الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشاذلي بن جديد الطارف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التناص في العتبات النصية – قراءة في نماذج مختارة–

أطروحة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

شعبة: الدراسات الأدبية

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

إشراق لبيض

إشراف الدكتورة:

فتيحة عاشوري

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد –الطارف–	رئيسا
فتيحة عاشوري	أستاذ محاضر " أ "	جامعة الشاذلي بن جديد –الطارف–	مشرفا ومقررا
سميحة عباس	أستاذ محاضر " أ "	جامعة باجي مختار –عنابة–	عضوا مناقشا
وريدة ربعاني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد –الطارف–	عضوا مناقشا
ليلى تحري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد –الطارف–	عضوا مناقشا
حميدة سليوة	أستاذ محاضر " أ "	جامعة عبد الحفيظ بوصوف –ميلة–	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2025/ 2026


بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ﴿١﴾ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ﴿٢﴾ لَمْ يَلِدْ
وَلَمْ يُولَدْ ﴿٣﴾ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ ﴿٤﴾

سورة الإخلاص

إهداء

إلى تلك الّتي ربتت بي عليّ

وقالت: ستفعلين، ففعلت.

إلى الذي قلت له: سأكون، ولن تكن، فلم يكن...

ذاك الذي احتفى بي أولا

لك القلب، ولك الحلم...معا

إليكما حبا ووعدا قد صانه الرّحمان فاكتمل.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، حمداً يليق بجلاله وبعظيم سلطانه، شكراً لك ربي على تمام نعمتك، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم.

يسرني أن أتوجه بخالص عبارات الشكر والتقدير لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث ولا يفوتني تقديم التحية لوالديّ العزيزين مراد وصورية اللذَين صبرا وتحمّلا عني الكثير، بهما واصلت وبفضلهما ها أنا الآن هنا، حفظهما الله ورعاهما، وجزاهما خير الجزاء وأعظمه، وكذلك أخي ضياء الدين الذي حفزني كثيراً، وأخي معتصم بالله ضلعي الصغير وجداري الثابت. كما أتقدم بأسمى عبارات الحب والعرفان لجدي العزيز أحمد "حمودة" الذي حلم كثيراً أن يراني في هذا المقام، وكان له الفضل في زراعة بذور هذا الطريق في قلبي، ولجدتي عقيلة ريحانة القلب التي رافقتني حين اشتدت صعوبة الدرب، والتي حرصت عليّ وعطفت، جعل الله كل تعب منكما لأجلي في ميزان حسناتكما، ألف رحمة ونور عليكما.

كما أشكر لجنة التكوين التي احتضنتنا، ومخبر التراث والدراسات اللسانية الذي تكوّنّا في رحابه، ورئيس المخبر الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حني، ورئيسة مشروع الدكتوراه الأستاذة الدكتورة وريدة ربعاني. وكذلك أشكر الدكتور عبد الكريم رويبي من جامعة الطارف، والدكتورة نسيمة علوي، والدكتور أنيس فيلالي من جامعة سكيكدة. ولأنّ رفيق الدرب يهوّن الصعب، فإني أشكر زملاء الدفعة الذين تقاسمت معهم آمال المسار الدكتورالي وآلامه، متمنية لهم كل التوفيق في حياتهم العلمية والعملية.

أتقدم بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة، وعلى رأسهم الأستاذة الدكتورة وريدة ربعاني والدكتورة سميحة عباس، والشكر موصول للمشرفة الدكتورة فتيحة عاشوري.

مقدمة

مقدمة:

شهد الحقل النقدي خلال العقود الأخيرة توسعاً ملحوظاً في المفاهيم النّقدية الجديدة المطروحة، وفي مقدمتها مصطلح التناص الّذي استقطب اهتمام الدارسين على اختلاف مرجعياتهم، فكتبوا عنه بإسهاب، ووسعوا النقاش حول آلياته وأنماطه، محاولين الكشف عن كيفيات توظيفه داخل الأعمال الأدبية.

