينهما ودفنا سوية تحت الشجرة الروحانية المباركة.

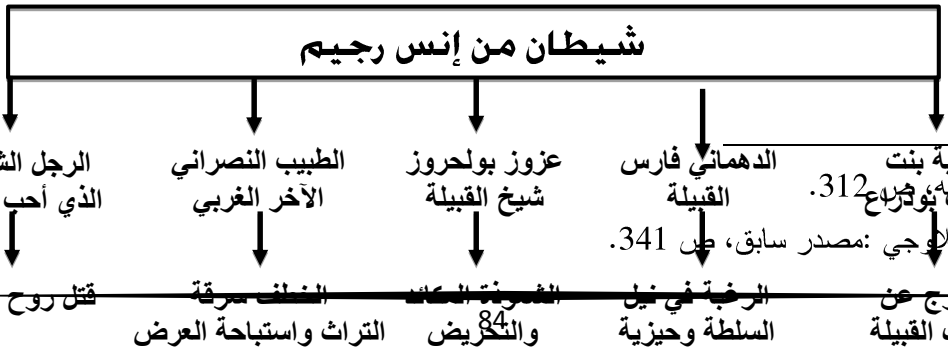
وبالانتقال للحديث عن أغرب جزئية من العناوين "شيطان من إنس رجيم"، وما يستفزنا هنا هو هذا الجمع بين كلمتين متضادتين:

شيطان =مخلوق من نار ملعون مطرود من رحمة الله الموعود بغذاب جهنم وبئس المصير.

إنسان = مخلوق من تراب مكرم مستخلف في الأرض الموعود بالجنة ونعم المصير

شيطان ≠ الإنسان = أعداء أبد الدهر.

فيا ترى ما الذي جمع بين هذين المتناقضين المتضادين؟ حتى أن التركيب الدلالي يوحي لنا بانه شيطان غير اعتيادي لكنه من لدن بني البشر؛ حيث انقلبت الآية، واستبلس الإنسان، والذي يجب أن نتفق عليه هنا أننا بصدد الحديث عن ذات شريرة شيطانية، ومن خلال الغوص في المتن الروائي منذ الفصل الأول والثاني مرورا بالفصل الثالث وصولا إلى الفصل الرابع، تقابلنا شخصية ينطبق عليها هذا الوصف نتبينه من خلال المخطط التالي:



[1]- المصدر نفسه، ص312.

[2]- عز الدين جلاوجي :مصدر سابق، ص 341.

مخطط توضيحي(10):العلاقة بين عنوان الفصل الأول والمتن الروائي

ما رأينا مجموعة مختلفة من الشخصيات والتصرفات الشيطانية، فهذا الشيطان الرجيم قد يكون متمثلا في شخص الباهية بنت مخلوف بوذراع التي تمردت على العادات والتقاليد الخاصة بالقبيلة ولذلك عدها الرجال شيطانة «الولد... أشبه بأبيه الراعي الذي تعلقت به الباهية بنت مخلوف بوذراع وهربت معه، متحدية كل الخلق والعادات والأعراف وخطر الذبح الذي كان يتهددها، لامها الرجال كثيرا وصبوا عليها قناطيرا من اللعنات»[1]، أو قد يكون الدهماني الذي يعتبر شخصية نامية منذ الفصل الأول إلى آخر الرواية حيث تملكته الشياطين مرة وأراد أن يغير على القبائل المجاورة، ويقوم بسبي النساء رفقة فرسان القبيلة «مد الدهماني يده الغليظة إلى كتف الفارس يسكته وواصل، ولذلك فقد استحللنا دماءهم ونساءهم، قال فارس آخر أكثر حماسا، فعلا: قد أزمعنا لا حل إلا أن نسبي فتياتهم قدر ما يحتاج فرساننا من اكتفى بواحدة ومن ثنى وثلث أيضا»[2]. وكذلك حينما أراد بشدة التخلص من سعد لينعم بحيزية زوجة له، كذلك راح رفقة عزوز بولحروز ينسج أحلاما وأوهاما بالقضاء على كل ما يقف في طريقه لينال السلطة على القبيلة «هل تدرين إلام أطمح؟... أن أكون سيد القبيلة وشيخها والآخر الناهي فيها»[3]. أما عن سيد الشياطين كلها فلا خير من عزوز بولحروز الذي يستحق هذا اللقب، دون منازع، حيث كان يدعي معرفته العميقة بأمور الدين والدنيا، إذ يلجأ إلى السحر والجن، مدعيا قدرته على الشفاء وطرد السقام، فعمد للوسوسة لأحمد حتى يفصل بين الحبيبين سعد وحيزية، بل وقام بشعوذته المقيتة حتى

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 66.

[2]-المصدر نفسه، ص 29.

[3]- المصدر نفسه، ص 432.

يتخلص من سعد ويصيبه الجنون، الشر أصبح متجذرا في عزوز بولحروز حيث أصبح يتلذذ بالوسوسة كالشيطان الخناس، حينما راح يغذي فكرة تولي الدهماني مشيخة القبيلة مستغلا انشغال سرحان وأحمد بمرض حيزية وكذا هرم الشيخ عبد الله «أنت تعرف يا الدهماني، أن الفرسان كالنسور، يعيشون دوما في القمم لكنهم لا يترددون في اقتناص الفرص، وأنت الفارس النسر، وحين تكون سيد القبيلة سيتحقق كل أحلامك، وأحلام الجميع... لقد أسرع الهرم إلى الشيخ عبد الله، ويقينا ستضعفه يد المنون قريبا، ... ولا أحد يقف في طريقه نحو المشيخة»[1].

ها هو يمضي في طريق الجحيم الذي رسمه والآن مع قذف المحصنات حينما اتهم منانة بهروبها مع سعد، فقال عزوز بولحروز بكل ثقة «الجميع وخاصة الرعاة يلوكون قصة عشق بين منانة وسعد وقد هربا إلى غير رجعة، وما البحث عن عشبة السماء إلا قناعا اختفيا خلفه»[2]. حتى الدهماني اكتشف حقيقة عزوز بولحروز المقيتة حين أسر ذلك لزوجته «كل يوم يزداد يقيني من خبث هذا عزوز بولحروز، إن لم نعصف به، سيعصف بنا جميعا، فغرت قمره بنت لمنور فاها وقالت: عزوز بولحروز؟ إنه شيطان في ثوب ملاك، ولا أعرف ما يخبئه لنا هذا اللعين»[3]. وغيرها من المواقف التي تؤكد في كل مرة على شيطنة عزوز بولحروز.

وهذا الطبيب النصراني الذي استحق أيضا لقب الشيطان اللعين بادعائه أنه الجانب الخير، يساعد المرضى ويقدم الهدايا وبالمقابل يسرق تراث الشعوب ويستغل ابنة بوسعدية حيث استباح جسدها دون وجه حق، وبالإكراه، أما الشخصية الأخرى، فقد وصل بها الأمر إلى قتل نفس بريئة انتقاما ممن رفضته زوجا بعد وفاة بعلها الحبيب وبقي يلحقها في كل

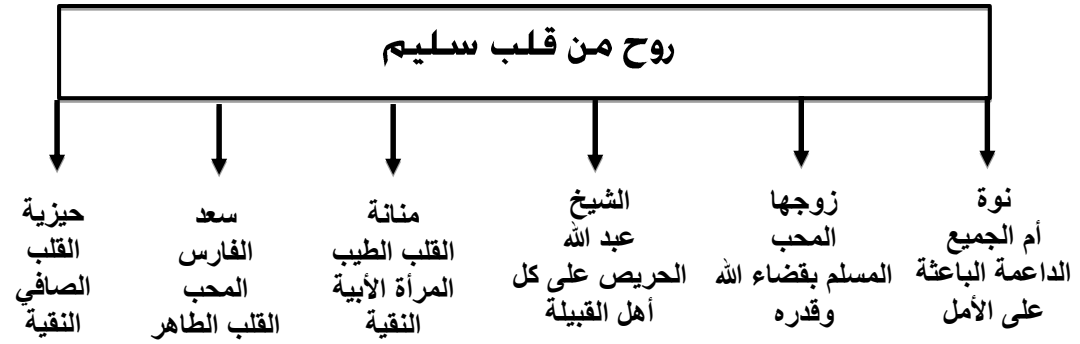
[1]- عز الدين جلاوجي,مصدرسابق، ص 473.

[2]- المصدر نفسه، ص 477.

[3]- المصدر نفسه، ص 475.

مكان حتى للقبيلة فكانت نهايته المأساوية التي يستحفها «لقد عبثت به الذئاب والضباع وفعلا كانت قد أكلت جزء من رقبته، وساقيه... قالت منانة: فليدفن هنا، أو فلنتركه للضباع... إنه اللعين الذي ظل يطاردني بعد وفاة زوجي، وكان سببا في موت ابن علي»[1]. فقد سولت له نفسه الدنيئة أن يقدم على تسميم طفل صغير حتى لا يكون عائقا أمام زواجه من منانة.

وعلى النقيض مما تقدم نصل إلى الفصل الرابع مع روح من قلب سليم حيث نجد هذه النوعية منذ بداية الفصل الأول تمثلت في:



مخطط توضيحي(11):العلاقة بين عنوان الفصل الرابع والمتن الروائي

وهذه بعض النماذج فقط لقلوب صافية سليمة تنأى بنفسها عن الظلم والأحقاد وتدعو للسلم والأخوة والحب الطاهر.

حيث يفتح بابا للنقاء ويدعو للعودة إلى السليقة وإلى ما جبل عليه الإنسان، ولا خير من أن نستدل على ذلك بما قاله زوج نوة المرحوم حينما طلب منه مرارا وتكرارا أن يتزوج من قبل أهله فكان يرفض ويقول لها: «العقر الحقيقي يكون في القلوب يا نوة، أنت

[1]–عز الدين جلاوجي مصدر سابق، ص 418.

أرضي وسمائي، أنت حرثي ونوئي، لن أحزن لك قلبا، ولن أبكي لك عينا، وحين يريد الله أن يرزقنا فلن يرد إرادته سبب فيك أوفي أو في الكون كله»[1].

أما عن عبارة "**كهف من طيف عليم**"فتفسر نفسها؛ الكهف هنا كان ملاذ أحمد حينما تعصف بقلبه الظنون ويغرق في بحر الأسئلة عن سر الشجرة وسر العقم وسر الطيف فيلجأ لهذا الكهف عله يجد ظالته وهو المكان الذي طالما ارتبط بالطيف الذي يظهر صوته فجأة يخبرهم بما سيجري أو بما جرى «تنزل عليهم فجأة طيف غريب، ما كادوا يجمعون ملامحه حتى رفع صوته فيهم قائلا: جفت الشجرة، ستجف الأرحام»[2]، وقد تجلى لأحمد وحده مكان هذا الطيف: «ظلت الكلمات تتردد في أعماق أحمد، وحده ظل يسمعها بوضوح، راح يتتبع أثرها، حتى بلغ مدخل الكهف بأعلى الجبل»[3]. كما وكان الطيف من أعلمهم بنبوءة ولادة أنثى «ذات حيرة عادة الطيف الغريب، استوى فجأة عند الشجرة العجفاء، وفجأة اختفى وهو يقول: اسقوها، سيولد القمر»[4]، وهكذا استمر ظهور الطيف خاصة مع أحمد وكان بمثابة دليل وهاتف يوجهه ويخبره ماذا يفعل «راح أحمد يستحضر الطيف في ذاكرته، وصوته الندي ينساب إلى أعماقه حلما جميلا: ظهر الشجرة، اهرب بالشجرة، ثم وهو يتجلى له في الحلم فيرسم له طريق الخلاص، كان أحمد هادئا مطمئنا، وقد ظهرت أمامه كل الأحلام لتصير يقينا»[5].

بينما عبارة "**ريح من صخر كظيم**" فتعني تلك العواصف التي زعزعت كيان القبيلة؛ اللعنة والمصيبة تلو الأخرى حتى باتت تهدد أمن واستقرار ووجود القبيلة، أما عن آخر

---

[1]- المصدر نفسه، ص 64.

[2]-عز الدين جلاوجي, مصدر سابق، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 17.

[4]- المصدر نفسه، ص 18.

[5]- المصدر نفسه، ص 288.

جزئية من العناوين فجاءت عبارة عن مقولات متناغمة متقابلة "لي القلب وما تعرشون ولي القلب وما تمنون"

الأرض← المادي ← تعرشون = كل ما تنبته الأرض.

القلب ← المعنوي← تمنون = كل الأماني والآمال.

فكل شيء مرتبط بقدرة الله عز وجل وترتيبه فهو الخالق والمالك المدير.

"لكم القحط وما تشفون ولكم دمع الريح وما تزرعون".

القحط←عقم النساء←تستفون = لأنكم من رتبتم ذلك

دمع الريح←الندم والحيرة←تزرعون = فما زرعتموه أولا من غل وطمع وجحود تحصدونه ندما وألما

إن الذين يشجونه يفلحون والذين يغرفون منه لا يرتوون، وهو الشر الذي إذا تخلصوا منه، فذاك قمة الفلاح، أما من طعمه سيرب بالمزيد ولن يرتوي منه حتى يغرقه في بحر الظلمات كما رأينا مع عزوز بولحروز وغيره فهذا عمار يقول: «سنختطف جميعا حتى تخلو المضارب للجن، ولا حل إلا أن نجتث الشجرة الملعونة»[1]، فهو قد رأى الشر متجسدا في الشجرة لذا دعا إلى اجتثاثها علهم يقضون على أس الشر وشبح الفناء الذي يحدث بهم.

وكذلك دعوة الشيخ عبد الله الطاووس أن تشج سوء الظن الذي يوغله الشيطان في قلبها بموت زوجها وابنها خاصة بعد أن تحققت لها أمنيتها بأن يرزقها الله طفلا يخلف من

[1]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 123.

غابوا عنها «أخشى أن يكون مجيء الطفل إلى الحياة إيذانا بخروج سرحان وسعد منها لا تدعي الشيطان يعبث بإيمانك الذكر والأنثى من الله وليس إيذانا إلا بكل خير»[1].

"إن الذين يخلصون يرتقون والذين يرتقون إليه يعرجونه"

ونحسبه هنا الخير والقلب السليم الذي لا يعرف البغضاء والشر، وهنا يتجسد مع حيزية وسعد وما حدث لهما في نهاية الرواية، «لا أثر للشجرة الروحانية، لا أثر للقبر، راح الجميع يحدقون في السماء، راح الصدى العميق يتردد، يسمعه أحمد والجميع نديا طريا: شجوا الشر أسقوا الشجرة، شجوا الشر اسقوا الشجرة»[2]، وما الشجرة إلا الحياة والميلاد

من خلال تحليلنا لعتبة العناوين الداخلية يتضح لنا جليا أن الروائي عز الدين جلاوجي لم يحصر عناوينه في جمل بسيطة بل تنوعت من حيث التركيب بين الجمل الاسمية وشبه الجملة وكذا الحذف والتقديم وقد جاءت بدلالات مكثفة تعكس حالة الخوف والرعب الألم والأمل والتيه والتذبذب في المشاعر والقرارات التي كانت تعاني منها شخصيات الرواية في مواجهة واقع مهدد بالفناء وأسئلة يغلفها الشك والتردد والحيرة من أين وإلى أين وكيف نستمر بالبقاء وندحض الفناء؟؛ وقد كانت الصدمة الحقيقية مع عنوان الفصل الأخير، حيث نهاية الرواية تفرض على المتلقي إتمام النص، حتى يكون مشاركا بطريقة أو بأخرى للمبدع، الأول بقلمه والثاني بتأويله، ليمنح لقراءته مسارا معينا قد يضمن له الوصول إلى النهاية المفروضة التي تفتح الباب على مصراعيه لبداية أو بدايات جديدة.

وهكذا سامهت العناوين رفقة تصديراتها في إثراء وتعميق فعل القراءة لدى الملتقي، والملاحظ على العناوين الداخلية أنها تنقسم إلى دالتين:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 171.

[2]- المصدر نفسه، ص 554-555.

1-دالة التحولات المشكلة لدورة الحياة بين النهايات والبدايات وهذا ما ضمته عناوين الفصلين الأول والرابع، (نهاية النهايات، بداية البدايات)، لإكل بداية لها ناهية، وكل نهاية حتما تلوح بعدها بداية محددة المسار حسب المعطيات والنتائج، وقد تكون غير متوقعة حيث تخرق المعقول المؤتلف وتدخل حيز اللامعقول المختلف.

2-والدالة الثانية: تشمل الحيرة والبين بين حيث لا إجابة محددة وضمتها عناوين الفصلين الثاني والثالث (بين السين والتاء) (بين سين وتاء).

الفصل الثاني

التناص، والتعالق النصي والميتاناص

في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

المطلب الأول: التناص: مفهومه وأشكاله ووظائفه

أولا مفهوم التناص:

من المعلوم أنه وقبل الخوض في غمار أي بحث، أنه لا بد من الوقوف عند مفهوم المصطلح الذي يعتبر خطوة منهجية وعلمية ضرورية، تعين الباحث وتفتح أمامه المجال للتفريق بين المصلحات: «لأن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي بحيث يغدو جهاز المصطلح لكل ضروب العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها»[1]، لذلك سنبدأ أولا بالبحث عن مفهوم التناص في المعاجم اللغوية العربية وإن لم يرد بلفظه صراحة.

أ/ مفهوم التناص لغة:

بالعودة إلى معجم لسان العرب لابن منظور يقدم لنا معنى كلمة نص بقوله: «نصَّ المتاعَ نَصًّا: جعلَ بَعْضُهُ عَلَى بَعْضٍ (...)والنَّصُّ التوْقِيفُ، والنصُّ التَّعْيِينُ عَلَى شيءٍ مَا، ونصُّ الأَمرِ شدتُه (...)ونَصَّ الرجلَ نَصًّا إِذا سأَله عَنْ شيءٍ حَتَّى يَسْتَقْصِيَ مَا عِنْدَهُ. ونصُّ كلِّ شيءٍ: مُنْتَهَاهُ. (...)نَصُّ القرآنِ ونَصُّ السنَّة أَي مَا دَلَّ ظاهرُ لَفْظِهِمَا عَلَيْهِ مِنَ الأَحكام»[2]، أما القاموس المحيط فقد جاء فيه «ونَصَّصَ غَرِيمَه وناصَّهُ: اسْتَقْصَى عليه، وناقَشَهُ.»[3]، وهذا أحمد رضا ذهب إلى أن التناص هو «ازدحام القوم»[4]، والملاحظ على هذه المعاني أنها تختص «بعملية الوثيق ونسبة الحديث إلى صاحبه، وذلك عن طريق

---

[1]– عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، (د.ط)، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، (د.ت)، ص 11.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج7، مادة (نصص)، ص 109–110.

[3]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (نصص)، ص 655.

[4]– أحمد رضا، معجم متن اللغة، ص 472.

متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج عناصره حتى بلوغ منتهاه»[1]، ولكن ما جاء في معجم متن اللغة إنما يقترب كثيرا من معنى التناص؛ حيث الازدحام يعني أيضا التداخل والتفاعل بين القوم وهذا ما يحدث للنصوص إذ تتفاعل فيما بينها حتى تصبح لوحة فسيفسائية معبرة، وهذا ما جاء في المعاجم الأدبية الحديثة حيث التناص هو «مفهوم يدل على وجود أصلي في مجال الأدب أو النقد، أو العلم على علاقة بنصوص، وأن هذه النصوص، قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن»[2]، وهذا ما يتفق مع ما ذهب إليه سعيد علوش في معجم المصطلحات الأسلوبية بقوله أن التناص هو «أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها»[3]، وبذلك يمكننا القول بأن مصطلح التناص إنما أخذ من الجذر أو مادة (نص) أو (نصص) حيث انزاح معنى تراكم المتاع إلى تراكم يخص النصوص في تداخلها وتفاعلها ضمن نص واحد، مما يجعلنا نشهد عملية خلق لنص جديد.

ب/ التناص اصطلاحا:

لن نتعمق كثيرا في المفهوم الاصطلاحي للتناص؛ لأننا سبق وأن تعرضنا له بشيء من التفصيل في المدخل؛ لأن المنهجية تفرض عليها ذلك، ولقد تشعبت وكثرت مفاهيم التناص الاصطلاحية، بتعدد وتشعب مذاهب ورؤى ومنهج كل ناقد وباحث، لذا سنورد بعضا من هذه المفاهيم، والبداية ستكون مع رائدة هذا المجال حتما الناقدة جوليا كريستيفا التي أوردت العديد من التعريفات حول التناص نذكر منها «كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[4]، إذن فالتناص حسبها هو فسيفساء نصوص متداخلة يكون ذلك عن طريق الامتصاص أو

[1]- محمد عبد المطلب، مرجع سابق، ص 136.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات ,ط1,الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت,لبنان,2010,ص138.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية، (د.ط) دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ص 215.

[4]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 12.

الاقتباس أو التحويل. هذا وعرفته في موضع آخر على أنه «ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[1]، فصيفتها التعريفية هنا قد تغيرت لكنها حافظت على نفس المعنى كونه يمثل حضورا لنصوص غائبة في النص الحاضر أي اللاحق عن طريق التقاطع والتفاعل، كما ويعتبر رولان بارت أحد أبرز من اهتموا بظاهرة التناص، حيث يرى أنه عبارة عن «نسيج من الإيحاءات والاقتباسات والمرجعيات والأصداء من اللغات و الثقافة القديمة والحديثة التي تخترقه بكامله»[2]، فالتناص من هذا المنطلق عملية تداخل وتثاقف بين النصوص قديمها وحديثها فهو مزيج من الإحالات والاقتباسات والمرجعيات، وهو «موجود في عالم مليء بنصوص الثقافة السابقة والحالية وكذلك الحاضرة فيه»[3]، فحتما النص يحتوي أصداء نصوص مختلفة، هذا ويرى لورا جيني أن التناص «ظاهرة نقدية تشمل جل الشفرات الأدبية والمواضعات والأنظمة الإشارية بالإضافة إلى كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة التي تؤدي إلى بكورة الأفق الدلالي والرمزي للنص»[4]، فالتناص من هذا المنطلق يعزز دلالة ورمزية النصوص وإذا كان الاهتمام الفعلي بالتناص على الساحة النقدية الغربية قد بدأ في الستينيات، فمثيله على الساحة النقدية العربية قد تأخر إلى أواخر السبعينيات وذلك راجع إلى عدة أسباب منها اطلاعهم على هذه النظرية ومحاولة استيعابها وبلورتها بما يتوافق ورؤيتهم وتوجهاتهم النقدية، الأمر الذي استغرق وقتا.

---

[1]- أحمد الزعبي,مرجع سابق، ص 12.

[2]- ينظر: رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 63.

[3]- ينظر رولان بارت، نظرية النص (دراسات في النص والتناصية)، تر: محمد البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998، ص 38.

[4]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1996، ص 59.

وقد كان التناص مدار اهتمام ثلة من النقاد المشارقة والمغاربة، وسرعان ما أسالت هذه النظرية حبر أقلام الدراسين والمهتمين بهذا المجال نذكر منهم، محمد بنيس، سعيد يقطين، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض، عبدالله الغذامي، صلاح فضل... وغيرهم. وفيما يأتي سنكتفي بالوقوف عند بعضهم وعلى رأسهم محمد بنيس الذي يعتبر من أوائل النقاد الذين اهتموا بنظرية التناص، على ساحة النقد العربي الحديث، وكان ذلك من خلال ما جاء في كتابه الموسم بـــ "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" سنة 1979 لكنه وسم التناص بمصطلح آخر هو التداخل النصي، وذلك راجع حسبه إلى أن الترجمة الصحيحة هي التداخل النصي الذي يعرفه بقوله:«دخول نص حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المستثمرة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكيل دلالته» [1]، فمحمد بنيس هنا يؤكد على العلاقة الجامعة بين النصين الحاضر والغائب، حيث يساهم النص السابق في تشكيل دلالة النص اللاحق عن طريق إعادة قراءة وكتابة الثاني للأول.

وغير بعيد عن هذا ما ذهب إليه محمد مفتاح بقوله: «هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[2]، وهذا عبد الملك مرتاض في معرض حديثة عن التناص يصرح بأنه «ليس إلا حدوث علاقة تفاعل النصوص مع بعضها لإنتاج نص جديد، وقد توقف عند مقولة بارت إن التناص ليس إلا تضمينا بغير تنصيص»[3]، أما خليل موسى فيرى «أن التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، لبنا، 1979، ص 251.

[2]– محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1985، ص 121.

[3]– ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربةي وقضايا النقد المعاصر، (د.ط)، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، (د.ت)، ص 202–2023.

فيغدو النص المتناص خلاصة بعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها»[1]؛ أي أنها علاقة تداخل وتماهي دون وجود قيود تفصل بين السابق واللاحق.

2-وظائف التناص:

إن التناص – كما سبق وأن رأينا- هو نظرية نقدية حداثية تقوم على مبدأ التداخل والتفاعل بين نص غائب سابق مع نص خاضر لاحق، يكون متزامنا معه أو سابقا عليه، مما يمنحنا فسيفساء نصوص متباينة، ويحدث ذلك عن طريق آليات عدة، كما أكد على ذلك النقد الغربي والعربي، ويؤكد نزار قباني على هذه الفكرة قائلا: «أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحطيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي»[2]،فهذا الشعور الذي يتملك نزار قباني عند كتابته لقصائده إنما فيه تأكيد على أنه يكتنز في ذاكرته الكثير من إبداعات التراث الشعري العربي، ومما لقته على مر العصور، مما يعزز فكرة تفاعله مع نصوص وأن ثمة أصداء وأصوات تشاركه في تشكيل إبداعه الشعري، مما ينفي انعزال النص الأدبي، بل هو يمارس علاقة تفاعلية مستمرة مع النصوص السابقة وهذا من صميم وظائف التناص.

وبارتكازنا على هذه الحقيقة النقدية، فإن للتناص وظائف متعددة لعل أولها ما يؤكد حتمية تفاعل النصوص الأدبية وعدم انعزالها وأنها لم تنشأ من العدم، كما أن استحضار الكاتب لهذه النصوص وإخضاعها داخل نصه بطريقة جلية أو مبطنة بما يتشابه أو يتنافر والموضوع الذي يعالجه في نصه الإبداعي من شأنه أن يشكل حمولة ثقافية غنية ومتشعبة تحيلنا لا محال على هذه النصوص والشخصيات الموروثات الثقافية والتراثية والدينية...

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة العلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 29.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص 350.

مما يجعل المتلقي أكثر فطنة ووعيا، فكتفي الكاتب بـــ «الإحالة على ما اشتهر منها وما أثير على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها»[1]، ولكن هذا لا يعني أن يقع الكاتب في فخ التكرار والاجترار بل يقوم باستدعاء تلك النصوص بطريقة فنية مبتكرة يلبسها عباءة تجربته مما يولد دلالات ذات حمولة جديدة على المتلقي الحصيف بإنتاج تأويلات تحمل دلالات مختلفة، فالتناص يقوم باستفزاز المتلقي على مستوى حمولته وخلفيته الثقافية وغيرها مما تختزنه ذاكرته ويمكننا أن نوجز بعض وظائف التناص فيما يلي:

2- 1-تعميق المعنى:

فحينما يتناص الكاتب مع نصوص سابقة مهما كانت تراثية، دينية، أدبية، تاريخية، يضفي على نصه صبغة ثقافية وقوة ترميزية عميقة مما تجعل المعنى أعمق وأثرى ويفتح باب القراءة والتأويل على مصراعيه أمام المتلقي: «ويكون ذلك عن طريق سرد يعتمد الكتابة والرمز والدلالات البعيدة»[2].

2- 2-إبراز ثقافة الكاتب:

فالتناص يبرز مدى ثقافة المبدع ووعيه بتراثه وقيمة النصوص السابقة مهما كانت طبيعتها، ويجعله لبنة أساسية في بناء صرحه الإبداعي والمعرفي.

2- 3-مد جسور التواصل مع التراث:

فالتناص يستخدم للتحاور مع التراث فهما وتمجيدا ونقدا وإعادة بناء الهوية الثقافية، ويدفعنا لبناء الوعي بضرورة إقامة جسر يصل الماضي بالحاضر لفهم وبناء المستقبل وأنه مهما وصل الإنسان من تحقيق التقدم فلا بد له من نقطة بداية يرتكز عليها حتى يمضي قدما وبذلك نقضي على فكرة الانعزال عبن التراث وعده عيبا، فهو يعمل كهمزة وصل

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 85.

[2]- طه وادي، الرواية السياسية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، 2003، ص 269.

تمنع قطع أواصر الامتداد بين القديم والحاضر، باستيعاب النصوص السابقة وعدم إحداث قطيعة معها بل قراءتها، فهمها، وإعادة تعبئتها بما يتناسب والحاضر، ذلك أن التراث «بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال»[1].

2- 4- استفزاز ذاكرة القارئ:

حيث يخلق التناص نوعا من التفاعل المستمر بين القارئ والنص الذي بين يديه، فيدفعه للبحث واكتشاف مكامن التناص وشر الرموز والإشارات والشخصيات الموظفة وما العلاقة التي تجمع التناص السابق باللاحق مما يغذي شعور المتعة بالاكتشاف والبحث والتفاعل.

2- 5- بناء المفارقة أو التهكم:

تتحقق هذه الوظيفة حينما يقوم الكاتب باستدعاء نص معروف ديني، تاريخي، أدبي، ويوظفه في سياق جديد يختلف أو يتناقض مع المعنى الأصلي له، وهذا يحدث نوعا من الصدمة والمفارقة فيدفع القارئ إلى إعادة التفكير في النص المستدعى والمعنى الجديد معا، مثلا يقوم شاعر باستدعاء آية قرآنية أو بيت شعر قديم مشهور بالحكمة، ووضعه في سياق ساخر أو ساخط من الواقع، فهو بهذه الطريقة يخلق مفارقة بين قداسة وعظمة النص الأصلي وبؤس وسوداوية الواقع المعاش، وهذا ما يولد تهكما ونقدا لاذعا ولكن بطريقة ذكية إيحائية تحتاج إلى قارئ محنك، حيث أن النص الجديد لم يبق «محصنا أو معزولا عن النص السابق، بل أصبح فضاء لملتقي مجموعة من النصوص، يحاورها ، يتبناها أو

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 143.

يشاكسها، أو يعيد إنتاج بعض خصائصها المشتركة أو سننها بالاستشهاد أو الإلماح أو التعليق»[1].

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، ط1، الشورى للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص 55.

ثانيا- تجليات التناص في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

1-التناص الديني

مما لا شك فيه أن المبدع حينما يكتب نصه الأدبي وعلى وجه الخصوص إبداعه الروائي فإنه يتناص بطريقة أو بأخرى مع النصوص الدينية التي يختزنها في ذاكرته، فيستدعيها بوعي أو دون وعي ليؤثث بها نصه ويجعله أكثر عمقا، ونقصد بالتناص الديني «تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا»[1]، وبذلك يبني النص الروائي علاقة معينة مع عناصر النص الديني، قد يكون ذلك بتحميل العناصر دلالات جديدة وحمولات مغايرة ليعبر من خلالها عن قضية ما أو رؤية موجهة قد تصل حد إفراغ النص الأصلي من دلالته المألوفة وعكس رموزه ليكسر أفق توقع المتلقي من جهة ويحقق الإدهاش والإبهار والمتعة، من جهة أخرى، وليستفز المتلقي فيبحث عن مكامن التشابه والاختلاف وعن العلاقة بين النص الأصلي والنص المتضمن له وقد ضمن عز الدين جلاوجي متنه الروائي العديد من التناصات الدينية المختلفة منها مع القرآن الكريم، القصص القرآني وحتى منالتوراة والإنجيل، حيث شكل النص الديني هنا مكونا أساسيا أسهم في تشكيل الدلالة وبيان ملامح الشخصيات وخلفياتهم النفسية والدينية، وقد وظف النص الديني بطريقة مباشرة؛ أي أن يرد كما هو وبطريقة غير مباشرة؛ حيث يتصرف فيه الروائي بالتحويل، والتبديل، إلى جانب استخدامه للألفاظ القرآنية بكثرة.

[1]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 37.

1- 1-القرآن الكريم:

استعان عز الدين جلاوجي بالعديد من الآيات القرآنية نذكر منها حينما طلب الشيخ عبد الله البشرى من الرجال من منهم تحققت النبوءة، مع زوجته برؤية القمر في جرتها إيذان بميلاد البنت التي ستحل بسببها عقدة القحط والعقم والجذب الذي طال الأرض والقلوب، فجاءه الجواب السلب والصمت المهين والمحبط للجميع فهم هو فحوى رسالة الصمت والخيبة فقال: «فلتنظرها مازالت أمامنا الفرصة الأخيرة، عليكم بالابتهال إلى اله وحده يمكن أن يجعل المستحيل ممكنا، علق عزوز بولحروز على كلامه، مرتلا بخشوع ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ﴾»[1]، لتدل على عظمة الله عز وجل، وقدرته، كن فيكون؛ حيث الله تعالى وحده القادر على دفع البلاء وإعادة الخصب والنماء، والقضاء على عقم النساء، وكأن الأرض هنا تشبه نساء القبيلة الآن، فهم أرض بور صحراء قاحلة سمتها الجذب والموت، فأرحامهن قد أبت أن تحمل البشرى، وتنجب الأنثى، لتأتي هذه الآية لتمسح على قلب أهل القبيلة وتبعث الأمل من جديد.

وبالانتقال للحديث عن تناص آخر، حيث أراد عمار إكرام ضيوف القبيلة فأعد لهم ما لذ وطاب وحينما التقى عزوز بولحروز اعتقد هذا الأخير أن الطعام قد أعد على شرفه، نفى عمار ذلك وقال «أردت أن أطعم هذا النصراني ومرافقيه، تغيرت ملامح عزوز بولحروز حنقا وقال: عجيب تطعمون النصارى إن هذا ليغضب الله رد سرحان قائلا: وطعام الذين أوتوا الكتاب حل لكم وطعامكم حل لهم »[2]، فهذا تناص مباشر مع الآية القرآنية ﴿الْيَوْمَ أُحِلَّ لَكُمُ الطَّيِّبَاتُ وَطَعَامُ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ حِلٌّ لَكُمْ وَطَعَامُكُمْ حِلٌّ لَهُمْ﴾[3]، فألزمه

---

[1]- سورة الروم، الآية 18.

[2]- عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 233.

[3]- سورة المائدة، الآية 6.

الحجة وصمت فلا اجتهاد مع النص،ولا فتوى تعلو فوق صوت الحق، فسرحان بهذا الرد القوي يستند إلى النص الديني، إذ يحاكي فكرة الانفتاح على الآخر الغربي، فلا مانع شرعي يدعو للقطيعة بين الأنا (سرحان، الشرق) والآخر (النصراني، الغرب)،أما عزوز بولحروز يمثل التيار المحافظ الذي يدعو إلى القطيعة مع كل ما هو غربي بل وعدم التعامل معهم بأس شكل من الأشكال بدعوة أنهم كفار وبذلك فنحن أمام فكرتين

1-الانفتاح وتقبل الآخر 2-الانغلاق ورفض الآخر

كما لجأ الروائي إلى توظيف عبارات درجت على الألسنة التي استقتها من القرآن الكريم، خاصة تلك التي نرددها في المصائب كما حدث في الرواية «تجمع الرجال عند المريض ينتظرون خروج أنفاسه الأخيرة، ضغط الشيخ عبد الله على عصى عطا الله، وقال: إنا لله وإنا إليه راجعون، اندفع الرجال يخرجون من الخيمة، مرددين: إنا لله وإنا إليه راجعون»[1]، فهذه العبارة الأخيرة تتناص وقوله تعالى ﴿الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾[2]، عبارة رددها الشيخ عبد الله وأهل القبيلة حينما أسلم عطا الله أنفاسه الأخيرة، معلنة مغادرته دار الفناء، والتحاقها بالرفيق الأعلى وقد تكررت كذا مرة كلما ألمت بأحدهم مصيبة وهي بهذا المعنى لا تخرج عن المعنى الأصلي للآية القرآنية الكريمة أي «تسلوا بقولهم هذا عما أصابهم، وعلموا أنهم ملك الله يتصرف في عبيده بما يشاء»[3]، إلى جانب عبارة أخرى تجري على الألسنة كلما دعت الحاجة إلى ذلك, خاصة حينما يرسل أحدهم لتبليغ رسالة كلف بتوصيلها دون زيادة أو نقصان، وهي: "ما على الرسول إلا البلاغ" حيث كررتها نوة حينما كلفت بتبليغ كل من والدة سعد ووالدة حيزية برغبة الدهماني في الزواج بهذه الأخير، وتزويج ابنته لسعد هزتها الدهشة والاشمئزاز ولم تجد

[1]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 150.

[2]- سورة البقرة، الآية 156.

[3]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط1، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، 2000، ص 223.

بدا في الرد عليهما سوى بعبارة «قامت نوة وهي تقول: ما على الرسول إلا البلاغ، ما على الرسول إلا البلاغ»[1]، وهذا ما يتناص مع قوله عز وجل: ﴿مَا عَلَى الرَّسُولِ إِلَّا الْبَلَاغُ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا تَكْتُمُونَ﴾[2]،وقوله جل شأنه أيضا﴿وَمَا عَلَى الرَّسُولِ إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ﴾[3].

إلى تناص آخر مع الشيخ عزوز بولحروز حينما لجأ إليه أحمد عله يجد علاجا لابنته التي طال مرضها ووهن جسدها وقرب أجلها فأصبح يتعلق بأي أمل حتى لو كان كاذبا فما كان منه إلا أن لجأ للشعوذة وسحر عزوز بولوحروز الذي اشترط عليه أن يفصل بين حيزية وسعد، «سأكتب لها أحرازا تطرد عنها الجن بشرط واحد، لوح أحمد برأسه موافقا وقال: أمرك، أمرك، أن تفصل بينهما وبين سعد، الصلاح يمرض حين يقربه الشعر الشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون؟ وأنهم يقولون ما لا يفعلون هذا كلاما لله وليس كلامي »[4]، وفي هذا تناص مع قوله تعالى في محكم تنزيله ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾[5]، فعزوز بولحروز جعل المحبة وقرب الحبيب سببا من أسباب المرض، خاصة وأن سعد شاعر، فهو حتما ممسوس من قبل الجن، والشياطين ومسه ذاك سيطال من يحبهم وهذه مكيدة وخدعة أراد من ورائها أن يفصل بين المتحابين, ليخلو له الطريق ويحصل المراد بوصل حيزية ويزرع في قلب أحمد تجاه سعد الأحقاد، وقد استند في ذلك على الآية القرآنية الكريمة، حتى يكون كلامه مؤثرا حيث دعمه بما لا يحتمل الشك، وفي هذا محاربة للكلمة التي من شأنها أن تمس القلوب وتغير النفوس وتنير العقول، حتى لا تبقى كفيفة لا ترى من الحياة إلا ما يريده عزوز بولحروز وأشباهه، رؤية ضيقة، وأفواه مكممة، وعقول مكبلة بأفكار أكل عليها الزمن وشرب.

---

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 99.

[2]- المائدة، الآية 99.

[3]- العنكبوت، الآية 18.

[4]- عز الدين جلاوجي,المصدر نفسه، ص 461.

[5]- الشعراء، الآية 224-226.