ويقصد بالتناص في مفهومه الشامل التداخل بين نص لاحق ونصوص سابقة أو معاصرة له، وقد برزت هذه الظاهرة بكثرة في الرّواية الجزائرية المعاصرة الّتي وظفتها في متونها وكذا في العتبات المحيطة بها، وقد أبدع الرّوائيون الجزائريون في استثمار التناص وتوظيفه بمختلف أشكاله، وأظهروا براعة لافتة في التعامل معه سواء أكان مباشراً أو غير مباشر مستلهمين مصادر متعدّدة، كما لم يقتصر هذا التداخل النّصي على المتن، بل تجاوز فضاء النّص ليطال العتبات، فنجدها تتعالق مع نصوص سابقة، بل وتتفاعل فيما بينها في شبكة من العلاقات النّصية المتبادلة.

ونظراً للمكانة الواسعة الّتي احتلها التناص في الساحة النقدية، وتعدّد تمثلاته وثراء تمظهراته، واختلاف أنواعه وأشكاله، آثرنا أن يكون بحثنا موسوماً بـ: "التناص في العتبات النّصية – قراءة في نماذج مختارة"، فتوجهت دراستنا للكشف عن مختلف ملامحه واستنباط آليات اشتغاله ووظائفه، مع محاولة فهم طبقاته الدلالية العميقة المضمرة من خلال نموذجين روائيين تم اختيارهما بعناية، هما رواية "الشجرة التي هبطت من السماء"، ورواية "علي بابا والأربعون حبيبة" للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي. وتحقيقاً لهذا المسعى صغنا إشكالية رئيسية تمثّلت في التساؤل الآتي: ما هي أبرز مظاهر التناص وتجلياته في عتبات رواية "الشجرة التي هبطت من السماء"، ورواية "علي بابا والأربعون حبيبة"؟.

وقد انبثقت من هذه الإشكالية المركزية أسئلة فرعية ترسم مسار الدراسة وتحدّد نقاط البحث تكمن في الآتي:

- ما الوظائف الّتي يمكن أن تنهض بها العتبة داخل البنية السّردية؟
- إذا كان التناص شبكة معقدة من التداخلات النّصية، فما هي تجلياته في المدونتين قيد الدراسة؟
- كيف تعامل المؤلف مع عتبات النّصين؟ وما أبرز الاستراتيجيات المتبعة؟
- بما أنّ العناوين الداخلية تعدّ مفاتيح لقراءة مغاليق النّص، فما تجليات التناص فيها وما مدلولاته ومضمراته وقيمه الجمالية؟
- هل يقتصر تقاطع العتبات مع ذاكرة المتلقي على النصوص السابقة، أم يمتد ليجعل العتبات تتناص وتتفاعل فيما بينها؟ وإذا دخلت في علاقات تناصية متبادلة فهل تتكامل فحسب أم تتجاوز لتشكل لمسة جمالية مختلفة؟
- ما أهداف الكاتب من إعادة إنتاج الذاكرة، وما أهمية العتبة المتناصة باعتبارها بؤرة للتكامل والتفاضل؟

أمّا عن دواعي اختيارنا لهذا الموضوع، فيعود إلى أسباب ذاتية وموضوعية، أبرزها: أننا لاحظنا أنّ الدراسات السابقة لم تتناول فكرة بحثنا بشكل مستوعب، إذ ورد التناص في العتبات النّصية المتناصة ضمن عناصر عابرة في دراسات أخرى دون أن يُفرد له بحث خاص، وكذلك جدّة الموضوع وحيويته، ورغبتنا الشّديدة في إضاءة بعض الجوانب الّتي مازالت مظلمة فيه، واهتمامنا بجديد الرّواية الجزائرية المعاصرة وتفطننا لأهمية العتبة وعلاقتها بالتناص.

أما عن اكتفائنا بالمدونتين: "الشجرة التي هبطت من السماء"، و"علي بابا والأربعون حبيبة"، فيستند إلى جملة من المبرّرات العلمية والمنهجية؛ أولها: الحجم الكبير للمدونتين

وكثرة المتناصات فيهما، فرواية "الشجرة" مثلاً معقدة وتعد وعاءً لا ينضب من النّصوص مما استلزم تعمقاً كيفياً كاملاً ودراسة مستفيضة، وثانيها: أن تعدد النماذج يفضي غالباً إلى معالجة مقتضبة تكتفي بالإشارة العابرة لمواطن التناص دون التعمق في بواطنه. وثالثها: ما تتميز به المدونتان من أصالة علمية لكونهما صدرا حديثاً، حيث لا توجد دراسات علمية منشورة حول رواية "الشجرة"، وتندر الأطروحات حول رواية "علي بابا" باستثناء مقالات قليلة، مما يجعل بحثنا محاولة أولى للتناول الأكاديمي المعمق وسداً لفجوة بحثية قائمة.