خبث مغلف ببراءة وادعاء بالصلاح، يخفي وراءه الحقد ورغبة في نشر الخراب ودوما ما يدخل في كلامه ألفاظا وآيات قرآنية, حتى يظهر بمظهر الشيخ الورع المؤمن الصادق فلا مفر لمن يتواصل معه إلاأن يصدقه مغمض العينين فلا كلام يعلو فوق كلام الله, ولو كان من عزوز بولحروز حينما قصده أحمد لعلاج حيزية قال له: «قصدتك فلا تخيبني، لله الأمر من قبل ومن بعد وما نحن إلا أسباب»[1]، تناص مع قوله تعالى: ﴿فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ﴾[2]، فحتى حين استهزاء الدهماني من عزوز بولحروز بسبب إخفاقه في شفاء حيزية، استنكر بولحروز هذا الكلام وعده اعتداء سافرا ليس على شخصه هو بل طعن في كلام الله الذي يطبقه «أتطعن في كلام الله، وهو الذي قال: وينزل من القرآن ما هو شفاء للناس»[3]، وهذا تناص مع قوله تعالى ﴿وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا﴾[4]، فعزوز بولحروز مصر على أن الشفاء بيده لأنه يتبع شرع الله في ذلك ولكنه لا يعدو أن يكون من الظالمين الذين يستخدمون آيات الله في أعمال الشعوذة كما سنرى، فبعد أن جهز عزوز بولحروز طلاسمه ووريقات كتب عليها تعاويذ معينة، ثم قام بمزجها في الإناء حتى تبدل لون الماء وراح يرشه أعلى سقف الجامع مرددا بصوت خافت «كحمر مستنفرة فرت من قسورة كحمر مستنفرة فرت من قسورة، ستوغل في الفيافي كالمجنون ستركض في البرية كالوحوش، لن تعود إلى البيت لنتعود إلى حيزية... ثم صمت فجأة كفأ الإناء، حتى تشرب السقف كل ما فيه، وانسحب نازلا»[5]، وهنا نجده يتناص مع الآية ﴿فَمَا تَنْفَعُهُمْ شَفَاعَةُ الشَّافِعِينَ (48) فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ (49) كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنْفِرَةٌ (50) فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ (51)﴾[6].وبالعودة إلى

---

[1]- عز الدين جلاوجي مصدر سابق، ص 459.

[2]- الروم، الآية4.

[3]- عز الدين جلاوجي ,المصدر نفسه، ص 502.

[4]- الإسراء، الآية82.

[5]- عز الدين جلاوجي,المصدر نفسه، ص 343.

[6]- المدثر، الآيات (48-51)

التفسير نجد أن الآية تعني «ما لهؤلاء الكفرة الذين قبلكما تدعوهم إليه وتذكرهم به معرضين... كأنهم في نفارهم عن الحق وإعراضهم عنه حمر من حمر الوحش إذا فرت ممن يريد صيدها من أسد.. الأسد بالعربية ويقال له بالحبشية: قسوره»[1]، كما الحيوان الذي ينتفي عنه العقل والمنطق؛ حيث تحكمه غريزة البقاء، فقد قصد من وراء هذا العمل والشعوذة أن يصبح سعد مثل بهيمة الحيوان، حينما تفر من صيادها حفاظا على حياتها، فعزوز بولحروز قد أقحم في تعويذته تلك آيتين من سورة المدثر، قاصدا من ورائها أن يهيم سعد على وجهه وأن يغدو مجنونا، ففي هذا المشهد السردي يجمع الكاتب بين الدين والشعوذة، وكيف يتطاول المشعوذون بأن يحرفوا آيات القرآن الكريم حتى يقوموا بأعمالهم المشينة، وهنا يظهر لنا موقف الشخصية في التعامل مع أحداث الواقع، فالملفوظ الديني من المفروض أن تكون وظيفته بسط جو الرهبة وأخذ العبرة، لكن الدلالة المتولدة هنا من تعلق النص الديني مع النسق الروائي جاءت لتفضح الفكر الخرافي الذي جبلت عليه هذه الشخصية. ومنها شخصيات من الواقع وما أكثرها.

إن تحريف النص الديني يظهر مدى الاستخفاف بالمضمون الديني الذي تم إقحامه في نص مدنس (التعويذة) وفي بيت من بيوت الله (الجامع) وهذا ما يبرز إلصاق صفة الشيطنة بعزوز بولحروز من بين الكثير من شخصيات الرواية؛ حيث نجد تناصا آخر يظهر على مستوى عتبة العناوين الداخلية "شيطان من إنس رجيم" فهنا تناص مع قوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ﴾[2]، فهل للإنس أيضا شياطين وهذا ما سأله أبو ذر للرسول صلى الله عليه وسلم، «في مسند الإمام أحمد عن أبي ذر رضيا لله عنه، قال: قال رسولا لله صلى الله عليه وسلم: "يا أبا ذر"، تعوذ بالله من شياطين الإنس والجن، فقلت

[1]– ابن كثير، تفسير ابن كثير، ص 1940.

[2]–الأنعام، الآية 112.

أو للإنس شياطين؟ قال: نعم، والرجيم: مطرود عن الخير كله»[1]، فهو حقير مذموم تلبسه الشيطان حتى أصبح من لدنه كما رأينا مع عزوز بولحروز الذي عمد لكل فعل مذموم: الشعوذة، إشعال نار الفتنة بين أبناء القبيلة، وحتى رمي المحصنات حينما اتهم منانة زورا بأنها هربت رفقة سعد لأنهما على علاقة حب، وغيرها من المواقف المشينة، وفي هذا التناص الديني أيضا تعرية لحقيقة شخصية عزوز بولحروز الشيخ العابد الناسك المدعي، وما أكثر هذه الشخصيات التي تعيش بيننا أقواله ترقى للملائكة وأفعاله تنزل للدرك الأسفل لأفعال الشيطان الرجيم.

وعلى النقيض تماما مع هذا الأخير نجد تناصا آخر جاء أيضا على مستوى عتبة العناوين الداخلية "روح من قلب سليم" تناص مع قوله تعالى: ﴿سَلَامٌ عَلَى نُوحٍ فِي الْعَالَمِينَ (79) إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (80) إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ (81) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ (82) وَإِنَّ مِنْ شِيعَتِهِ لَإِبْرَاهِيمَ (83) إِذْ جَاءَ رَبَّهُ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ (84)﴾[2]، والقلب السليم هو القلب الخالي من الشك والشرك، وغيرها من أمراض القلوب، الخالي من الأمراض المعنوية (الحقد، الحسد، الغيرة، المرك، الخداع، الغل...) فهذه كلها من أمراض القلوب، فالقلب هو القائد وباقي الأعضاء هي الجنود التي تتصرف بإمرته والقلب هو مكمن العلاقة بين العبد وربه، فسلامته تضمن سلامة الفكر والفعل والعيش والنهاية المرضية، كما رأينا مع شخصيات أمثال: الشيخ عبد الله أحمد، سعد، حيزية، فالمحبة الصادقة كانت سببا في سلامة قلوبهم وهو المعيار الذي يحب أن تتعامل على أساسه.

وهكذا يستمر الروائي عز الدين جلاوجي في توظيف النص القرآني على مستويات عدة من متنه الإبداعي، فهذا موضع آخر للتناص حينما تحدث سرحان عن قصة زواجه من الطاووس، وكيف وقعت في قلبه حينما شاهدها لأول مرة، خاصة حين راودها فتمنعت

[1]- ابن كثير، مرجع سابق، ص 61.

[2]- الصافات، الآيات [79-84]

فتشبث بها أكثر لعفتها وبراءتها فهي تصلح بحق أن تكون زوجته وتحمل اسمه، ثم راح يحاور نفسه هل هو من خطط لاصطيادها أم هي من كانت تحيك اللقاء ثم تتمنع وبذلك تم اصطياده، فأصبح الفريسة خاصة بكيد النساء، «كان في أعماقه يضحك من نفسه، هل اصطاد بنت علي أم اصطادته؟ وهل كان لقاؤهما صدفة أم خططت له هي بكيد النساء وكيدهن عظيم»[1]، هنا نجده يتناص مع القرآن الكريم وبالتحديدمع سورة يوسف في قوله: ﴿قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾[2]، حيث يقصد كيد زوليخة امرأة العزيز التي راودت سيدنا يوسف عن نفسه، وكادت له حتى توقعه في شباكها لكن الله قد حماه من هذا المكر والكيد، وفي هذا التناص بعد إثرائي وتعميق للعلاقة الجامعة بين الزوجين، من كان المسيطر وصاحب الأسبقية ومن خضع لمن تراها الطاووس بدهاء الأنثى، نجحت في اصطياده وإيهامه بالعكس، مما يعمق الصراع الداخلي لسرحان بين دهاء ومكر الرجال، وكيد النساء، بين السيطرة والخضوع، بين العاطفة والعقل.

وهذا سرحان الذي اعتراه الحزن والإحباط بسبب ما يجري معه ومع أهل القبيلة ثم تذكر قدرة الله العظيمة على تغيير الأمور من حال إلى حال: «تمتم بالدعاء الله وحده قادر أن يحدث أمرا»[3]، وفي هذا تناص مع الآية القرآنية ﴿لَا تَدْرِي لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْرًا﴾[4]، من الممكن للألم أن يكون قمة الرحمة، وما جعل المحنة إلا لتأتي بعدها المنحة والجزاء العظيم، فالله وحده قادر على أن يعيد الحياة لهذه الشجرة وأيضا أن يعود الخصب لأرحام النساء بقدرته، من الممكن داخل المعاناة يولد الأمل .

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 23.

[2]- سورة يوسف، الآية 28.

[3]- عز الدين جلاوجي'المصدر نفسه، ص 92.

[4]- الطلاق، الآية 1.

كانت هذه بعض النماذج البسيطة للتناص مع القرآن الكريم، كما ولا يفوتنا ذكر ما تجلى لنا من تناص غير مباشر وغير معلن، إلا من خلال بعض الدوال وكان ذلك على مستوى عتبة العنوان الرئيسي "الشجرة التي هبطت من السماء" وهذا ما يستدعي في أذهاننا فكرة الشجرة التي نهى الله عز وجل آدم عليه السلام وزوجته حواء عن الاقتراب منها ناهيك عن الأكل منها ولكن الشيطان بوسوسته وبما أوتي من دهاء ومكر ومقت شديد لآدم عليه السلام دفعهما لارتكاب خطيئة الأكل من الشجرة، وكان هذا أول إخفاق من قبل آدم عليه السلام وكانت الخطيئة الكبرى التي استحق الجميع العقاب وهو الهبوط من جنة النعيم إلى أرض الشقاء والامتحان.

وهذا ما ذكر في كذا موضع من القرآن الكريم نورد منه ما جاء في سورة البقرة ﴿وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ(35)فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ(37)قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ(38) وَالَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآَيَاتِنَا أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (39)﴾[1]، فبين الشجرة والسماء رحلة للتكفير والندم على ما فات والعمل على التشبث بالسليقة السليمة حتى يستحق الإنسان مرة أخرى الصعود إلى المقدس بعد أن ابتلي بالهبوط إلى المدنس.

1- 2- التناص مع التوراة والإنجيل:

نجد أن الروائي عز الدين جلاوجي قد تناص مع الإنجيل على مستوى التصدير في قوله «في البدء كانت الشجرة»[2]؛ حيث يتناص وما جاء في إنجيل يوحنا «في البدء كان

[1]- سورة البقرة، الآيات (36-39).

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 7.

الكلمة والكلمة عند الله وكان الكلمة الله»[1]، والكلمة هنا هو المسيح حسب ما جاء عندهم وعند عز الدين جلاوجي، يمكننا القول في البدء كانت الشجرة عن الامتحان عن الخطيئة عن العقاب؛ حيث مكمن التناص في البداية كلاهما يعبر عن بداية أمر جلل، كان له تأثيره فيما بعد على سير الأمور في حياة البشر، كما يمكن القول في البدء كان الشجرة (آدموحواء) أليسا شجرة يحملان في جوفهما أصل الوجود والخصب وعمارة الأرض، وبالتالي البقاء والاستمرارية، كذلك الشجرة حينما تبعث الخصب في الأرض وتوفر أسباب البقاء، وكذلك الكلمة المسيح، المجسد هنا للحكمة الداعمة للاستقرار.

ثم يستمر التناص مع ما جاء في التوراة والإنجيل وذلك باستدعاء شخصية حواء هذه المرة مع الفكرة الراسخة حول سبب هبوط آدم من الجنة والمسؤولية المطلقة المنسوبة لها، فهذا عزوز بولحروز لا يتوانى في كل مناسبة عن إعلان مقته الشديد للنساء، لأنهن حسب تعبيره أسباب كل الهموم والمصائب، وهذا ما يظهر جليا حينما لجأ له جلول حتى يكتب له حرزا عله يكون سببا في شفاء زوجته التي رغم مرضها إلا أنها صنعت لعزوز بولحروز مسفوفا طيبا وما كان رد هذا الأخير إلا «دعها تموت، أي غباء يجعلكم تتشبثون بالنساء؟...راح مقته للنساء يزداد لإيمانه الراسخ بأن حواء هي سبب شقاء البشرية مذ أخرجت أباهم آدم من الجنة، وعلى دربها سار بناتها فكن السبب في شقاء البشرية اليوم وغدا وإلى قيام الساعة»[2]؛ وهذا ما يتناص وما جاء في سفر التكوين، فحسب الرواية التوراتية «كانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب، فقالت المرأة للحية، من ثمر الجنة نأكل، وأما من ثمر الشجرة التي وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه... لئلا تموتا، فقالت الحية للمرأة: لن تموتا، بل الله عالم أنه يوم تأكلا منها تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر، ... فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها معها أيضا فأكل،

[1]- إنجيل يوحنا: 1:1، دط,مطبعة الأميركان,بيروت ,لبنان,1908,ص213

-

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 97-98.

فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانين، فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر»[1]؛ وفي موضع آخر حينما سأل الله آدم «هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألا تأكل منها؟ فقال آدم: المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت»[2]؛كما وجاء في سفر أسرار أخنون «لكن الشيطان تسلل إلى الفردوس وأغوى حواء وجعلها تخطئ ولكنه لم يقارب آدم»[3]؛ وعلى هذه الخطى مشى عزوز بولحروز في درب كرهه الشديد للنساء حيث يقول: «أعوذ بالله من الأنثى وفتنتها، تعرف أني أمقت النساء هن سبب مأساتنا في الأرض منذ خرج أبونا آدم من الجنة مطرودا بفعل الشيطان اللعين، كل أنثى خلفها شيطان يتلبسها وينفث عبرها فتنته»[4]؛ وهذا ما يعزز النظرة الدونية, التي ألحقتها الديانات السابقة للإسلام بحواء ,التي تمثل الغواية وقمة الانحطاط والسعي خلف الملذات وهذه الصورة النمطية التي بقيت ردحا من الزمن, راسخة في أذهان الكتاب كما فعلت أغلب السرديات التي تتخذ تيمة الخطيئة مرتكزا لها، لكن القرآن الكريم قد جاء بالحق وأنصف المرأة التي طالما اتهمت بأنها أصل البلاء واللعنة في مواضع عدة ,من بينها ما جاء في سورة البقرة كما سبق وأن رأينا، فالوقوع في شرك الخطيئة تم بواسطتهما معا آدم وحواء، والسبب غواية ووسوسة الشيطان.

2-التناص الأدبي:

يتمثل التناص الأدبي في كونه «تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا ونثرا مع نص الرواية الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على

---

[1]- فراس السواح، القصص القرآني، ومتوازياته التوراتية أساطير الأولين، ط2، دار التكوين للتأليف والترجمةوالنشر، دمشق، سوريا، 2016، ص213.

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق ، ص 213.

[3]- المصدر نفسه نفسه، ص 215.

[4]- المصدر نفسه، ص 229.

الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته»[1]؛ فالتناص الأدبي يلعب دورا هاما وبارزا في جعل لغة النص الروائي ثرية بالمعاني، والإيحاءات وبالتالي تنفتح على كثافة دلالية يمكن تفجيرها والبحث عن سبب هذا الاستحضار أو ذاك، إلى جانب أنه يمنح النص قيما جمالية وفنية.

وهو أيضا سمة دالة على سعة ثقافة المبدع، وقدرته على توظيف ما يخدم نصه الإبداعي، وهنا سنورد بعض النماذج ,ولعل أول تناص أدبي نلتقي به أثناء مطالعة الرواية، نجده على مستوى عتبة التصدير، إذ تناص الروائي مع نص ابن حزم الأندلسي من كتابه الشهير "طوق الحمامةفي الألفة والألاف" وهو كتاب يعبق برائحة الأندلس، وصف بكونه أدق ما كتب العرب في دراسة الحب ومظاهره، وأسبابه ولذلك ترجم لأكثر من لغة، أماعن سبب كتابته حسب ما يروي ابن حزم فقد كان بطلب من أحد أصدقائه ويذكر أنه تحرج في البداية خاصة وأن فقيها مثله يكتب رسالة في الحب وهو الذي كان يهتم «بنبأ الديار، والجلاء عن الأوطان، وتغير الزمان، ونكبات السلطات، وتغير الإخوان،وفساد الأحوال، وتبدل الأيام، والأجداد والغربة في البلاد وذهاب المال والجاه، والفكر في صيانة الأهل والولد، واليأس عن الرجوع إلى موضع الأهل ومدافعة الدهر وانتظار الأقدار» [2]؛ والملاحظ في جل القصص التي يسردها ابن حزم أنها تقع داخل القصور إن كان أبطالها ملوكا أو عبيدا، فهذا يعود لنشأته بين الطبقة المترفة وعدم اختلاطه بعامة الشعب، لذلك نجده خبيرا بحياة القصور وخفاياها وربما ما شاهده في زمانه ذلك من ترف ورفاهية وكذلك تخبط المجتمع الراقي في الفساد والانغماس في الملذات حيث ضاقت القصور بالجواري والغلمان، هذا ما دفعه أيضا لكتابة رسالة لدراسة الحب، حتى يكون هدفها تقويم

[1]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 50.

[2]– إحسان عباس، رسائل ابن حزم الأندلسي، ط2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 47.

الميول والأهواء والسمو بفلسفة العشق فنجده في أكثر من باب يعرض صفات الحبيب المثالي على ضوء القيم والدين والأخلاق ويستهجن السلوكيات الدنيئة

أما عن التناص هنا فكان مع ما جاء في باب البين «وما شيء من دواهي الدنيا يعدل الافتراق ولو سالت الأرواح به فضلا عن الدموع كان قليلا... فالفراق أخو الموت... عندئذ يؤول العاشق إلى حد السقام والضنى والنحول، وربما أضجعه ذلك وربما تزايد الأمر، فكان سببا للموت ومفارقة الدنيا»[1]؛ فابن حزم الأندلسي هنا يعدد أنواع الافتراق وكيف تكون حالة المحب حال بعده عن محبوبه من مرض ونحول في الجسد بل قد يصل الأمر إلى الموت وقد شرحنا وضربنا الأمثلة في كل ما يخص هذا في عتبة التصدير، ولكن إذا ما أكملنا مطالعتنا لهذا الباب, أقصد باب البين فابن حزم الأندلسي يذكر حادثة شخصية ألمت به، ذلك أنه كان مفتونا بجارية من القصر وأحبها حبا شديدا لكنها أصيبت بمرض مفاجئ ثم توفيت، يقول «كنت أشد الناس كلفاً وأعظمهم حباً بجارية لي كانت فيما خلا اسمها نعم. (...)وكنا قد تكافأنا المودة، ففجعتني بها الأقدار (...)وصارت ثالثة التراب والأحجار، (...)وكانت هي دوني في السن، فلقد أقمت بعدها سبعة أشهر لا أتجرد عن ثيابي (...) ولو قبل فداء لفديتها بكل ما أملك من تالد وطارف»[2]؛ فحال ابن حزم هنا تشبه إلى حد كبير قصة سعد مع اختلافات سنوردها فيما يلي حبيبة ابن حزم نعم جارية عاشت في القصو مكبلة حيزية حرة عاشت في الجبال منطلقة بالنسبة لابن حزم تمثل حزنه في بضعة أشهر لا ينزع ملابسه وبقي يتذكرها، لكن سعد الحب والعشق الحقيقي والعميق حقق ما جاء به ابن حزم من مرض ونحول ومفارقة الحياة، فالأول أحب وتعلق ففجع بالموت فكتب وانتشر والثاني كذلك لكنه عشق ففجع فمات وانتصر حيث قصة حبه كتب لها الخلود وبذلك تحدت النسيان فشتانا بين حب نعم وحيزية.

[1]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 7.

[2]– ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014، ص 116.

وقد تجلى التناص الأدبي مع ما ذكره عزوز بولحروز حينما لجأ له جلول يلتمس لديه الإجابة عن الأسرار المحيرة «قال عزوز بولحروز

بم أخدمك ؟

أن تجبرني من حيرتي

وذاك دورنا نحن العلماء، الناس اثنان يا جلول، عالم ومتعلم، والباقي همج، ولكن للأسف أين المتعلمون؟ لست أرى إلا الهمج»[1]؛ وهو تناص مع ما جاء في كتاب جامع بيان العلم وفضله وهو كتاب عن فضل العلم وطلبه، كما يتكلم فيه صاحبه عن آداب التعلم وما يلزم العالم والمتعلم حيث جاء فيه: «روي عن علي رضي الله عنه قال: الناس ثلاث: فعالم رباني، ومتعلم على سبيل نجاة، والباقي همج رعاع أتباع كل ناعق»[2]؛ فعزوز بولحروز من خلال هذا المنطق نصب نفسه عالم القبيلة الأوحد والأعظم، أما البقية كلهم دون استثناء، فهم دونه وهذا ما يعزز فكرة الاعتداد بالنفس وجنون العظمة الذي يتملك عزوز بولحروز وكذا النظرة الدونية لأهل القبيلة.

ويواصل عز الدين جلاوجي رحلة التناص الأدبي مع عزوز بولحروز هذه المرة حينما كان يتحاور مع سرحان عن عالم الجن والجنيات الحسناوات فطلب منه أن يصفهن له فقال: «سرحان: هل يمكن أن تصف لي جنية نصرانية فاتنة؟

اضطرب عزوز بولحروز لحظات يجمع شتات ذاكرته وقال: أجمل من حوريات الجنة، لأنهن شقروات، الشعر حرير، والوجه بستان من زهر أحمر فواح، والصدر تفاح،

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 162.

[2]- ابن عبد البر أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري القرطبي (المتوفى: 463هـ)، جامع بيان العلم وفضله، تح: أبو الأشبال الزهيري، ط1، دار ابن الجوزي، الدمام، السعودية، 1994، ج1، ص 145.

عجزاء مدبرة، هيفاء مقبلة، كما قال شاعر الرسول»[1]؛وقد تمثل التناص هنا في ذكره صدر بيت من قصيدة البردة لكعب بن زهير حيث يقول [البسيط]:

هَيفـــاءُ مُقبِلَـــةً عَجـــزاءُ مُـــدبِرَةً لا يُشـــتَكى قِصَـــرٌ مِنهـــا وَلا طـــولُ[2]

فكلا الجزئيتين، سواء ما ذكره عزوز بولحروز أو كعب بن زهير، يركز على الأوصاف الخارجية ومعايير الجمال لديهما، وتكمن في تناسق أجزاء الجسم وجمال الوجه والشعر الحرير، ولكن زاد عليها عزوز بولحروز معيارا يجعل الجنية النصرانية أجمل وهو كونها شقراء، وهكذا تواصل هذه الشخصية إثبات فكرة خلطه بين المقدس والمدنس بين حورية الجنة (الحور العين)، وبين الجنية النصرانية، وهذا ما يفضح عقليته المريضة البعيدة عن الفطرة السليمة، وكذا العقلية الذكورية التي تركز على ظاهر الأشياء في النساء، لا جوهرها، ومعدنها الأصيل، وفي ذلك مفارقة تظهر من خلال ادعائه التدين المزيف، الظاهر شيخ ورع والباطن مشعوذ ودجال، محتال، فهو دوما ما يعمل على تدليس الحقائق,و تدنيس المقدس حينما كان يقوم بأعماله القذرة من سحر وطلاسم ويدنس بها الجامع المكان المقدس.

وقد عمد الروائي إلى استحضار شخصيات أدبية من التراث العربي هما عنترة بن شداد ومجنون ليلى، حينما زار سعد في أحد المرات الدهماني ليطلب منه مرافقته في سفر للحبث عن علاج لمرض حيزية الذي ألحق بها الوهن، والذبول، فوافق الدهماني على ذلك خاصة وأنه يكن مشاعر الحب لحيزية، ويرغب في اتخاذها زوجة له، رأته زوجته قمرة بنت لمنور فقالت: «محظوظة من يحبها سعد بهذا الجنون رد الدهماني وهو يبتعد: إنه حب الفرسان... حال الفرسان الشعراء إذا عشقوا كنا نتعجب من سماع قصص عنترة عبلة،

[1]– عز الدين جلاوجي ’المصدر نفسه، ص 229.

[2]– ابن هشام الأنصاري (أبو محمد جمال الدين عبد الله) قصيدة بانت سعاد في مدح خير العباد، (د.ط)، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1346ه، ص 20.

ومجنون ليلى، فصرنا نرى ذلك عيانا»[1]، وإذا ما أردنا الوصول إلى مكامن التناص بين قصة هؤلاء وقصة حيزية وسعد نجد أن عنترة بن شداد وعبلة ينتميان إلى قبيلة من القبائل الكبيرة التي تعيش في الصحراء وكانت سمتهم هي الترحال «وتنقلها هذا كان نتيجة معقولة للحياة التي كانت تحياها، وهي الرعي وطلب مواطن الكلأ»[2]، كذلك القبيلة التي ينتمي لها سعد وحيزية كان سعد فارسا من فرسان القبيلة الذين يشهد لهم بالقوة الإقدام وعدم الإحجام، كذلك يشترك في هذه الخصيصة مع عنترة حيث كان «ذا خبرة استخدمها في حروبه مع أعدائه وأكسبته شهرة عظيمة وجعلت منه فارسا مرموقا يتحدث عنه، وتضرب بشجاعته الأمثال»[3]، كذلك محبته لابنة عمه التي درج منذ نعومة أظافره على حبها ,والتعلق بها بل والتشبث بفكرة الارتباط بها وحدها دون سواها «وقد أظهر عنترة في غزله إصرارا على حبيبته فهو لا يريد غيرها ولا يتمنى سواها ولا يربط نفسه بفتاة أخرى فيقول:

ولـــئن ســـألت بـــذاك عبلـــة خيـــرت أن لا أريـــد مـــن النســـاء ســـواها»[4]

وهذا حال سعد الذي هام بابنة عمه حيزية عشقا وصبابة، وراح يرسم طريقا لحبهما عله يكلل بالارتباط، وخاصة هي ابنة عمه وهو أولى بها فلم يتخيل نفسه مع امرأة سواها فعند عبلة وحيزية تنصهر كل النساء.

وإذا ما انتقلنا للحديث عن مجنون ليلى نجده الأكثر شبها بالحكاية الشعبية حيزية، كذلك يتناص مع حيزية عز الدين جلاوجي في مواطن كثيرة نذكر منها: أن قيس كان ابن عم ليلة وقد كانا يعيشان في بيئة صحراوية جافة على رعي الغنم والإبل تماما كما هي حال سعد وحيزية وقد تحابا منذ الصغر «لقد شهد (حي بني عامر) في بوادي الحجاز العربية... صراعه العنيف مع تلك العاطفة المشبوبة التي ملأت عليه قلبه وحسه واستغرقت

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 520.

[2]- محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة، تحقيق: ودراسة، (د.ط)، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 10.

[3]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 40.

[4]- المصدر نفسه، ص 98.

أيامه ولياليه، فلقد تفتح عليها قلبه وهو حدث صبي، ثم أخذت تشب معه وتنضح في أحاسيسه يوما بعد يوم وتستهلك عمره سنة بعد سنة حتى قضى حياته في هيام وغربة، في حرمان ولوعة»[1]، هكذا كان حال قيس الذي واجه الرفض من قبل والد ليلى حينما أراد الزواج بها وهذا ما يتناص وحكاية حيزية وسعيد في النص الغائب، والسبب العار الذي قد يلحق بهم خاصة حينما تعلم القبيلة بقصة الحب الجارفة التي جمعت بينهما، لكننا في المتن الروائي لا نرى هذا الرفض بل العكس الأب قد بارك هذا الحب والزواج، رفض قيس وتم الفراق وزوجت ليلى مباشرة لأول من تقدم لها من الرجال وهكذا حدث أيضا مع حيزية مغصوبة لأن قلبها معلق بسعيد، وجن قيس بن الملوح وهام على وجهه ينشد القصائد عله يلقى محبوبته ليلى، ويقال أيضا هذا ما أصاب سعيد عندما ماتت حيزية، وقد بلغ خبر مرض ليلى قيسا فأنشد يقول:

«يَقولـــــونَ لَيلـــــى بِـــــالعِراقِ مَريضَـــــــــــــــــــــةٌ فَيا لَيتَنـــي كُنـــتُ الطَبيـــبَ المُـــداوِيا»[2]

كما قال:

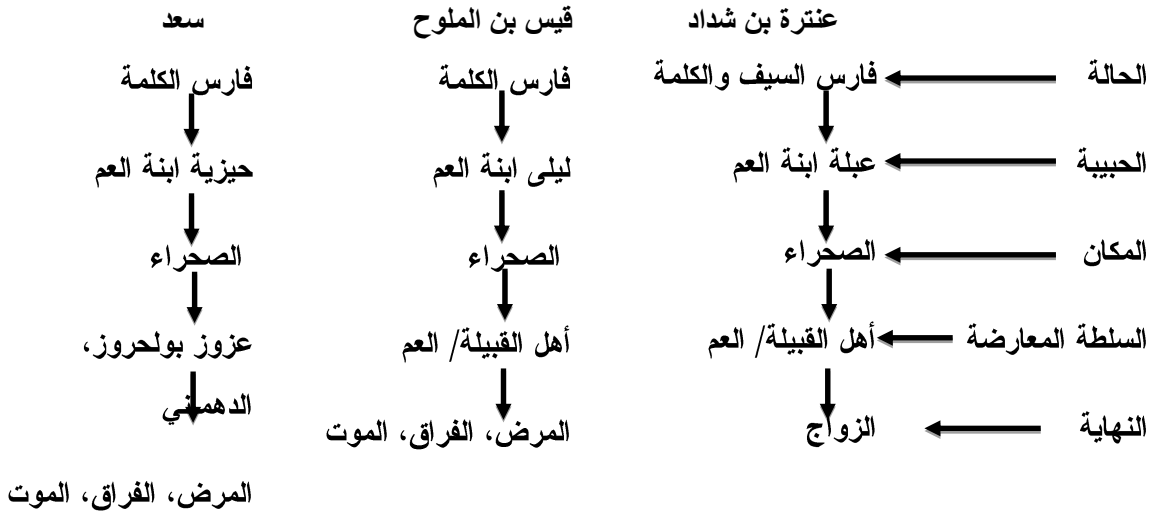
«خَليلَيَّ قَـد حانَـت وَفـاتِيَ فَاِطلُبـا لِـــيَ الـــنَعشَ وَالأَكفـــانَ وَاِســـتَغفِرا لِيـــا
وَإِن مِـــتُّ مِـــن داءِ الصَـــبابَةِ أَبلِغـــا شَبيهَةَ ضَـوءِ الشَـمسِ مِنّـي سَـلامِيا»[3]

ليلى فعلا ماتت ولما سمع قيس الخبر زاد جنونه من فرط الصبابة فسكن الفيافي وحيدا فمات، كمدا لكنه خلد قصة حبه من ليلى «ثم مات وحيدا شريدا كسير الفؤاد... فوجدوه ثم حملوه إلى مثواه الأخير ليواروه التراب وهو لم يشف قلبه من ذلك الحب النقي

1– قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، تع: يسرى عبد الغني، ط1، منشورات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 7.
2– عز الدين جلاوجي،مصدر سابق، ص 38.
3– المصدر نفسه، ص 43.

الطاهر الذي عاش عمره من أجله ومات في سبيله»[1]، وهكذا مات سعد بعد موت حيزية لحظة دفنها لم يستطع الصمود أكثر «انهار أرضا، فزع الجميع إليه... حبا الشيخ عبد الله على سعد، راح يتحسسه، فجأة هب واقفا وهو يصيح: الله أكبر، الله أكبر، لقد أسلم الروح»[2]، ولكن قبل موتهما قد خلد كل منهما قصة عشقه في أشعارهما وهكذا انتصرت سلطة الكلمة والشعر وانهزمت سلطة الموت والاندثار.

ومن المخطط التالي تظهر لنا نقاط التشابه والتناص بين عنترة، وقيس، وسعد



3-التناص التاريخي:

إن النص والحادثة والواقعة التاريخية، من أكثر النصوص نفاذا إلى النص الروائي، ذلك أن المبدع حينما يستنطق قريحته ويستفز ذاكرته عند كتابة عمله الروائي، لا يستطيع بأي حال من الأحوال، أن يتخلص من سطوة التراكم المعرفي التاريخي الذي تكتنزه ذاكرته حيث تدرج في نصوصه سواء كان يروم وراء ذلك قصدية تحاكي أو يسقطها على ظاهرة

[1]- المصدر نفسه، ص 7.

[2]- المصدر نفسه، ص 554.

معينة، أو يذهب لتعرية حقيقة قد أغفلت أو حجبت من زاوية ما، ومع ذلك لا نقصد هنا أن ينصب الروائي نفسه مؤرخا يكتب التاريخ الجاف إذ ذاك ينتفي الإبداع ويصبح نصه وثيقة تاريخية، كما وقد يظهر الزاد المعرفي التاريخي عفويا دونما تخطيط فيلج إلى إبداعه دونما قصد حيث يرى الغذامي أن «المبدأ العام هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات (signe) تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعينة مباشرة، والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء وعي الكاتب ذلك أم لم يع»[1]، مما يوحي بحتمية التناص التاريخي في الأدب خاصة في الأعمال الروائية «فعبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، فقد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص وإدراج النص في التراث، فالنص الفني الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها ويحاورها، ويعيد استنطاقها خلال الوعي التراثي في نسج جديد يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها الخطاب الروائي المعاصر»[2]، بين أن النص التاريخي من حيث كونه دالا معطى للكل، ولكن طريقة تناوله وتوظيفه واستنطاقه تخضع لمدى وعي الكاتب ودرجة استيعابه له، وكذا رؤيته وتوجهاته وإيديولجياته، وميولاته، فإذ ذاك تكون طريقة الاستحضار اجترارية أو أنها تحمل أبعادا وتأويلات جديدة يصبح المتلقي طرفا مشاركا في قراءة هذا التاريخ حسب ثقافته وحمولته المعرفية التاريخية، ويظهر التناص في رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" حينما تحدث بوسعدية عن منطقة تمبكتو بمالي وكيف كانت مزدهرة حيث كان ينعم وعائلته بالسلام، والشرف حتى فجأة جاءتهم الأيادي الغادرة المغتصبة التي انتهجت في البداية طريقة اعرف عدوك جيدا حتى تتمكن من النيل منه «إلى أنحلت ما الكارثة ذات يوم، حي زار القبيلة حشد من البيض لم نعرف عددهم وقد انتشروا في أرجاء القبيلة كدود الخشب، يدونون ما

[1]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط3، دار سعاد الصاح ، الكويت، 1993، ص 321.

[2]– مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربي في نهاية القرن العشرين ,ط1,الدار المصرية اللبنانية، 1999، ص 97.

يحكى لهم=، يصورون ببراعة على الورق بأقلام مختلفة كل ما يثيرهم بشرا وحيوانات ومظاهر طبيعية، زعم بعضهم أنهم أطباء، وفعلا قدوا علاجات أفادت بعض المرضى، بعضهم سجل طرقنا في العلاج وسجل ما نستعمله من أدوية للعلاج... فتحنا أعيننا صباحا فلم نجدهم وفتحت عيني صباحا فلم أجد أحدا حتى نفسي، لقد اختطفوا معهم فلذة كبدي سعدية بنتي الوحيدة، جوهرتي الثمينة»[1]، وهذا ما يتناص تاريخيا مع ما حدث بالفعل مع حل الشعوب المغتصبة خاصة من قبل فرنسا وغيرها التي أرسلت البعثات لتقصي الأمور ولفهم عقلية تلك الشعوب فعمدوا إلى تدوين كل كبيرة وصغيرة من تراث وعادات وتقاليد تلك الشعوب بل وعمدوا حتى لسرقة هذا التراث فلم تكفيهم الأرض والعرض بل استباحوا التراث لطمس هوية تلك الشعوب، فهذه الفقرة إذا ما أردنا تأويلها تؤكد لنا أن سعدية ما هي إلا مالي التي استعمرتها فرنسا وأن خطف فلذة الكبد هو خطب للشعب للأرض للاستقرار ولخيرات البلاد، بل وسرقت حتى العباد واستغلتهم بأبشع الطرق حيث أصبحوا عبيدا في الأرض التي كانوا أسيادا فيها والضيف أصبح صاحب الدار فما أبشعه من استدمار.

ويتواصل التناص التاريخي مع ما ذكره سرحان «لم أكن مطمئنا أبدا لذلك النصراني اللعين، طالما نظرت إليه بريبة، وطالما توجست من كل حركاته، وسكناته، لكن ما عسانا نفعل، ويدهم الآثمة مازالت تقطر بدم الأبرياء الذين أبادوهم، وتجرأوا على جز رؤوسهم وتهريب جماجمهم إنها جريمة لم تشهد لها البشرية مثيلا، إنها عار في جبين الإنسان... وحوش، وحوش»[2]، وهذا ما يذكرنا بما اقترفته يد المستدمر الآثمة والتي مازال متحف الإنسان الموجود في فرنسا شاهدا على فضاعة وشخصية المستدمر السيكوباتية المجردة من كل معاني الرحمة والإنسانية فمتحف الإنسان ذاك، يضم الآلاف من الدلائل والبراهين على الجرائم الشنيعة التي ارتكبتها فرنسا بحق الجزائر منذ فترة الاستدمار، حيث اشتعلت

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 260.

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 261.

الجزائر بمقاومات وثورات كثيفة ومركزة أربكت قادة فرنسا وجيوشها وهددت تواجدها في الجزائر، فلجأت فرنسا إلى استعمال كل وسائل العنف والتدمير والإبادة، لاحتوائها كما استعانت بجيوش أوروبية تحت لواء المسيحية، فعمدوا إلى إحراق القرى وعلى أثرها نفي الأمير عبد القادر الذي كبد المستعمر الكثير من الخسائر وأمر الإمبراطور نابليون الثالث بقطع رؤوس ضباط جيش الأمير ليضعها كزينة في مدخل قصره، ومن بين الجماجم هناك أيضا واحدة تعود للشيخ بوزيان الذي تولى قيادة الثورة عام 1849، ثورة الزعاطشة، عبد الرحمن بوزيان[1]، ونجله وتعليقهما على أبواب مدينة بسكرة، بهدف نشر الرعب بين الجزائريين بعدها قام القادة بحمل تلك الجماجم إلى باريس لتزيين قصورهم كأدلة على الانتصارات التي حققوها على المسلمين، فكان ذلك بحق سمة الإرهاب والوحشية التي كانت وصمة عار ألحقت بالمستدمر إلى يومنا هذا.

كما نلمح التناص التاريخي حينما تحدث بوسعدية عن مدينة تمبكتو بمالي والتي تقع على «الحافة الجنوبية للصحراء الكبرى بالمنطقة المعروفة بالمنحنى نهر النيجر»[2]؛ حيث يسرد بوسعدية يقول: «ولدت بتمبكتو منذ أربعين سنة، وبالضبط على حافة نهرها العملاق»[3]، ثم يواصل ويتحدث عن كيف أنه عاش في كنف أسرة مولعة بالعلم والتعلم حيث أنها تبذل كل ما تملك في سبيل تعليم الذكور والإناث إلى أن يصل ويتحدث عن المسجد الذي تعلم فيه «درست في أعرق مساجد تمبكتو، مسجد سيدي يحي، الذي يقال إنه تأسس على يد أجدادي، تعلمت فيه علوما كثيرة...»[4]. وبالعودة إلى كتب التاريخ نجد فعلا أن هذا المسجد من أعرق المساعد التي كان يشكل منارة للعلم في تمبكتو «مسجد سيدي

---

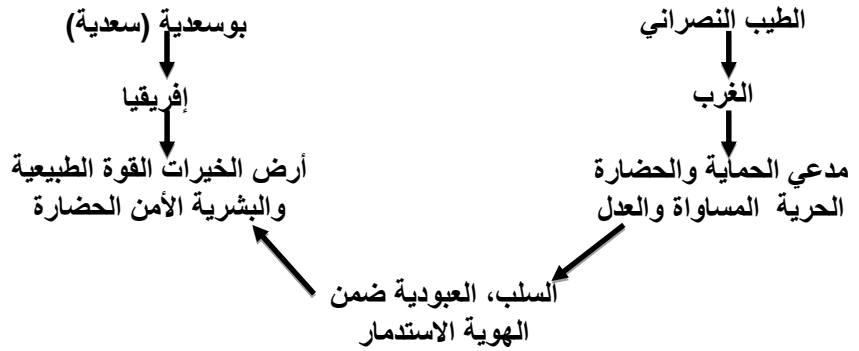
[1]- ينظر: أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية،دط, دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992، ص 331.

[2]- الهادي المبروك الدالي، مملكة مالي الإسلامية وعلاقتها مع الغرب وليبيا، دار الملتقى للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1989، ص 92.

[3]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 259.

[4]- المصدر نفسه، ص 259.

يحي التادلسي يعتبر من أقدم المساجد في تمبكتو حيث شيد في عهد حكم الطوارق حوالي القرن 5 الهجري 11 ميلادي ليكون جامعا للصلوات الخمس، والجمعة، وعند انقراض دولة الطوارق هدم المسجد... لما استعادوا حكم تمبكتو لمدة سنة قبل أن يستعيدها منهم حاكم سنغاي الملك سني علي أعاد أكيل بناءه وجعل الشيخ سيدي يحي التادلسي إمام ومدرسا فيه إلى وفاته سنة 880ه / 1481م»[1]، ومن خلال هذا التناص التاريخي يدور حول ثنائيتين هما الغرب وإفريقيا، كيف أنإفريقيا كانت تنعم بخيرات مادية وبشرية هائلة بل وقوة علمية لا يستهان بها عكس ما روج له الغرب الذي يدعي باستعماره نشر الحضارة والتمدن في إفريقيا الهمجية، ونجد أن الطبيب النصراني هو المعادل الموضوعي للغرب وبوسعدية المعادل الموضوعي لأفريقيا.



مخطط توضيحي(13):تجلي التناص التاريخي والصراع بين الغرب وإفريقيا

ويتجلى التناص التاريخي مع بوسعدية حينما راح يتحدث عن تمبكتو وبالتحديد في عهد مانسا موسى وهو شخصية تاريخية معروفة «هل تعرف تمبكتو؟ أنا من سكانها، تلك ليست مدينة فحسب بل إمبراطورية، تأسست منذ قرون، ربما خمسة قرون على الأقل، وكان إمبراطورها مانسا موسى حين يحج إلى بيت الله الحرام، لا يكف عن توزيع الذهب في كل مسيرته ذهابا وإيابا، حتى كانت طريق الحج بيننا وبين مكة تسمى طريق الذهب

[1]–سوزي أباضةمحمد حسن,عائلة أقيت وإسهاماتها الثقافية في تمبكتو,مجلو الدراسات الإفريقية,ع26,مصر,2004,ص151

وكانت تمبكتو القلب النابض لنشر تعاليم الإسلام في عمق القارة الإفريقية»[1]، وفي هذا تأكيد آخر على سبب رغبة الاحتلال في فرض سيطرته على مالي ونهب خيراتها وعلى رأسها الذهب الذي مازال إلى غاية اليوم يستنزف من قبل الآخر الغربي وأبناء الشعب يهمشون ويقتلون ويعانون الأمرين بسبب الفقر،وقد ذكرت شخصية مانسا موسى في عديد الكتب منها نهاية الإرب في فنون الأدب للنويري وكذلك كنز الدرر وجامع الغرر لابن الدوداري ومن بين أخباره «الذهب الكثير الذي كان معه، وأنه صرفه كله حتى استدان قبل رجوعه إلى بلده... وكان بلغني أول قدومي مصر وإقامتي بها حديث وصول هذا السلطان موسى حاجا، ورأيت أهل مصر لهجين بذكر ما رأوه من سعة إنفاقه»[2].

4-التناص مع التراث الشعبي:

لا نجد عملا من الأعمال الأدبية المعاصرة يخلو من التراث الشعبي خاصة، حيث يسجل حضوره تبعا للموضوع المطروح وكذا لمدى تشبع وتغلغل المبدع في هذا التراث، فيوظفه كآلية فاعلة في إبداعه رغبة منه في تعرية الحاضر واستشراف المستقبل من خلال الماضي الذي يتمثله التراث بأنوعه ومنه الشعبي الذي يعد «من أهم مكونات التاريخ والثقافة وهوية أي أمة، لذلك كان محور اهتمام النقاد والدارسين، للوقوف عند حدوده والكشف عن ماهيته، لما يحمله هذا المصطلح من عمق مفهومي وتفرعات جزئية، لأن الباحث عن مفهوم التراث الشعبي يجد نفسه أمام مصطلح يحمل تاريخ الأحوال الثقافية والحياة الاجتماعية»[3]، هذا ويذهب جعفر يايوش للقول بأن الرواية لا تصبح شعبية «بمجرديد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التراث بشكل علمي ولكن يجب ألا يبعده عن

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 75.

[2]- محمد دوكوري، منسا موسى السلطان الحاج، ط2، مكتبة أيوما، جوس، نيجيريا، 2022، ص 10-13.

[3]- بلال عزوز، حضور التراث في الرواية أحمد زغب، أطروحة دكتوراه، الطور الثالث (ل.م.د) جامعة غرداية، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، 2021-2022، ص 90.

سياقه التاريخي»[1]، وعليه فالمأمول من المبدع هو التوظيف الواعي لهذا التراث وانتقاء ما يخدم رؤيته وتصوره لا الحشو المخل، هذا ويشمل الأدب الشعبي «الأمثال والقصص والحكايات الخرافية والأساطير والأغاني والأشعار والألغاز التي تتوارثها الأجيال شفاهيا لتؤدي وظائف اجتماعية متنوعة»[2]، إذن يدخل في إطار التراث الشعبي كل ما له صلة بالأمثال والحكايات والأغاني والأشعار... ومن خلال ما سيأتي سنورد مجموعة من التناصات مع التراث الشعبي التي ضمنها عز الدين جلاوجي متنه الروائي.

4- 1-التناص مع الحكاية الشعبية:

في بداية الرواية لا تتضح الرؤية جيدا حول مسار الأحداث أو مدار الحكي، لكن حال توغلنا في المتن الروائي يتضح لنا جليا التناص الصريح مع الحكاية الشعبية "حيزية" التي تحكي قصة حب خالدة بين هذه الأخيرة وابن عمها سعيد في الصحراء الشاسعة، حيث عزف كل منهما سمفونية العشق الطاهر والحل والترحال والتحديات المجهدة، لعاطفة اعتبرت عيبا، ومجلبة للعار، تربى سعيد في كنف عمه بعد وفاة والده وهكذا كان حبه ينمو ويزهر كلما شب واشتد عوده، كان فارسا لم تهزمه السيوف، سوى سيف رمش حيزية التي هام بها حبا، وأراد أن يرتبط بها، لكن العم عارض وبشدة فكان الخصام والرحيل ثم في روايات أخرى تم تزويج حيزية قصرا حتى ماتت كمدا وهام سعيد على وجهه حزنا على فراق حبيبة القلب حتى التقى بشاعر فذ بن قيطون, فطلب منه أن يخلد قصة حبه شعرا، يتحدى بها قسوة الأيام والبشر، وتتناص قصة حيزية الشعبية مع حيزية عز الدين جلاوجي في النقاط التالية، الاسم والنسب، كلتاهما ابنة أحمد وسعيد ابن العم والحبيب لكن الأولى عانت من التسلط الأبوي والرفض لهذه المشاعر جملة وتفصيلا لكن حيزية عز الدين

[1]- جعفر يابوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، (د.ط)،مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007، ص 65.

[2]- أحمد زغب، الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ط1، مطبعة مزوار الوادي، الجزائر، 2008، ص 8.

جلاوجي كان الأب عنصرا مساعدا إذ بارك هذه العلاقة وسعى لتزويجها من سعد لكن المرض والموت كان الأسبق وهكذا كانت نهاية حيزية الحكاية الشعبية وحيزية الرواية مسكونة بالشجن، محكوم عليها بالفناء المادي والخلود المعنوي من خلال الكلمة شعرا ونثرا وهذا ما يدفعنا للحديث عن تناص آخر وثيق الصلة بالحكاية الشعبية بل كان له الفضل في تخليد قصة الحب هذه وهو التناص مع الشعر الشعبي.

4- 2-التناص مع الشعر الشعبي:

نجد الروائي عز الدين جلاوجي هنا قد تناص تناصا مباشرا مع قصيدة ابن قيطون التي بثها لواعج مشاعر سعيد الجياشة «وابن قيطون أحد فحول شعراء عصره، يجيد الغزل والرثاءعلى وجه الخصوص، قصده ابن عم حيزية وطلب منه أن يكتب له قصيدة، تخلد ابنة عمه بعد وفاتها فتقمص الشاعر شخصية البطل وكتب القصيدة كما يقول هو بنفسه»[1]، الفرق هنا أن سعد في رواية الشجرة التي هبطت من السماء، كان شاعرا وفارسا اتخذ الكلمة سلاحا ضد النسيان وقد كلف شخصية عزوز بولحروز، أن يخط ما جاءت به قريحته قبل أن يموت وتموت الكلمات في صدره «أريد ان تكتب شيئا أمليه عليك... راح عزوز بولحروز يراكم الحروف وقد راح قلمه يلهث خلف كلمات سعد المدهشة، لقد حفظ عزوز بولحروز كثيرا من شعر فحول الملحون والفصيح، لكنه لم يسمع أبدا أرقى من شعر سعد»[2]وهكذا أخذ سعد يجود بكلماته ويرسم بعباراته لوجه جنائزية تروي قصة مأساوية، حيث بدأها بالوقوف على الطلل وذكر الحبيبة والتغزل بجمالها وهذا ما درجت عليه العادة في القصيدة الجاهلية وكأنه يحيك الماضي والحاضر ما حدث قبلا مع الشعراء الذين خلدوا أيضا قصص حبهم ولوعتهم عنترة، مجنون ليلى ...يحدث معه وسيحدث دوما ما دام الحب بالمفهوم النقي، البرئ نجهضه العادات والتقاليد والأعراف البالية، راح سعد يصف محبوبته حيزية

«خدها ورد الصباح... واقرنفل وضاح... الدم عليه ساح
وقت الضحوية
طلقت ممشوط طاح... بروايح كي فا... حاجب فوق اللماح
نونين برية»[3]

[1]- ابن قيطون، حيزية، دراسة وجمع أحمد الأمين، (د.ط)، دار المصباح، الجزائر، 1991، ص 57.
[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 538.
[3]- االمصدر نفسه، ص 538.

ثم راح سعد يصف الفاجعة الكبرى التي تسقط أعتى الجبابرة بفقد من يحبون؛ حيث تصير كل ملذات الدنيا رمادا وهباء منثورا يقول:

«في ذا الليلة أوفات... عادت فالممات... كحل الرمقات
ودعت دار الدنيا
لضيت اختي لصدري... ماتت في حجري... دمعة في بصري
على اخدودي جراية
يا حفار لقبور... سايس ريم البور... ما طيحش الصخور
على حيزية
داروها في القبر... والشاش معجر... تضوي ضي القمر
ليلة عشرية
داروها في اللحود... الزين المقدود... جبارة بين سدود
واسواقي حية
قسمتك بالكتاب... وحروف الوهاب...لا تطيح التراب
فوق أم مرايا
عزني يا إسلام... في ريمة لريام... سكنت دار الظلام
ذيك التاقية
سعيد في هواك... ما عادش يلقاك... كي يتفكر اسماك
تديه غميه
يا حفار القبور... سايس ريم البور... ما طيحش الصخور
على حيزية»[1].

وهكذا خلد ابن قيطون قصة حب حيزية وسعد، فشكل هذا التناص مرجعية تراثية ومتكأ للروائي ليصل بين الماضي والحاضر.

[1]- مصدر سابق، ص 539.

4- 3-التناص مع الأمثال الشعبية:

يعتبر المثل الشعبي من أكثر أشكال التراث الشعبي تداولا بين الناس، والأكثر جريانا على الألسن، حيث يستعين به الأفراد في حياتهم اليومية للاستدلال به، ولجعل كلامهم أكثر عمقا؛ إذ يستشهدون به، على اعتباره يشكل لب تجارب الاولين أو للتعبير عما تزخر به النفس من خبرة وطول معرفة بعيدا عن الوهم والخيال.

وقد عرفه المفضل بن سلمة بقوله الأن الأمثال الشعبية هي «حكمة شعبية قصيرة تتداول على الألسنة أو هو جملة غالبا ما تكون قصيرة تعبر عن حدث ذي مدلول خاص، لكن يبقى على المستمع تخمينه»[1]، كما قال عنه في موضع آخر أنه «تركيب ثابت شائع موجز، يستخدم مجازيا صائب المعنى، يعتمد كثيرا على التشبيه»[2]، بينما ذهب سالم المعوش في تعريفه للمثل أن جعله قريبا من الأسطورة والقصة القرآنية حيث يقول «ومعنى المثل قريب من معنى الأسطورة أو الحكاية في القرآن الكريم؛ يعني الحكاية القصيرة أو الطويلة نسبيا، كالأمثال التي يضربها عن حكايات الأمم السالفة وقصص الأنبياء، وقد تعني مجرد صورة بيانية قصيرة فيها لمحات الخيال»[3]، فالمثل الشعبي يمثل صورة من صور تجلي عادات وتقاليد وثقافات الشعوب فقد عمد الروائيون إليه في رواياتهم كموروث شعبي حتى يدعموا قضاياهم الأخلاقية والاجتماعية والوطنية...إلخ، وليجعلوها أقرب لما لها من خصوصية حميمية كونها من الشعب وتشكل موروثه الثقافي وزاده المعرفي الشعبي، حيث لا يكاد يخلو ذهن أي شخص من أمثال يتخذها مقولة منهجية في حياته، ولم يكن هذا النوع من التوظيف جديدا بالنسبة للروائي عز الدين جلاوجي، فقد كان لحضور المثل الشعبي دور في رواياته مثل سرادق الحلم والفجيعة، علي بابا والأربعون حبيبة، عناق الأفاعي،

---

[1]- المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي، الفاخر في الأمثال، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2011، ص 7.

[2]- المرجع نفسه، ص 7.

[3]- سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998، ص 99.

حائط المبكى؛ حيث شكلت الأمثال الشعبية حضورا بارزا وتوظيفا مكثفا في متن الرواية الجزائرية المعاصرة من أجل تقديم الموروث الشعبي الجزائري من جهة، وكذا لأنه سمة من سمات التجريب، ونسجل في رواية الشجرة التي هبطت من السماء توظيفا للأمثال الشعبية في مختلف مقاطع الرواية فمثلا يقول: «جعلت من الحبة قبة»[1]، وهذا مثل شعبي شهير «يستخدم في تضخيم الأمور الصغيرة فيعطيها أكثر من حقها لمغاضبة الآخرين بدون داع»[2]، وقد جاء في موسوعة الأمثال الشعبية المصرية «الحبة تطلق على حبة النبات كالقمح أو الذرة أو الفول أو العدس أو غيرها والقبة هي البناء، أعلى ضريح، ويقال ذلك على سبيل الانتقاد لأحدهم يبالغ في تضخيم المشكلة، والمثل من صيغ المبالغة»[3]، فهذا المثل يقال عند كثرة الأقاويل حول شيء بسيط فيعظم، دون داع وهو لا يستحق كل هذا التضخيم والتهويل، وقد استحضره الروائي لأنه يلائم موقف عمار عندما عزم على الهجرة من القبيلة، بعد أن أحس بأن مكانته بينهم قد تراجعت ولم تعد له كلمة مسموعة أو خاطر بين أصدقائه، حتى حينما خطب حيزية لابنه فرفض أحمد ثم خطب بشرى بنت الدهماني فرفض أيضا «كان يريد أن يفرح ببكره ككل الرجال فلماذا يرفض بهذا الشكل؟ لماذا يتكبر عليه أحمد وسرحان وحتى الدهماني»[4]، فجاء المثل على لسان جلول استنكارا وتعجبا من تصرف عمار الأرعن، رغم أن الأمر يبدو بسيطا ولا يستحق هذا التمرد والعزم على الرحيل.

ننتقل للحديث عن مثل آخر من الأمثال التي ضمنها الروائي متن روايته وهو "الألسنة عقارب"؛ حيث يقال هذا «في تقدير من يرى أن الأقارب يتعاملون فيما بينهم

---

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 449.

[2]- أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، ط2، دار الكتاب العربي، مصر 1956، ص 551.

[3]- إبراهيم أحمد شعلان، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة، ط1، دار الآفاق العربي، مصر، 2003، ج1، ص 455.

[4]- عز الدين جلاوجي ,المصدر نفسه، ص 448.

معاملة الأفاعي والعقارب وكثيرا ما يقوله الإنسان في حالة غضب»[1]، فالمثل إذن يهاجم الأقارب ذلك أنهم «يكثرون الإساءة إلى بعضهم فهم كالعقارب التي تقرص فتسمم الجسد وهو من الأمثال المسجوعة»[2]، ولقد جاء المثل "الألسنة عقارب" على لسان المايسة والدة حيزية حينما لمحت ابنتها رفقة ابن عمها وقد عادا لتوهما من الغابة فساءها ذلك وخافت على عرض ابنتها «اقترب سعد وحيزية، كل حدب وصوب راحت العيون ترقب أوبتهما، خرجت المايسة، همست في سمع منانة وهي تمد بصرها حولها، "الألسنة عقارب"»[3]، إذن هنا المثل ارتبط بالألسنة؛ أي بالكلام وما يحدثه من ضرر يضاهي سم العقارب، فهذا الأخير يسم الجسد والكلام الجارح يسم الذهن والفكر مما قد يوهن الجسد، فما أشد هذا وذاك على الإنسان.

أما عن مثل "بارد القلب يموت سمين"، فقد ورد في الرواية بالشكل التالي: كل سمين بارد القلب فهو يتناص مع المثل القائل «اللي ما عنده قلب يموت سمين، الشخص الذي ليست له كرامة، يعيش ليأكل فليس لديه هم أو ضمير يلومه وهذا يتسبب له بالسمنة حتى الممات»[4]، وقد قاله سرحان في حق عطا الله الرجل النهم الذي يعشق الطعام كثيرا ولا تهمه الأمور الأخرى فلا شيء ينغص عليه حياته سوى قلة الطعام وعدم الوصال مع زوجته «حتى أنا رغم ضخامة جثتي أغدو أمام بنت السعدي كطفل يحبو.

---

[1]– قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية بالأمثال يتضح المقال، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 149.

[2]– أحمد تيمور باشا، مرجع سابق، ص 110.

[3]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 328.

[4]– قادة بوتارن، المرجع السابق، ص110.

خزره سرحان لحظات صامتا ثم قال: كل سمين قلبه بارد»[1]؛ حيث يعتبر هذا عيبا خاصة بحق الرجال الذين من المفروض أنهم جبلوا على قوة القلب والهمة العالية والتدبير وحسن التصرف لا أن يكون همهم في الحياة هو بطنهم.

وهذا مثل آخر درج على الألسن حتى أصبح يتداول بكثرة عند التعامل مع أشخاص سمتهم التردد وعدم الإفصاح بسهولة عما في دواخلهم حيث «تستعمل هذه العبارة لحث المتردد على المضي في الأمور أو على أن يكون له رأي في قضية أو على أن يجيب أو يفتح النقاش»[2]، وقد جاء هذا المثل على لسان عزوز بولحروز حينما حضر عمار بين يديه ليستشيره في أمر ابنه الذي رفض قبل قليل من قبل أحمد والد حيزية، وقد بدت عليه علامات التردد فلم يتحمل عزوز بولحروز حيرته تلك فحثه على أن يفرغ ما في جعبته بقوله «أزرع ينبت»[3]، لا جود إلا بالموجود يتناص هذا المثل مع "الجود بالموجود" فهو «دعوة للكرم وتقديم ما هو موجود حتى ولو كان ضئيلا والجود لا يكون على حساب المطالب والضرورات أو بما يزيد الأعباء والضغوط، وهذا ما يفسر كلمة الموجود، أي ما يتردون إرهاقا»[4]، وهذا المثل جاء على لسان نوة حينما جاءتها قمرة بنت لمنور ولم تجد ما تكرمها به فوضعت أمامها محرجة إناء من اللبن كما نجد مثل: «المرأة يخطبها ألف وينالها واحد»[5]، يتناص والمثل الشعبي القائل "المرا يخطبوها ألف وتبات عند واحد"، وقيل هذا المثل لزوجة عمار حينما أرادت خطبة حيزية ابنة أحمد فقوبلت بالرفض ثم خطبت بشرى ابنة الدهماني ورفضت أيضا، فقالت لها نوة هذا المثل حينما رأتها قد انزعجت من الرفض المستمر.

---

[1]- عز الدين جلاوجي,المصدر نفسه، ص 62.

[2]- قادة بوتارن، مرجع سابق، ص 123.

[3]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 384.

[4]- أحمد تيمور باشا، مرجع سابق، ص 143.

[5]- عز الدين جلاوجي ,المصدر نفسه، ص 435.

هذه عينة بسيطة من الأمثال الكثيرة التي تعج بها الرواية، وهكذا تحقق الأمثال جسرا تواصليا بين الماضي والحاضر لتعمق عراقة تراث الشعوب وتصور آمال وآلام وواقعا يتفاعل والأوضاع المختلفة على اعتبار أن الأمثال «إحدى أهم الطرق الفكرية لتصوير معاناة الناس وأفراحهم من خلال الواقع الذي يعايشونه، أو للتعبير عن آمالهم في المستقبل الذي يحملون»[1]،

4- 3-العادات والتقاليد:

يزخر المتن الروائي بمجموعة ضخمة من العادات والتقاليد التي تميز تلك المنطقة خصوصا والجزائر عموما نذكر منها:

- **التويزة:** والتي مازالت إلى غاية اليوم تمارس في عديد الأماكن من الجزائر إذ تمثل التكافل الاجتماعي في أسمى صوره، حيث تعمد مجموعة من الناس للقيام بأنشطة معينة في مناسبات مختلفة كجني الزيتون مثلا ومن أمثلتها في الرواية موسم جز الصوف «إذ اندفع الرجال حيث الأغنام، وقد تعالت الأصوات بأهازيج فيها حمد وتسبيح تعاون عمار وجلول على جز أغنام سرحان وأغنام عطا الله أولا، قبل أن يلتفتوا إلى أغنامهم، تطبيقا لقاعدة القبيلة التي توارثوها أبا عن جد، والتي تقر بأن الأولوية للضعيف»[2]، بعدها توكل المهمة للنسوة مجتمعات لتنظيفه «بعد منتصف النهار عادت النسوة من العين محملات بالصوف نظيفا ناصعا ورحن ينثرنه أمام البيوت ليجف جيدا، ثم يطرق بمطارق رقيقة مستقيمة تعد من أغصان أشجار الصفصاف، ثم ينقى من الشوائب»[3].

---

[1]- سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والتمثل والمثلات في القرآن الكريم، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة مصر، 2000، ص 12.

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 139.

[3]- المصدر نفسه، ص 143.

– صناعة الأواني الفخارية «شرعت الثلاثة في إعداد الطين ورحن يعددن منه طواجين وأواني مختلفة»[1].

– عادة مخض الحليب فهاهي هجيرة «مالت حيث الحماره، وقد علقت عليها الشكوة الممتلئة حليبا، تحتاج اللحظة إلى مخض سريع لتكوين زبدتها علاجا لعطا الله»[2].

– حرفة مقتفي الأثر وهي مهنة قديمة حينما ذهب الفرسان للبحث عن أحمد وسعد «قالأكبرهم استعملت فراستي، وأنا صاحب فراسة فاستنطقت الآثار والأطلال والدروب والحجارة وحتى مجاري المياه، لكن لا شيء باح بالأثر»[3].

5-التناص الأسطوري:

تعتبر الأسطورة رافدا من روافد التجديد التي يعول المؤلفون عليها، إذ تستخدم كنوع من التجريب الفني والجمالي، أكثر من كونها مجرد عودة للتراث، حيث تستخدم رموزها كقناع، خلفه تتبدى لنا مجموعة من الأفكار والتوجهات بل وحتى الانتقادات السياسية، كما وتعمل على تعرية الواقع المأزوم، وبذلك فالمؤلف «يتخذ الأسطورة أولا أو الشخصية الأسطورية قناعا يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات، تجنبا لملاحقات، السياسة والدينية، فالشخصيات الأسطورية ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل ما يريده وهو في مأمن من السجن أو المنفى كما أن استعمال الأسطورة يطرح مستويات مختلفة للتأويل»[4]، وبهذا تكون الأسطورة الدرع المنبع نوعا ما الذي يعمل على حماية المبدع من شطحات السلطة المعادية فستقبل العمل الأدبي بل وقد تحتفي به كنوع من بعث الحياة في التراث

[1]– المصدر نفسه، ص 137.

[2]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 189.

[3]– المصدر نفسه، ص 137.

[4]– رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 344.

دون أن توغل في قراءة ما خفي عنهم، فتوظيف الأسطورة يمكن من قول ما لا يستطيع الكاتب قوله صراحة خوفا من المساءلة والعقاب، والتهديد، ثم إنها تفتح الباب على مصراعيه أمام المتلقين لقراءات وتأويلات لا متناهية تختلف باختلاف طبيعة المتلقي وثقافته ومدى اتصاله بكل ما هو تراثي على اعتبار أن الأسطورة جزء لايتجزأ من الموروث الإنساني «فالأسطورة ليست إلا تراثا بشريا يحمل تفسيرا لمعنى خاص أو شعورا لذات ... والأساطير بلا شك تحمل دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضاري»[1]، ومما لا يمكن إنكاره أن الأسطورة عبارة عن: «محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، لكنها لا تخلو من منطق معين، أو من فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد»[2]، لذلك فقد عمد المبدعون إلى المزج بين المألوف الذي هو سمة الواقع، وعجائبية الأسطورة وتطويعها بما يتناسب ورؤيته الإبداعية.

ومن نماذج التناص الأسطوري في روايتنا "الشجرة التي هبطت من السماء" لعز الدين جلاوجي نجد ما يلي:

حين لجأ على طول متنه الروائي إلى الإشارة لرمز يمثل لبنة من لبنات الأسطورة وهو الشجرة الروحانية، حيث كلمة الروحانية التي ألحقت بالشجرة أخرجتها من دائرة المألوف العادي تلك الشجرة ذات الوجود المادي التي تعطي الإنسان الثمر والخشب والظل وتلطف الهواء، إلى دائرة المختلف العجائبي المتصل بعالم الماوراء، والروحانيات، إلى عالم ينتفي معه المنطق، وهذا الاستحضار يتجاوز المباشرة إلى مستوى أعلى من الإيحاء والإلهام: يعمل على بناء سياق مميز ونسق خاص يجسد التلاقح بين الأسطورة والتجربة

[1]– محمد عصمت الحمدي، الكاتب العربي والأسطورة، ط1، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، مصر، 1968، ص 12.

[2]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، (د.ت)، ص 09.

الشعورية الوجودية والإنسانية للكاتب، مما يعيد بعثها من جديد بتكثيف دلالاتها المعول عليها في التجربة الروائية فالشجرة تعد من أبرز علامات الوجود التي لاقت التفاتة كبيرة واهتماما في كل الأديان والمعتقدات والفلسفات والتراث، بل حتى الأدب الذي وظفها بعلامة أيقونية ورمزا يتغير بتغير الأزمنة والثقافات والمتفق عليه أن الإنسان «صور الكون بشجرة عملاقة، فللشجرة قدرة على التجدد الدائم وهي ليست رمزا للكون فقط بل هي تعبير عن الحياة وتجدد الشباب والخلود (كما في الميثولوجيا الرافدية ولدى الهنود ولدى العبران)، كما تمثل الشجرة القدرة الكونية وتحمل بعدا روحيا وتمتلك قوى مقدسة فهي تنمو عموديا وتجدد أوراقها كل سنة، أي أنها تلعب لعبة القيامة، تموت ثم تعود إلى الحياة وهي بذلك رمز الكون»[1]، إذن فالشجرة هنا ترمز للحياة والكون والتجدد بعد الموت وكل هذه الأفكار تتناص وما جاء في المتن الروائي حيث الشجرة شكلت مدار الحكي فهي المبجلة والمباركة، والروحانية، وعليها يعقد أهل القبيلة آمالهم ثم مثلت قمة آلامهم حينما يبست وأصبحت عجفاء منذرة بالقحط والعقم الذي طال أرحام النساء وأرهق فحولة الرجال وسط القبائل فاللعنة التي أصابت الشجرة، نشبت أظافرها بكل القبيلة مخلفة ندوبا لم ولن يشفيها الزمن إلا بعودة الخصب، فالشجرة هنا ما هي إلا رمز للقبيلة والمرأة والحياة، وهذا ما أكدته نوة «تفطنت فجأة لنفسها وقد خيل إليها أنها هي ذاتها الشجرة العجفاء، وأي فرق بينهما؟ ها هي السنون العجاف تزحف عليها، وها هي أوراقها قد سقطت وأغصانها قد جفت أو كادت ولن يمهلها القدر طويلا حتى يعصف بها... وتخيلت الدنيا كلها مجرد شجرة عملاقة تعرض على الكون كله، ستذبل أوراقها يوما ما، وتتساقط ثمارها، وتجف أغصانها، وتمنت: يا الله ليست دنيانا إلا شجرتنا العجفاء»[2]، فالشجرة خرجت من حيزها المادي لترتقي لما هو أعلى، الحياة والوجود وهذا ما نجده متمثلا أيضا في الأساطير الأمازيغية؛

[1]– حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1994، ص28.

[2]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 81.

حيث جاء في كتاب كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية أن شجرة العالم العملاقة إنما تمثل محور الكون: «فهي الدعامة التي تسند الكون لأن سقوطها يؤدي إلى خراب العالم، فمصير البشرية وخصوبة الأرض ومصير النظام الذي أرسته عليها ترتبط بانتصاب هذه الشجرة... فهي تتجدد يوميا وتستعيد اخضرارها كلما أصابها الأقزام (قوى العقم) بضرر كبير وهذا المعتقد يسود لدى أمازيغ بني سنوس بالجزائر، وإن كانت الشجرة المورقة حسبهم تقع في السماء، ويعتقدون... أن لكل فرد ورقته في تلك الشجرة فإذا اخضرت سعد، وإذا اصفرت مرض، وإذا سقطت مات، وفي القبايل أيضا يعتقد أن الإنسان كالشجرة، وأن كل شجرة تذبل وتجف تعني أن فردا بشريا قد مات»[1]، وهكذا راح أهل القبيلة يراقبون الشجرة ويرقبون تحولاتها من شجرة نضرة خضراء مباركة مبهجة إلى أخرى ذابلة، مصفرة ملعونة كئيبة محزنة.

وهكذا حياتهم التي استحالت إلى سوداوية وألم وخوف من مستقبل بدأ يلوح ويحذر من اندثار وشيك وهو العقم وما أقزام العقم في الأسطورة الأمازيغية إلا الشر الذي كان متجذرا لدى بعض شخصيات الرواية، الذين عمدوا بتصرفاتهم الدنيئة والشيطانية إلى خنق الحياة ووأد الخير بما تعتري أنفسهم من صفات الخبث، والكره، والحسد، وحب التملك، والجشع بامتلاك السلطة، والقتل والسبي والشعوذة في سبيل الخصب.

كما تتناص طقوس النساء، اللواتي كن يمارسنها حول الشجرة رغبة في عودة الخصب إلى أرحامهن بعد العقم ما جاء في الحكاية الأسطورية الخاصة بالماوري بنيوزيلندا؛ حيث «لجأت نساء تيوهو الراغبات في الإنجاب إلى شجرة مبجلة تعرف باسم تي إيهو أو كتاكا... مد زائر يده ليلتقط بعض الثمار من شجرة الهيناو، فسمع صوتا يقول له لا تأكل ثماري فأنا روح حياة طفلك... كانت الزوجات العواقر يتهامسن بينهن أن من

[1]– محمد أوسوس ,كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية، (د.ط)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، المغرب، 2008، ص 45.

أرادت أن تصبح أما فعليها أن تذهب إلى إيهو كتاكا.,.. كن يذهبن... في الصباح الباكر أوعند الغسق، يرافقهن أزواجهن وكاهن يرشدهن إلى ما يجب فعله، فكانت الشجرة تبعث في أجسادهن حياة جديدة للعالم»[1]، وهكذا كانت نساء القبيلة يتأنقن ويذهبن إلى عين الكرمة، ويتجهزن ويتزين ثم يعدن إلى القبيلة وبالتحديد الساحة الموجودة فيها الشجرة الروحانية، ويمارسن طقوسهن بالدوران حولها وإهراق الماء عليها، ونوة هي التي تتولى عملية إرشادهن لما سيفعلنه ويرددون ابتهالا لله تعالى عله بعودة اخضرار الشجرة يعود الخصب لأرحامهن وهكذا يردد الجميع رجالا ونساء «بدأت النساء في الانحدار إلى قلب القبيلة حيث الشجرة المقدسة وقد أخذن زينتهن وحملن جرارهن... كانت نوة تردد الابتهال يا الله يا المعبود، يا خالق لحفاد ولجدود، يا خالق المغرور للدود، جيناك بضعفنا، جيناك والدمع على الخدود، ارحم حالنا، وحل الباب المسدود وحل الباب المسدود يا الله يا المعبود، يا الله يا المعبود»[2]، والملاحظ هنا أن التناص الأسطوري لم يكن بطريقة مباشرة بذكر الأسماء والأماكن، ولكنه تمثل من خلال استدعاء الفضاء التخييلي والوجداني والدلالي الموحية التي تفاعلت من تجربة شخصيات الرواية، كما وسجل القمر حضوره في المتن الروائي من خلال ما كان يردده الطيف عن ارتباط سقي الشجرة وميلاد القمر الذي يقصد به هنا ميلاد البنت التي ستفضي على شبح لعنة العقم ونجد القمر مرتبط لدى عديد الحضارات «بالبنات والإخصاب، ... وفي فينيقيا ارتبط القمر بالزراعة ونمو وخصب النبات... فهو يمثل الحياة للمرأة»[3].

تعتبر أسطورة سيزيف من أكثر الأساطير اليونانية شهرة فهو يمثل «أحذق البشر كما يقول القدامى، وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية ولا يتوقف في العالم السفلي

[1]– أ.و.ريد، أساطير الماوري وحكاياتهم الخرافية، تر: موسى الحالول، ط1، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، كلمة أبو ظبي، الإمارات، 2014، ص 322–323.

[2]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 105–106.

[3]– حسن نعمة، مرجع سابق، ص 33.

إلا الأبدية، إذ حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج مرمرة إلى قمة تل ثم تسقط قبل وصولها، وهو رمز العبث»[1]، وهكذا يكرر سيزيف عمله هذا دون توقف، أو حتى أن يحقق ما يطمح إليه وهو الوصول بالصخرة إلى قمة الجبل.

ويمكننا أن نعتبر هذه الأسطورة المعادل الموضوعي لما يعيشه الإنسان من رغبة جامحة لتحقيق ما يصبو إليه، دون هوادة لكنه يبقى في صراع دائم تتجاذبه الحياة بكل تحدياتها، واضعة في طريقه العقبات حتى يكون تحقيق الهدف نسبيا، وهكذا يبقى الإنسان يدور في دائرة لا نهائية بين السعي والإخفاق، والطمع في الوصول ومعاودة المحاولة دون توقف، وهذا هو مدار الحياة الإنسانية، فلا غريب في أن تحضر هذه الأسطورة في رواية الشجرة التي هبطت من السماء على اعتبار أنها تقدم طرحا يمس قضايا مختلفة من الحياة الإنسانية، حيث يبدو ذلك جليا على مستوى الحدث السردي على وجه الخصوص بما يتعلق والشخصيات التي نعيش صراعات مختلفة في سبيل الوصول إلى المبتغى.

ويتجلى البعد الأسطوري المتمثل في رمزية أسطورة سيزيف التي تحيلنا إلى عدم جدوى الحياة وعبثيتها ومدى الخيبة التي تغمر الإنسان في مأساته الدائمة، وبالمقابل تحيلنا إلى المقاومة وعدم الاستسلام رغم الخيبة والسعي. من خلال ما عايشته مجموعة من شخصيات الرواية (أهل القبيلة، سعد وحيزية، الدهماني، سرحان، أحمد، بوسعدية، منانة...) ومجابهتهم للظروف القاهرة التي مروا بها والمتمثلة في:

موت الشجرة الروحانية وعقم النساء؛ حيث راح أهل القبيلة يبحثون عن السبب والحل في كل مكان، لكن دون جدوى فقد مر زمن دون أن تحمل النساء، البشرى حيث كانوا يتعلقون بآمال ويحملون أماني بقرب انجلاء غمة اللعنة التي تنذر بفنائهم ولكنها سرعان ما تذهب مهب الريح «كل عام في مثل هذا اليوم كانت نساء القبيلة يخرجن، بذات

[1]– آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، ط1، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2010، ص 164.

الطقوس ويقمن الليلة والليلتين عند سفح جبل الكرمة طلبا للبركة ثم يعدن ليمارسن طقوسا أخرى عند الشجرة العجفاء، لكن دون جدوى لا الشجرة عادت إلى الحياة وأينعت ولا أرحام النساء أنجبن إناثا، فينقذن القبيلة من لعنة الفناء»[1]، الأمر الذي جعلهم يفقدون الأمل في عودة الخصب إلى القبيلة وهو ما كشفت عنه المقاطع السردية التي صورت حالة الخيبة واليأس التي تملكتهم جراء هذه اللعنة.

ويتطور هذا الحدث السردي إلى أن ينتهي بعودة الشجرة للحياة وتوالي ميلاد النبات، ثم ترتبط رمزية أسطورية بسيزيف سعد الذي كان يعيش قصة حب خيالية مع طيف الفتاة سارة، ودوما ما كان يمني نفسه بلقائها سواء كانت جنية أو إنسية؛ حيث كان يبحث عنها في كل الأماكن عله يقبض على لحظات عابرة بقرب معشوقته لكن تصفعه الحياة ليستفيق على ألم اللقاء والهجر والخيبة والبحث المستمر «كان يبكي، وكان السؤال حارقا في أعماقه، أين سارة؟ من هي؟ إنسية؟ أم جنية؟ لقد رآها بأم عينيه»[2]، وتتوالى الأحداث حتى يحدث المراد ويلتقي أخيرا بسارة/ حيزية ليظن أنه أخيرا وصل إلى مبتغاه «أمسك بيدها، وقفزا معا ضاحكين، احتضنتهما الأرض ثانية، تبادلا نظرات صامتة، في الشفتين ارتجاف، وفي العينين ابتسامات فجرية وغرقا في عناق طويل»[3]، لكن لم تنته المصاعب بهذا اللقاء، فأمامهما عقبات أخرى لا بد من تجاوزها ليحققا رغبتهما في الارتباط والاتحاد والعيش معا لبقية العمر، فهل سيكون لهما ذلك بعد تجاوز كل تلك العقبات وما سيأتي في قادم الأيام؟

سعى سعد للزواج من حيزية بمباركة والده وعمه خاصة أنها أصبحت مطمعا للكثير من أهل القرية ابن عمار، الدهماني، عزوز بولحروز، خاصة هذا الأخير وأعمال السحر

[1]- عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 42.

[2]- عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 225.