وبناءً على ما تقدّم، رسمنا لدراستنا خطة تفي بمعالجة القضايا المطروحة، وقسمنا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة، حيث عُنون المدخل بـ: "التناص والعتبة: مفاهيم نظرية"، حاولنا فيه تقديم مقاربة شاملة لمفهوم التناص والعتبة، مع تتبع مسار المصطلحين في الفكرين الغربي والعربي، مبيّنين مفاهيمهما عند أهم الرواد، خاصّة وأنّ مصطلح التناص فسيفسائي اختلفت تعريفاته وتعدّدت أنواعه، إلاّ أنّه لا ينأى عن نطاق التفاعل والتداخل بين النّصوص، وأنّ العتبات النّصية لا تعدو أن تكون نصوصاً موازية مكملة للنّص دلالياً وجمالياً، تؤدي أدواراً مهمّة في تفعيل عملية القراءة.

وعُنون الفصل الأول من الدّراسة بـ: "تجليات التناص والتشظي الرّمزي في رواية الشجرة التي هبطت من السماء"، وفيه حاولنا تسليط الضوء على تجليات التناص الذاتي والأسلوبي في العنوان الخارجي، واستجلاء مختلف تناصاته الخارجية والداخلية، بالإضافة إلى التناص البصري وتمظهراته في غلاف الرّواية، ثمّ تطرقنا إلى عتبة الإهداء الّتي جاءت مفعمة بالدّلالات ومشحونة بطاقة إيحائية كبيرة، خاصّة وأنّ الكاتب عز الدين جلاوجي قد تعامل مع عتبات روايته بشكل حذق، إذ جعل منها امتداداً جمالياً ودلالياً للمتن، فربطت النّص بمحيطه وجاءت مثخنة بتناصات ومضمرات تثير فضول القارئ وتحفز عملية التلقي.

أمّا الفصل الثاني فقد وُسم بـ: "مضمر التناص في العناوين الداخلية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء"، وفيه تتبعنا عناوين الرّواية الداخلية وإشاراتها الّتي فتحت نوافذ التوقّع، وساعدت في الوصول إلى المعاني الخفية للتناص. وفي هذا الفصل قدمنا تحليلاً سيميولوجياً شمل العناوين الأربعة الّتي اتّسمت بالطول والثراء بالتناص والانفتاح على العديد من المرجعيات، وهو ما جعلنا نقف على التوازن الواضح الذي قامت عليه الرّواية والّذي شمل الشكل والمضمون، النّص والعتبة، مبرزاً الوعي الحداثي الّذي يؤسّس لذائقة جمالية تجريبية في السّرد الجزائري المعاصر، ويجعل الرّواية أرضية خصبة لدراستنا.

في حين وُسم الفصل الثالث بـ: "التكامل والتفاضل في العتبات الروائية المتناصة – قراءة في رواية علي بابا والأربعون حبيبة"– ، سلطنا فيه الضوء على فكرة تجاور الرّموز الّتي خلقت نصاً موازياً يحفز على القراءة، وركزنا على كيفية تكامل العتبات ونقاط الائتلاف والتناص المتبادل بينها. كما بحثنا انزياح العتبة المتناصة من الاستنساخ إلى التجاوز والتفاضل واستنطاق الأبعاد السياقية والثقافية التي فرضتها المدونة، وأبرزنا كيفية تشكّل وظيفتها الجمالية وتجليها كفضاء تأويلي واسع يصوغ عالماً سردياً جديداً مبنياً بلبنات حكائية قديمة.

أمّا الخاتمة الحاملة لأهم ثمار البحث، فلخصنا فيها أهم النتائج والاستنتاجات المتوصّل إليها في النماذج الرّوائية المختارة.

وحاولت دراستنا كسر النّمطية المعتادة في دراسة التناص، والّتي تكتفي باستخراجه والإشارة إلى مواطنه دون التّعمق في تحليل دلالاته ورسائله المشفرة، وهو ما استوجب علينا الاعتماد على المنهج السيميولوجي لسبر أغوار النّص، ولأنه يستحيل قراءة التناص قراءة سليمة دون العودة إلى النّص، فقد حرصنا على استجلاء الدّلالات والتعالقات والتأويلات من العتبة والنّص معاً، نظراً لشدة تفاعلهما وترابطهما البنائي، ولأن دراسة العتبات تطلبت

الانفتاح على العديد من المواضيع فقد استخدمنا بعض آليات المناهج الأخرى ومن بينها الموضوعاتي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

مدخل:

التناص والعتبة: مفاهيم نظرية

تمهيد:

يعدّ مصطلح التناص من المفاهيم النّقدية الجوهرية الّتي نالت اهتمام النّقاد الأجانب والعرب على حد سواء، نظرا لدوره الفعال في إظهار التّأثيرات المتبادلة بين النّصوص، وقد أصبحت العتبة النّصية ركيزة أساسية لفهم فحوى المتون الرّوائية، ويقدم اجتماع التّناص مع العتبة إضافة كبيرة للأعمال الإبداعية من خلال إثراء الرّؤية الفنيّة وزيادة الجاذبية، وبناء على ذلك يصبح تحليل العتبات المتضمنة للتّناص خطوة أساسية لفهم وتأويل النّصوص الأدبية.

أولا- مقاربة في مفهوم التناص:

يعتبر التناص من بين أشهر المصطلحات النّقدية وأحدثها، يعبر عن العلاقة الّتي تربط النّصوص الأدبية ببعضها، وتجعلها تدخل في علاقة تفاعل وتعالق وحوار مستمر عبر الزّمن، وهو "**في معناه العام يعد بمثابة تداخل بين النّصوص أثناء إنتاج نص ما، أي تضمن النّصوص أثناء إنتاج نصوص أخرى تتداخل معها**"[1]، أي أنّ النّص الجديد يتفاعل مع نصوص غائبة فيوظفها بأشكال متنوعة، وأغراض تختلف من مبدع لأخر، كما اكتسب هذا المصطلح اهتمام الكثير من الدارسين في العالم الغربي والعالم العربي، فبات من المواضيع الرّائجة الّتي استفاضوا في الحديث عنها.

1- التناص في الفكر الغربي:

لم يتبلور التناص في الفكر الغربي بوصفه مفهوما جاهزا، بل سبقته إرهاصات فكرية اشتغلت بعلاقة النّصوص بعضها ببعض، ومع النّصف الثاني من القرن العشرين بدأ المفهوم يأخذ صياغته النّظرية الواضحة، ولم يتوقف عند تعريف واحد فظل يتطور وتتطور آلياته، وأضحى مصطلحا ديناميا يتسع باستمرار تبعا لاجتهادات الدارسين.

[1]- عبد السلام أزيار: أليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، رسالة التوابع والزوابع أنموذجا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م، ص: 23.

يعدّ **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)** من بين الشكلانيين الرّوس الذين كان لهم بالغ الأثر في تقديم رؤى فكرية ونقدية أصبحت مقياسا لجودة الأعمال الأدبية في عصرنا الحديث، قام هؤلاء الشكلانيون بدراسة الأعمال الأدبية بمعزل عن السياقات الخارجية ومختلف المؤثرات الّتي تتجاوز النّص ونعني بذلك: بيئة المؤلّف، وحالته، النّفسيّة، والظروف السّياسيّة الّتي كانت في زمن سابق تعدّ العنصر الأكثر تأثيرا في الأعمال الأدبية، فجاءت الشكلانية الرّوسية بنظرياتها وجعلت الاهتمام بها يتراجع، ففصلت هذه المؤثرات الخارجية عن النّصوص لتدرس النّص باعتباره غاية ووسيلة، كما منحت اللغة اهتماما بالغا حيث اعتبرتها المكون الأساسي والمطلب الأول والأخير لإنتاج أي نص.