[3]- المصدر نفسه، ص 327-328

التي كان يلجأ لها للتفريق بين العاشقين والظفر بحيزية، ولكن المرض الذي ألم بحيزية كان كالصاعقة، فالقدر له رأي آخر، حيث راح الجميع يبحث عن علاج لداء حيزية سواء كان بالشعوذة أو عن طريق الطبيب النصراني، أو الصعود إلى قمم الجبال بحثا عن الدواء «مشاعر متلاطمة كانت تمور في أعماق سعد، لقد طلب عمه الشفاء عند عزوز بولحروز، وخرج أبوه طلبا للطبيب النصراني، وها هو ينزل عند طلب منانة ويخرج طلبا لعشبة السماء، العشبة التي روت منانة عن قومها أنها تتهاطل مع الثلوج، وتمد جذورها في أعماق التربة والصخور، وتظل خضراء تتحدى أقسى ظروف الطبيعة، ولا تختفي إلا إذا اختفت الثلوج، أو تعود إلى السماء كما كان يزعم أبوها نقلا عن جدها»[1].

اشتد المرض بحيزية مما دفع سعد للعودة خالي الوفاض تعلوه الخيبة والرعب من فقدان بات وشيكا رغم استمرار محاولاته للوصول وكسب الوصال، بعد اعتقاده بقرب الارتباط والاتحاد، ولكن أسلمت حيزية الروح ودفنت تحت التراب، فقد الأمل بهذه الحياة وجدواها فلحق بمعشوقته ودفنا معا بعد أن خلد قصة عشقهما في قصيدة تتحدى الزمن والفناء.

كل هذه الأحداث وغيرها تكشف عن التشبث بأمل المحاولة والوصول رغم كل الظروف الصعبة التي واجهت البطلين للخروج من ضيق البعد والحرمان والمكائد إلى براح الوصل وتحقيق حلم الارتباط وتكوين عائلة وهي المحاولات التي تقابل فعل سيزيف لأجل دفع الصخرة إلى القمة ولكنه يصاب بخيبة مع كل مرة تسقط فيها الصخرة ليعود إلى نقطة الصفر، وبذلك لا يصل إلى مبتغاه أبدا، وفعل السقوط في الأسطورة يقابله موت حيزية في الرواية فبعد أن ظن الجميع بأن كل الصعاب والمشاكل تم القضاء عليها وبات تحقيق الحلم وشيكا، تموت حيزية فيصاب سعد بخيبة كبيرة كما لحقت من قبل سيزيف

[1]– عز الدين جلاوجي: مصدر سابق، ص 466.

خيبات لا تعد ولا تحصى، ويمكن توضيح هذه المقابلات بين الرواية والأسطورة من خلال الجدول التالي:

الرواية	ما يقابلها في أسطورة سيزيف
أهل القبيلة حيزية سعد	**سيزيف**
اللعنة، العقم، المشاكل و العراقيل التي يواجهها سعد وأهل القبيلة	الصخرة
القضاء على اللعنة وعودة الخصب وزواج سعد وحيزية	قمة الجبل
موت حيزية	سقوط الصخرة

جدول توضيحي(02): يمثل تجلي التناص بين الرواية وأسطورة سيزيف،

مما تقدم بيانه في الجدول يظهر جليا البعد الأسطوري المتعلق بأسطورة سيزيف في رواية الشجرة التي هبطت من السماء، رغم كون الروائي لم يصرح بأي شكل من الأشكال أنه اعتمد على أسطورة سيزيف، وإنما هذا الأمر يحتاج ربطا بين الأحداث والأسطورة للقبض على هذا التناص، رغم عدم التصريح المباشر، لكن هناك دلالات تجعل محاولة أهل القبيلة وسعد وحيزية في الوصول إلى الانعتاق من مشكلة العقم واللعنة ومحاولة الارتباط بين العاشقين تبدو كمحاولات سيزيف اللامتناهية للوصول بالصخرة للقمة وهذا ما جعل الرواية مشحونة بطاقة دلالية وجب تفجيرها للوصول إلى قوة الإصرار على المحاولة وعدم الاستسلام للوصول دوما للحلول والانفراج لكن لا صوت يعلو فوق صوت القدر الذي سطر المكتوب فلم يكن بيد سعد أية حيلة تمنع موت حيزية وعليه نصل إلى نقطة مهمة من خلال الرواية هي قضية السعي الحثيث الذي جبل عليه الإنسان منذ بدء الخليقة، رغبة في الوصول إلى سر الوجود والخلود ليصدم الإنسان بالحقيقة التي لا يشوبها تحريف ولا تزييف وهو مصيره المحتوم الموت والاندثار.

وإذا ما أردنا إسقاط ما جاء في الرواية والأسطورة على الواقع نصل إلى ما يلي:

الرواية	الأسطورة	الواقع
سعد	سيزيف	الشباب
الرغبة في حيزية	الصخرة	مجابهة الحياة ومشاكلها (الدراسة،العمل، السفر، المال)
الزواج بحيزية	قمة الجبل	تحقيق الذات (المستقبل الباهر)
موت حيزية	سقوط الصخرة	الاصطدام بالواقع المرير (البيروقراطية المحسوبية، المنغصات)

مخطط توضيحي(14): العلاقة بين أسطولرة سيزيف والرواية والواقع

المطلب الثاني: التعالق النصي والميتاناص وتجلياتهما في الرواية

أولا- التعالق النصي مفهومه وتجلياته في الرواية:

1-مفهومه:

لقد تعددت المصطلحات التي تشير إلى هذا النمط من أنماط المتعاليات النصية، فأطلق عليه التعلق النصي، الاتساعية النصية، النص اللاحق وغيرها، فهذا سعيد يقطين يبرر سبب ترجمته Hypertextualiteبالتعلق النصي انطلاقا من «الإيحاءات التي يحملها الفعل "تعلق" حيث إن النص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا للتعلق لمواصفات خاصة مميزة، تماما كما يختار المرء الحسناء من وسط الحسنوات لتكون موضوعا لتعلقه وهواه، وفي فترة من الفترات قد يكون النص المتعلق به مشتركا بين العديد من النصوص المتعلقة، وقد تتعدد المواطن المتعلق بها، وتختلف باختلاف النصوص والعصور»[1]، هذا وقد عرفه جيرار جنيت كونه: «تلك العلاقة التي توحد النص "ب"، وهو النص المتسع، بنص سابق "أ" هو النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح وتتضح هذه

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 50.

العلاقة بأنماط ثلاثة فرعية هي: المحاكاة الساخرة والتحريف والمعارضة»[1]، إذن جيرار جنيت يذهب لكون التعلق النصي يتشكل من خلال تلك العلاقة التي تجمع بين نصين، أطلق على الأول المتسع، وهو النص اللاحق والثاني النص المنحسر المتمثل في النص السابق، لكن بشرط أن لا تكون هذه العلاقة قائمة على الشرح، وقد عدد أنماطا للتعلق النصي هي حسبه، المحاكاة الساخرة، والتحريف، والمعارضة، وبما أن النص اللاحق من العناصر المهمة المشكلة للمتعاليات النصية، فقد شكل مدار اهتمام العديد من الدارسين فهذه مثلا نصيرة عشي تعرفه كونه «كل علاقة جامعة بين النص "ب" والمسمى نص لاحقHepertext، بنص سابق "أ" والمسمى hepotexte ويرتبط النصان بعضهما ببعض ولكن بطريقة تختلف عن التعليق commentaire إذ النص "ب" لا يتحدث عن النص "أ" بمعنى أنه نتج عنه بواسطة عملية تحويل transformation دون ذكره أو التصريح به»[2]، فنصيرة عشي لم تبتعد عن ما جاء به جينيت إلا أنها حصرت التعلق النصي في عنصر التحويل.

وعليه نفهم ألا وجود لنص بكر ولكن هي نصوص تتجاذب وتتلاقح، وتتداخل فيما بينها مشكلة لنا نصا جديدا، وهذا ما أكده باختين حينما استثنى من النصوص المتداخلة فقط خطاب آدم عليه السلام، حيث يقول: «وحده آدم الأسطوري وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي»[3]، هذا ويستعرض سعيد يقطين المواضع التي يتجلى

[1]– محمد خير البقاعي، مرجع سابق ,ص 130.

[2]– نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية (دراسة تطبيقية للتداخلات النصية)، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 65.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987، ص 53–54.

فيها التعالق قائلا: «يحضر النص المتعلق به ليس فقط من خلال اسمه، أو أحد نعوته التي تظهر مثلا في العنوان... ولكن علاوة على ذلك يحضر من خلال باقي أنواع التفاعل النصي مثل: المناص والتناص والميتاناص، على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به وهذا ما دفعنا إلى تمييز التعلق النصي عن غيره من أنواع التفاعل النصي، واعتباره ذا طبيعة كلية، بينما باقي الأنواع ذات طبيعة جزئية»[1]، فسعيد يقطين يرى أن التعالق النصي أشمل من بقية المتعاليات ذلك أنه يضم كل من المناص والتناص والميتاناص، ولذلك اعتبره كلي والبقية جزئي، وقد حدد سعيد يقطين شكلين أساسيين يمثلان طريقة ارتباط النص الروائي اللاحق بالنصوص والأشكال التراثية التي تمثل النص السابق، حيث الطريقة الأولى تتمثل في «الانطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته... وأما الثاني فيتم بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص»[2]، وبذلك أصبحت الرواية تحمل رؤية جديدة تميزها عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، إذ تقوم على الاستيعاب الواعي للتراث بأنواعه ومميزاته، حتى يحصل معها التماهي والتجاوز لتمنحنا الرواية فيما بعد تلوينات نقدية تتماشى ومستجدات الإبداع الروائي الجديدة.

وبالرجوع لعز الدين جلاوجي، نجد أن تجربته الأدبية عامة والروائية خاصة تتميز بتنوع وثراء، على المستويين الموضوعاتي والشكلي، حيث أنه لا يؤمن بجمود جنس الرواية، وحبسها في أطر وأشكال أكل عليها الزمن وشرب، فقد برزت لديه العديد من التعالقات بنصوص سابقة مع نصوصه اللاحقة، مشكلة تجربة روائية ثرية يمتزج فيها

[1]– سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 51.

[2]– سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 5.

السابق واللاحق، ليمنحنا نصا جديدا برؤية وإسقاطات عديدة كما رأينا ذلك مع رواياته السابقة؛ حيث تخدم الراهن وتقول الذاكرة والتراث لا من جانب التخليد والتقليد، ولكن لتفجيرها وتعيد بناءها بما يتماشى وتوجه الروائي، الكاتب إضاءة للحاضر واستشرافا للمستقبل.

2- تجلياته:

وبالرجوع للرواية محل الدراسة، لاستجلاء مكامن التعلق النصي نجده يتجلى في:

2-1-المناص:

إن العتبة الأولى التي تشي بوجود تعالق نصي بين النص اللاحق "ب" والنص السابق "أ" تسجل تعالقا مع الذاكرة من خلال الشجرة والهبوط، إذن سنعود لاستكناه الماضي والبحث في مكنونات الذاكرة والتراث.

يطالعنا بداية العنوان "الشجرة التي هبطت من السماء" حيث يتبادر إلى أذهاننا مباشرة الشجرة التي منع الله عز وجل سيدنا آدم وأمنا حواء من الاقتراب والأكل منها، وما يعزز هذا التصور هو فعل الهبوط الذي ذكر صراحة في عدة آيات قرآنية، فقد عمد الشيطان للوسوسة لهما عدة مرات مخاطبا غريزة حب البقاء والخلود والتملك، قال تعالى في كتابه العزيز: ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ﴾[1]، وهكذا خاطب الشيطان فيمها غريزة «جعلها الله أصيلة في النفس الإنسانية لتحقيق الخلافة في الأرض... كل إنسان مفطور على حب التملك: "وملك لا يبلى"، ومفطور على الرغبة في الخلود "هل أدلكم على شجرة الخلد"»[2]، وقد أفلح الشيطان في إغوائهما فأكلا منها، يقول تعالى: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ (22) قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ (23)﴾[3]، وهكذا ارتكبت أول معصية من قبل آدم وحواء فاستحقا عتاب الله وعقابه، يقول تعالى: ﴿قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ

---

[1]- سورة الأعراف، الآية 20.

[2]- صلاح الخالدي، القصص القرآني: عرض وقائع وتحليل أحداث، ط1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1998، ص 128.

[3]- سورة الأعراف، الآيات 22-23.

وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (24) قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ (25)﴾[1]، وقال في سورة البقرة ﴿قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ(38) وَالَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (39)﴾[2].

وهكذا أخرج آدم وحواء من نعيم الجنة والتمتع بخيراتها والراحة إلى جحيم الأرض والتعب والشقاء، وأصبحت الأرض مذاك ميدانا لشن حروب لا تنتهي مع عدو أبدي هو الشيطان ومن اتبعه من الكافرين وبين الرسل وأتباعهم من المؤمنين بين الباطل والحق بين الشر والخير هذا «الصراع بينهما على الأرض منذ لحظة إنزال آدم وحواء وإبليس واستمر ذلك الصراع على مدار الأجيال والقرون وسبق حتى قيام الساعة»[3].

لا نظن أن الروائي عز الدين جلاوجي قد اختار عنوان روايته بطريقة عشوائية اعتباطية، وإنما قصد لفت انتباه القارئ إلى أن هذه الرواية تتقاطع مع قصة سيدنا آدم عليه السلام والخطيئة الكبرى لتساهم في قراءة الراهن المأزوم ورسم مسار سوي للمستقبل، ذلك أن فكرة التملك والخلود تتجدد وتعدد بطريقة أو بأخرى في المتن الروائي من خلال أفعال بعض الشخوص التي اتخذت الوصول إلى سيادة القبيلة والظفر بحيزية الشخصية المحورية سواء كان ذلك من خلال أفعال عزوز بولحروز المقيتة أو الدهماني وغيرهما الكثير، فالعنوان الذي اختاره الروائي وإن كان ينطوي على حمولة دلالية تشير خفية إلى الخطيئة الأولى وما ترتب عنها بعد ذلك، إلا أن العنوان نفسه رفقة عتبة الغلاف بما تمثله للحضور القوي للسلطة الأنثوية تؤكد على وجود اختلاف جوهري بينهما يكمن في أن الرواية تركز في حبكتها على موضوع معين، هو الأنثى التي تعادل الوجود والسلطة والأرض، والوطن والاستمرارية، فكيف السبيل لضمان البقاء ودحر الفناء؟ وماذا عن السلطة المأمول التمتع

[1]- سورة الأعراف، الآية 25.

[2]- سورة البقرة، الآيات 38-39.

[3]- صلاح الخالدي،مرجع سابق، ص 136.

بها؟ وما هي تبعات هذا السعي لافتكاكها واستمراره؟ وما هو نوع الخطيئة التي استحقت الهبوط من العلياء؟ وإن كان هذا الهبوط هو هبوطا معنويا للقيم والأخلاق السامية التي جبل عليها الإنسان؛ فحدث الهبوط ومعه التحول الذي زعزع النواميس الي تحكم العالم والحياة.

وبالولوج إلى المتن الروائي والغوص في ثناياه نجده يتعالق وإحدى الحكايات الشعبية الخالدة، وهي حيزية، التي تعتبر من الحكايات التي تمثل موروثا تراثيا وثقافيا جزائريا وإنسانيا، كتبت حولها نصوص في مختلف الأنواع الأدبية والفنية خاصة في هذا العصر من شعر إلى مسرح فرواية برؤى وأساليب مختلفة تركز على جانب وتغفل آخر، الشعر: عز الدين المناصرة، المسرح عز الدين ميهوبي، الرواية عبد الملك مرتاض، وواسيني الأعرج، واليوم عز الدين جلاوجي من خلال حيزية ضمن رواية الشجرة التي هبطت من السماء، على اعتبار أن توظيف التراث «بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال»[1]، إلى جانب ذلك فإن توظيف التراث أصبح «ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي، وانطلاقا من القراءة التي يتبناها الكاتب»[2].

هنا يختلف مدار الحكي في رواية الشجرة التي هبطت من السماء؛ إذ نستطيع تقسيمه إلى مدارين:

قصة الشجرة الروحانية	قصة حيزية
مدار الحكي 1	**مدار الحكي 2**

[1]– سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 143.

[2]– عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية "بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر،دت, ص 105.

فمدار الحكي الأول؛ يدور حول قصة الشجرة الروحانية، وما أصابها من جذب جر اللعنة على أهل القبيلة والعقم، لتستلم قصة حيزية المشعل بعد ذلك، ثم يحدث التناوب بينهما، والتداخل بين القصتين حيث يحدث أن تستدعي إحداهما الأخرى، خاصة حينما ظهر الطيف وحث أحمد والد حيزية على الهروب بالشجرة وأن يطهرها «استعاد أحمد فجأة صوت الطيف: اهرب بالشجرة طهر الشجرة»[1].وما الشجرة هنا في الرواية سوى حيزية، داخل إطار الحكي، إلى جانب القصص المتضمنة قصة منانة قصة الباهية بنت مخلوف بوذراع، بوسعدية نوة... التي راح الروائي يبثها حتى تبدو «كوقائع جارية لا كحكايات منتهية»[2].

يبرز لنا حضور العوالم التالية من حكاية حيزية النص السابق في الشجرة التي هبطت من السماء، حيزية عز الدين جلاوجي النص اللاحق، على النحو التالي:

- الشخصيات: سعد، حيزية، أحمد،
- المكان: الصحراء، القبر، الخيمة،
- الأحداث: ميلاد حيزية، حب ابن عمها سعد لها
- المنغصات المحبطة: المرض، الموت، الفجيعة،

إن مختلف هذه العناصر والمواد الحكائية والخطابية تم توظيفها في نص عز الدين جلاوجي من خلال تحويلها ومن خلال ما سيأتي، سنرصد تجليات هذا التحول بالوقوف عند أوجه الاختلاف بين النصين السابق واللاحق.

1-الشكل السردي: في حكاية حيزية هناك تنظيم وتأطير وتتابع للأحداث، لكن في حيزية الرواية نجدنا أمام استرجاعات واستباقات وتداخل للأحداث مما ينفي عنها الخطية الزمنية والتسلسل والتتابع، حيث تبدأ القصة بحكاية اللعنة والشجرة وعقم النساء، بعدها

[1]- الرواية، ص 282.

[2]- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 36.

البحث عن حلول عديدة والمضي قدما في سبيل القضاء على هذا العقم وعودة الخصب، ومثل الأساطير تبشر القبيلة بميلاد فتاة ستكون السبب في كسر اللعنة وعودة الخصب برؤية القمر في جرة إحداهن وهذا كله قبل ميلاد حيزية، تتحقق النبوءة عند المايسة والدة حيزية، فيقرر والدها الرحيل حفاظا عليها، تنقطع أخباره وتبرز أطراف أخرى للحكاية، الدهماني فارس القبيلة الذي جلب البشرى للقبيلة وبميلاد أول فتاة للقبيلة ثم نعود لقصة رحيل أحمد وكيف بشرته زوجته بأنها من ستحقق الأمل وكيف فكلر في الرحيل حينها وكيف عاش طوال سنين رحيله.

2-في حيزية عز الدين جلاوجي: تم انتقاء ودمج بنيات حكائية متعددة ومختلفة عن بعضها أحيانا ومتشابهة ومتشابكة أحيانا أخرى، ونظمها في بنيات حكائية مختلفة لكل منها بدايتها ونهايتها، ولها بذلك بناؤها ونحوها الخاص، على عكس حيزية الحكاية الشعبية التي تقوم على صعيد واحد يندرج ضمن حكاية الحب والموت سعيد وحيزية والصراع مع الأعراف والسلطة الأبوية.

3-إنتاج نص سردي جديد قدم لنا على أنه إعادة قراءة لنص سابق وفي هذا الإنتاج السردي اللاحق الذي أقام عز الدين جلاوجي صرحه بالاعتماد على ثنائيتي الهدم والبناء، في الآن ذاته للنص السابق (حكاية حيزية) وذلك بتحويل العديد من البنيات السردية وبطبيعة الحال لا يمكن القيام بالتحويل دون التغلغل في ثنايا النص السابق واستيعابه من كل الجوانب مما يؤكد أننا إزاء نص مزدوج، كأننا نقرأ نصين في آن واحد «يجاور كل واحد منهما الآخر ويكمله بل ويكلمه أحيانا ويعارضه في أحيان أخرى، إلا أنه في النهاية نجد أنفسنا أمام نص جديد بكل ما تحمله الكلمة من معنى»[1]. ثم يحدث التعالق النصي حيث نتبين مساره وفق ما يلي:

[1]- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 96.

على صعيد الشكل الحكائي: ويتضح لنا من خلال التركيز على النقطتين التاليتين:

المشابهة؛ حيث بعض ما جاءت به حكاية حيزية نجده يتكرر وقوعه في الشجرة التي هبطت من السماء، ويبرز هذا التشابه من حيث البنية الصحراوية، العلاقة الأسرية بين طرفي الحكاية، سعد وحيزية، الحب المتبادل، المرض، الموت.

التحويل: نجد أن هذا الجانب يبرز من خلال تلك العلاقة التي تجمع بين النصين (السابق واللاحق) ومن تمظهرات التحويل الكثيرة نذكر هنا ما حدث على مستوى القصة الإطار، حيث ما كان أساسيا في حكاية حيزية الشعبية أصبح من القصص المتضمنة والتي انضوت تحت لواء قصة إطار أشمل.

القصة الإطار في حيزية ومحورها قصة العشق الكبير التي جمعت حيزية بابن عمها سعد منذ نعومة أظافرهما، وكيف واجها العادات والتقاليد والتسلط الأبوي وأعراف القبيلة، وكيف منعا من اللقاء لتحدث المصيبة بمرض حيزية الغادر الذي اختطفها صغيرة وضمها حضن القبر الموحش بدل حضن الحبيب سعد.

القصة الإطار في الشجرة التي هبطت من السماء هي قصة الشجرة الروحانية المباركة التي تحولت إلى لعنة في قلب القبيلة، بجفافها جفت أرحام النساء، وأصابهن العقم، خاصة عن إنجاب الإناث، مما سبب قلقا لدى الرجال حيث ستعتبرهم القبائل الأخرى ناقصي فحولة، وبالتالي جف نبعهم ويبس نسلهم، مما سيسهل عليهم الإغارة والسطو على قبيلتهم وبسط هيمنتهم، فكان الجميع يهيمون على وجوههم بحثا عن أجوبة لأسئلتهم وعن حل لهذه المصيبة.

القصص المتضمنة؛ ما تحكيه الشخصيات عن محطات مختلفة من حياتهم وعن أهم الجوانب التي شكلت نقطة تحول في مسارهم، وبانتهاء القصص المضمنة تعود إلى القصة

الإطار التي يكون قد مر على وقوع بدايتها زمنا طويلا، وهكذا تستحيل قصة حيزية أيضا إلى القصص المضمنة وهذا ما يظهر لنا جليا منذ المناص الأول ألا وهو صورة الغلاف حيث الأشجار الصغيرة المتواجدة تحت الشجرة العملاقة تمثل قصة سعد وحيزية.

ويمكننا أن نبرز هذا التعالق من خلال أسماء الشخصيات، فبالعودة إلى الحكاية الشعبية والمتن الروائي، نجد أن هناك العديد من الأسماء المشتركة بينهما حيث ذكرت بشكل صريح سعد= سعيد، حيزية = حيزية/ سارة أحمد = الأب والعم، سرحان والد سعد = الغياب في الحكاية الشعبية .

وهكذا سجلت بعض الأسماءحضورا وتعالقابين الحكاية الشعبية والمتن الروائي، ولكن هناك اسم قد طاله التغيير وهو ابن قيطون، في الحكاية الشعبية، إذ يوازي عزوز بولحروز في حيزية عز الدين جلاوجي.

فإذا كان الأول (ابن قيطون) الشاعر المرهف الأحاسيس الذي عمد إلى تخليد قصة الحبيبين والذي تعاطف مع سعيد المفجوع بفقد حب حياته حيزية فاتخذ سلطة الشعر والكلمة سلاحا في وجه الزمان والاندثار, مما شكل عاملا مساعدا للشخصية الرئيسية، فالثاني عزوز بولحروز، الشيخ المدعي، الشيطان الإنسي الذي لم يتوان عن أذية سعد والوسوسة للبعض، حتى قد يصل الأمر للتناحر، بل وعمد إلى الشعوذة حتى يسبب لسعد الجنون ويهيم على وجهه دونما رجعة للقبيلة، حتى يظفر بوصال حيزية وتصبح تحت سلطة كزوجة له، وهكذا كان عاملا مضادا فكان الاختلاف في التسمية وكذا في الطبيعة النفسية، كما وسنعقد مقارنة بين بعض شخصيات النصين اللاحق والسابق لنتبين التعالق النصي,النص السابق (حيزية الحكاية الشعبية):

سعيد= فارس همام شاعر مقدام عاشق ابنة العم.

حيزية = الفتاة المغلوب على أمرها ابنة الصحراء العاشقة لابن عمها.

أحمد= الأب والعم المعارض لعلاقة الحب التي قد تجلب العار.

النص اللاحق (رواية الشجرة التي هبطت من السماء)

سعد = تطابق مع سعيد

حيزية = الفتاة الفاتنة المنطلقة المقدامة ابنة الجبل.

أحمد = الأب والعم المبارك لعلاقة فلا شيء يدعو للخجل ما دامت العلاقة بريئة وظاهرة فحتما ستكون شرعية.

إذن ركز عز الدين جلاوجي تعلقه بالحكاية الشعبية كنوع سردي له ملامحه الشعبية، وقد قام بالتفاعل معها ليس من منطلق المحاكاة والتحويل فقط بل تجاوزها ليبني رؤيته الخاصة لاستنطاق الماضي والاستفادة من التجارب والنهايات واستنهاض الهمم في الحاضر لبناء رؤية استشرافية للمستقبل، فالماضي تمثل في اللعنة التي أصابت القبيلة في بداية السرد وجرت معها شبح العقم، وهنا نحسبها تحاكي العشرية السوداء التي جلبت ليلا بهيما ثقيلا جثى على صدر الجزائريين لسنين تضاهي قرونا من الخوف والألم والترقب والحيرة والحسرة على وطن سقيت تربته بدماء شريفة وأعليت رايته بأرواح الشهداء العفيفة، «سادت النفوس حيرة ذابحة تعصف بالقلوب، فتحيل الصدور مناحة، لا أحد يجد تفسيرا لهذا القحط الذي زحف على الأرحام، بعد أن زحف على الشجرة الروحانية، أي عقاب إلهي هذا؟ ولأي ذنب ارتكب؟ سنوات أخذ بعضها بعناق بعض، والحال لا يزداد إلا بؤسا، والآمال، والآمال ما تكاد تشرق حتى تنطفئ وكما عجز الجميع عن إيجاد سبب لما يحدث لم يجدوا حلا حتى للمعضلة التي جعلت منهم سخرية لكل القبائل تلوكها الألسن وتتناقلها الركبان، وحتما ستأخذ بعناقهم مرغمين إلى الفناء والاندثار»[1].

[1]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 11.

أفاقت الجزائر وقد غلقت جميع الأبواب في وجهها حيث كانت تتخبط وحيدة في بحر الدماء وتجابه الأمواج العاتية من إرهاب وقتل ورعب وأزمات، وغلقت كل الأبواب في وجهها فكانت تتكوي بنار الحقد وتختنق بدخان الانتقام بدعوى أن هذه اللعنة لعنة الإرهاب ستعم على الجميع إن مدوا لها يد المساعدة، وهذا ما يمثله في الرواية رد القبائل التي رفضت مد يد المساعدة والسبب «أحد شيوخهم قال لنا: لقد حلت عليكم اللعنة، واللعنة كالجرب، ولا نريد أن تنتقل العدوى إلينا»[1]. وما البحث المستميت عن سبب هذه اللعنة إلا بحث عن أسباب سفك الدماء، دونما سبب مقنع سوى أسباب واهية قوامها التناحر من أجل الهيمنة وبسط السلطة، وما قصة ابن الباهية بنت مخلوف بوذراع الذي قتل على يد خلانه حينما جاء يمد يد السلام والمحبة، إلا محاكاة لما حدث لعديد الشخصيات والمبادرات التي جاءت تمد أواصر الإخاء لتوقف سفك الدماء وتنهي العداء، فتم اغتيالهم بدم بارد أمام مرأى ومسمع الكل، حتى يكونوا عبرة لمن يتجرأ على هذه الفعلة، فلنترك البلاد تغرق في بحر التوهان والدم لا كلام ولا سلام، والسلاح هو الضمان.

الشجرة = القبيلة = المجتمع الجزائري بكل أطيافه

اللعنة = العقم = العشرية السوداء = عقم كل الحلول السياسية، والعسكرية.

وما ولادة القمر التي كان الجميع يستبشر بها «أسقوها، سيولد القمر»[2]، سوى الاستبشار ببداية جديدة.

ولادة القمر = الانفراج بعد التأزم

أما عن حيزية فهي الجزائر الجديدة بعد زوال غمة العقم، ولعنة العشرية السوداء، الآن بعد الضياع وسنين الخوف والكره، هي بحاجة لحبيب ينهض بها لتبعث من جديد، وما

[1]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 51.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

كان هذا الحبيب سوى سعد الذي يمثل الشباب والعطاء، والقوة والإقدام، وكانت هذه العلاقة شرعية أمام مرأى ومسمع الكل في القبيلة وأولهم الأب، لكن هناك قوى معارضة لا ترضى بالتغيير والدماء الجديدة، المنطلقة لا بد أن تكون في يد الأكبر سنا فشتان بين ابن الستين والعشرين، شتانا بين عزوز بولحروز وسعد، وما الشخصية الأولى إلا أبناء الوطن الخونة الذين يحاولون بكل الطرق أن يوقعوا بالجزائر رغم محبتهم لها، لكن تبقى المصالح أبجل، فقد لجأ عزوز بولحروز في سبيل الظفر بحيزية إلى عالم السحر والشعوذة وإلحاق الأذى بسعد، وهكذا من يرغب في نيل السلطة يلجأإلى الأساليب الملتوية وعلى رأسها تزوير الانتخابات وتزييف الأصوات، يدعون أن الحل بأيديهم وأنهم الأقدر والأقوم لتطور البلاد بشرط أن يسودوها وتكون السلطة المطلقة بأيديهم وهذا ما يمثله عزوز بولحروز في الرواية «أعرف أن مرض حيزية يشغلكم جميعا، وقد نظرت في كتبي، ستشفى... الشيخ عبد الله؛ حقا كيف؟ منحت أحمد شطرا من العلاج، واستأثرت بالشطر الثاني عندي، هزت الدهشة الشيخ عبد الله، ... لكن عزوز بولحروز واصل: أضمن علاجها وشفاءها، شرط أن تكون لي زوجة، استشاط الشيخ عبد الله غيظا، وقال: لا ضامن إلا الله، فتعسا لك ولعلاجك»[1].

حيزية = الجزائر

سعد = الشباب.

عزوز بولحروز= المكائد والزيف.

مرض حيزية =عقم الحلول السياسية في ظل الأزمات الاقتصادية والآفات الاجتماعية.

موت حيزية= التحول الحتمي نهاية تكتب لولادة بداية جديدة.

[1]-عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 471-472.

هذا على المستوى المحلي الضيق، أما على المستوى الآخر، فيمكننا القول أن:

حيزية = فلسطين

سعد = شبابها وأهلها الطامح للحرية والاستقلال

عزوز بولحروز = الأحزاب المتناحرة فيما بينها والكيان الصهوني، وحكام العرب الذين لا يهمهم من هذه القضية سوى الحفاظ على سلطتهم وجاههم، وخلودهم على كراسي الحكم.

مرض حيزية = عقم المساعي العربية والحلول الدولية التي تكتفي بالمشاهدة والتنديد والاستنكار.

موت حيزية = لا بد للأنظمة أن تزول وتندثر لتفتح المجال واسعا أمام الانفراج والوصول بالقضية الفلسطينية إلى بر الأمان والانفراج والنصر القريب.

أما على المستوى الأشمل والأعم:

حيزية = الدول العربية

سعد= القوة الشبابية والطاقات المتجددة.

عزوز بولحروز= الأنظمة العربية الهرمة الديكتاتورية المنساقة والعبدة للقوى الغربية.

مرض حيزية = ما تعانيه الدول العربية وشعوبها من التهميش والقهر والفقر المادي والمعنوي وإلغاء الحرية وتكبيل الاستقلالية وإغراقها في الملهيات لتتناسى القضية والحلول الأساسية (أمة واحدة مصير واحد قوة فاعلة قادرة على التغيير).

موت حيزية = موت واندثار الأنظمة العربية لتبعث الأمة من جديد.

ما يمكننا قوله من خلال تحليلنا للتعالق النصي بين النص السابق "أ" حيزية الحكاية الشعبية والنص اللاحق "ب" الشجرة التي هبطت من السماء لعز الدين جلاوجي أن:

قصة حيزية تطمح لتخليد قصة حب عذري حتى تكون عصية على النسيان، أما قصة حيزية عز الدين جلاوجي تطمح للتغيير والتحول والوصول إلى الأفضل، ولتبديل المعمول به من حلول عقيمة أثبتت عقمها للوصول إلى المأمول الذي من شأنه أن يضمن عدم تكرار ما حدث ويحدث من قمع وتسلط وسعي مرضي لتملك السلطة والخلود من خلالها.

ثانيا- الميتاناص Métatextualité وتجلياته في رواية الشجرة التي هبطت من السماء:

1-مفهومه:

قبل الشروع في بسط مفهوم الميتاناص لا بد من الوقوف عند بعض الترجمات التي طالت هذا المصطلح، إذ تعددت واختلفت من مترجم إلى آخر، فهذا محمد خير البقاعي يترجم مصطلح métatextualité بـــ «الماورائية النصية" وهي الأقرب إلى المعنى المعجمي، إذ السابقة Méta تدل على الماوراء، إذا ما سبقت أي كلمة ومن أمثلة ذلك كلمة: ميتافيزيقا، وهي تتركب من السابقة Méta و Physique والتي تعني الطبيعة، وبترجمتها إلى اللغة العربية فإنها تدل على ما وراء الطبيعة»[1].

أما عبد الرحمن أيوب، فقد ترجمه بـــ "الوصف النصي"[2]، بينما سعيد يقطين فقد ارتضى بتعريب المصطلح، حيث زاوج بين السابقة الغربية ووصفها كما هي ميتا وينحتها مع كلمة "نص" ليصل إلى ما يعرف لديه بـــ "الميتاناص"[3]. أما عبد الجليل مرتاض فقد

---

[1]- ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص 128.

[2]- ينظر جيرار جنيت: مدخل لجامع النص: تر: عبد الرحمن أيوب، ص 98.

[3]- ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث، ص 39.

انتهج في تعامله مع المصطلح الغربي النحت والتعريب؛ حيث يقول: «ولذا ربما كان من الأوضح أن نتلفظه بلفظته الأجنبية معربا ومنحوتا "المتنصة"، علما أنه يباح لنا أيضا أنندل بهذا المصطلح على ما يعرف بـــ" مافوق النصية"»[1]،هذا ويعرفه محمد بولصفار بقوله «ما يقوله قارئ ما عن نص ما فيكون بمثابة الكلام عن الكلام أو النقد على الإبداع، وهذا النقد لا يكون متزامنا مع النص بل يأتي في مرحلة لاحقة لصدوره، مما يجعله في نقطة التلاقي»[2]، فالميتاناص ينأى بالقارئ عن مجرد القراءة الأدبية والتمتع بفنياتها والغوص في ثنايا الإبداع الأدبي هروبا من الواقع والراهن، لكنه يجعل القارئ يقرأ ويبحث عن مكامن النقد، فالميتاناصية: «تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل»[3].

2-تجلياته:

وبالعودة إلى المتن الروائي للكشف عن مكامن النقد التي يوجهها النص اللاحق للنص السابق ما يلي:

محاربة شرعية العلاقة البريئة بين سعد وحيزية التي عاشت القهر وواجهت السلطة الذكورية الديكتاتورية المتمثلة في شخصية الأب المعارض جملة وتفصيلا , بل وعمد للتفريق بينهما بشتى السبل وفي رواية الشجرة التي هبطت من السماء نجد بدل حيزية حيزيات، ولكنهن لم يبقين سلبيات منقادات للعادات والتقاليد والأعراف، فكانت حيزية الأولى منطلقة محبة لا تخجل من علاقة الحب التي نشأت بينها وبين ابن عمها، وبمباركة الأب لكن ورغم الاعتراف بهذه العلاقة الشرعية، ومباركتها من أصحاب الشأن (العائلة وسعد وحيزية)، إلا أنها كانت مأزومة تترقبها الأبصار، والأفئدة وتحاك حولها المكائد، بين

[1]- عبد الجليل مرتاض، التناص، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2012، ص 80.

[2]- محمد بولصفار، مرجع سابق، ص 54.

[3]- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، ص 86.

عار التخلص من سعد وشرف نيل حيزية، رغم شرعية السلطة والعلاقة بين الوطن والشباب الذي له الأحقية في القيادة والسيادة، إلا أن أبواق الزيف والهرم وعاشقي السلطة، لم ترقهم هذه العلاقة، بل يسعون بكل الطرق الممكنة للفصل بين الحبيبة/ الوطن والحبيب الشاباب (تهميش تجهيل، مخدرات، إحباط للكفاءات، إجبار على الهجرة، والموت ببطء وراء المكاتب،...) هذه هي الدول العربية التي تنأى بنفسها عن الشرعية والحلول السلمية بالتزييف، وخرق القوانين، خاصة ما يطال الانتخابات التي نادرا ما تكتسي حلة الشرعية والنزاهة، وهذا ما أكده عزوز بولحروز في الرواية حينما لجأ للشعوذة أسلوبا ملتويا، حتى ينال حيزية وأمر والدها بفصلها عن سعد «سأكتب لها أحرازا تطرد عنها الجن، بشرط... أن تفصل بينها وبين سعد»[1].

وبالانتقال للحديث عن حيزية أخرى من حيزيات رواية الشجرة التي هبطت من السماء، والتي كانت على النقيض تماما من حيزية الماضي المسكينة ، وهي الباهية بنت مخلوف بوذراع وقصة تفضيلها للراعي الذي اختارته زوجا لها بدل الانصياع لقرار والدها المجحف بتزويجها من أحد أبناء عمومتها «تجلت أمامها الباهية بنت مخلوف بودراع... في ملامحها حزن، راح يتحول إلى تحد وتشف، ورأت ابنها... كان أشبه بأبيه الراعي الذي تعلقت به الباهية بنت مخلوف بوذراع وهربت معه، متحدية كل الخلق والعادات والأعراف، وخطر الذبح الذي كان يتهددها، لامها الرجال كثيرا وصبوا عليها قناطير من اللعنات، وأكبرتها النساء فدعين لها، ولكل وفية لحبها»[2]، فبقراءة تأويلية بسيطة نصل إلى:

الباهية =البهاء، الجمال، المرأة، السلطة، الوطن، الجزائر، الدول العربية

بنت= الانتماء الشرعي.

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 460.

[2]- عز الدين جلاوجي,المصدر نفسه، ص 65-66.

مخلوف= الخلافة= السلطة المتوارثة.

بوذراع= الذراع= الفعل= القوة= البطش= الإجبار.

فالوطن بهذا المنطق هو ابن من يسوده سيادة الخلافة، بعيدا عن الديمقراطية وحرية الاختيار، فلا انتخاب، مع المختار، وهكذا يصبح الوطن ملكية خاصة، ويسجل تبعية له، وكذا يدخل في دائرة الحكم المتوارث أبا عن جد، بغض النظر عن الكفاءة والمهنية والحنكة السياسية، والمقدرة على التخطيط والتوجيه، فلا مصلحة تعلو فوق مصلحة أبناء السلطة، وتعسا لأبناء الشعب، وهنا يصدح صوت القوة "بوذراع" ولكن الوطن ضاق ذرعا بمثل هؤلاء يحتاج لمن يرعاه ويراعيه ويعيد له بهاءه وألقه، وهكذا فعلت الباهية باختيارها الراعي زوجا لها، وقد كان الروائي محنكا حينما اختار مهنة حبيب وزوج الباهية حيث الراعي هو المسؤول الموكلة له شؤون الرعية وهذا ما جاء في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: ((عن ابن عمر رضي الله عنهما قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته، فالإمام راع مسؤول عن رعيته، والرجل راع في أهله ومسؤول عن رعيته)) [1]، رغم زواجها به شرعا، إلا أن تلك العلاقة اعتبرت مشبوعة، وغير شريفة، كيف لها أن تختار وتنتخب من يرعاها ومن تكمل معه حياتها، فسعى إخوتها ووالدها بكل الطرق لقتلها والتخلص من كل ما له صلة بها حتى ابنها، الذي نحسبه تمثيلا للديمقراطية والشرعية، تم ذبحه والتنكيل بجثته ودفنه غريبا بعد سلبه كل ما يملك، هكذا حال المناضلين دعاة الحرية والتغيير مصيرهم السجون، والمعتقلات والموت.