أولت الشكلانية الرّوسية النّصوص جل اهتمامها فركزت عليها بشكل أساسي، وحاولت تخليصها من الأهداف الّتي كُرست لأجلها في عهد مضى، فأبت هذه المدرسة أن تربط الأدب بأهداف تجميلية، أو تنويرية، أو وغيرها من الأهداف الّتي ربط بها الأدب في زمن سابق للبنيوية، وبدلا من ذلك سعت إلى إكساب النّصوص الأدبية أدبيتها دون الحاجة إلى التّأثيرات الخارجية المساعدة، فراحت تبحث عن جمالية النّصوص من خلال تحليل بنياتها الداخلية، واستنباط القوانين الّتي تحكمها والتّواشج الحاصل بينها باعتبار النّص بنية ديناميكية كبرى تتكوّن من بنى صغرى.

أبعدت البنيوية النظر عن الخلفيات الاجتماعية والحيثيات التاريخية الموالية للنّص وراحت تصب تركيزها على الزّمن الآنيّ؛ أي دراسة النّصوص كما هي في الحاضر، وجعلت من النّص فضاء متقوقعا على نفسه، يشيّد الحواجز بينه وبين الآخر ليكون إبداعا قائما بذاته وبالتّالي انعدمت فكرة الغيرية.

لم يعد مثيرا للاهتمام معرفة هوية كاتب النّص، ولا حالته النّفسية الّتي كانت تعتريه أثناء لحظة الكتابة، ولا البيئة الّتي ولد فيها هذا النّص، حيث أقرّ الدارسون أنّ النّص كان معزولا عن كل هذه الأمور، تتم دراسة جوانبه اللغويّة، وطريقة تشكيله، وشعرية مستوياته، وإيقاعه

وتركيبه الذي يحكمه، وسماته الفنيّة الّتي تميزه عن غيره، وقيمه الجمالية الّتي تصنع شعريته انطلاقا من لغته وملفوظاته، والسّعي إلى معرفة مدى تحقيقها لوظيفتها المنوطة بها والّتي تتحقق بشكل أفضل كلما كانت هذه البنيات متناسقة داخليا.

انبثقت من البنيوية الّتي تشدّد على فكرة انغلاق النّص بنيوية أقل تشدّدا كان رائدها "**هو الناقد الروماني لوسيان غولدمان lucien goldman الذي استفاد من معطيات النقد الألسني من جهة، ومعطيات النقد الاجتماعي الجدلي – كما تبلور عند جورج لوكاتش– Lukacs Georges من جهة ثانية، فطور بذلك نموذجا نقديا...، من خلال تأسيس علاقة تناظر وتجاوب بين البنية الداخلية للنص، والعوامل الخارجية المحددة في الواقع التاريخي والاجتماعي والاقتصادي**"[1]، حيث أعاد بناء جسر تواصلي بين الأثر الأدبي وتاريخه والمجتمع الذي أنتج فيه، وساهم بطريقة أو بأخرى في ميلاده، تدعى هذه البنيوية بـ: **(البنيوية التكوينية)**، والّتي تعترف بضرورة انفتاح النّص على سياقاته الاجتماعية المحكومة بالوعي الجمعي، و"**لقد قدم هذا المنهج مكسبا مهما للدارسين الذين اهتموا بالتناص من خلال تجاوز مفهوم النص المغلق الذي نادى بهاالشكلانيون الجماليون... وبذلك سيأخذ هذا الانفتاح، الذي يتحدد من خلال علاقة النص بالمجتمع والتاريخ والبيئة الاقتصادية عند التكوينيين، بعدا أخر هو علاقة النص بنصوص أخرى عند التناصيين**"[2]، وبالتّالي يكون غولدمان قد أحدث فوهة داخل البوتقة المغلقة الّتي احتجز فيها الشكلانيون الرّوس النّص، فجعله يتسلّل منها ليمد وصاله مع العالم الخارجي من جديد.

بدأ الانفتاح بعد الانغلاق، وأصبح النّص وحدة كبرى تتعالق مع وحداتها الصغرى داخليا ومع غيرها خارجيا، مما يفتح بابا للتّحاور الذي جاء به **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)** وما بني عليه لاحقا وهو تناص **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** حيث رأيا

---

[1]– محمد وهابي: من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 2016م، ص: 63.

[2]– المرجع نفسه، ص: 63.

أنّ الأعمال الأدبية لا تستقر على حال واحدة، ولا تظل قارة على ماكانت عليه سابقا، بل تكسب في كل مرة قيما جمالية جديدة بعد اضمحلال المعايير القديمة، وبالتّالي تصبح النّصوص تشبه الكائنات الحيّة في قدرتها على التّجدد حيث تضيف لها تناصاتها وحواراتها قيما جمالية جديدة تتجاوز من خلالها القيم الجمالية التقليدية الّتي كانت مبنية على الانغلاق.

يعتبر انفتاح النّصوص على تعدّد القراءات والقابلية للتفسيرات المختلفة سر هذا التّغير المستمر، حيث تُقرأ في كل مرة من منظور مختلف، وتكتسب هذه الميزة من خلال انفتاحها على نصوص قديمة أو معاصرة لها، وكذلك تعالقها مع العديد من الأجناس والمجالات الأخرى.

ركز ميخائيل باختين في حواريته على جنس الرّواية "**ففي دراسته لشعرية دوستويفسكي يبين باختين أنّ الرّواية قادرة هيكليا على استيعاب قدر غير قليل من تنوع الملفوظات اللسانية والأسلوبية والثقافية بأبعاد حوارية**"[1]، حيث رأى أنّها ليست مجرد نوع أدبي مستقل بل هي امتداد أصيل لثقافة شعبية تنبع من جذور عميقة في الوجدان الجمعي، فالرّواية برأيه تنمو وتتفرع من أنواع أدبية كلاسيكية مثل: **(الملحمة، والخطابة، والكرنفال)** المستمدة منها طاقاتها التّعبيرية وتنوع أصواتها.

يشير باختين إلى أنّ الأدب الساخر لم يكن مجرد إضافة، بل أسهم بشكل حاسم في صياغة هوية الرّواية مانحا إياها القدرة على تحدي السّائد، وتقديم نقد اجتماعي عميق يجمع بين السّخرية والاحتفاء بحياة النّاس اليومية، وبالتّالي "**يؤكد مشهد الكرنفال إذن من خلال تعدد الأشياء وامتزاجها وتداخلها...استحالة وجود الصوت الواحد أو الحقيقة الواحدة، وهذا**

[1]– عيساني بلقاسم: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، منشورات ضفاف، ط1، 2016م، ص: 146.

يعني بنقل التشبيه إلى مجال النص استحالة وجود النص المغلق"[1]، ومن ثمّ تحمل الرّواية بين طياتها نقلا لواقع النّاس، وتستمد طابعها الحيوي من تفاعلها مع هذه الأنواع الأدبية.

تمثل الحوارية وتعدّد الأصوات جوهر الرّواية في الفكر الباختيني حيث أنّ "**التوجه الحواري هو – بوضوح – ظاهرة مستحقة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب آخر بكل الطرق التي تؤدي إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل روحي**"[2]، فهي ليست مجرد نص أدبي أحادي الصوت، بل بنية ديناميكية تتقاطع فيها أساليب وأصوات متعدّدة تعبر عن تنوع الحياة الإنسانية.

تبنى الرّواية من منظور باختين على تداخل هذه الأصوات بحيث يسمح لكل صوت – سواء كان للشخصيات أو للراوي أو حتى للمؤلف– أن يتحدث بحرية مطلقة، وأن يعبر عن رؤاه وإيديولوجياته الخاصة، ويقول باختين في هذا الصدد: "**إنّ كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية، إنّها لاتخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل...هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنّ أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف**"[3]، فكل شخصية في الرّواية لا تقتصر على تأدية أدوار ثابتة أو قولبة واحدة، بل تمنح أسلوبها، ولغتها، وأفكارها الخاصة الّتي تتمايز عن غيرها من الأصوات، وفي هذا التّمايز تبرز الشخصيات اختلافاتها من خلال أفعال، وتعبيرات، وانفعالات تتداخل مع إيديولوجياتها؛ ليشكل هذا التّنوع لوحة فنيّة فكرية تصبح الرّواية من خلالها انعكاسا للحياة

---

[1]– محمد وهابي: من النص إلى التناص، ص: 67.