وتتواصل الرحلة مع حيزية من نوع آخر منانة زوجة الريح عاشقة الحرية «أعادت منانة حكاية الخيبة، أحست نفسها أضعف من نملة تدوسها الأقدام، ما قصتها مع الأقدار؟ توغل في صفعها عليا الأكبر وعليا الأصغر، وأباها، ضيعت عشا احتضنها منذ طفولتها،

[1]– أبو الحسن الشيخ محمد بن عبد الوهاب، كتاب الكبائر، تح: إسماعيل الأنصاري، (د.ط)، المركز الإسلامي للطبعة والنشر، مصر، (د.ت)، ص 59.

غامرت منها إلى العليين، لتكون حرة كالريح بحثا عن حل جديد يشرق على قلبها الذي عصف به الصقيع وأشرقت أعماقها وهي تولد من جديد فحيزية التي كانت سارة، أرادت بها أن تنتقم من كل الخيبات أن تصفع الليالي الكالحة حتى تلتهب وتشرق، فينشق ستار ليلها الحالك عن نهار لا غروب بعده، ولكنها الأقدار، نعم يا منانة إنها الأقدار»[1].

وهكذا كانت منانة صورة لكل الحيزيات، أحبت ابن العم، تزوجته مات كانت ستجبر على الزواج مرة أخرى وهي التي قررت أن تبقى وفية لزوجها، أبت ففرت إلى قمم الجبال، بعيدا عن وحوش البشر، ربت حيزية لتكون فخرها ولتحقق آمالها وتقهر آلامها، لكن للقدر رأي آخر، فمنانة تمثل الجزائر بمعظم مراحلها؛ الاستعمار، الثورة، الاستقلال، وولادة جزائر جديدة = حيزية جديدة لكن العشرية السوداء والسلطة المجحفة التي لم تكن يوما شرعية أجهضت ذلك الحلم بجزائر تزهر وتتقدم لكن الأمل باق بمجيء يوم تتنفس فيه الجزائر والدول العربية الديمقراطية والحرية واستقلال فلسطين الأبية.

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 509-510.

الفصل الثالث

معمارية النص

في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

تمهيد:

بالانتقال للحديث عن معمارية النص نجد أنها لم تشد عن قاعدة فوضى واضطراب ترجمة المصطلح نذكر من بينها «جامع النص، أو النص الشامل»[1]، وهكذا درجت التسمية عند الكثير من الدارسين والباحثين لكن سعيد يقطين نجده قد ارتضى ترجمته بـــ "معمار النص"، حيث يرى أن ترجمة Architecturitéإلى جامع النص ترجمة غير دقيقة ولا تقترب من المعنى الذي يقصده جينيت، معللا بقوله أنها «تجسد صورة الجنس الأدبي، والذي يبرز من خلال البناء، الفضائي للنص، ولو من خلال النظرة الأولى»[2]، هذا ويرى جينت أن معمار النص هو «أكثر العلاقات تجريدا وضمنية وتحكمه علاقة صماء ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر مناص، أو عتبة (جئت كما في الشعر المحاولات رواية الوردة إلى آخره، وفي بعض الأحيان مثبت جزئيا، كما في التسميات، الرواية، فص، قصائد، المرافقة للعنوان على الغلاف، وإن كل هذا ذو انتماء تصنيفي خالص، ويحلل جينيت، سبب وصف هذه العلاقة بأنها صماء، أو خرساء، لأنها ترفض أن تدل على أمر بديهي، أو إنها ترفض أي انتماء وتتخلص منه، كما أن النص غير مطلوب منه على أية حال أن يعرف كيفية النوعية وبالتالي الإعلان عنها، ذلك أن الرواية لا تحدد نفسها صراحة على أنها رواية...»[3]، بل وذهب جيرار جنيت إلى أكثر من هذا حيث جعل مهمة تخمين أي عمل من الأعمال الأدبية خاضعة للقارئ والناقد أي المتلقي حيث يمكنه رفض إدراج عمل معين ضمن جنس ما ويقترح له الجنس الأنسب لمعمارة وبنائه، فعملية التجنيد إذ، قابلة للأخذ والرد والتغيير، وهذا ما سنحاول تطبيقه على رواية الشجرة التي هبطت من السماء لنرى هل هي رواية أو أنها تدخل ضمن جنس آخر سنكتشف ماهيته بعد دراسة كل من البنية السردية وكذا التداخل الأجناسي.

---

[1]- ينظر: عبد الجليل مرتاض، التناص، ص 82.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 39.

[3]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص 129.

المطلب الأول: البنية السردية في الرواية

أولا-الشخصية:

من المتفق عليه أن الشخصية أهم عنصر من عناصر الرواية، حيث تبنى هذه الأخيرة على الشخصية من خلال تفاعلها مع باقي العناصر من مكان وزمان، فلا سرد دون شخصية، وقد عرفها عبد المالك مرتاض كونها «واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى حيث أنها هي التي تصطنع اللعنة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المنجاة، وهي نصف معظم المناظر التي تستهويها وهي تنجز الحديث وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا وحركة وعجيجا»[1]. إذن هيا لعنصر الأساسي الذي تبكي عليه السرد في بناء أحداث الرواية، هذا ويذهب رولان بارت للقول بأنها «حامل أحاديث المسرود وتحويلاتها»[2]، فالشخصية هي العنصر الأهم المشارك في سيرورة وصيرورة الأحداث إن بالإيجاب أو السلب وقد تعددت تصنيفات الشخصية بحسب «أطوارها عبر العمل الروائي»[3]، أشهرها الرئيسية والثانوية والتي سنعتمد علها في دراستنا للشخصية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء.

1-الشخصيات الرئيسية:

أحمد: شخصية استثنائية في الرواية، حيث هو الأخ الأصغر لسرحان، ووالد حيزية كان كتوما، حريصا على تحليل الأحداث والبحث عن الأسباب وهو الوحيد الذي كان له

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1998، ص 91.

[2]- رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد (د.ط)، منشروات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2010، ص 104.

[3]- عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 87.

تواصل مع الكهف عادة ما يلجأ له لسؤاله عن الشجرة والسر وراء هذا العقم وهو الوحيد الذي كان قادرا على سماع الأنين القادم من تحت الشجرة وسماع الطيف الذي دوما ما يخبره بالرحيل والهروب بالشجرة "حيزية" ولم تتوقف رحلته مع العجائب هنا، بل ظهرت له رؤية عن كيفية قتل الفتى على يد أخواله وجردوه من كل ما يملك بل وقطعوا أواصره ودفنوه تحت الشجرة، سافر أحمد وعائلته وسكن الجبل حيث الانطلاق والحرية وولدت القمر في منزله فكان صاحب البشري الحقيقية وأول من تولد له بنت، كان تواصله مستمرا مع الطيف والرؤى من المسكن لأنه يؤمن كثيرا بالروحانيات «طوى أحمد ذراعيه وراح يدفق النظر باهتمام كبير في الأسطر والظلام التي رسمت هنا وهناك وقد تملكته رهبة كبيرة وهو على خلاف أخيه سرحان فهو من أشد الناس إيمانا بالروحانيات، وبعالم الجن والسحر وهو أيضا على خلاف أخيه كتوم للأسرار أشبه ببئر عميقة لا قرار لها»[1]. وقد كان عطوفا محبا لابته حيزية وسندا حقيقيا لها في كل حالاتها وكان أول من بارك ارتباطها بابن عمها سعد، ولكن للقدر رأي آخر، وهكذا أكان أحمد أحد أبرز أبطال الرواية حيث شكل حضوره منعرجا بارزا في تناص الأحداث وتحويل مسارها.

الشيخ عبد الله: شيخ القبيلة ومسير أمورها متزن فارس حكيم كانت حاله تتقلب متأثرا بأحوال أهل القبيلة في فرحهم يكون كصقر جارح يحوط فراخه «من بعيد حتم الشيخ عبد الله يتابع المشاهد كلها أشبه بصقر يتابع فراخه، في صدره يورق الفرخ وتتبع الأماني»[2]، وفي الأحزان كنسر هرم فعلت به السنون فعلتها «أسرع إليه الهرم فغذا كنسر عجوز لا يقوى على مغادرة عشه»[3]، كان الداعم الأول لأبناء القبيلة يلجأون له في الأفراح والأقراح، ويستمدون قوتهم منه، مسلم بقضاء الله وقدره، حتى حينما أصابه التعب وأصبح لا يقوى على تحمل الألم الذي عصف برأسه وسائر جسده، نراه يحمد الله «الحمد لله،

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 32.

[2]- المصدر نفسه، ص 118.

[3]- المصدر نفسه، ص 127.

الحمد لله، الإنسان ضعيف، ضعيف جدا، قد قتلت ناموسة هيبة النمرود الطاغية... علق جلول، حفظك الله لنا، أمن عمار وسرحان... قال الشيخ عبد الله: بل الأهم هم أطفالنا وشبابنا، نحن هرمنا أرجو أننا أدينا ما علينا، البقاء لله وحده»[1].

الدهماني: من الشخصيات النامية في الرواية، فهو الشاب المنطلق، فارس القبيلة الأولى مقدام لا يهاب الصعاب، كان أول من تزوج من خارج القبيلة بفتاة فائقة الجمال، بزواجه هذا جلب الفرح للكل بعد أن تم رفضهم من القبائل المجاورة، كما كانت زوجته أول من رزقت بفتاة حسب اعتقادهم، كانت هي البشرى، كان عصبا، في عدد المرات تسبق ذراعه كلامه، لم يدخر جهدا حتى يثبت في كل مناسبة أنه الأقدر والأقوى على حمل لواء القبيلة في سلمها وحربها، كان بارا بوالدته لأقصى الحدود وقد شهد له الجميع بالدهاء والقوة منهم أحمد الذي طار فرحا في أحد المرات حينما رحل عن القبيلة وخرج الجميع للبحث عنه من بينهم الدهماني «الدهماني أشبه بالذئب، يستطيع أن يتعقب ضالته مهما تخفت ومهما نأت... لقد هزمت الدهماني، الدهماني ذئب البراري»[2]، عندما عاد أحمد إلى أهله ومعه الشابة حيزية طمع في الزواج بها، وكذلك في أخذ مشيخة القبيلة، لذلك تحالف مع الشيطان عزوز بولحروز للقضاء على سعد، وراح طمعه بنيل السلطة يزداد وهذا ما صرح به لزوجته في إحدى المرات: «هل تدرين إلام أطمح؟ ... أن أكون سيد القبيلة وشيخها، والآمر الناهي فيها»[3].

عزوز بولحروز: الشخصية المضادة الشريرة المليئة بالتناقضات المنحرفة عن المعقول والمأمول من شخصية كان من المفروش أن تتوافق وخلفيته كحافظ لكتاب الله المطلع على أمهات الكتب، معلم الأطفال للقرآن، لكنه نجس، استحق لقب الشيطان عن

---

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 246.

[2]- المصدر نفسه، ص 246.

[3]- المصدر نفسه، ص 432.

جدارة، لأفعاله المشينة ووسوسته الدائمة ولجوئه دوما للسحر والشعوذة، بالاستعانة بكتاب شمس المعارف، أكبر وأشهر كتاب عن السحر والطلاسم، كان يكره النساء ولا يهتم بهن لكن الأمر اختلف حينما ظهرت حيزية، فقد كشر عن أنيابه وفضح نيته المشينة في اتخاذها زوجة رغم رعونته وشيخوخته وعلمه بحبها لابن عمها وهيامها به، لكن أراد أن يجتث هذا الحب ويغتال براءة العاشقين وأن يئد مشاعر نبيلة كتب لها الظهور، والميلاد والتطور حتى قبل اللقاء، لكنه كشيطان من بني الإنس سولت له نفسه المريضة بالأحقاد والطمع وحب التملك أن يكون القاضي والجلاد، بأن يعرض الأسباب ويجد الحلول لمرض حيزية «عزوز بولحروز كان يرسم ابتسامة خبيثة ... أضمن علاجها وشفاءها، شرط أن تكون لي زوجة»[1]، كما كلفه بعد في النهاية بأن يحفظ وينشر القصيدة التي ألفها تخليدا لحيزية حتى تكون قصتها عصية على النسيان.

سعد: الشخصية الرئيسية النامية الفارس الهمام، الشاعر الولهان، كان شجاعا منذ صغره عاش يتما من نوع آخر، يتم العم الذي اعتبره في منزلة والده وأكثر، وهو أحمد والد حيزية، عرف سعد بين أهل القبيلة كونه «أوتي من كل ما يؤتى الفتيان وسامة ولياقة وقوة وفروسية، وشجاعة، ونباهة حتى غدا مضرب المثل... لا هم له إلا فروسية يتدرب عليها صباحا ومساء وضربا في الفيافي والقفار والغابات، الأيام والليالي باحثا مستكشفا، مطاردا الحيوانات البرية على اختلافها، ثم مسامرا فتيان الحي بالغرائب التي رأى، وبالمغامرات التي خاض»[2]، أحب ابنة عمه حيزية والتي كانت تأتيه كطيف في الفيافي فتعلق قلبه بها وهام بها، أكثر من رؤيتها حقيقة، رسم الأحلام لمستقبل يجمعها لكن كان الموت أسبق، لم يدخر جهدا بحثا عن علاج لمرضها بل كان مستعدا للتضحية بنفسه من أجلها حيث يقول «تعرف من هي حيزية في أعماقي، تعرف أن لا معنى لحياتي بعدها،

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 472.

[2]- المصدر نفسه، ص 181.

تعرف أني مستعد أن أمنح نفسي كلها للموت فداء لها، تدرك أن الحب لا يؤمن بنصف العطاء، إما أن يكون كله، وإلا فهو كاذب، والفرسان لا يكذبون»[1]، وفعلا كان حبه صادقا، قد مات بعد حيزية مباشرة ولكن ليس قبل أن يخلد قصتها شعرا.

حيزية: الفتاة الجميلة ابنة عم سعد وحبيبته كانت فارسة قوية، أبهرت الجميع بقدرتها على ترويض الحصان الحرون، هي القمر الذي بشر به الطيف ذات مرة وهي ذاتها الشجرة التي أمر أحمد أن يهرب بها، بعيدا عن الأحقاد وفعلا ولدت وتربت بعيدا عن القبيلة في قمم الجبال حرة منطلقة لكنها حينما عادت إلى القبيلة أصبحت مطمع كل الرجال لاتخاذها زوجة، ومنهم الدهماني، وعزوز بولحروز، أصيبت بمرض شديد لم يفهم أحد علتها، فماتت ودفنت تحت الشجرة الروحانية ولحق بها سعد ابن عمها وحبيبها.

2-الشخصيات الثانوية

بوسعدية: الرجل الإفريقي وبالتحديد مالي، الذي يعرف لدى أهل القرية بجالب السعادة والشقاء، فكثيرا ما تلجأ له النساء، لدواء أبنائهن والرجال طلبا لعلاجات من قلب الصحراء، كان صديق الكل خاصة سرحان، والشيخ عبد الله، تقدر البهجة التي كان يزرعها في أهل القبيلة بقدر الحزن الذي كان يسكن أواصله لفقده من يحب من أهله وبعده عن وطنه، والأمر اختطاف ابنته وفلذة كبده "سعدية" التي اختطفها الطبيب النصراني فكان يهيم على وجهه بحثا عنهما حتى حقق انتصاره أخيرا وأعاد ابنته سعدية إلى حضنه عازما على تعويضها عن سنوات البعد والقهر «ظل بوسعدية يهتف بصوت خافت، يرسم على ملامحه ابتسامة النصر،وقد جفت شفتاه: بنتي سعدية، بنتي سعدية... كان مرهقا... يحتاج

[1]- عز الدين جلاوجي ,مصد سابق ، ص 518.

إلى أن يضغط يتيمته سعدية ليفرغ فيها كل عواطف الأبوة، ليعوضها سنوات القهر والبؤس والغبن والاغتصاب التي تعرضت لها على يد هذا القذر»[1].

الطبيب النصراني: يمثل الآخر الغربي المختلف من حيث الانتماء، اللغة والدين، كان يمر بكل القبائل مدعيا مساعدتهم خاصة في مجال العلاج يوهمهم بطيبته ولسانه المعسول، ويعمد لتدوين كل ما يخص هذه القبائل من عادات، وتقاليد، وتراث، وأشعار، وأمثال ... كان السبب في يؤس العديد وعلى رأسهم بوسعدية الذي خطف له ابنته وانتهك حرمتها، فكانت نهايته مأساوية، ُتل بخنجر الأخرس ودفن غريبا مذموما جزاء أفعاله التي يندى لها الجبين «هم بوسعدية أن يكشف عن جرائم النصراني في اختطاف واغتيال المئات، حتى للرضع من أحضان أمهاتهم»[2].

منانة: المرأة الشجاعة الأم الروحية لحيزية ربتها وصقلتها حتى غدت صورة مصغرة عنها، عنيدة رغم قهر الزمان لها وشر البشر الذي طالما، أرادت أن تعوض كل خيباتها في الحياة بعدم تحقيق آمالها، في حيزية التي كانت الداعم الأكبر لها، ولكن للقدر رأي آخر «خيل إليها أنها في يد الأقدار مجرد ذرة رمل صغيرة تدفع بها حيث تشاء، مسلوبة الإرادة، مسلوبة الحرية، تهوى بها حيث تريد، وتراكم عليها ما شاءت من أثقال وزبد»[3]، كانت شخصية منانة تعيش على الرابط المزدوج الذي زجت بها الحياة وربطتها بخيوط الماضي والحاضر، ذاك الماضي الذي جعل هذه الشخصية تعيش بين عنصرين الأنثى والذكر والرابط بينهما الفروسية والإقدام.

[1]- المصدر نفسه، ص 530-532.

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 531.

[3]- المصدر نفسه، ص 510-511.

نوة: تمثل أمل القبيلة وقدوة النساء، رغم تقدمها في السن لكنها ظلت «محافظة على قومها، ممتلئة الصدر والعجز، كثيفة الشعر ..... رغم الشيب الذي خط معظمه»[1]، كانت ذات شخصية قيادية محنكة، لا يخفها شيء من أمر أهل القبيلة، كانت دوما ما تبث الأمل بأهازيجها، تضرعا لله عز وجل حتى يعود الخصب للنساء حيث قال لها الشيخ عبد الله مرة: «لا أحد ينكر دورك العظيم في كل ما تردد من أهازيج في آذاننا وآذان هذه الفجاج، دورك كان عظيما في زرع الأمل وإعادة الحياة لكل أبناء القبيلة»[2]، فقد طمست هويتها كامرأة مرغوبة للزواج وأصبحت أما للقبيلة كلها، كأنما تعوض حرمانها من الإنجاب، وكأنها تنتقم بذلك من كل من اتهمها بالعقم، أنني الأكثر خصوبة من كل النساء اللواتي يكتفين بواحد واثنان وثلاثة، فهي تمثل إلهة الخصوبة، لكنها خصوبة من نوع آخر، هي خصوبة القلب الكبير ومحبة الجميع، فغدت أما للقبيلة يلجأوون لها في أفراحهم وأتراحهم.

هذا إلى جانب مجموعة من الشخصيات التي لم يشكل حضورها ذلك الأثر البالغ في تنامي الأحداث، نذكر منها: سرحان، المايسة، هجيرة، الطاووس، عمار، جلول، سعيدة، عطا الله...

إلى جانب ما سبق ذكره حول الشخصيات سنتبين مسارها وحضورها ودلالتها في الرواية أكثر من خلال أبنية الأسماء.

3-أبنية الأسماء:

تعتبر الشخصية أهم عنصر من عناصر الأجناس الأدبية، ولا سيما الفن الروائي، حيث تشكل الأسماء التي تطلق عليها أحد أهم الخطوط العريضة، والعلامة الدالة على تحديد مميزاتها المعنوية، بل حتى سماتها المادية، وتلعب دورا أساسيا في وضوح النص

[1]- المصدر نفسه، ص 60.

[2]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 120.

ومقروئيته، حيث تنهض الشخصيات بالأحداث في الأعمال الإبداعية الروائية، ولا بد من تحديد أسماء لها حتى يفرق القارئ بينها ويبني لها عالما خاصا وسمات معينة تعينه على التفريق بينها، فكثيرا ما ننجذب إلى شخصية دون أخرى والفضل يعود للاسم الذي نأمل من صاحبه أن يتوافق ومعناه، هذا ما من شأنه أن يبني علاقة تواصلية بين القارئ والشخصية، فالاسم «تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي»[1].

ومن المهام المنوطة بالكاتب حسن اختيار أسماء شخصيات روايته، وأن يتجنب العشوائية، حتى تتوافق مع أحداث النص الروائي إن سلبا أو إيجابا، مما يقنع القارئ أن هذه الشخصيات مأخوذة من الواقع المعيش وليست وليدة الصدفة وبذلك فإن «اختيار الأسماء للشخصيات من طرف الروائي لا يكون عشوائيا وإنما يهدف من خلال ذلك الاسم إلى جملة من الأهداف التي تبرز أهمية استخدام الحوافز الكامنة وراء اختيار الأسماء»[2].

وعليه فالأسماء لا بد وأن تتجانس مع الشخصيات لتحقيق أهداف معينة يسطرها الروائي من البداية في سبيل النهوض بالأحداث كما ذهب حسن بحراوي إلى اعتبار أن حسن اختيار الأسماء «يحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها»[3]، فالاسم يميز الشخصية عن بقية الذوات في الرواية وهذا ما يؤكد عليه عبد الوهاب الرقيق حيث يرى أن الاسم «شكل فارغ يمتلئ تدريجيا بالقص، ليحول الشخصية من النكرة إلى المعرفة، على اعتبار أنه يدنيها أي يمنحها سمات خاصة تميزها عن بقية الذوات»[4]،

---

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 36.

[2]– المرجع نفسه، ص 40.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 247.

[4]– عبد الوهاب الرقيق: في السرد "دراسات تطبيقية"،ط1, دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، 1998، ص 137.

وعليه يمكننا أن نعتبر «أن الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز»[1]؛ أي أنه دال ومدلول يشير إلى فرد دون سواه، يعمل على اختزال عدة دلالات وتكثيف المعنى للشخصية الموسومة به وكذلك للدور المنوط بها داخل الرواية.

إن تعدد الأسماء داخل الرواية يدل على سعة ثقافة الكاتب؛ حيث لكل اسم مرجعية وخلفية قد تكون أدبية تاريخية، دينية، تراثية، سياسية، وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه أمام إثراء العمل الروائي الذي يكتنز هذه الطاقة الهائلة من الأسماء فيعمد القارئ الحصيف على البحث عن المرجعيات وتفجير الدلالات التي تختلف باختلاف القراءات.

والملاحظ على رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" تنوع الشخصيات وتعدد الأسماء التي لعبت دورا بارزا في تطور الأحداث وتشابكها، لذلك سنبين ونحدد الصيغ الواردة في الرواية وفق الجدول التالي:

صيغ الأسماء	الصيغ المفردة	الصيغ المركبة
الأسماء المحددة	سرحان، أحمد، جلول، سعد، الدهماني، حيزية، سارة، منانة، محمد، محمود، عمار، نوة، خليفة، بشرى علي، برق (حصان سعد)حرون حصان حيزية	الشيخ عبد الله، عزوز بولحروز، عطا الله، الطوس بنت علي، فطيمة بنت قدور، الباهية بنت مخلوف بوذراع، المايسة بنت سالم، هجيرة بنت السعدي، حدة بنت الصيد، ميمونة بنت الحسين، قمرة بنت لمنور، أمالدهماني، ابن الباهية بنت مخلوف بوذراع، بوسعدية.

[1]– حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 161.

أسماء غير محددة	الخادم الأخرس,الفتاة الزنجية,الطبيب النصراني,فرسان القبيلة,عابر السبيل,الراعي,الطيف

جدول توضيحي(03)يبين صيغ أسماء الشخصيات

من خلال قراءتنا للرواية وبنظرة إحصائية للجدول أعلاه، يتضح لنا أن الأسماء الواردة كثيرة، ومتنوعة بين الأسماء الذكورية والأنثوية، لكن الملاحظ هنا أن الأسماء المؤنثة لم ترد مفردة إلا مع بعض الشخصيات؛ حيث كانت تلحق بها أسماء الآباء باللازمة (بنت)،ومنها من كانت له الصدارة في تبني حركة سرد الأحداث والمساهمة في تناميها وتأزمها والقسم الآخر يدعم تلك الحركة السردية مما اكتنف جو الرواية، الواقع حينا والسحر والعجائبي أحيانا أخرىمثل الطيف مثلا .

وقد نوع عز الدين جلاوجي في اختيار أسماء الشخصيات حيث مزج بين أسماء دينية وأخرى تراثية وأخرى سياسية مما يوحي بثقافة الروائي وسعة اطلاعه على الثقافات الأخرى.

عندما نتتبع هذه الأسماء، نجد الروائي قد نوع في طريقة صياغتها بين المفردة التي تلعب دور الفرادة أحيانا في سير الأحداث، دونما قيود أوحدود، مثل منانة المرأة الغريبة عن القبيلة زوجة الريح، كما يحلو لها أن تطلق على نفسها، المنطلقة التي سكنت قمم الجبال، أو سارة الفتاة المتخيلة التي سكنت قلب وعقل سعد وجعلته يهيم بها حبا فسكن الفيافي بحثا عنها فكانت كالسراب، وعدها جنية. أو سعد الشاب الفارس المنطلق الذي لا يهاب شيئا.

والصيغ الأخرى جاءت مركبة إما بصفة تعرف بها الشخصية كعزوز بولحروز أو بتحديد نسب البنات للآباء حيث في ذاك المجتمع لا سلطة للنساء، ولا خروج من عباءة

والسلطة الذكورية إلى جانب ذلك هناك الأسماء المحددة التي تدل على شخصيات بعينها، وأخرى غير محددة؛ حيث لم يكن لحضورها أو جعلها تحمل أسماء معينة ذلك الأثر البالغ في سرد أحداث الرواية، وكما سبق وأن قلنا، أن الروائي يختار أسماء شخصياته قاصدا التعيين والتحديد بعيدا عن الاعتباطية حيث ترتبط كل شخصية بدلالة اسمها لأن «الاسم الممنوح للشخصية يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي كما هو في الحياة وبين الإبداع الروائي في خلق بنية شكلية متميزة، فالتوازي هو أحد وسائل الإيهام بالواقع، وهو حافز على انتقال الاسم من خارج النص الواقع إلى داخل النص الإبداع»[1].

إن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما مدى تطابق الأسماء مع حامليها؟ وهل شخصيات الرواية تتناسب فعلا مع مدلول أسمائها؟ أم أن هناك مفارقة وتنافرا بين الدال والمدلول مما يحدث فجوة غير متوقعة بينهم؟ هذا ما سنتبينه بتحديد دلالة بعض الأسماء الواردة في الرواية وفق الجدول الآتي:

اسم الشخصية	الدلالة المعجمية	الدلالة الروائية
سعد بوسعدية سعدية	تم اختيار ثلاث شخصيات تحمل نفس الجذر اللغوي للاسم سعد وقد جاء في قاموس الأسماء العربية «يمن وبركة وضد الشقاء، والنحس، واسم صحابي (سعد بن أبي وقاص، سعد بن عبادة، وسعيد ذو السعد واليمن ومسعود»[2].	سعد سماه والده بهذا الاسم ليجلب اليمن، والحظ الجيد للقبيلة التي طال نحسها وحزنها، تفاؤلا بالمستقبل عله يكون بادرة خيرة بانجلاء لغنة العقم عن إنجاب الإناث، لكن سعد لم يكن

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،ط1,المؤسسة العربية للنشر ,لبنان,2005, ص 40.

[2]- شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية الموسع،ط5, دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2007، ص 100-101.

	أما الاسم المؤنث سعدية «نسبة إلى السعد»[1].إذن فسعد يحمل معنى السعادة والعيش الرغيد بعيدا عن الشقاء والتعب.	سعيدا بل رافقه النحس والحزن والكمد، ولحظات سعادته معدودة، عاش حياته باحثا عن عمه أحمد والده الثاني، ثم بحث عن حب حياته (سارة/ حيزية) وحينما التقيا وبادلته الحب لم يسعد بالزواج بها بل مرضت وماتت فتبعه النحس من بداية الرواية إلى نهايتها. أما عن سعدية، فعاشت مختطفة بعيدة عن أهلها تم انتهاك جسدها بعيدة كل البعد عن اليمن والساعد، ووالدها بوسعدية الذي عاش السعادة في بداية حياته ثم نغض عليه الطبيب النصراني حياته باختطاف ابنته سعدية وقلها فقدانه لكل أولاده إلى جانب المعاناة من الأوبئة كما عاش ألم فاق الوطن والأهل.
عزوز بولحروز	عزوز هو تدليل مأخوذ من اسم عزيز وهو «مكرم نادر الوجود قوي شريف»[2]. فعزوز هو المحبوب والقوي الشريف، أما عن بولحروز فهي كنية تطلق في الأوساط الشعبية للدلالة على من يكتب الحرز وهي الطلاسم والأعمال المرتبطة بالسحر.	تتوافق كنية بولحروز وشخصية عزوز إذ فعلا كان يكتب الطلاسم والحروز، وكان مولعا بعالم السحر ويفتخر بذلك، حيث دوما ما يكرر أنه على دراية تامة بكتاب السحر المعروف "شمس المعارف" بل ويملك

[1]– المرجع السابق، ص233.

[2]– حنا نصر الحني، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية،ط3، بيروت، لبنان، 2003، ص 52.

		نسخة يستعملها في أعماله، من بينها سحر التفرقة بين سعد وحيزية، وسحر الجنون الذي كان يمني نفسه بأن يتحقق مع سعد ليتخلص من هذه العقبة التي تؤرقه وتمنعه من تحقيق الوصال بمحبوبته حيزية، أما عن المحبة فلم يكن محبوبا لدى الجميع ولم يكن فريقا لأنه يكيد المكائد ويحرض على الشر.
سارة	اسم سارة «أصلها نسارة أي البغية»[1]. ويعني أيضا «المفرحة والمسرة»[2]ن ويعود هذا الاسم إلى زوجة نبي الله إبراهيم عليه السلام وهي السيدة سارة	ألحق الروائي هذا الاسم بإحدى الشخصيات المحورية في الرواية وهي سارة ابنة أحمد وقد حملت هذه الشخصية اسمين على مستوى الرواية؛ الأول أطلقت عليها والدها سارة لأنها حملت البشرة والسرور لقلبه بميلادها قضى على اللعنة وكان صاحب تحقق النبوءة. أما الثاني حيزية فأطلقته عليها منانة أمها الروحية تيمنا بوالدتها المتوفية وكان الجميع يناديها به بينما سارة مرتبطة أكثر بسعد حينما كانت تظهر له طكيف في الفيافي، فسارة كانت طاقة من النور والبهاء والانطلاق والسرور حينما كانت تسكن

[1]– المرجع السابق، ص 86.

[2]– وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر,1997، ص 251.

		الجبل كمهرة حرة جامحة، ولكنها حيزية التي لحقها الأذى والحزن والمرض والموت حينما هبطت إلى القبيلة وطالتها الأعين والألسن، وحينما كانت قريبة من الموت جاء هاتف من بعيد لسعد سمعه يقول: «لكل منا حظ من اسمه، شتان بين سارة وحيزية في الأولى إيقاع السرور، وفي الثانية إيقاع الحزن»[1].

جدول توضيحي(04):البنية المعجمية والدلالية لبعض أسماء شخصيات الرواية

من الجدول أعلاه تظهر لنا ثلاثة أقطاب مميزة في المتن الروائي تمثل الصراع والمحبة الفتوة والهرم:

- سارة، الجمال الفتوة الانطلاق وحيزية المرض، الموت.
- سعد: الجانب المضيء، الشباب المنطلق البحث عن الحقيقة، الفارس العاشق.
- عزوز بولحروز: الشيخ المكبوت، المكائد والتحريض، الجانب السوداوي.

ما يليق بسارة/ حيزية هو الشباب، سعد الذي سيكون أهلا للأمانة والأحق بها، لا حاجة لها بشيخ هرم نكد، هكذا الوطن بحاجة إلى روح الشباب حتى يستطع نجمه عاليا لا إلى من يخمده.

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 527.

ثانيا-المكان:

للمكان أهمية كبرى في البناء الروائي، فهو الذي يحتوي الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، هذا ويذهب حميد لحميداني إلى القول «الفضاء، معادل المفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة»[1]، فحميد لحميداني يعطي للفضاء والمكان المعنى ذاته، ويرى مهدي عبيدي «أن المكان الروائي هو المكان المتخيل وإن الفضاء الروائي يحتاج إلى أمكنة عديدة ذات بنية نابضة بالحركة والفعل ويكتسب المكان في الرواية أهميته كبيرة ودلالة خاصة فهو ليس فقط مكانا فنيا، والمكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات»[2]، فالمكان قد يتخذ أبعادا أخرى في المتن الروائي تنأى به عن مجرد كونه حيزا، فقط يكومن متشعبا بروح صاحبه يمثل الأمل حينا الألم، والخيبة، الغربة القيود الجمود أحيانا أخرى، أما عن الأماكن في رواية الشجرة التي هبطت من السماء فقد كانت عديدة، نذكر منها تلك التي كان لها صدى وأثر بالغ في سير الأحداث وتحولاتها.

ساحة القبيلة: حيث تتوسطها الشجرة المباركة إذ كان هذا المكان مرتبطا بحالة الهرج والمرج التي تصيب أهل القبيلة كلما تبدل حال الشجرة الروحانية حيث مثلت الساحة وبالتحديد مكان الشجرة الأمل والخصب البركة كما مثلت الحزن الألم القحط واللعنة فكان معظم الأحيان مكانا تمارس النسوة فيه طقوسهن علهن يطردن اللعنة وينعمن بالخصب بعد العقم، كما كان مكانا للتأمل والحسرة والحيرة.

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 54.

[2]- مهدي عبيدي ,جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، (د.ط)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011، ص 26.

الجامع: المكان المقدس المدنس، إذ فيه يتعلم الصغار القرآن وتقام فيه الصلاة وبجانبه بيت الليل التي خصصت للضيوف وعابري السبيل لكنه كان محط شك من سرحان الذي كان مقتنعا بوجود سحر مدسوس في ثنايا الجامع مما سبب لعنة العقم «رفع سرحان عينه باتجاه الجامع، وشك يكاد يصير يقينا يلح على عقله، إن كان هناك سحر كما يزعم عزوز بولحروز فلن يكون مدسوسا إلا في الجامع، حيث يمر عشرات الغرباء»[1]، كما وكان مكانا يمارس فيه عزوز بولحروز شعوذته بل حتى أنه دنس بطلاسمه وذاك الماء القذر المدنس الذي راح يرشه في أرجاء الجامع حتى ينعم بحيزية زوجة ويتخلص من سعد.

الخيمة: البيت الأمن والأمان حيث السكينة والراحة حينما كان سرحان تعبا وأصابه الوهن: «حاولت الطاووس أن تجره إلى البيت ليأخذ قسطا من الراحة»[2]، كما يمثل الذكريات والجنين، عندما راح سرحان يتذكر حياته مع أخيه «أصر أن يبقى ملفوفا بأحزانه عند عتبة بيت أخيه، يجتر ذكرياته وأحزانه»[3]، أما مع سعد فقد شكل بالنسبة له الشجن والحزن والخيبة على فراق عمه الحبيب «غدا نحو خيمة عمه مضطربا باكيا... راح يطوف بأرجاء البيت وحواليه دون جدوى»[4].

الواحة: رزق القبيلة وجاهها «كانت الطريق نحو الواجهة واسعة سلسلة... كان الناس يدبون عليها عائدين من الواحات وقد أكملوا أشغالهم صباحا أو ذاهبين إليها لمباشرة أعمالهم»[5].

---

[1]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص 113.

[3]- المصدر نفسه، ص 113.

[4]- المصدر نفسه، ص 115.

[5]- المصدر نفسه، ص 123.

البيت: يمثل الحنين والذكرى والذاكرة فهذا سرحان كان مصرا على أن يبقى بيت أحمد كما هو «بعيد إصلاح البيت الترابي، يكنسه ويرويه ماء، ويجبر جدرانه وحتى القرية التي خلفها أحمد ظل يملأها لمن يرغب في الشرب منها»[1]، أما بيت الشيخ عبد الله كان مثل البرلمان أو مجلس الشؤون حيث يتلقى الرجال ليتشاوروا ويتخذوا القرارات المصيرية، وبما أن البيوت صورة من مالكيها فهذا بيت الدهماني الذي شيده بعيدا عن القبيلة حتى يتدرب على ركوب الخيل والقتال فهو فارس مغوار لا يهوى التبعية أو أن يكون تحت امرأة أحد.

عين الكرمة: المكان المساعد، حيث تجتمع النساء لصنع الأواني الفخارية، والرجال لجز الصوف ثم توكل مهمة تنظيفه للنساء من خلال ماء عين الكرمة كما ويغتسل الرجال والنساء به.

الكهف: حيث شكل الغموض والحيرة حيث ارتبط بشخصية أحمد الذي كان دائم السؤال عن سر الطيف، والصوت الذي طالما سمع صداه يأتيه من داخل الكهف، أما منانة فقد وجدت في الكهف ملاذا لها؛ حيث احتواها ذات مرة حينما فرت «بوفائها لعلي الحبيب... بحثا عن مكان آمن، كانت خبرتها بالمرتفعات تقودها إلى كهف اكتشفته ذات جنون طفولي مع علي شقيق الروح... وإذ وقفت في مدخله ابتسمت وهي تحسه يبتسم لها، ويفتح حضنه لاستقبالها»[2]، كأننا بالكهف هنا بالنسبة لمنانة يعادل علي الزوج الحبيب الذي طالما احتواها.

الجبل: مكان الانطلاق والحرية والبداية الجديدة حيث سكنه أحمد رفقة عائلته وعلى قمم الجبال تربت حيزية حرة أبية، وكذلك اختارته منانة هروبا من وحوش البشر.

[1]–المصدر نفسه، ص 178.

[2]– عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص 321–322.

القبر: مثل المقدس والمدنس، قبر سعد وحيزية مقدس قريب من الشجرة الروحانية «مساء تم دفن الجثتين معا في حضن الشجرة الروحانية»[1]، لكن قبر النصراني جعلوه ينأى عن القبيلة لأنه عنصر دخيل لا ينتمي إلى هذا البنيان، وهذا الكيان، فهو سرطان أخذ ينخر في جسد القبائل الواحدة تلو الأخرى، والطبيب النصراني هنا معادل موضوعي لكل مستدمر غشيم مهما طال وجوده فلا بد من التخلص منها.

والملاحظ على الأمكنة هنا كثرة الأماكن المفتوحة والطبيعية للتأكيد على أن الإنسان مهما نأى وابتعد عن آدميته، فلا بد له من العودة إلى طبيعته الأولى الإنسانية.

ومن خلال الجدول التالي نوجز أهم الأماكن المذكورة في الرواية ودلالاتها:

المكان	الدلالة	المكان	الدلالة
ساحة القبيلة	-الأمل الألم -الفرح الحزن	الواحة	الرزق، التكافل، العطاء، السعي والاجتهاد
الخيمة البيت	- الأمان اللجوء، الاستقرار، دفء العائلة الذكريات	الكهف	-الأمان والحنين منانة - سر المعرفة أحمد
القبر	-المقدس حيزية، سعد -المدنس الطبيب النصراني -الجريمة ابن الباهية بنت مخلوف بوذراع	الجامع	- المقدس، الصلاة، القرآن. - المدنس عزوز بولحروز مكان للسحر والشعوذة

جدول توضيحي(05)أهم الأماكن المذكورة في المتن الروائي ودلالتها

[1]- المصدر نفسه، ص 554.

ثالثا-بنية الزمن:

تعدد الأزمنة الخاصة بفن السرد منها الأزمنة الخارجية أي خارج النص، التي تشمل زمن الكتابة وزمن القراءة، ووضع الكتاب والقارئ بالنسبة للفترة التي يكتب أو يقرأ عنها وفي المقابل أزمنة داخلية/ تخييلية والتي تخص، والتي تصخ داخل النص تشمل الزمن التاريخي الذي تدور فيه أحداث الرواية ومدتها، ترتيب الأحداث إلى جانب وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث وتزامنها إلى تتبع الفصول وغيرها[1]، هذا وتجدر الإشارة إلى أن أوائل من أولوا أهمية بمبحث الزمن وأدرجوه ضمن نظرية الأدب هم الشكلانيون الروس.

وطبقوا بعضا من تحديداته على مجموعة مختلفة من الأعمال السردية، حيث ركزوا في تطبيقاتهم تلك على مجموعة العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتجعل أجزاءها مترابطة، إذ يذهبون للقول بأن عرض العمل الأدبي من خلال أحداثه يقوم بطريقتين:

أولها بإخضاع السرد لمبدأ السببية فتنسج الوقائع وفق تسلسل خاص وثانيها بأن لا يخضع السرد للاعتبارات الزمنية إذ لا منطق داخلي يحكم الأحداث «ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي تضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل»[2]، وبذلك فقد ميز الشكلانيون الروس الزمن في الأعمال السردية بين نوعين هما: «زمن المتن الحكائي، وزمن الحكي، فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، ص 37.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن الشخصية)، ص 107.

لقراءة العمل، وبالتالي يصبح الزمن الأخير متعلقا بالقارئ»[1]، كما ويطلق عليه زمن الملفوظ أو المكتوب، وإذا ما أردنا أن نوضح هذه الفكرة أكثر فلا يوجد أفضل من رواية الحرب والسلام للكاتب توليستوي التي تدور أحداث في فترة امتدت لمئة عام «ولا يعقل أن يقضي القارئ مئة عام ليقرأ تلك الحوادث، أو أن يجلس تولستوي منه عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة، لهذا يلجأ كل من الكاتب والقارئ على السواء لاختزال الوقت والتلاعب بالزمن وحذف غير الضروري لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن»[2]، ومن هنا تأتي أهمية الاشتغال على الزمن بتوظيف تقنيات مختلفة كالحذف مثلا شريطة عدم الإخلال بحس سير السرد ليتمكن القارئ من استيعاب تلك الأحداث، وقد اهتم الكثير من الدارسين والنقاد بالزمن ومن بينهم جيرار جينيت الذي قسمه إلى ثلاثة أقسام هي «النظام/ الترتيب، المدة، التواتر»[3].

1-الترتيب الزمني:

يقوم الترتيب الزمني على «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[4]، حيث نسجل اختلاف بين زمن السرد وزمن الحكاية، حيث «لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، فإن الراوي يولد مفارقة زمنية»[5]، ذلك أن زمن الحكاية يسمح بحدوث مجموعة

---

[1]- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1988، ص 180.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، 2010، ص 101/100.

[3]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 32.

[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997، ص 47.

[5]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص 189.

من الأحداث الحكائية في نفس الوقت، لكن زمن السرد لا يسمح بذلك فيلجأ إلى الاختيار والترتيب.

فالكاتب في القصة يلجأ إلى ترتيب الأحداث بشكل طبيعي في الخطاب السردي، ليحافظ على تسلسلها في واقع القصة إلا أن هذا لا يتحقق دائما فيقوم الكاتب بتقديم أحداث على أخرى، وتأخير البعض الآخر، مما يحدث خلخلة على مستوى سير الزمن وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية أي «مفارقة زمن السرد مع زمن القصة»[1]، ونميز هنا بين نوعين هما الاسترجاع والاستباق.

1- 1- الاسترجاع:

أو ما نصطلح عليه بالفلاش باك، يعد من أهم المفارقات الزمنية وكثرها تواجدا وتجليا في النص السردي إذ «من خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظف في الحاضر السردي فتصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه فاسترجاع الماضي واستمراريته في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي منسق وإنما يتم الاختبار والانتقاء من الماضي وفيما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة»[2].

وعليه فالكاتب يلجأ إلى استذكار أحداث ماضية بما يتوافق واللحظة الانفعالية في الزمن الحاضر السردي حيث قد نصل إلى نقطة لا بد من ذكر ما حدث سابقا ليبني ما هو حاضر وهذه المقاطع الاستراتيجية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة المستغرقة للاستذكار وتسمى تلك المسافة الزمنية التي تستغرقها المقاطع الاستذكارية بمدى المفارقة.

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 73.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 125.

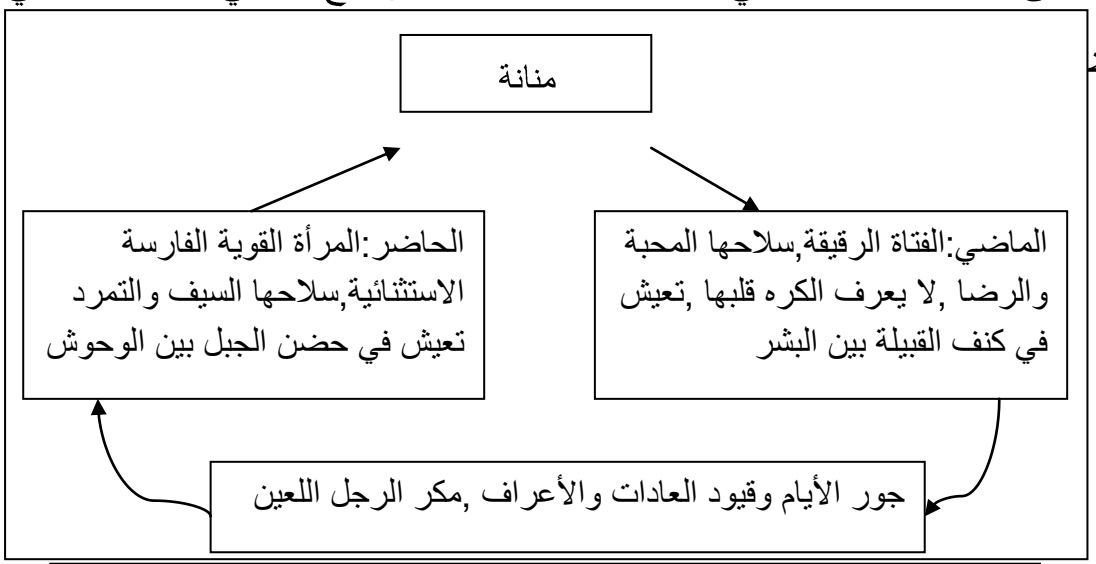
وبالعودة إلى الرواية محل الدراسة، نجد كثافة وتنوعا في استخدام تقنية الاسترجاع، حيث تجلى في استذكار العديد من شخوص الرواية لذكريات مرت بها في الماضي، وشكلت نقطة فارقة في سير أحداث الرواية، وقد اختلفت الاسترجاعات من شخصية لأخرى فنجدها تتناول بين ذكريات الحب حينا، والحزن والموت، والفجيعة حينا آخر، فهذه منانة إحدى الشخصيات، تحكي لأحمد وعائلته قصتها مسترجعة تفاصيل من حياتها الماضية، كيف أنها كانت تعيش في كنف عائلة فقيرة، ترعى الغنم، وتحتطب من الغابة رغم ذلك كانت محاطة بمحبة والدها وعمها وابن عمها علي عشقها الأبدي، الذي كان دائم الاعتناء بها، ويبجلها على نفسه، تزوجته رغم صغر سنها وأنجبت صغيرها الذي حمل نفس اسم والده علي، هذا الأخير الذي كان ضحية الوباء الذي حل بقبيلتهم فأغلقت أسوار قلبها، وآثرت العيش وفية لزوجها الراحل والاعتناء بفلذة كبدها ولأنها كانت صغيرة، وفاتنة الجمال، فقد كانت مطمعا للرجال، لكنها أبت الزواج واختارت أن تهرب وصغيرها لكن الرجل الثري بقي يلح في طلبه ويغريها، ولأنها رفضت قرر معاقبتها فسمم صغيرها وفجعها في وحيدها «قلبي لم ولن يخفق إلا لحبيبي علي، كنت قررت أن أعيش لعلي الصغير، أربيه مع السباع على أن يظل بين وحوش البشر، لكن اللعين لحق بنا كان يقول لي: إن كان يسوءك وجود زوجتي الأولى، فأنا مستعد أن أطلقها وإن كنت خائفة على ابنك فهو ابني.

قلت له وقد صرت لهبا من غضب: خلقت لعي حيا وميتا ولن أكون لغيره معاذ الله أن يلمسني رجل بعده، فابتعد عني واتركني لحالي، لكن اللعين ركبه الشيطان وطعن قلبي ذات صباح وهو يدس للصغير في حين غفلة مني طعاما مسموما»[1]. وهكذا أعادت منانة لأحداث حياتها السابقة وبالتالي تؤكد على أن الاسترجاع هنا حقق مقولة «كل عودة

[1]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 306.

للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[1].

استطاع الروائي من خلال هذا المثال أن يسلط الضوء على حياة منانة، هذه الشخصية الأنثوية الاستثنائية في الرواية؛ حيث أحاط بظروفها الحياتية وحتى أزماتها النفسية (وفاة زوجها بسبب الوباء، تسمم صغيرها وفاة والدها حزنا على فراقها) فربط بين الماضي المؤلم والحاضر المعاش والهدف من وراء كل هذا أن يزيح الكاتب ذلك الغموض الذي كان يكتنف هذه الشخصية في تفسير الأحداث الحاضرة، ليعين القارئ على إيجاد مبررات لتفضيلها العيش في الجبل رفقة حصانها حرون، رفيقها فقد رفضت العادات البالية التي يفرضها الإنسان، ويكبل بها عنقه، فحرون يشبهها حيث لا يرضى أن يوضع له لجام ولكن يهوى أن يبقى حرا منطلقا وهكذا قدم لنا هذا الاسترجاع سببا لكرهها الرجال وعدوانيتها وتفضيلها الجبل سكنا بدل القبيلة، كما أزال اللبس حول حقيقة هذه الغريبة التي يحسبها القارئ في البداية كما المايسة زوجة أحمد التي ظنتها مخلوقا مخيفا «لم تطعم النوم طيلة الليل، كانت تتأمل جسد الغريبة تنظر تحوله في أية لحظة إلى ريح إلى حيوان مفترس إلى أفعى عملاقة، لكن لا شيء من ذلك حدث»[2],استرجاع ماضي منانة سبب في تفسير حاض



مخطط توضيحي(14):استلرجاع الماضي يفسر حاضر الشخصية

[1]– حسن

[2]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 303.

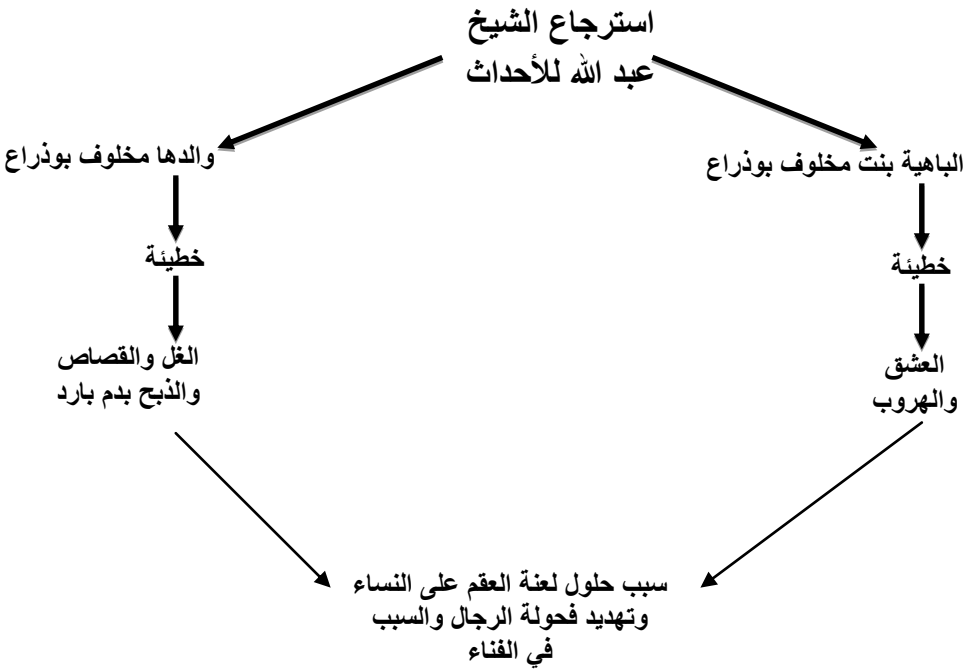
الرجل = السلطة الذكورية = القيود = القبيلة
حرون = منانة السلطة الأنثوية = الحرية = الحبل

وبهذا الاسترجاع تكون منانة المرأة التي صعدت من الأرض إلى السماء من الأسفل إلى الأعلى من الضيق والانهزام والأسس والانكسار والألم الذي ولد مع ميلاد حيزية التي عوضتها جزء مما فقدته ورثتها لتكون نسخة منها، وهكذا عكس العنوان الشجرة التي هبطت من السماء خاصة وأن احمد قد شبهها حينما رآها لأول مرة بقوله: «كانت ممتدة كشجرة أرز نبتت على هضبة في مواجهة الريح»[1]. فشتان بين الهبوط والصعود بين القاع والقمة.

كسرت الاسترجاعات بما أنها من المفارقات الزمنية كرونولوجية السرد وأخرجته من شكله المنطقي وهو ما يعبر عنه كما سبق وأن ذكرنا سنمائيا بالفلاش باك، وذلك لتحقيق أهداف معينة يسطرها السارد، الشيء الذي عكسه وعبرت عنه شخصيات الرواية ,من بينها أيضاشخصية الشيخ عبد الله الذي راح يبحث في ذاكرته عن سبب مقنع عله يدفع هذه الحيرة التي تعيشها القبيلة ما سبب هذه اللعنة لأنه إذا عرف السبب بطل العجب ,فراح يسترجع ما حدث منذ سنوات: «عاد الشيخ عبد الله للانكفاء على نفسه، طوح الخيال به بعيدا، راح يسترجع الأحداث التي وقعت في القبيلة من عقود، بحثا عن السبب الذي الحق اللعنة بالشجرة الروحانية، وألحق اللعنة بأرحام النساء... استرجعت ذاكرته حكاية الباهية بنت مخلوف بوذراع... التي لعب الشيطان بعواطفها فعشقت غريبا...»[2]، وهكذا راح الشيخ عبد الله عن طريق تقنية الاسترجاع في الحفر عميقا حتى يجد حلا لهذا القلق المحير ترى هل ما ارتكبته الباهية من جرم في حق عائلتها والقبيلة بخروجها عن الأعراف

[1]–عز الدين جلاوجي,مصدر سابق,ص 328
[2]– المصدر نفسه، ص 26.

ورفضها للامتثال، فكان تمردها ذاك بالعشق والفرار سببا في اللعنة التي تتكبدها القبيلة اليوم، أو أن ما بدر من والدها وإخوتها بالقصاص منها وذبحها في قلب القبيلة سببا وذنبا آخر وكان الوجه الآخر للخطيئة وبذلك عوقبت القبيلة بأكمها، فاسترجاع الشيخ عبد الله كان سببا في تفسير لما يحدث في الحاضر وهذا ما شكل مفارقة زمنية كسرت خطية الزمن وقدمت تفسيرا تكتنفه الحيرة حيث لم يصل إلى جواب مقنع.



مخطط توضيحي(15):استرجاع الماضي يفسر أحداث الحاضر

1-2- الاستباق:

وهو ثاني المفارقات الزمنية بعد الاسترجاع التي يقوم عليها الترتيب الزمني، كما ويُعرف أيضا بالاستشراف وهو «عملية فردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه»[1].

إذن الاستباق يقوم على توقع ما سيحدث مستقبلا، حيث الحكم بتحقق هذا التوقع من عدمه مرهون بالقارئ الذي سيكتشفه حينما يتقدم في قراءة الرواية ويتضح له سير الأحداث التي تعتبر قفزا لما وصلت إليه من قبل وهذا ما يتوافق وما جاء في التعريف التالي «تمهيدا وتوطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادثا أو التكون بمستقبل إحدى الشخصيات»[2] أي أنه عبارة عن تطلع لما سيحدث وبناء فرضيات وتوقعات لما سيجري مستقبلا، ونجده مبثوثا في ثنايا الرواية في عديد المواضع وقد ارتبط كل استشراف بشخصيته لها رؤيتها الخاصة لما سيكون قادما بناءً على استقراء الماضي والحاضر فهذا الشيخ عبد الله حينما كان يبحث عن أسباب المصيبة التي حلّت بهم قاطعه جلول قائلا «لم نجتمع للبحث عن الأسباب لكننا اجتمعنا للبحث عن حل، الأيام تمضي بنا نحو هاوية الفناء وإن لم نتدارك الوضع بسرعة فستصير حكاية في فم الزمان»[3].

---

[1]- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) الخطاب الشعري والسردي، (د.ط)، دار هومة، الجزائر، 2010، ج2، ص189.

[2]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص132.

[3]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص23.

فبناءً على حالة العقم التي أصابت النساء ومع قلة المواليد فحتما القبيلة مقبلة على الفناء والاندثار مستقبلا وهذا ما أكدّه استباق آخر من قبل عمّار «نحن مقبولون على الفناء، ستتوقف أرحام من بقين قادرات على الإنجاب مهما طال بذلك الزمن، وسيسرع الموت إلى رجالنا إن بقوا أصلا في مضارب القبيلة، ولم تتفرق بهم السبل والمسالك»[1].

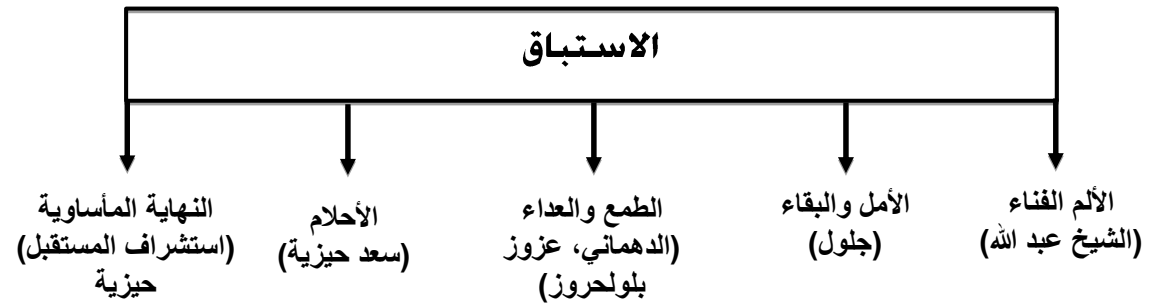
وهكذا تواصلت الاستباقات بين أمل وألم بين طمع واستشراف فهذا جلول , راح ينسج أحلاما مستقبلية عديدة وأكثر حلم «أن يهدي القبيلة من رحم بنت الحسين أول أنثى تكون فال خير على الجميع وتكون انطلاقة جديدة لحياة تهزم صقيع الشؤم الذي خيّم طويلا على القبيلة»[2]. وكذلك تلك الآمال التي علقها كل من عزوز بولحروز والدهماني بأن يتخلّصا من سعد ويظفر الأول بحيزية, لكن الثاني يطمع بحيزية ومشيخة القبيلة ,وهكذا ملأ الطمع والحقد قلبيهما أما عن سعد فراح ينسج مسارا ورديا لحياته رفقة حيزية وقد جارته هي في ذلك، يخططان للزواج مستقبلا وكل منهما قرّر كم طفلا يريد، قال سعد «أحلم أن نرزق ببنت أولا... لأسميها سارة... وأنت ما تريدين أن نرزق ذكرا أم أنثى؟ ... أريد أن أنجب ثلاثة ذكور... سأسميهم أحمد ومحمد ومحمود»[3]. ولكن تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن كانت تلك مجرّد أحلام وردية تبدّد لونها باشتداد مرض حيزية التي كانت تحتضر وتموت بالبطيء حيث تغيرت آمالها وربطتها بواقعها وكأنها تقوم بعملية استشراف لمستقبلها. ففي إحدى لقاءاتهما قال سعد «لم تعد الطيور تخافنا تبسمت وقالت: لأن الحُبَّ سِلمٌ، المحبون لا يسيئون حتى إلى الطبيعة... قال سنظل معا نطرز في الحياة لوحات للحب والأمان... قالت مبتسمة: لك ذلك، أما أنا فسأغادر هذه الدنيا قريبا... قال دعينا نحلم بالمستقبل... ببيتنا، بأولادنا، بـــــ ... قالت إني أحلم بالجنة، هل نلتقي هناك؟ هل نلتقي في الجنة؟ قال: لن تسبقيني إليها، سندخلها معا، لا معنى للحياة بعدك، قالت: يجب أن تكون

[1]- عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق، ص27.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- المصدر نفسه، ص454- 455.

صالحا لتلحق بي إلى الجنة»[1]. وهكذا مثّل الاستباق حالات متباينة نبرزها من خلال المخطط التالي:



مخطط توضيحي(16):يمثل الحالات المتباينة التي يبرزها الاستباق

2- المدّة:

يري حسن البحراوي ان المدّة هي «وتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها»[2] أي أن المدة مرتبطة بمدى سرعة أو بطء سرد الأحداث، أما جيرار جينت فقد حدّدها بالعلاقة ما «بين مدّة (هي مدّة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأسام والشهور والسنين) وطول (هو طول المقيس بالسطور والصفحات»[3]وغير بعيد عمّا ذهب إليه جينت فهذا حميد الحميداني يرى بأن المدّة هي «التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا الشكل إذ يتولّد اقتناع ما لدى القارئ بأنّ هذا الحدث استغرق مدّة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغضّ النظر عم عدد الصفحات التي تمّ عرضه فيها من طرف الكاتب»[4] وهذا ما يدفعنا للقول بأن زمن الحكاية في الواقع يختلف عن زمن الحكاية في السرد حيث هناك تفاوت نسبي بين هذا أو ذاك وهذا ما يعود بالدرجة الأولى إلى اقتناع القارئ وقد

[1]-عز الدين جلاوجي, مصدر سابق، ص 514- 415

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص119.

[3]- جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر خان، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، مصر، 1997، ص102.

[4]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

اقترح جيرار جينت أن تدرس المدّة من خلال التقنيات الحكائية التالية "الخلاصة والحذف، المشهد والوقفة" حيث تنتمي كل من الخلاصة والحذف إلى ما يعرف بمستوى تسريع السرد، أما المشهد والوقفة فهي ضمن مستوى تعطيل أو تباطؤ السرد.

2-1- تسريع السرد:

تكون حركة تسريع السرد أو حركة القفز «حين يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات أو في تلك الأشهر. في مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمنا طويلا، أما معادله على مستوى القول فهو جدّ مؤخر، أوانه يقارب الصفر»[1] ولتسريع إيقاع السرد في الرواية فالكاتب يلجأ إلى استخدام التلخيص وهي تقنية تقوم على ذكر القليل من وقائع وأحداث معينة، إلى جانب التلخيص وهي تقنية تقوم على ذكر القليل من وقائع وأحداث معينة، إلى جانب تقنية الحذف حيث تُحذف مراحل زمنية المرة فلا يذكر حدث فيها مطلقا ويكمن الفرق بينهما، أن الحذف يلغي فترة زمنية من الأحداث التي وقعت في زمن القصة، قد تحدد تلك الفترة الزمنية بزمن معين، ولقد لا نجده، أما التلخيص فلا يلغي أي فترة زمنية من الأحداث، لكنه يلخصها، أما عن التشابه بينهما يكمن في خاصية الاختزال.

2-1-1 الخلاصة

كما يعرف التلخيص أيضا بالخلاصة والمجمل والإيجاز وهي تعتبر من أهم المميزات السرد الروائي حيث تلعب دورا بارزا في تسريع السرد ويتحقق ذلك بـــــ «المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ»[2]. حيث تعمد إلى إسقاط وإغفال قصدي لفترات زمنية من السرد لا تكون ذات أهمية لو ذُكرت فلا

[1]- جيرار جينت، مرجع سابق، ص109.

[2]- قاسم ميزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، 2004، ص82.

يُؤثر عدم التطرق لها في مسار السرد الروائي للأحداث، وذلك راجع إلى «طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف»[1]. وتوظف هذه التقنية خاصة حينما يقوم السارد بتقديم شخصية من شخصيات الرواية، حيث يعمد إلى تقديم مقطع قصير يختزل داخله فترات زمنية طويلة من حياة الشخصية حيث لا يشكل الإسهاب في ذكر تفاصيلها فارقا في السرد الروائي.

ولهذه التقنية حضور بارز في رواية الشجرة التي هبطت من السماء وهذا ما يبرزه المثال الآتي الذي يلخص ماضي شخصية عزوز بولحروز شيخ الجامع، الذي لا يتوانى في كل مناسبة الافتخار بنفسه وثقافته العالية حيث يؤكد على أنه موسوعي قرأ ابن سينا والسيوطي وغيرهما حنى أنه اطّلع على كتب في السحر وهو شمس المعارف وقد عُرف بكرهه الشديد للنساء حي تزوج سابقا ولم يُعد الكرّة «لقد تزوج في بداية شبابه من قبيلة أخرى، ورزق ولدان، ثم طلّق زوجته فلحقت بأهلها، ورغم أنه مطمئن على ولديه الآن، إلا أن أخبارهما صارت تصله شحيحة ولم يعد ذلك يزعجه بالمطلق، ورغم تعبير الناس له بنقص فحولته، مقته للنساء راح يزداد»[2].

ما يتّضح لنا في هذا المثال هو أن الروائي عَمَدَ إلى اختزال حياة عزوز بولحروز في أسطر قليلة ذكر فيها أهم محطة في حياته حيث تظهر لنا مقته للنساء حيث إنه ارتضى حياة الرهينة على أن يرتبط مرة أخرى كما تجلت الخلاصة أيضا حينما تحدث بوسعدية عن مراحل عدة من حياته في فقرة قصيرة «راحت الحياة تبتسم لنا، تجاوزنا الوباء ونسينا الأحزان وتعلقت آمالنا بأحفاد يملؤون علينا البيت»[3].

[1]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص145.

[2]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص260.

2-1-2 الحذف:

وهي التقنية الثانية التي يعتمدها الكاتب في سبيل تسريع السرد والحذف عادة ما «يقضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث، فيكون زمن الخطاب معدوما تقريبا في مقابل فترة زمنية معينة من زمن القصة»[1]. وهذا ما يتوافق وما ذهب غليه حميد لحميداني حيث يرى بأن الحذف هو «تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: (ومرّت سنتان) أو (انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته»[2] كما ويمكننا القول بأنه يمثل «أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، ويتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي»[3] وقد استخدم الكاتب هذه التقنية في العديد من المواقف مثلا «منذ أشهر مرّ من هنا مرورا عابرا، قدّم إسعافات أولية فعّالة لبعض المرضى وطرح أسئلة دونها في دفتر كبير، وغادر القبيلة إلى غير رجعة»[4]. ففي هذا المقطع لم يحدّد لنا الكاتب زمن السرد وما جرى في ذلك الزمن من أحداث، بل أشار إليه بصورة عابرة مضمرة لما فيه من وقائع وأحداث ليست بتلك الأهمية التي تستدعي من السارد ذكرها والتفصيل فيها فما يهم هنا مرور ذلك الطبيب النصراني منذ أشهر فهذا ما يمثل بؤرة الحدث هنا وتتوالى الأحداث التي يلجأ فيها السارد إلى تقنية الحذف نذكر على سبيل المثال لا الحصر «راحت الأيام تزحف على الجميع حزينة

---

[1]- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، 2007، ص208.

[2]- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص77.

[3]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ط1، مطبعة المغرب، 1999، ص164.

[4]- عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه، ص76.

كئيبة»[1]. «وتمرّ السنوات على وتيرة واحدة»[2]«أسابيع من الترقب اغتصبت الأفراح من كل الملامح وانكفأ الجميع على أحزانهم يجترونها»[3] فقد طغى الحذف على هذه المقاطع دون أن يذكر لنا السارد ماذا حدث في هذه المدّة ويرجع ذلك إلى عدم الاهتمام بعرض التفاصيل الجزئية التي قد تعيق حركة السرد.

2-2 تعطيل السرد:

وهو ما يقابل عملية تسريع حركة السرد الروائي حيث تعرفه آمنة يوسف بأنه «الطرف الآخر المقابل لتسريع السرد الروائي وفيه تبرز تقنيتان زمنيتان تقنية المشهد وتقنية الوصف، وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السرد، إلى الحدّ الذي يوهم بتوقف حركة السرد على النمو تماما أو بتطابق الزمنين زمن السرد وزمن الحكاية»[4]. لإذن فتعطيل السرد يعتمد على تقنيتين هما المشهد والوصف حيث يعملان على تهدئة أو تباطؤ السرد.

2-2-1 المشهد:

تتصل هذه التقنية السردية بالحوار وهذا ما يؤكد عليه صادق قدومة حينما يقول بأن المشهد «يكون بالتناسب بين حيز المغامرة وحيز قصتها في الخطاب، وأكثر ما تكون هذه الظاهرة في الحوار، إذ يفترض أن حيز الزمن الذي استغرقته المغامرة مساوٍ للحيز الذي قصها في الخطاب وهذا راجع إلى أن الحوار تمثيل كما حصل وليس فيه بالتالي تصرف»[5]

---

[1]- المصدر نفسه، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص177.

[3]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، 127.

[4]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997، ص127.

[5]- صادق قدومه، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص127.

ففي هذه التقنية يحيل السارد الكلام للشخصيات حيث تحاور فيما بينها مباشرة دونما تدخل من السارد وهذا ما يساهم في توقف السرد.

وأمثلة المشهد الحواري في الرواية متعددة ومختلفة بتعدّد الشخصيات والأحداث منذ بداية الرواية إلى نهايتها، فيها حوار الشخصيات في البداية عمّ حدث للشجرة وسبب موتها وجفافها، أو ذاك الحوار الذي دار بين أهل القبيلة والفرسان بعد عودتهم من رحلة خطبة النساء من القبائل المجاورة لهم علّ العقدة تفك ويعود الخصب إلى القرية لكن رحلتهم ومحاولتهم باءت بالفشل فعادوا يجرون أذيال الخيبة والغضب.

«قال الشيخ عبد الله:

حمد الله أن عدتم سالمين.

ردّ الدهماني...: ولكننا لم نعد غانمين يا شيخنا... لقد رفضوا مصاهرتنا... أحد شيوخهم قال لنا: لقد حلّت عليكم اللعنة، واللعنة كالجرب، ولا نريد أن تنتقل العدوى إلينا.

تمتم الجميع: لا حول ولا قوة إلا بالله.

ضغط الدهماني أصابعه، قال: هممت أن أفصل رأسه عن جسده النتن، لم يمنعني إلا عمامتي البيضاء.

زفر سرحان حسرة، ثم قال: لقد خيبوا ظننا فيهم.

أسرع أحد الفرسان يقاطعه: أحدهم قال لنا: هل تعتقدون بناتنا نوقا ونعاجا تقدمها قربانا لفحولكم؟

قال الشيخ عبد الله: إذن فهي الحرب والغزو والسبي»[1].

[1]– عز الدين جلاوجي، ، مصدر سابق،ص 29

فهذا الحوار الذي دار بين الشيخ عبد الله والدهماني وسرحان ساهم في تباطؤ وتوقف السرد، ولنضرب مثالا آخر حينما قصد أحمد الكهف بحثا عن أجوبة حول الشجرة والطيف دار حوار قصير بينه وبين الصوت النابع من الكهف «من الأعماق بلغه صوت تردّد صداه: عُدْتَ؟ صمت أحمد وقال: بل جئت... رُطب نوره كالذهب، ردّ الطيف، النور لا يرى بالعين.

قلب أحمد الكلمات في أعماقه... ثم قال: يا مولاي، الشجرة.

ارتج المكان، قال الطيف: أيّ شجرة.

تمتم أحمد بخوف: الشجرة؟ أيّ شجرة؟»[1]

رغم قصر الحوار إلا أنه أدى إلى توقف السرد جزئيا حيث اكتفى السارد بتنظيم الحوار، وهكذا عمل المشهد على إبطاء السرد حيث عمد الروائي إلى إيراد الحوارات المطولة بذكر أدق التفاصيل من خلال الأوصاف التي أدخلها الراوي في الحوار التي من بينها ما تعلق بسرحان (زفر سرحان حسرة) أو الدهماني (ضغط الدهماني أصابعه...) فقد أراد الروائي من خلال هذه التفاصيل التي ذكرها في هذا المشهد الحواري أن يجعل زمن القصة يتطابق مع زمن الحكاية مما يعمل على إبطاء حركة السرد.

2-2-2 الوقفة:

كما ويطلق عليها: السكون أو الاستراحة، الوقفة الوصفية حيث تعمل «مع المشهد على جعل السرد الروائي يتباطأ أو يتوقف حيث يتم تعطيل زمن القصة بالاستراحة الزمنية»[2] فالوقفة إذن هي تقنية من تقنيات إبطاء حركة السرد حيث يلجأ الكاتب إلى وقف

[1] عز الدين جلاوجي ,مصدر سابق,ص134

[2] – صادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص127.

تحرك الزمن وتعرف بأنها «توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف. فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها»[1].

وبالعودة على رواية الشجرة التي هبطت من السماء نجد انها عرفت توظيفا كبيرا لهذه التقنية، الوقفة الوصفية ونذكر منها ما جاء في وصف الشخصيات حيث أنه يركز في معظم الأحيان على الشكل الخارجي جون الغوص في دواخلها حيث يقول «بوسعدية كان ممتدّ الطول، ضخم الجثة، تعلو رأسه قلنصوة جلدية نبتت عليها عشرات من ريش طيور مختلفة، لعله لنعام وطاووس وهدهد، وفي مقدمتها ثبت منقار صقر حاد بعناية فائقة، مما يهيأ للرائي وهو يركز على جمجمته بوسعدية أنه يرى طائرا أسطوريا يهمّ بالطيران ومن الرقبة السوداء العريضة المتعرقة تدلّت قلائد ومسابح وعقود، يحدث تلاطم حباتها حيث يتحرك بوسعدية أصواتا مختلطة كأنها صدى لبعض أصوات الطبيعة وانسدل مئزره الملون حتى منتصف فخديه منتهيا بشراشف جلدية مصفرة، ليمتدّ السروال البني ذو التفاصيل الثعبانية حتى كعبيه، فيبدو للناظر كأنه أفعى عملاقة ملتفة، تخرج من مدخل الحذاء الجلدي وتمتدّ لتلتف تحت المئزر، لكن ذراعيه كانتا حاسرتين، فبدا عضداه القويين في صلابة الصخر وفي عضلات ساعديه فتل وقوة، ولكن الناظر إلى وجهه يلمح تجاعيد في الخدين وحول العينين، ويلمح فيه بؤسا عاصفا»[2].

لقد استغرق وصفه لبوسعدية أكثر من نصف صفحة ذاكرا كل تفاصيل جسده وملابسه وهذا ما ساهم في توقف تطور الزمن ليعود بعدها لسرد الأحداث بطريقة عادية. والامر نفسه نجده يتكرّر كدا مرة على طول الرواية «ظلّ عمار يجزم ويدخل من أجل ذلك في خلافات لا تنتهي مع الجميع... وهو حين يعارض يشتدّ غضبه، فتتغير ملامحه كلية، يتسع فخرا أنفه الكبير، وتنفتح عيناه الواسعتان السوداوان، وتشتدّ قبضة يمناه كأنما يرغب

[1]– حميد لحميداتي، مرجع سابق، ص76.

[2]– عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص71.

في لكم من يقف أمامه، وربما ضغط بأنيابه البيضاء غير المرتبة على شفته السفلى...»[1] فهنا يصف لنا عمار عند غضبه بكل حركاته وسكناته حتى وكأنه مائل أمامنا ونعيش المشهد عيانا وهكذا توالت الوقفات الوصفية تباعا مما ساعد على إيقاف السرد ثم يُستَأْنفُ من جديد بعد الانتهاء من الوصف.

3- التواتر:

يذهب سيد إسماعيل ضيف الله بأن التواتر هو «دراسة استرداد نفس العناصر، سواء عن طريق التكرار أي تكرار نفس العنصر الحكائي عدة مرات أو عن طريق الاستعادة أي القص الواحد لأحداث تكررت»[2]. وعليه فالتواتر يقوم على عملية تكرار لحدث عدة مرات أو ما تكرر حدوثه مرة واحدة كما يؤكد جيرار جينت على أنه «مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية»[3]. أي انه عنصر مهم من عناصر الزمن السردي، ويمكننا أن نقسم إيقاع السرد هنا من حيث البطء والسرعة إلى ثلاثة أنماط هي:

أ- الحكي الإفرادي.

ب- الحكي التكراري.

ج- الحكي التعددي.

[1] المصدر نفسه,ص98

[2] - سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، 2008، ص169.

[3] - جيرار جينت، مرجع سابق، ص129.

3-1- الحكي الإفرادي:

ونقصد به أن يقص السارد مرة واحدة حدثا وقع في الرواية مرة واحدة وقد تمثل هذا النمط في الرواية من خلال سرد حكاية الشجرة الروحانية التي لم يعرفوا نوعها ولا سرّ وجودها في قلب القبيلة. كما يمثله ما تذكره الشيخ عبد الله من خلال حادثة مقتل والده «أشرق الصباح على غير العادة كانت الشمس حارة، مكفنة بالغبار، منظر يتشاءم منه الشيخ عبد الله كثيرا يذكر بمقتل والده ذات شجار تافه على أذرع من الأرض في الواحة»[1].

3-2 الحكي التكراري:

ويتمثل في ذلك الحدث الذي وقع مرة واحدة لكن يتم الحديث عنه عدة مرات وخير ما يمثل هذا النوع ما حدث للباهية بنت مخلوف بوذراع حيث وقعت قصة حبها وهروبها من القبيلة رفقة الراعي الذي أحبته وتزوجته مرة واحدة لكن تكرر الحديث عنها كذا مرة على طوال الرواية تقريبا 10 مرات من قبل شخصيات مختلفة.

3-3 الحكي التعددي:

وهو ما يتحدث عنه مرة واحدة لكنه وقع عدة مرات ومثاله في الرواية «كل عام في مثل هذا اليوم كانت نساء القبيلة يخرجن ليمارسن طقوسا عند الشجرة العجفاء لكن دون جدوى، لا الشجرة عادت إلى الحياة ولا أرحام النساء أنجبن إناثا ينقذن القبيلة من لعنة الفناء»[2].

[1]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص145-146.

[2]- عز الدين جلاوجي،مصدر سابق، ص42.

المطلب الثاني: الأجناس الأدبية في الرواية:

تمهيد:

من المواضيع المستعصية والتي عنيت بها نظرية الأدب والشعرية العربية والغربية على حدّ السواء، هي الأجناس الأدبية وذلك راجع لأهميتها حيث لقيت رواجا كبيرا بين الدارسين والباحثين مما أغنى ذلك الساحة الأدبية والنقدية. فتنوعت البحوث وتعددت الآراء، وهكذا تنامت حتى صارت تعرف بنظرية الأجناس الأدبية، وقد رُوّج بداية الفصل إلى فكرة الفصل بين الأجناس، حيث يدرس كل جنس بمعزل عن الآخر بدعوة أن لكل واحد منهم خائصه وسماته وبنيته التي تميزه وهذا ما روجت له النظريات الكلاسيكية بوضعها حدودا فاصلة بين الأجناس الأدبية وهدا ما أكد عليه رونيه ويليك حيث قال «النظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس Genre tranché»[1] ثم ظهرت النظرية الحديثة معترضة على هذا المبدأ أي نقاء الجنس الأدبي الذي عرف من قبل، ودعت إلى تداخل الأنواع الأدبية فقد اعتبرت «نظرية الأجناس الحديثة، نظرية وصفية لما تضع حد لعدد الأنواع الممكنة كما أنها تضع القواعد للكاتب وهي تفرض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج وأن تكون نوعا جديدا»[2] فحسب هذه النظرية من خلال هذا التداخل والتمازج الحاصل بين الأجناس ينتج عنه أنواعا أدبية جديدة، هذا ويذهب سعيد يقطين للقول بأن «تداخل الأنواع والأجناس من الأمور الطبيعية ويستدعي ذلك التطور الذي يعرفه بتطور أنماط الحياة وأشكالها»[3]. وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأن الجنس الأدبي يشبه الإنسان

[1]– رونيك ويليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، (د.ط) دار المريخ السعودية، 1992، ص324.

[2]– المرجع نفسه، ص326.

[3]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 1997، ص197.

وحياته الخاضعة لتحولات وتغيرات عديدة، فالجنس الادبي غير جامد، ولا يمكن حجزه في ركن محدد، بل تداخله أمر طبيعي وحتمي خاضع لتطور أنماط الحياة وتبدلاتها.

هذا ويرى أحمد محمد أبو المصطفى أن «حضور تقنيات جنس أو تقانات أجناس على علاقة بالأجناس الأخرى التي تمارس تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على الجنس الأصلي»[1] فهو يقر بإمكانية وجود تقنيات جنس معينة ضمن آخر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، هذا وقد أوضح عز الدين المناصرة «أن مبدأ التجانس بين الأنواع أمر مرغوب لا مفر منه، وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس الخام فالأدب المعاصر يؤمن بقيمة الحركة والتحول ولا يؤمن بالثبات والسكون»[2]، وعليه فالتداخل الاجناسي أمر حتمي تستدعيه سيرورة الادب المعاصر التي تتسم بالتغيير والتبدل وتنأى بنفسها عن الجمود والركود، حتى يكتسب الجنس الأصلي قوة تمكنه من التأقلم ومجابهة هذا التطور والتحول الذي ينتج عنه اجناسا جديدة حيث يقول تودوروف هنا «من أين تأتي الأجناس فالجنس الجديد عنده هو دائما تحويل لجنس أو عدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف»[3] فتودوروف هنا عدّد لنا طرق التحول التي تنتهجها الأجناس عند تداخلها وقد صرّح غنيمي هلال «أن اتّصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي قد ساعد على إمكانية اختلاط جنس أدبي بآخر ليؤلف جنسا جديدا كما في المأساة الإلاهية وبذلك يبقى الباب مفتوحا على مصرعيه لخلق أجناس أدبية عديدة»[4]وهكذا تكون «النظرية

---

[1]– حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، ط1، دار مجد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، 2019، ص82–83.

[2]– وفاء يوسف إبراهيم زبادي، أحمد فارس الشديان، الأجناس الأدبية، الساق على الساق فيما هو لفارياق، دراسة أدبية نقدية، أطروحة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008–2009، ص50.

[3]– المرجع نفسه، ص49.

[4]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، إشراف داليا إبراهيم، ط9, الإدارة العامة للنشر، القاهرة–مصر، 2008، ص139.

الرومنسية الحديثة هي التي وحّدت بين جميع الأجناس والانواع الأدبية في قالب واحد رافضة مبدأ الفصل والتمييز بين المقولات التجنيسية»[1].

وللرواية الريادة في مجال التداخل الأجناسي، بسبب كونها جنسا هجينا وتربة خصبة تنفذ لها جميع الأجناس الأدبية الشعرية والنثرية وهذا ما أقرّه سعيد يقطين عندما ذهب إلى أن الرواية «من أكثر الأنواع قبولا لتحقيق هذا التداخل والاختلاف باعتبارها النوع الأكثر اتصالا بواقع العصر والمتغير باستمرار »[2] وعليه فالرواية تفتح الباب على مصرعيه لاستقبال واحتواء أنواع أدبية مختلفة كونها «كونها منذ نشأتها سواء في الغرب أو عند العرب، وهي تتقدم نوعا مفتوحا ومنفتحا ومتفاعلا مع غيره، وفي هذا الانفتاح، كانت أبدا قادرة على الأخذ والعطاء فأقامت الجسور مع كل الأجناس والأنواع، فاستفادت منها وكانت قادرة على الإفادة»[3]، فالرواية لم تلعب الدور السلبي فقط من خلال استفادتها من باقي الأجناس، بل كانت تأخذ وتمنح وتفيد وتستفيد، وتجدر الإشارة إلى أنها لم تقتصر في تفاعلها مع الأجناس الأدبية «فقد استطاعت أن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الاجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (...) أو خارج أدبية »[4] مثل فن الرسم، الموسيقى... وباستطاعتها أن تحتوي أكثر من جنس مختلف في الوقت ذاته وهذا ما أقرّه بلحيا الطاهر حينما قال «النص الأدبي الروائي الذي قد يستوعب جميع أنواع الفنون الإبداعية والأدبية المختلفة، يتشعب منها إلى حدّ التخمة»[5] ويجب أن يكون هذا التداخل والاستيعاب مؤسسا

[1]– جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، ط3، دار الريف للطبع والنشر، تاطوان–المغرب، 2020، ص48.

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص197.

[3]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ط1، دار الأمان الرباط–المغرب، 2012، ص235،236.

[4]– نسيمة كربيع، الفاعلية الثقافية للصور الفنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، ص217.

[5]– بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد، ط1، دار الروافد الثقافية ناشرون، 2017، ص46.

وممنهجا وليس مجرد قص ولصق، أي ما يخدم المتن الروائي ويتماشى ويتفاعل معه، فالرواية حسب شارنيه «إمبريالية بطبعها تستعمر وتضمّ المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعير ثيمات وطرق وفنون أخرى، وهو ما يميز جنس الرواية في الانفتاح والاستمرار بالتطور وذلك لأنها الدنس الذي لا يردّ غيره من الأجناس في عملية التضايف والتداخل»[1]. ومما تقدّم نصل إلى نقطة مفادها أن الرواية متغيرة غير ثابتة بسبب انفتاحها واستيعابها لكل الأنواع الأدبية وغيرها كالفنون مثلا وهذا ما ساهم في رواجها وانتشارها وتطورها المستمر.

تنفتح رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" على مجموعة من الأنواع الأدبية والفنون، بطريقة واضحة، مما جعلها نصا ذا خصوصية كرنفالية منفتحة على ألوان ملونة من الإبداعات كالفن التشكيلي، الموسيقى، الغناء، إلى جانب الكثير من الأنواع الأدبية كفن القصة القصيرة، المسرحية، الخطبة، الحكمة، السيرة الذاتية، لتقدّم نفسها كلوحة فسيفسائية تتجاذبها قوى سحرية مختلفة ومتداخلة في الآن نفسه مما منحها قيما فنية وجمالية شكلا ومضمونا. ومن خلال ما سيأتي سنذكر أبرز الأجناس الأدبية التي سجلت حضورها في المتن الروائي.

أولا-الشعر:

أصبح من الرائج تداخل الشعر مع الرواية، بل وبعدّ سمة تجديدية تمنح المتن الروائي قيما فنية وجمالية لأنه يعبّر عن «خلجات الإنسان ومشاعره وأحلامه وآماله وأتراحه»[2]، فالشعر يتغنى فيه «الشاعر بعاطفة من العواطف فيضمن القصيدة طائفة من

[1]- حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، ط1,دار المجد للنضر والطباعة ,الأردن,2019,ص110.

[2]- طراد الكبيسي، سفر الألباء في الشعر والشعراء، ط1، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص5.

المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع»[1]. لم يحتف الروائي عز الدين جلاوجي كثيرا بالشعر في متنه الروائي إلا من خلال مقطوعة نوردها هنا حيث قال على لسان سعد:

«آه يا حبيبي آه
ومن أنا من دونك
غير نبع جفّ عنه الماء
غير عين أصابها العمى
غير طير بلا غناء
غير سحابة صيف تياهة في السماء
آه يا حبيبي آه
من دونك من أنا»[2]

فسعد يحترق بنار البعد عن الحبيبة حيزية، وبث لواعجه من خلال هذه القطعة الحرة التي تعبر عن حالته دون قيود.

إلى جانب ذلك استعان بالشعر الملحون في عديد المواقع وذلك لارتباط شخصية سعد الشاعر بالبيئة الشعبية فكان ذلك الأنسب للتعبير عن ذاته الشاعرة، حيث راح ينشد مرة:

«يـــا ربّ ضـــاق علـــيّ الحـــال والهـــمّ عليـــا زاد وطـــال
قلبـــي صـــار فـــي تهـــوال والشـــكوى لـــربّ البريّـــة
لمِـــن نشـــكي ويـــن نـــروح لمِـــن نحكـــي لمِـــن نبـــوح
تهَوْلـــت فـــي صـــدري لجـــروح يـــا رب ارحـــم مـــا بِيَـــا
يـــا ريتنـــي نطيـــر مثـــل عْقَـــاب نْعَلّـــي ونْعَلّـــي فـــوق سْـــحاب
نطـــوي طريقـــي كِ لكتـــاب نصـــبّح عنـــد ممّـــو عينيـــا

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، المغرب، 2001، ص244.

[2]– عز الدين جلاوجي، المصدر سابق، ص357.

نلقاهـــــا فـــــي راحـــــة وأمـــــان نلقاهـــــا كـــــي وردة فـــــي الجنـــــان
كـــــي غْزَالـــــة بـــــين الغـــــزلان كـــــي شـــــمس الضـــــحوية
مهـــــرة تصـــــهل وتحـــــوم حجلـــــة تفَرْفَـــــرْ وتهـــــوم
قَمْـــــرَة عاليـــــة بـــــين نجـــــوم كـــــي ســـــبيكة ذهبيـــــة
بجاهـــك يـــا خـــالقي يـــا لحنـــين وبجـــاه النبـــي الأمـــين
وبجـــاه الصـــحابة والصـــالحين وبجـــاه أهـــل النيّـــة»[1]

فكان سعد يرسم بكلماته هذه اللوحة الحزينة يتخللها الرجاء في الله المعبود أن يعيد الحياة والصحة والشفاء لمعشوقته حيزية.

كما يمكننا أن نورد ما كانت ترددده النسوة عادة وهنّ تؤدين طقوس حول الشجرة علّ الله يستجيب لهنّ ويعود الخصب

«يا الله يا المعبود
يا خالق لحفاد ولجدود
يا خالق المغرور يا دّود
جيناك بضعفنا
جيناك والدمع على الخدود
ارحم حالنا
وحلْ الباب المسدود

يا الله يا المعبود... يا الله يا المعبود»[2].

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص505.
[2]- المصدر نفسه، ص62-63.

إلى جانب تلك المقطوعات التي تتناص وقصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون نذكر منها تلك الأبيات التي يوصي سعد فيها حفر القبور أن يكون لطيفا ومراعيا أثناء وضع التراب على حيزية عند دفنها فكانت مقطوعات تجعلك تعيش حقيقة تلك اللحظات الأشد إيلاما من أي شيء في الدنيا لحظة دفن من نحب:

«خرست الألسن، جمدت الأيدي، ارتعشت القلوب، دمعت العيون:

راح سعد يردد:

قسمتك بالكتاب... وحروف الوهاب... لا تطيح التراب

على حيزية

يا حفار القبور.....

يايس ريم البور.....

ما طيحت الصخور.....

على حيزية»[1].

والملاحظ هنا أيضا طريقة الكتابة والبيضات والمساحات المتروكة التي توحي بالسقوط التدريجي المادي للجثة والمعنوي للشاعر الحبيب الذي مات معها.

1-الأغنية الشعبية:

وذكرنا الأغنية الشعبية هنا مباشرة بعد الشعر على اعتبار أنها أشعار ينشدها الشخص معبرا بها عن مشاعره والجدير بالذكر هنا أن المواضيع التي تناولتها الأغنية الشعبية في هذا النص تدور حول «التعبير عن الحرقة النفسية والخضوع للقدر»[2]. الألم، الحزن، الفراق، ....

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 554.

[2]- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، (د.ط)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 170.

ونوردها هنا بعض النماذج منها الأغنية التي كان يرددها والدة منانة، «كان أبي... يجلس صيفا تحت العريشة، ينصب القصبة بين يديه، يثبت فوقها على شفتيها، ويعزف عميقا عميقا.

ما أطول الليل وما أطول نجومو
قلبي عليل، كثرت سمومو
صدري صغار، طغات همومو
عمري غدار، سواد ظلامو
ليمة بالميمة، لميمة بالحنينة
ظلي على ولد راني في غبينة»[1].

فليل العشاق والمهموم والحزين لا يخضع لقياس الزمن الطبيعي لكنه يبدو أطول وأثقل وكأنه صخر تجثوا على صدر صاحبها فلا تكفيه همومه ولكن الليل ينشب أظفاره فيغدو العمر غدار لا يؤتمن من كثرة المصائب فيستنجد الإنسان بأقرب شخص إلى قلبه عله يداوي الجراح ويطبطب على القلب الذي غادرته الأفراح فبتكراره لفظة لميمة 3 مرات، فهو نداء لا يرجى من ورائه التلبية لكنه يأتي كصرخة علها تطفئ بعضا من النيران المتأججة في الصدر وهذا صعد يرسل من خلال نايه وإنشاده رسائله للحبيبة البعيدة.

«يستل سعد نايه... ويرفع صوته في الفجاج معينا:
أه يا حبيبتي...
يا خفيفة الروح... يا روح الروح... قلبي مجروح
وأنت ما تحسي بيا
عذابي طال... دمعي هطال... كثروا علي لهوال

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 304-305.

وانت بعيدة عليا

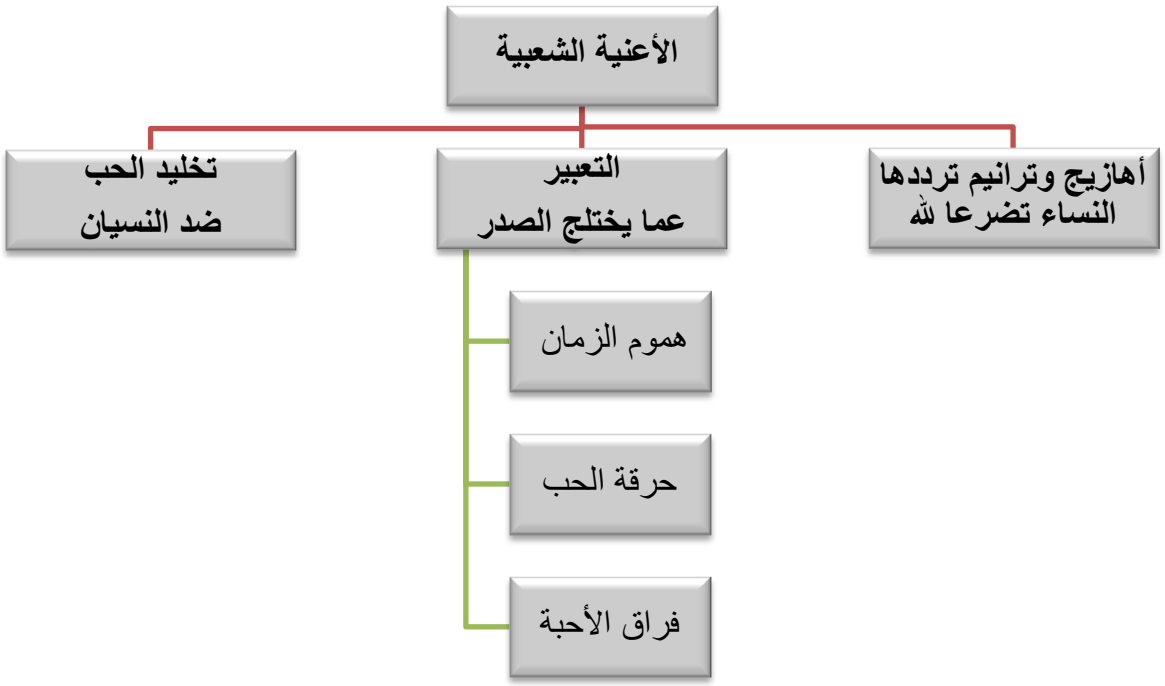
يا نجوم الليل... يا ريحة لكليل... ليلى صار طويل

وتحرقوا عينيا

أنا بي وين ... ربي يا لحنين... امسح دمع العين

أجمعين أنا وهي»[1].

وغيرها من أهازيج النساء اللواتي ترددنها تضرعا لله المعبود حتى ينهي اللهنة التي طال أمدها وأنهكت قلوب الرجال والنساء، رجاء بعودة الأفراح والمولود ومن خلال المخطط التالي نتبين مسار الأغنية الشعبية في المتن الروائي وموضوعاتها.



مخطط توضيحي(17):مسار الأغنية الشعبية في الرواية

[1]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 304-305.

ثانيا- فن السيرة :

تعتبر السيرة فنا من الفنون الأدبية التي تعمل على تصوير حياة إحدى الشخصيات بتقديم تفاصيل دقيقة أو بذكر أهم المحطات الخاصة والتي كان لها بالغ الأثر في مسيرة تلك الشخصيات، وتستحق التسجيل، هذا وتعرف السيرة الذاتية بأنها «عمل أدبي يقوم فيه مؤلف بسرد قصة حياته ويتضمن بالضرورة وصفا مباشرا ودقيقا لبعض الحوادث التاريخية وملامح الحياة في الفترة التي عاش فيها صاحب السيرة»[1]؛ فهي إذن تعتبر سجلا يدون فيه قصة حياة شخصية ما إلى جانب تسجيل ملامح ومحطات تاريخية ميزت الفترة التي عاش فيها الشخص.

هذا ويعرفها فيليب لوجون بأنها «حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية أو على شخصيته بصفة خاصة»[2].

ومنه تعتبر السيرة الذاتية من الفنون النثرية التي تعنى بتقصي وسرد جوانب وتفاصيل وأحداث دقيقة ومهمة يكتبها شخص عن ذاته، وما أفضل من أن يكون السارد هو ذاته الذي يكتب سيرته حيث يعرف كل كبيرة وصغيرة من أفكار وأحاسيس وآمال وآلام، ومحطات مختلفة في حياته كان لها بالغ الأثر في مساره، وقد لاحظنا تداخلا بين الرواية وفن السيرة وهذا ما يتجلى لنا في رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" حيث يسرد بوسعدية سيرته الذاتية على مسامع سرحان، يقول: «ولدت بتمبكتو منذ أربعين سنة، وبالضبط على حافة نهرها العملاق، في أسرة ذات جاه وشرف تنفق جل مالها في تعليم من يرغب ومن لا يرغب، ذكورا وإناثا، درست في أعرق مساجد تمبكتو، مسجد سيدي يحي، الذي يقال أنه تأسس على يد أحد أجدادي، تعلمت فيه علوما كثيرة، ومهرت فيها حتى صرت مقدما على

[1]-عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1،عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2008، ص 1147.

[2]- لوجون فيليب، السيرة الذاتية، تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 10.

الجميع، كنت وحيد والدي، أصر على تزوجي قبل بلوغي الرابعة عشرة، لكني كنت أرزأ في كل مولود مباشر، بعد أيام من ولادته، حملتنا ظروف الحياة على مغادرة تمبكتو باتجاه الشمال، ورغم ظروف الترحال الصعبة فقد كنا بخير، نملك قطعانا من الماشية ومن البهائم والإبل في أحضان ذلك رزقت بنتا، تحدت الموت كانت أعظم هدية ليس لي ولأمها، بل للعائلة ولكل القبيلة»[1]،وهكذا راح يسرد بوسعدية سيرته الذاتية على مسامع سرحان، صديقه من القبيلة.

واصل الحديث عن تزويج ابنته بابن عمها وكيف عاشوا سعادة رغم المشاق ومنغصات الحياة حتى وقعت المصيبة وحل بهم وباء النصراني ومن معه من البيض الذين كانوا يكتبون كل شيء عن القبيلة، أشعارهم، طعامهم، ملابسهم، كيف يصنعون الدواء، حتى عن حيواناتهم، ثم فجأة اختفوا وقد خطفوا فلذة كبده سعدية، ومذاك وهو هائم على وجهه بحثا عنها ليعيدها إلى حضنه ومن خلال سيرته الذاتية هذه اكتشفنا جوانب خفية عن هذه الشخصية حيث تتقاطع مع ما هو واقعي وتاريخي.

ثالثا- الخطبة:

وردت الخطبة في المتن الروائي في موضعين وكل منهما لها مسارها وهدفها، الأولى مع الشيخ عبد الله الذي اتخذها للنصح والإرشاد بعد أن ثار الفرسان وضاقوا ذرعا بالعقم واللعنة، فقرروا غزو القبائل الأخرى، فقام الشيخ عبد الله «رفع صوته كالخطيب قائلا:

لا أيها الأبناء، ما خلقنا للحرب إلا إذا فرضت علينا، ونحن أبناء الأمجاد، أبناء الشجعان الأبطال، توارثنا أخلاق الفرسان أبا عن جد، وعلى ذلك سنظل إلى أن يرث الله الأرض

[1]- عز الدين جلاوجي، مصدر سابق، ص 259.

ومن عليها، وهؤلاء حولنا جيرتنا، إخواننا وبنو عمومتنا، دماؤهم دماؤنا، وأعراضهم أعراضنا، ومن يبغ عليهم فقد بغى علينا، ولسنا ممن يفقأ عينيه، ولا من يطعن قلبه»[1].

قصد الشيخ عبد الله أن يذكر بالانتماء وقانون حسن الجوار، فحتى لو فرقتنا الحدود يبقى أخوه عرب وما يضرهم يضرنا لذا يجب أن نكون عصبة واحدة.

وهذه خطبة عزوز بولحروز، وهو يتحدث عن بوسعدية وكيف أنه مجلبة للخراب والفناء بسحره الأسود الذي يمارسه في اعتقاد عزوز بولحروز: «راح عزوز بوالحروز يعيد تفاصيل مجيء بوسعدية إلى بيت السيل وانتقاله إلى بيت أحمد، وممارسته السحر الأسود على حيزية قال عمار: فيم يزعجك ذلك؟

رد عزوز بولحروز بصوت مرتفع حانق:

يا بشر، يا خلق، حذرت ألف مرة من هذا الأسود، هذا والنصراني سبب هلاك القبيلة، لأنه ليس لكم علم، لا تعرفون خطر السحر الأسود، وخطر الجن الأسود، أنتم لم تقروا السيوطي، وابن سينا وابن سيرين، وأحمد البوني، لقد أفسد بما فعل علاجي الذي وصفته لحيزية، ستسري سمومه فيها، وسيقضى عليها، بل سيقضى على القبيلة كلها، ولن تقوم لكم قائمة بين القبائل»[2].

رابعا–تداخل الرواية مع القصة القصيرة:

تعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية رواجا في الساحة الأدبية؛ حيث استوعبت وتجانست مع شتى الأنواع الأدبية وغير الأدبية، كالفنون مثلا، وقد تجلى ذلك التفاعل على مستوى القيم الفنية والجمالية، شكلا ومضمونا، وتعتبر الرواية الجنس الأدبي الذي يبقى

[1]– المصدر نفسه، ص 28.

[2]– عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 486.

عصيا في وجه الزمن والاندثار، لما لها من قوة على الانسجام والمرونة، فقد استوعبت جميع الفنون والأدب شهره، ونثره، وتأتي على رأس هؤلاء، القصة القصيرة التي هي: «قالب من قوالب التعبير، يعتمد فيه الكاتب على سرد أحداث معينة، تجري بين شخصية وأخرى، أو شخصيات متعددة، يستند في قصار وسردها على عنصر التشويق حتى يصل بالقارئ أو السامع إلى نقطة معينة، تتأزم فيها الأحداث وتسمى العقدة ويتطلع معها المرء إلى الحل حتى يأتي في النهاية»[1]، أما الرواية فهي «أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزا أكبر وزمنا أطول، وتعدد مضامينها فيكون منها الروايات العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية»[2]، رغم أن لهذين الجنسين الأدبيين خصوصية معينة تميز أحدهما عن الآخر، إلا أننا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننكر التقارب والاتصال والتداخل الحاصل بينهما، حيث يشتركان في نقاط كثيرة ويختلفان في أخرى ويكفي أن نقول أن «الرواية والقصة القصيرة هما النوعان القصصيان الحديثان المتمردان اللذان قاوما التقنين والتثبيت وامتزجا مع أنواع الحياة اليومية»[3]، فكل منهما تعتمد على السرد والعلاقة الجامعة بينهما، ليست سطحية بقدر ما هي علاقة تزاوج بين الالتقاء والانفصال، وكم من رواية حوت في ثناياها قصصا قصيرة، ومن بينها رواية الشجرة التي هبطت من السماء؛ حيث ضمت عديد القصص القصيرة، التي نجدها متناثرة هنا وهناك، جاءت على لسان أصحابها أو قصصا عن شخصيات كان لها دور ما في سير الأحداث وصيرورتها ومن بين تلك القصص لدينا قصة الشجرة «منذ سنوات يبست هذه الشجرة العملاقة التي تتوسط مضارب القوم أو الشجرة الروحانية، كما يسميها الجميع؛ لأنه لا أحد على مر الأجيال استطاع أن يعرف نوعها، رغم سعيهم الحثيث إلى ذلك... لكن

[1]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1980، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

[3]– ت. تودوروف، القصة والرواية، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: تر:خيري دومة، ط1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص 12.

الذي يتفق عليه الجميع أنها شجرة مباركة، لم تنبت في قلب المضارب صدفة بل لسر ما، وظل الجميع يحيطونها بتبجيل يشبه التقديس، يسقونها من ظمإ، ويحمونها من عواصف، يبخرونها في كل أعيادهم بأغلى أنواع البخور، ويخضبون جذعها بأجود أنواع الحناء، ويستظلون بفيئها تبركا بها، ويجمعون ما تساقط من ورقها، فيعتمدونه علاجا لأمراضهم ويعلقون عليها أحلامهم وأمانيهم خرقا، ولم يتخلو عنها مطلقا حتى حين كانوا يرتحلون طلبا للكلإ، كانوا يتركون بعض فرسانهم لحراستها، لكنها يبست.

فجأة ودون سابق إنذار يبست... كلما أمعنت في الذبول ذبلت القلوب والوجوه... امتد الموت إلى الأغصان والجذع والجذور، ومعه امتد اليأس إلى النفوس»[1].

في هذه القصة يحكي لنا الشيخ عبد الله قصة الشجرة التي كانت مدار الرواية وتتطور الأحداث وسيرها بحسب حالتها حيث يمكننا عدها القصة الإطار، تدور في فلكها بقية قصص الشخصيات المختلفة، ثم لدينا قصة الباهية بنت مخلوف بوذراع حيث رويت كذا مرة من قبل شخصيات مختلفة لكننا لا نسجل تباينا على مستوى المضمون فهذه فطيمة بنت قدور زوجة الشيخ عبد الله تحكي وتقول: «تلح على ذاكرتي قصة الباهية بنت مخلوف بوذراع... استعادت الحكاية من جذورها، تخيلت مخلوف بوذراع وهو يرعى كالبعير، يجر ابنته الباهية من شعرها الطويل، ثم يلقي بها أرضا، ويضع قدمه الضخمة على رقبتها، ويستل من حزامه خنزرا عملاقا وهو يصيح: لن يغسل العار إلا دمك ولو لا لطف الله الذي دفع ببعض الجيران فاستخلصوها منه لكانت نهايتها، كان مخلوف بوذراع من سادة القبيلة ومن أثريائها، أوتي بسطة في القوة وكثرة في الولد، وكانت ابنته الباهية من أجمل من رأى أبناء القبيلة، تنافس عليها كثير من الشبان، أبناء الأثرياء، والوجهاء، وكان ابن عمها أقربهم لرضى والدها وإخوانها، لكن قلبها لم يكن معلقا إلا بالراعي، الذي اعتاد أن

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص ص 16-17.

يقترب من مضاربهم... حتى حدث المحظور، وحدث الحب متحديا كل الأسوار المنيعة، لم تكن الباهية بنت مخلوف بوذراع ترفض الزواج من ابن عمها، بل كانت تظهر لذلك فرحا غامرا، ولكنها كانت تسوف موعد الزفاف، حتى فتح الجميع أعينهم على الفجيعة، لقد فرت الباهية بنت مخلوف بوذراع مع عشيقها الراعي، وعجزت كل الحيل عن تقصي أثرهما وكأن أغوار السماوات قد ابتلعتها»[1].

هذه قصة الباهية التي خطرت على بال كل من راحوا يبحثون عن سبب اللعنة التي حلت بالقبيلة، هل هو ذنبها لأنها ارتكبت المحظور وخرجت عن الأطر التي رسمتها العادات والتقاليد، أو أن القبيلة كبلت بلعنة العقم لأنهم لم يباركوا حبها.

وهكذا راحت القصص القصيرة تتوالى على ألسنة مجموعة من الشخصيات كحكاية نوة مع عقمها وإحجام زوجها المحب والمتفهم عن الزواج بغيرها مكتفيا بها زوجة وحبيبة وابنة وأما وكيف نذرت نفسها ووقتها بعد وفاته المفاجئ لخدمة القبيلة، فكانت نعم الأم للكبير والصغير.

أما قصة سرحان القصيرة التي رواها حول الراحل والده الذي عرف بالقوة والشجاعة؛ حيث كان قائد القبيلة وفارسها المقدام، وكيف تخلى فجأة عن كل ذلك تاركا القيادة والمشيخة زاهدا في الدنيا.

والقصة المفجعة حول ابن الباهية بنت مخلوف بوذراع الذي جاء يوما يطلب مد أواصل الود مع أخواله فاستفردوا به وجردوه من كل ما يملك ثم قتلوه بدم بارد ولم يكتفوا بذلك، بل قطعوا أواصره ودفنوه مجهولا غريبا وحيدا، قال أحمد: «منذ عقود حدثت جريمة قتل مروعة، ذهب ضحيتها شاب أنيق فر من غربته إلى أخواله انتصارا لأمه... لكنهم طردوه... بل أراقوا دمه ها هنا، سلبوه ماله وقتلوه شر قتلة وعلى عجلة من أمرهم، دسوا

[1]- المصدر السابق، ص ص 39-40.

جثته الممزقة قريبا من الشجرة الروحانية... عادت به الذكرى سريعا إلى حكاية الباهية بنت مخلوف بوذراع التي هربت بحبهاوإلى حكاية ابنها العائد إلى أحضان رحم لم يرحمه»[1].هذه القصة تحكي بشاعة جريمة قتل البراءة والسلام من أقرب الأنام.

وثمة قصص أخرى تخللت متن الرواية مثل حكاية عزوز بولحروز، عن زواجه وطلاقه ومقته الشديد للنساء، وكيف تخلى حتى عن فلذة كبده عن حكاية بوسعدية الأب المغدور الذي سلبت منه وحيدته سعدية التي اختطفها الطبيب النصراني واستباح حرمتها، كذلك قصة منانة الحزينة التي تشبه إلى حد كبير قصةحب حيزية وسعد؛ حيث أحبت ابن عمها وأحبها وتزوجا صغيرين وعاشا في سعادة رغم الفقر، تقول منانة: «رغم كل البؤس تزوجنا، ونحن لم نزل أشبه ما نكون بثمرتين غير طازجتين... تناقلت كل القبائل قصتنا، فكتب عنها الشعراء وغنى عنها المغنون... بعد سنوات رزقنا ولدا ملأ علينا حياتنا فرحا وحبورا، زحف علينا وباء متوحش، ابتلع أول ما ابتلع حبيبي علي»[2]. فعاشت منانة على ذكرياتها مع زوجها الحبيب، وبما أنها فتية وفاتنة فقد كانت محط أنظار الكثيرين منهم رجل غني راح يغريها بكل أنواع النعيم، لكنها كانت ترفض وكذلك ساندها والدها في البداية لكنه أذهن بعد ذلك متحججا بألسنة أهل القبيلة فهربت وابنها الصغيرة تسكن كهفا حتى اقتفى ذلك الثري أثرها وكانت الفاجعة الكبرى إذ تسمم الصغير حتى مات حزنت منانة وقررت الفرار من شر وبطش ذلك الشيطان، وهكذا سكنت الجبل.

وهكذا تتوالى القصص التي كانت في مجملها ذات مسحة سوداوية حزينة تحكي غدر الإنسان والزمان، وقد ساهمت هذه القصص المتضمنة في الرواية «في تداخل

[1]- المصدر السابق، ص ص 317-318.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 304-305.

المحكيات فيما بينها وهو ما يجعل السرد مذبذبا ...يجمع بين إيقاعين، إيقاع القصة التكثيفي وإيقاع الرواية المنفتحة على توالي السرد»[1].

خامسا-تداخل الرواية مع المسرحية:

مما لا يمكن إنكاره وجود علاقة بين الرواية والمسرحية، حيث أن لهما العناصر والخصائص التي يشتركان فيها، حيث يعتمدان على الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، بيد أن ما يميزهما عن بعضهما البعض اعتماد الرواية في بنائها على السرد بالدرجة الأولى؛ لأنها معدة أساس لتقرأ، بينما المسرحية تقوم على أسلوب الحوار إذ أنها تكتب لتعرض أمام الجمهور على الركح.

وهذه العلاقة التي تجمع بينهما تكاد تجعلهما ينصهران حتى تنتفي الحدود بينهما حيث تستفيد إحداهما من تقنيات الأخرى، فقد يغلب أحيانا عنصر الحوار في الرواية بدل السرد وهي بذلك تقترب من الأسلوب المسرحي؛ لأنها خرجت من عباءة السرد وارتدت عباءة الحوار الذي يعتبر السنة البارزة للمسرحية، إلى جانب اعتماد الرواية على المشاهد وتقديم الأحداث بطريقة درامية حتى تكاد تحس معها بأنها تمثل أمامنا وهذا ما يعوضه الممثل وحركاته على الركح، وهذا التداخل بينهما يعتبر سمة تجديدية انتهجها الروائيون رفضا للقوالب الجاهزة، والأطر التقليدية التي كانت سائدة، وهذا ما مثل النزعة الحداثية التي «تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية إذ لا الشخصية شخصية، ولا

[1]- فاضل عبود التميمي، رواية أهداب الخشبة، منى بلشم من المحاكاة الافتراضية إلى التداخل الأنواعي، النقد الأدبي الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية الـــ 15، جامعة ديالي العراق، مقال مستل من موقع، تاريخ الزيارة: 2025/02/01، الموقع:

-http://benhedouga.com

الحدث حدث ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[1].

وبناء على ما تقدم سنبحث في المتن الروائي على مدى انفتاحه على المسرحية، بالاعتماد بالدرجة الأولى على أحد أهم مرتكزاتها وهو الحوار الذي سنتتبع نسبة حضوره في المتن الروائي لنحكم على ضوئه هل يمكن أن نخرج هذه الرواية من دائرة تجنيسها إلى جنس أقرب هو "المسردية"، أم أنها ستبقى في فلك جنسها كما جنسها صاحبها منذ البداية.

-الحوار:

لقد برز الحوار المسرحي كمكون رئيسي في بناء رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" كما مثل سمة بارزة في عرض الأحداث، وهي بذلك تتداخل مع المسرحية، ذلك أن الحوار يعتبر «من أهم عناصر التأليف المسرحي لأنه يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانا ويوضح الشخصيات ويرسمها بطريقة غير مباشرة، ويدفع الصراع الصاعد حتى النهاية دون أن يعتمد على السرد والشرح»[2]، وعليه فالحوار يسهم في إبراز فكرة المسرحية الأساسية دونما اللجوء إلى كثرة الشرح والسرد، مما سيجعل الأحداث والصراع يتنامى ويتصاعد حتى النهاية، بالإضافة إلى كونه «أهم ما يميز الصياغة التعبيرية للمسرحية، وذلك لأنه يعد في الواقع أداة المسرحية»[3]، وإذا ما أردنا أن نعرف الحوار بصورة أدق، نذهب مع ما قاله باتريس باقي في معجم المسرح، حيث يقول: «الحوار Dialogue هو حديث بين شخصيتين أو أكثر... هو إجمالا تبادل كلامي بين الشخصيات وثمة تواصلات حوارية أخرى ممكنة أيضا بين شخصية مرئية وبين أخرى غير مرئية، بين شخص وإله

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 48.

[2]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4،دار الفكر ، عمان، الأردن، 2008، ص 176.

[3]- عثمان موافي، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث،(د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2000، ج2، ص 94.

أو روح (هاملت) بين كائن حي وآخر غير حي (حوار بين آلات، حوارها تفي ...إلخ والمعيار الأساسي في الحوار هو ذلك التبادل وازداوجية التواصل»[1]، الحوار يقوم أساسا على التبادل بين طرفين أو أكثر حتى ولو كان الظرف الثاني غير مرئي أي حتمية وجود طرفي تواصل حتى يتحقق الحوار.

والرواية موضوع الدراسة قد زاوجت بين السرد والحوار اللذين شكلا بتداخلهماأهم مرتكزاتها البنائية، وقد حضر الحوار في الرواية بنوعيه: الخارجي والداخلي، أو ما يعرف بالمونولوج، حيث تبدأ الرواية بالسرد والوصف ليقدم لنا الملمح العام للشخصيات (سرحان، جلول، أهل القبيلة) لتأتي بعد ذلك الحوارات المتبادلة بين الشخصيات، لتنقل لنا أفكارها، وميولاتها، وانفعالاتها، لنصل إلى الكشف عن تناص الأحداث، إذ ينقطع السرد أحيانا ويبرز الحوار الذي يحتل نسبة كبيرة من الرواية، لدرجة أن القارئ وهو يتصفح الرواية يشعر وكأنه يشاهد تمثيلا مسرحياشاخصا أمامه، وفيما يلي سنتتبع هذه الحوارات ونكشف عن كيفية تداخلها مع السرد.

1-الحوار الخارجي:

يعتمد الحوار الخارجي على تناوب الكلام بين شخصين أو أكثر حول موضوع ما،حيث يرى نجم عبد الله كاظم بأن الحوار هو «الذي يخرج من أفواه الشخصية في تماس بعضها بالبعض الآخر، ضمن سير أحداث الرواية وتيسير بعض شؤونها ضمن ذلك، وفي التعبير عن ردود أفعال البعض الآخر واتجاه الأحدث والوقائع وإلى ذلك»[2]، ويحصر هذا النوع من الحوار بصورة لافتة للانتباه على طول الرواية، ويظهر ذلك في العديد من المقاطع منها الحوار الذي دار بين سرحان وجلول وعمار، موضوع سبب سقوط الجدار

[1]- باتريس باقي، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، ط1،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2015، ص 170-171.

[2]- نجم عبد الله كاظم,مشكلة الحوار في الرواية العربية,ط1,عالم الكتب الحديث ,إربد,الأردن,2008,ص18

الذي كان يطوق الشجرة الروحانية، أو كما أصبحت تعرف لديهم بالشجرة العجفاء بعد أن جفت وحلت لعنة العقم على النساء وفيما يلي نورد مقتطفا منه:

«اعتدل سرحان وقال: أي خطب حل؟

قال جلول: لقد تجمعوا حول الشجرة.

صاح سرحان: كان رأيي أن نقيم الجدار بعيدا حتى لا يتهاوى على الشجرة العجفاء فتنهار.

رفع عطا الله رأسه، وقال: إنها بفعل فاعل.

بل بفعل الريح الغربية علق سرحان.

هز جلول رأسه... وقال: فعلا... إنها فعل الريح.

وصل عمار... أسرع يقول: إنها الجن.

التفت إليه سرحان... وقال: بل بفعل الريح.

ترجل عمار وقال: هل تحس ريحا؟

هم سرحان أن يقول: قد ذهبت البارحة، لكن عطا الله قاطعه قائلا.

أعتقد أنها بفعل فاعل

ثنا عمار جناح برنسه على ظهره، وقال: لا فاعل إلا الجن

...سأل جلول ممزقا عشاء الصمت: هل تحسست شيئا؟

... سرحان: هناك ما يدل على أنها بفعل فاعل، ولكنه من بني البشر، هناك آثار أقدام عفتها الريح، لكن آثار الحافر والأصابع ظلت بينة.

اندفع عمار معرضا:

إذن هي الجن، ليس في أقدامها إلا الحوافر، والأصابع، وما بينهما فراغ»[1].

وهكذا استمر الجدال قائما بين الأطراف المتجاورة حول سبب انهيار الجدار كل منهم ينسب إلى جهة معينة وهذا ما يشي بالكثير عن طريقة تفكير الشخصيات، فمنهم المنطقي، جلول

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص ص 13-14

الذي نسب الأمر للريح، ومنهم العقلاني الذي حكم عقله وراح يتقفى الآثار ويكاد يجزم أنها بفعل فاعل من البشر، والآخر عمار يؤمن بالخرافة والماورائيات، إذ نسب الأمر للجن، ومن خلال هذا الحوار الذي يبدو بسيطا إلا أنه جعلنا نقف موقف المتفرج على الأحداث والنزاع الدائر بينهم، وكأننا نعيشها ونشاهدها على ركح مسرحي متخيل في أذهاننا بتمثلاتها وانفعالات الشخوص المتباينة.

يتواصل الحوار بين الشخوص حيث تطلب الموقف السردي الاعتماد على تقنية الحوار، التي عول عليها بدرجة كبير في تصعيد الحدث والملاحظ أنه قبل بداية وانتهاء أي جملة حوارية يأتي مباشرة توضيح بلغة السرد ليبين لنا حال المتحدث وطريقة حديثه مثل قول السارد «هز جلول رأسه موافقا وهو يتأمل الجدار المتهاوي كالخبير»، وقوله أيضا «مد عمار هامته يحدث في الحاضرين بتحد، رفع جلول نظره في الجامع»، وغيرها وكأننا بالسرد قد أسندت له مهمة التوضيح والشرح للعملية الحوارية، وهي أقرب ما تكون هنا إلى (الإرشاديات المسرحية الإخراجية) «وتسمى أيضا في اللغة العربية ملاحظات إخراجية وهي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي»[1].

كما تواصل الحار على طول الرواية يقصر أحيانا ويطول حتى يشمل عدة صفحات وقد تنوع الحوار بين الشخصيات، بل نجد حتى حوارا بين شخصية أحمد والطيف وهو شخصية غير مرئية تسمع صوتها فقط، حيث يصور لنا الحوار هنا لوحة بانورامية خيالية عن صوت نابع من عمق الكهف الذي يلجأ له أحمد ليلتمس الحقيقة عله يجد أجوبة شافية عن أسئلة أرقته، وهكذا فالمزاوجة بين الحوار والسرد كان لهما دور بارز في تقريب الأحداث الروائية وتصعيدها وتحريكها في هذه الرواية، ولا يسعنا أن نذكرها جميعا

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، ط1، المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص 22.

لكثرتها، وهنا سنلجأ إلى رصد بعضها بالإشارة إلى الصفحات الواردة فيها والشخصيات المتحاورة، خاصة تلك الحوارات التي شكلت بؤرة حدثية مهمة ساهمت في تنامي الأحداث.

الحوار الخارجي	الصفحة
الشيخ عبد الله وسرحان	26-25
الشيخ عبد الله عطا الله	30-27
عزوز بلولحروز أحمد	32-31
سرحان والمايسة، الطاووس أحمد	36-35
الطيف، أحمد، عبد الله، عطا الله	38
سرحان،أحمد، جلول، عمار	.48-42
الشيخ عبد الله، الدهماني، أحمد، سرحان	53-49
نوة، هجيرة، الطاووس، المايسة	60-55
سرحان، عطا الله	62-61
أحمد المايسة	69-67
بوسعدية، سرحان، عبد الله	78-73
ميمونة، جلول، عطا الله	83-82
الدهماني، الأم، قمرة بن لمنور، الشيخ عبد الله، نورة، هجيرة، سرحان، عمار، جلول، عطا الله	89-84
عمار، جلول، عطا الله	92-90
الطاووس، هجيرة، نوة، حدة	95-93
عزوز بولحروز، جلول	99-97
الشيخ عبد الله، عزوز بولحروز، عمار، الدهماني، عطاالله، عمار، سرحان	103-100
المايسة، أحمد سرحان، الطاووس،	109-104
سرحان، عمار، الطاووس، سعد، الشيخ عبد الله، نوة، فطيمة، جلول، عطا الله	138-127
الشيخ عبد الله، سرحان، هجيرة، عمار، جلول، نوة، عزوز بولحروز	
عزوز بولحروز، نوة، هجيرة، الشيخ عبد الله، جلول، فطيمة	151-139
الطاووس، هجيرة، الشيخ عبد الله، عمار، جلول	163-153
عمار، نوة، الشيخ عبد الله، هجيرة، الدهماني	173-165
سعد، حيزية، أحمد سرحان، منانة، المايسة، عزوز بولحروز، الشيخ عبد الله، الطاووس	214-204

الطيب النصراني، سرحان، عزوز بولحروز، سعد	216-232
الدهماني، قمرة بنت لمنور، هجيرة، الشيخ عبد الله	430-435
منانة، سعد، حيزية، أحمد، بوسعدية، الطيب، النصراني	523-536
سعد، الدهماني، عزوز بولحروز، منانة، أحمد سرحان، الشيخ عبد الله	536-543
سعد، عزوز بولحروز، عمار، أحمد سرحان	545-555

جدولتوضيحي(05): يوضح مواضع الحوار الخارجي في الرواية

ما يلاحظ على الجدول أعلاه، أننا نرصد مجموعة من الخصائص المميزة للتداخل بين الحوار والسرد، منها:

- المراوحة بين الجمل الحوارية الطويلة والقصيرة، حسب ما يستدعيه المقام خاصة تلك المغلقة بالحيرة وعدم الاهتداء إلى أجوبة مقنعة عما يحدث للقبيلة والنساء ومن العدو الحقيق، أما الطويلة فقد لجأ لها الروائي للتنفيس عن مكنونات النفس خاصة بين الرجل وزوجته أو صديقه كما أن الحال بين سرحان وبوسعدية مثلا.
- المزاوجة بين الجمل السردية والجمل الحوارية، ساهم بطريقة كبيرة في رسم الملامح العامة والدقيقة للأحداث والشخوص.
- جاءت لغة الحوار بسيطة كبساطة الأحداث التي تدور بين الأصدقاء عند المزاح مثلا، كما حدث بين عطا الله وأحمد وسرحان؛ حيث نجدها بعيدة عن الغموض، فحوت في طياتها صيغ الأمر والنهي، إلى جانب اللغة الغامضة القوية اللهجة التي تحتاج منا إلى تأمل وتأويل، بل وتقصي لفهمها خاصة في مواطن الحوار مع الطيف أو الفرسان العشرة الغرباء الذين عدهم أهل القرية من الجن.
- وقد عبرت المقاطع الحوارية أيضا في الرواية عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان وعن طرح أسئلة وجودية طالما أرقته، كما وجسدت مواطن الاختلاف

والتباين بين المتحاورين خاصة مع الآخر الغربي المتجسد في شخصية الطبيب النصراني الذي كان حواره يحوي خبثا ونية سيئة مبيتة لأهل القبيلة.

2-الحوار الداخلي (المونولوج Monologue):

إلى جانب الحوار الخارجي هناك ما يسمى بالمونولوج أي الحوار الداخلي الذي يكون بين الشخصية وذاتها، حيث يجري ي ذهن الشخصية دون تدخل طرف خارجي؛ فـ«كلمة مونولوغ تعني كلام الشخص الواحد... وتوجد في مصطلحات المسرح كلمة أخرى تقترب بمعناها من المونولوغ هي كلمة مخاطبة الذات، كما يمكن أن يأتي المونولوغ على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض... كما يمكن أن يكون حوارا مزيفا لا يفترض ردا ... وبشكل عام فإن المونولوغ يمكن أن يكون نوعا من السرد لوقائع لا يعرفه المتفرج وبذلك تكون له وظيفة إبلاغية»[1]؛ إذن فالمونولوج يلعب دورا بارزا في المسرحية إذ يقوم بوظيفة إبلاغية وهذا النوع من الحوار «يغني الرواية، ويلقي الضوء على العالم الداخلي للأشخاص، ويقرب المسافة، ويختصرها بين الشخصية السردية والقارئ، ويضع هذا الأخير في الجو العاطفي والنفسي المتوتر الذي تس به»[2]، ويحضر المونولوج في رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" في مواضع عدة نذكر منها حوار سرحان مع نفسه حينما عادت به الذكريات إلى لقائه وزواجه بالطاووس بنت علي وكيف ظفر بها بعد عدة محاولات للإيقاع بها «حرج سرحان ملفوفا بالخيبة، لكنه كان في أعماقه يضحك من نفسه، هل اصطاد بنت علي أم اصطادته؟ هل كان لقاؤهما صدفة، أم خططت له هي بكيد النساء، وكيدهن عظيم»[3].

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 494.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 23.

[3]- عز الدين جلاوجي، مصدرسابق، ص 32.

وهكذا توالت الحوارات الداخلية ولكنها بنسبة طفيفة مقارنة مع الحوارات الخارجية، كما ويمكننا إدخال حوار الشخصية مع الحيوانات ضمن دائرة الحوار مع الذات، لأنه لا يوجد شخص آخر ليحدث بينهما تفاعل وتواصلا كلاميا، بل هنا الشخص يحاور نفسه، وهذا ما حدث مع سعد وحصانه برق في أحد المرات «راح يبلل يديه ويمررهما على شعره الأسود، قال لبرق: اتفقنا أن نطارد الشمس حتى نبلغ مكانها من حيث تشرق، نصب برق أذنيه، سأل سعد وهو يحضن رأسه إلى صدره، وقال: هل نعود؟ حرق برق رأسه بالإيجاب، طبع سعد قبلة على جبين برق وقال: صدقت يجب أن نعود، قلبي يدعوني أن نعود»[1]. وهكذا فالمونولوج والسرد قد عملا على «إضفاء الطابع الدرامي على الشخصية، فيبدو الكاتب وقد نحى نفسه جانبا، تاركا للشخصية ذاتها أن تعبر عما لديها من مشاعر وأحاسيس، وأفكار، وهواجس وهي طريقة تذكرنا بالممثل حين يظهر على خشبة المسرح بعيدا عن أي تأثير من الآخرين، مطلقا لنفسه العنان لتقول ما تشاء وما لا تشاء، كاشفا عما تخفيه من أسرار وما تواريه في لاشعورها من هواجس»[2].

وهكذا شكل الحوار عامة في تنامي السرد عن طريق المزاوجة بين الحوار الخارجي الذي ساعدنا في معرفة تفاصيل وطبيعة العلاقة بين شخوص الرواية وساهم في صيرورة الأحداث، إلى جانب الكشف عن مكنونات ودواخل الشخصيات وهذا ما أبرزه المونولوج (الحوار الداخلي).

مما تقدم يمكننا الوصول إلى نقطة مفادها أن الروائي عز الدين جلاوجي قد وظف الحوار بنوعيه كسمة بارزة في متنه الروائي، حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال، أن نفصله عن السرد، وهذا ما يدفعنا إلى القول بتداخل الرواية مع المسرحية، فالأولى تقوم

[1]- عز الدين جلاوجي,مصدر سابق، ص 270.

[2]- إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 183.

على السرد والثانية تستند على الحوار، وهذا ما منح الرواية بعدا دراميا يتماشى وموضوع المتن الروائي.

لقد تقاطع النص السردي الجلاوجي الذي بين أيدينا "الشجرة التي هبطت من السماء" مع كثير من الأجناس الأدبية مما جعل معمارية صرحه السردي تتنوع بين القصة القصيرة، والسيرة الذاتية، والحكمة، والشعر، وعلى رأسها المسرحية التي كان لها الحضور البارز كما سبق وأن سجلنا ذلك على مستوى غلبة الحوار أكثر من السرد وكأننا أمام نص درامي.

الرواية = النص الدرامي (الحوار، الإرشادات، العلامات، أزياء، حركات، سكنات...).

الركح= ذهن القارئ.

العرض المسرحي: يجري على ركح متخيل بكل شخصياته ودواله، يقبع في ذهن القارئ.

ولذلك كان على عز الدين جلاوجي ألا يعمد إلى تجنيس عمله الإبداعي هذا ويدخله ضمن الرواية، فهو أقرب إلى ما اصطلح عليه هو ذاته (المسردية) ما يمزج بين الرواية السرد والمسرحية.

خاتمة

إن البحث في موضوع المتعاليات النصية وتجلياتها في رواية الشجرة التي هبطت من السماء، بحث خصب متنوع بتنوع الرؤى وتعدد القراءات وإنتاج الدلالات والتأويلات التي يحكمها الاختلاف، والائتلاف، حسب طبيعة القارئ ومنهجه ومدى استيعابه وتغلغله في ثنايا الرواية، بشرط النأي بقراءته عن كل ما هو سطحي واضح، والنفاذ إلى ما هو عميق وغامض، إلى ما لم تقله الكلمات، ولكنها تشي به، وتدعوك لاستبصاره وتعريته، وربطه بالراهن المعاش وبناء رؤية استشرافية للمستقبل، فلا وجود لعمل أدبي بريء ولذا وجب الحذر منه فهو يظهر عكس ما يبطن، وعلى هذا الأساس لن تكون نتائج هذا البحث سوى نتائج أولية لقراءة حاولت جاهدة أن تكون جدية لأبعد الحدود، فهي قابلة للمراجعة والنقد وتصحيح المسار من جهة، وللتعمق والإثراء أكثر من جهة أخرى، ومن أهم هذه النتائج نذكر:

1- لم ينطلق جيرار جنيت من العدم في دراسته للمتعاليات النصية، لكنه اتكأ على ما وصلت إليه جوليا كريستيفا في مجال التناص والتي بدورها استفادت من سابقيها، وعلى رأسهم الناقد الروسي ميخائيل باختين، ومبدأ الحوارية لديه.

2- لقد انتقل جيرار جنيت من مرحلة حصره لموضوع الشعرية في معمارية النص وكان هذا سنة 1979 إلى مرحلة جديدة تلت ذلك بثلاث سنوات وهي أشمل من ذلك والمتمثلة في التعالي النصي، حيث جعل معمارية النص مجرد عنصر من عناصرها الخمسة.

3- يجنح عز الدين جلاوجي عادة إلى صياغة عناوين غير اعتيادية تحوي شحنات دلالية عميقة وقوية باعتبارها أولى العتبات التي تواجه المتلقي الذي يعمد بدوره إلى محاولة تفجيرها والوصول إلى تأويلات تختلف باختلاف القراء وسعة ثقافتهم، خاصة وأن تلك العناوين ترتبط بطريقة أو بأخرى، بنصوص مختلفة، مما يدفع المتلقي للبحث عن الوشائج الرابطة بين النصين، الحاضر

والغائب، وهذا ما سجلته أثناء تحليلي وتعاملي مع عنوان الرواية موضوع البحث "الشجرة التي هبطت من السماء" والذي لم يكن أبدا عنوانا بريئا.

4- ليس بالضرورة بما كان أن تسجل كل العتبات حضورها في العمل الأدبي، بل قد يظهر بعضها ويغيب البعض الآخر، ليس من باب عدم أهميتها أو إغفالها، ولكن حسب رغبة ورؤية الكاتب المبدع، الذي قد يعمد كما رأينا مع عز الدين جلاوجي هنا إلى أن يقتصر حضور العتبات النصية في روايته على لوحة الغلاف، اسم الكاتب، التجنيس، العنوان الرئيسي، الإهداء، التصدير، والعناوين الداخلية، وقد غابت مثلا الحواشي والهوامش من الممكن رغبة منه في حث القارئ على البحث واكتشاف ما غاب عن فهمه استفزازا لثقافته ومساهمتا في توسيع مداركه.

5- تميزت رواية الشجرة التي هبطت من السماء بالطول والإسهاب وهذا ما يمكن اعتباره سمة بارزة في روايات عز الدين جلاوجي، مما دفعه إلى تقسيمها لفصول معنونة شكليا، لكن من حيث المضمون فهي مترابطة ومتداخلة، فمثلا عنوان الفصل الأول "نهاية النهايات" يصلح أن يكون عنوانا لكل فصول الروايةحيث نسجل نهايات عديدة على طول مسار الرواية، ونفس الشيء بالنسبة لعنوان الفصل الأخير "بداية البدايات" يرمي بظلاله منذ صفحات الرواية الأولى إلى نهايتها.

6- لقد ارتبطت الرواية مع ما يحيط بها من مناصات تسيجها من غلاف، وعنوان رئيس، الإهداء، التصدير، وحتى العناوين الداخلية، حيث بنت بينهم جسرا تواصليا مع اختلاف حضورها وتأويله، حتى أضحت الرواية كلا متكاملا، وكأننا مقبلون على أحجية وكلما فتحنا بابا من أبواب الرواية وعتباتها تقابلنا دلالة نبني عليها أو من خلالها تصورنا وتأويلنا لما هو قادم، حتى نصل إلى

نهايتها لكن المفاجأة أن الأحجية ما هي سوى طرف صغير أدخلنا متاهة أكبر ودورنا فك الرموز للخروج منها ومحاولة الوصول إلى بر الأمان الذي سيكون وهميا إن صح التعبير، إذ سيكون مغايرا ومتجددا بتجدد القراءات والتأويلات.

7- وظف الروائي التناص بأنواعه المختلفة منها الأدبي، والأسطوري، والتاريخي، وكان التناص الديني حاضرا وبقوة، يظهر ذلك جليا منذ العتبات الأولى (العنوان الرئيسي، والعناوين الداخلية والتصديرات)، حيث يلجأ تارة للتناص المباشر الحرفي مع القرآن الكريم، وتارة إلى تناص غير مباشر أي بالمعنى كما سجلنا تناصا مع الإنجيل والتوراة، وهذا ما يدل على سعة ثقافة الروائي، هذا وجاء التناص التراثي في الرواية متنوعا بين الشعر الملحون والأغنية الشعبية وحكاية حيزية، أما عن حصة الأسد فكانت من نصيب العادات والتقاليد والأمثال التي شكلت جسرا تواصليا بين الماضي والحاضر ولتصور آمال وآلام الشخصيات ومدى عراقة التراث الجزائري وتنوعه.

8- تجلى التناص الذاتي على مستوى العناوين، فالملاحظ على مجمل عناوين روايات عز الدين جلاوجي ورودها كجمل اسمية ناقصة تحدد اكتمال معناها من خلال المتن، حيث تتجانس وتتشابك مع بنية النص، كما نجده يعالج قضية الأسئلة الوجودية والبحث عن الأجوبة وطرح الحيرة التي عادة ما تكتنف نهايات رواياته مما تفرض على المتلقي إتمام النص، حتى يكون مشاركا بطريقة أو بأخرى للمبدع، هذا الأخير بقلمه والأول أي المتلقي بتأويله.

9- يتجلى النص الغائب في تلك النصوص المتجذرة في ذاكرتنا والمشكلة لثقافتنا والتي نفذت إلى دواخلنا، نستحضرها عن وعي أو دون وعي في نصوصنا اللاحقة، حيث يتفاعل الغائب مع الحاضر لينتج عنهما نصا جديدا تتشكل

كينونته من خلال التجاذب بين اللاحق والسابق، عن طريق علاقات واضحة وأخرى مضمرة.

10- قدم الروائي مغامرته السردية مستفيدا من شتى تقنيات السرد والفنون والأجناس الأدبية من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من البعدين الجمالي والدلالي، وهذا التنويع ما أضفى على الرواية هندسة معمارية نصية مميزة، وماتعة، الشيء الذي أخرجها من الرتابة ,التي قد يحس بها القارئ مع طول الرواية 555 صفحة، ليجعله يستمتع بهذا التنوع الذي كسر الحدود الفاصلة بين الأجناس، حتى نحسبها كأنها كل متكامل وإنما هي كالبيان الذي زاد معمار النص قوة وجمالا وعبر عن فكر فذ وروائي محنك ومتمكن.

11- تعد الحكاية الشعبية حيزية من أهم التعالقات النصية التي أدرجها الروائي أو التي اعتمد عليها في تعالقها مع أحداث روايته، فقام بالتفاعل معها ليس من منطلق المحاكاة والتحويل فقط بل تجاوزها ليبني رؤيته الخاصة لاستنطاق الماضي والاستفادة من التجارب والنهايات واستنهاض الهمم في الحاضر المأزوم ولبناء رؤية استشرافية للمستقبل.

12- إن أكثر أشكال المتعاليات النصية حضورا في رواية الشجرة التي هبطت من السماء هي العتبات، التناص بأنواعه وجامع النص والتعلق النصي وأكثرها خفوتا هي الميتاناص.

13- لقد تقاطع النص السردي الجلاوجي محل الدراسة مع كثير من الأجناس، مما جعل معمارية صرحه السردي تتنوع بين القصة القصيرة والخطبة والشعر وعلى رأسها المسرحية التي كان لها الحضور البارز كما سبق وأن سجلنا ذلك على مستوى غلبة الحوار أكثر من السرد وكأننا أمام نص درامي والعرض المسرحي يجري على ركح متخيل يقبع في ذهن القارئ تجسده الرواية، بما

تمثلته من (حوار، وإرشادات، وعلامات، وأزياء، وحركات، وسكنات...) ولذلك كان على الروائي عز الدين جلاوجي ألا يعمد إلى تجنيس هذا العمل الإبداعي ويدخله ضمن الرواية، فهو أقرب إلى ما اصطلح عليه هو ذاته بـــ "المسردية" ما يمزج بين السرد والمسرحية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن العظيم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

1-المدونة:

1- عز الدين جلاوجي، الشجرة التي هبطت من السماء، ط1، دار المنتهى للطباعة والتوزيع، الجزائر، 2024.

2-الكتب المقدسة

1-التوراة.

2-الإنجيل.

ثانيا: المراجع:

1- الكتب باللغة العربية:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، 2010.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).
3. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014.
4. ابن عبد البر أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري القرطبي (المتوفى: 463هـ)، جامع بيان العلم وفضله، تح: أبو الأشبال الزهيري، ط1، دار ابن الجوزي، الدمام، السعودية، 1994، ج1.

5. ابن قيطون، حيزية، دراسة وجمع أحمد الأمين، (د.ط)، دار المصباح، الجزائر، 1991.
6. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط1، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، 2000.
7. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) لسان العرب، ط1، دار صادر ، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج 10، مادة (ع ت ب).
8. ابن هشام الأنصاري (أبو محمد جمال الدين عبد الله) قصيدة بانت سعاد في مدح خير العباد، (د.ط)، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1346ه.
9. أبو الحسن الشيخ محمد بن عبد الوهاب، كتاب الكبائر، تح: سماعيل الأنصاري، (د.ط)، المركز الإسلامي للطبعة والنشر، مصر، (د.ت).
10. أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992.
11. إحسان عباس، رسائل ابن حزم الأندلسي، ط2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، 1987.
12. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لها ثم غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.
13. أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، ط2، دار الكتاب العربي، مصر 1956.
14. أحمد زغب، الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ط1، مطبعة مزوار الوادي، الجزائر، 2008.
15. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
16. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1997.
17. بسام موسى قطوس، سيميائية العنوان، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2002.

18. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، (د.ط)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
19. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد، ط1، دار الروافد الثقافية ناشرون، 2017.
20. توفيق قريرة، كيف أشرح النص الأدبي، (ط1)، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000.
21. جعفر يابوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، (د.ط)،مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007.
22. جلال الدين السيوطي، الوسائل إلى مسامرة الأوائل، تح: أسعد طلس، (د.ط)، مطبعة النجاح، بغداد، العراق، 1950.
23. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ط1، منشورات المعارف، المغرب، 2013.
24. جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، ط3، دار الريف للطبع والنشر، تاطوان–المغرب، 2020.
25. الحب عند العرب (دراسة أدبية تاريخية)، إعدادا المكتب العالمي للبحوث (د.ط) منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لأبنان، (د.ت).
26. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
27. حسن حماد محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997.
28. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000.
29. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
30. حصنة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة العلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009.

31. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النائية الفلسطينية، دراسة نقدية، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، 2007.
32. حلومة التيجاني، البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام (دراسة سيميائية في الخطاب القرآني)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014.
33. حمد الصفراني، التشكل البصري في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
34. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1991.
35. حيدر علي الأسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، ط1، دار مجد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، 2019.
36. خالد حبس، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية،2008.
37. خالد حسين خالد، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ط1، دار التكوين في التأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007.
38. خليل شكري هباس، القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
39. ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربةي وقضايا النقد المعاصر، (د.ط)، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، (د.ت).
40. رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.
41. ساحي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.
42. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998.

43. سعاد الحكيم، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع (عين على العينية)، شرح معاصر لقصيدة عبد الكريم الجيلي المعروفة بالعينية).

44. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.

45. سعيد يقطين، الكلام والخبز، مقدمة للسرد العربي، طَ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 1997.

46. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

47. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوحود والحدود)، ط1، دار الأمانن الرباط–المغرب، 2012.

48. سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والتمثل والمثلات في القرآن الكريم، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة مصر، 2000.

49. سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية أجيال العربية، ط1، دار عيداء للنشر والتوزيع، كلية التربية/ جامعة سامراء، العراق، 2016.

50. سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة–مصر، 2008.

51. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

52. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل "دراسة في الرواية العربية"، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

53. صادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.

54. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1996.

55. صلاح الخالدي، القصص القرآني: عرض وقائع وتحليل أحداث، ط1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1998.

56. ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.

57. طراد الكبيسي، سفر الألباء في الشعر والشعراء، ط1، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

58. طه وادي، الرواية السياسية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، صمر، 2003.

59. عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية "بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر.

60. عبد الجليل مرتاض، التناص، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2012.

61. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، تح: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

62. عبد الرحمن الحجري، عتبات النص البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

63. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، (د.ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

64. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، (د.ط)، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، (د.ت).

65. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ط1، مطبعة المغرب، 1999، ص164.

66. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1966.

67. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ، ط4، عمان، الأردن، 2008.

68. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية، دار سعاد الصاح، ط3، الكويت، 1993.

69. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ط1، دار الناي للنشر، سوريا، 2011.

70. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1998.

71. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

72. عبد الوهاب الرقيق: في السرد "دراسات تطبيقية"، دار محمد علي الحامي للنشر، ط1، تونس، 1998.

73. عثمان موافي، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، 2000، ج2.

74. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، المغرب، 2001.

75. عزيزة مريدن، القصة والرواية، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1980.

76. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، ط1، الشورى للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.

77. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1997.

78. العموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجا، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.

79. فراس السواح، القصص القرآني، ومتوازياته التوراتية أساطير الأولين، ط2، دار التكوين للتأليف والترجمةوالنشر، دمشق، سوريا، 2016.

80. قاسم ميزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة–مصر، 2004.

81. قدور عبد اللهثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم)، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

82. قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، تع: يسرى عبد الغني، ط1، منشورات، دار الكتب اللمية، بيروت، لبنان، 1999.

83. كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، ط1، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2012.

84. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: د. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013.

85. محمد المصفار، التناص بين الرؤيا والإجراء في النقد الأدبي الحديث مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، (د.ط)، دار التفسير الفني، تونس، 2000.

86. محمد أوسوس كوكرا، في الميثولوجيا الأمازيغية، (د.ط)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، المغرب، 2008.

87. محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، لبنا، 1979.

88. محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط3، دار توبقال للنشر والدار البيضاء، المغرب، 1991.

89. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية.

90. محمد دوكوري، منسا موسى السلطان الحاج، ط2، مكتبة أيوما، جوس، نيجيريا، 2022.

91. محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة، تحقيق: ودراسة، (د.ط)، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د.ت).

92. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995.

93. محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

94. محمد عصمت الحمدي، الكاتب العربي والأسطورة، ط1، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، مصر، 1968.

95. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، إشراف داليا إبراهيم، ط9ن الإدارة العامة للنشر، القاهرة–مصر، 2008.

96. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

97. محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1985.

98. محمد وهابي، من المناص إلى التناص، ط1، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2016.

99. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1996.

100.مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربي في نهاية القرن العشرين الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.

101.معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، (د.ط)، النادي الأدبي، جدة، السعودية، 2003.

102.المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي، الفاخر في الأمثال، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2011.

103.مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.

104.مهدي عبيدي جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، (د.ط)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011.

105.نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2007.

106.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، (د.ت).

107.نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية (دراسة تطبيقية للتداخلات النصية)، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.

108.نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) الخطاب الشعري والسردي، (د.ط)، دار هومة، الجزائر، 2010، ج2.

109.الهادي المبروك الدالي، مملكة مالي الإسلامية وعلاقتها مع الغرب وليبيا، دار الملتقى للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1989.

110.وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997.

2-الكتب المترجمة:

1. أ.و.ريد، أساطير الماوري وحكاياتهم الخرافية، تر: موسى الحالول، ط1، هيئة أبو طبي للسياحة والثقافة، كلمة أبو ظبي، الإمارات، 2014.

2. آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، ط1، دار نينوى، دمشق، سوريا.2010.

3. باتريس باقي، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت لبنان، 2015.

4. بربار قاليط، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1999.
5. ت. تودوروف، القصة والرواية، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: تر:خيري دومة، ط1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997.
6. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997.
7. جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر خان، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، مصر، 1997.
8. جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
9. جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، تر: مصباح الصمد، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006.
10. رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد (د.ط)، منشروات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2010.
11. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1993.
12. رولان بارت، نظرية النص (دراسات في النص والتناصية)، تر: محمد البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998.
13. رولان بارت، نظرية النص، تر:محمد خير البقاعة، ط1، جداول للنشر، بيروت، لبنان، 2013.
14. روينك ويليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، (د.ط) دار المريخ السعودية، 1992.
15. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2024.

16. الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترك: إبراهيم الخطيب ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1988.
17. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية بالأمثال يتضح المقال، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
18. لوجون فيليب، السيرة الذاتية، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.
19. لين ثور نتون، النساء في لوحات المستشرقين، تر: مروان سعد الدين، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2007.
20. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987.

3- القواميس والمعاجم والموسوعات:

1. إبراهيم أحمد شعلان، موسعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة، ط1، دار الآفاق العربي، مصر، 2003، ج1، ص 455.
2. إبراهيم مدكور، المعجم الوجيز، (د.ط)، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، 1989.
3. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2008.
4. ابن فارس (أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين المتوفى: 395ه)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج4.
5. أحمد رضا، معجم متن اللغة، (د.ط)، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960، مج4.
6. حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1994.
7. حنا نصر الحني، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية،ط3، بيروت، لبنان، 2003.

8. الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري المتوفى: 170هـ): معجم العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 203، مج 3.
9. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية، (د.ط) دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985.
10. شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية الموسع، در العلم للملايين، ط5، بيروت، لأبنان، 2007.
11. عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر 2008.
12. الفيروز أبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، ت 817هـ)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت – لبنان، الطبعة: الثامنة، 1426 هـ - 2005.
13. فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
14. ماري إلياس، حنان قصاب حس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنونالعرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1997.
15. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (د.ط)، دار الفارابي للنشر، بيروت، لبنان، 2010.

4- المجلات:

1. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغةالعربية وآدابها، ج15،ع26، السعودية، 1424هـ.
2. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت، مج25، ع3،يناير مارس، 1997.
3. مجلة علوم اللغة العربيةوآدابها، جامعة الوادي، الجزائر.

4. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد 20، نيسان، 2015.
5. مجلة الجامعية جامعة الزاوية، العدد 16، مج3، يوليو 2014، ليبيا.
6. مجلة مقاليد، جامعة الملك سعود، السعودية، ع7، ديسمبر، 2014.
7. جامعة ذي قار، مج5، ع1، 01 آذار، 2015.

5- أعمال الملتقيات والندوات العلمية:

111.شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، السيميائية والنص الأدبي، الملتقى الوطني الأول، جامعة العربي التبسي، تبسة.

6- الرسائل الجامعية:

1. بلال عزوز، حضور التراث في الرواية أحمد زغب، أطروحة دكتوراه، الطور الثالث (ل.م.د) جامعة غرداية، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، 2021-2022.
2. نوال أقصي، استراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوسي، مرئية الرجل الذي رأى، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006، 2007.
3. وفاء يوسف إبراهيم زبادي، أحمد فارس الشديان، الأجناس الأدبية، الساق على الساق فيما هو لفارياق، دراسة أدبية نقدية، أطروحة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008-2009.

6-المواقع الإلكترونية:

-https://bulletin.zu.edu.ly/issue_n16_3/Contents/A_03.pdf
- -http://archives.univ-beskra.dz/
-http://benhedouga.com
-http://www.maghress.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة:..... أ

مدخل

مصطلحات ومفاهيم

أولا-المتعاليات النصية عند جيرار جنيت:..... **12**

1-المناص PARATEXTUALITY:..... **15**

2- التناص INTERTEXTUALITY: **16**

4-النص اللاحق HYPERTEXTUALITY **18**

5-معمارية النص ARCHITEXTUALITY:..... **19**

الفصل الأول:

العتبات النصية: المفهوم، الأنواع، الوظائف

المطلب الأول: العتبات النصية: المفهوم، الأنواع والوظائف:..... 20

أولا-مفهوم العتبات النصية: **20**

1-المفهوم اللغوي للعتبات:..... **20**

2-المفهوم الاصطلاحي للعتبات:..... **22**

ثانيا-أنواع العتبات النصية **26**

1-أنواع العتبات النصية:..... **26**

1- 1-عتبات النص الخارجية:..... **27**

1-1-1-الغلاف:..... **27**

1- 1 -2-اسم المؤلف: **28**

1- 1- 3- العنوان الرئيسي: **29**

1-1- 4-التجنيس:..... **31**

1- 2-عتبات النص الداخلية: **32**

1- 2 -1-الإهداء: **33**

1- 2 -2-التصدير:..... **33**

1- 2- 3- العناوين الداخلية:..... 34
ثانيا- وظائف العتبات النصية:..... 35
1-الوظيفة الإغرائية: 35
2-الوظيفة الإيحائية:..... 36
3-وظيفة تحديد مقصدية ومضمون النص:..... 36
4-الوظيفة التعينية:..... 37
5-الوظيفة التداولية:..... 37
6-الوظيفة الإخبارية: 37
7-وظيفة الحضور والغياب: 38
ثالثا-تجليات العتبات النصية في رواية الشجرة التي عبطت من السماء..... 39
تمهيد:..... 39
1-عتبة الغلاف: 39
1- 1-محتوى الغلاف الأمامي: 39
1- 1- 1-الصورة: 40
1- 1- 2-اللون:..... 46
1- 1- 3-التجنيس:..... 50
1- 1- 4-اسم الكاتب: 51
2-عتبة العنوان: 51
3-الغلاف الخلفي:..... 58
4-الصفحة الأولى: 61
5-الصفحة الثانية:..... 61
6-الإهداء:..... 62
7-التصدير:..... 69
8-عتبة العناوين الداخلية:..... 78

الفصل الثاني

التناص، والتعالق النصي والميتاناص وتجلياتها

في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

المطلب الأول: التناص: مفهومه وأشكاله ووظائفه..... 91

أولا مفهوم التناص:..... **91**

أ/ مفهوم التناص لغة:..... **91**

ب/ التناص اصطلاحا:..... **92**

2-وظائف التناص:..... **95**

2- 1-تعميق المعنى:..... **96**

2- 2-إبراز ثقافة الكاتب: **96**

2- 3-مد جسور التواصل مع التراث: **96**

2- 4- استفزاز ذاكرة القارئ: **97**

2- 5- بناء المفارقة أو التهكم: **97**

ثانيا- تجليات التناص في رواية الشجرة التي هبطت من السماء **99**

1-التناص الديني..... **99**

1- 1-القرآن الكريم: **100**

1- 2- مع التوراة والإنجيل: **107**

2-التناص الأدبي: **109**

3-التناص التاريخي: **116**

4-التناص مع التراث الشعبي: **121**

4- 1-التناص مع الحكاية الشعبية: **122**

4- 2-التناص مع الشعر الشعبي:..... **124**

4- 3-التناص مع الأمثال الشعبية: **126**

4- 3-العادات والتقاليد:..... **130**

5-التناص الأسطوري:..... **131**

المطلب الثاني: التعالق النصي والميتاناص وتجلياتهما في الرواية 140

أولا- التعالق النصي مفهومه وتجلياته في الرواية: 140
1-مفهومه: 140
2- تجلياته: 144
2- 1-المناص: 144
ثانيا- الميتاناص METATEXTE وتجلياته في رواية الشجرة التي هبطت من السماء: 155
1-مفهومه: 155
2-تجلياته: 156

الفصل الثالث

معمارية النص في رواية الشجرة التي هبطت من السماء

المطلب الأول: البنية السردية في الرواية ..... ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
تمهيد: 159
أولا-الشخصية: 160
1-الشخصيات الرئيسية: 160
2-الشخصيات الثانوية 164
3-أبنية الأسماء: 166
ثانيا-المكان: 174
ثالثا-بنية الزمن: 178
1-الترتيب الزمني: 179
1- 1- الاسترجاع: 180
1-2- الاستباق: 185
2- المدّة: 187
2 -1- تسريع السرد: 188
2 -1-1 الخلاصة 188
2- 1-2 الحذف: 190
2-2 تعطيل السرد: 191
2- 2-1 المشهد: 191

2-2-2 الوقفة: 193
3- التواتر: 195
3- 1- الحكي الإفرادي: 196
3- 2 الحكي التكراري: 196
3- 3 الحكي التعددي: 196
المطلب الثاني: الأجناس الأدبية في الرواية: 197
تمهيد: 197
أولا-الشعر: 200
1-الأغنية الشعبية: 203
ثانيا-السيرة : 206
ثالثا- الخطبة: 207
رابعا-تداخل الرواية مع القصة القصيرة: 208
خامسا-تداخل الرواية مع المسرحية: 213
-الحوار: 214
1-الحوار الخارجي: 215
2-الحوار الداخلي (المونولوج MONOLOGUE): 220
خاتمة 224
قائمة المصادر والمراجع 229
فهرس المحتويات 244

الملخص

الملخـــــــــــــــــــص:

تعالج مذكرة الماستر هذه موضوع تجليات المتعاليات النصية – التي جاء بها الناقد الفرنسي جيرار جينيت مستفيدا ومتجاوزا لسابقيه أمثال جوليا كرستيفا التي كان لها الفضل في ظهور مايعرف بالتناص ,وقد كانت رواية(الشجرة التي هبطت من السماء) للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي المدونة التي اختيرت للتطبيق عليها , حيث انصب التركيز على (العتبات والتناص والتعالق النصي والميتاناص ومعمارية النص) ,باعتبارها العناصر الخمسة المكونة للمتعاليات .

الكلمات المفتاحية:المتعاليات النصية,العتبات,التناص,التعلق النصي,الميتاناص ,معمارية النص, عز الدين جلاوجي,رواية الشجرة التي هبطت من السماء.

Sammary :

This master's thesis addresses the topic of Transtextuality as introduced by the french critic Gérard Genette,who both benefited from and went beyond his predecessors ,such as Julia Kristeva,who played a pivotal role in the emergence of what is known as intertextuality,The novel(The TreeThat Descended from the Sky by Algerian writer Ezzedine Jelawji) was chosen as the case study,with a focus on(paratextuality,intertextuality,hypertextuality,metatextuality ,and architextuality)because it's the five elements of the transtextuality.

The key words :
Transtextuality,Paratextuality,Intertextuality,Hypertextuality,,Metatex tuality, Architextuality,Ezzedine Jelawji,The Tree That Descended from the Sky(novel).