[2]– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م، ص: 121.

[3]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص: 11.

نفسها، حيث تتصارع فيها الأفكار وتتفاعل الرّؤى لتصوغ تجربة أدبية تكسر التّقوقع، وترسي معالم الانفتاح وتحتفي بالاختلافات، فكل هذه الأصوات تجعل من اختلافها ائتلافا.

نلاحظ أنّ مبدأ الحوارية يتجسّد في تفاعل وتداخل النّصوص، والأصوات المتنوعة داخل الرّواية، وهو ما ركز عليه باختين "**ليخلص في الأخير إلى نظريته في الحوارية والتي يعرفها كتعدد في الأصوات وأنواع من الوعي المستقل تشترك كلها في الصياغة الرّوائية**"[1] وهو مفهوم طوره من خلال تحليله لأعمال **فيودور دوستويفسكي(Dostoievski Fiodor)** الّتي اعتبرها نموذجا فريدا يتميز بالتّمرد على البناء الكلاسيكي ذي الصوت الواحد، في هذه الأعمال تتبنى الرّواية بنية سردية تقوم على تعدّد الأصوات، حيث لا يفرض صوت الرّاوي أو المؤلف كوجهة نظر نهائية، وتتشابك أصوات الشخصيات، وأفكارها وتتفاعل باستقلالية مما يخلق تناغما واتساقا داخليا يثري النّص ويعمق معانيه.

تعني هذه الحوارية أنّ الرّواية لا تعتمد فقط على تعدّد الأصوات من أجل التّنويع وتستطيع التّجدّد والاستمرارية بفضل طاقتها الاستيعابية وقدرتها على بناء جسور تواصلية بين الأفكار والشخصيات مما يمنحها حيوية مستمرة، وبذلك تقترب فكرة الحوارية لدى باختين من مفهوم التناص لدى كريستيفا إذ تلتقي النّصوص وتتفاعل لتنتج عملا أدبيا نابضا بالتداخلات والتفاعلات الّتي تكسر فكرة الأحادية، وترسي فكرة التّعدّد.

يرى الدارسون –ومن بينهم باختين– أنّه لايوجد نص عذري حيث يحتوي كل نص على أساليب، وملفوظات، وخطابات سابقة تؤثر في بنيته، تعني الحوارية في هذا السياق أنّ الخطابات السابقة تمتلك قدرة تأثيرية على الخطابات الحالية، مما يشير إلى أنّ النّصوص الرّوائية تتفاعل وتتواصل مع العالم الخارجي فهي ليست مستقلة بذاتها.

---

[1]– عيساني بلقاسم: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م، ص: 146.

تؤكد هذه العلاقات الحوارية أنّ النّصوص ترتبط بما هو موجود وبما قد يظهر في المستقبل وفي هذا الإطار يبرز دور الآخر الّذي يفرض سلطته على الأنا مما يجعلها غير قادرة على التّعبير بشكل منفرد ومستقل تماما، وبذلك تظل النّصوص في حالة تفاعل دائم لا تعرف الثبات والانغلاق، حتى الألفاظ تتفاعل وتتداخل في سياق الموضوع نفسه مما يعكس ديناميكية الحوارية.

تتجاوز الحوارية مجرد التّفاعل مع الحاضر، لتشمل أيضا التنبؤ بالمستقبل، فكل من الخطابات الموجودة والخطابات المتوقعة تؤثران على الكاتب وعلى العمل، مما يبرز طبيعة النّص ككيان حي ومتفاعل يتشكل باستمرار من خلال هذه العلاقات المتعدّدة.

يمكن القول أنّ الحوارية ماهي إلّا إرهاصات فكرية لظهور مصطلح **التناص**، وأنّ **ميخائيل باختين** هو ملهم **جوليا كريستيفا**، حيث "**تأسس هذا المفهوم مع جوليا كريستيفا لكنّه يعد تطويرا لمفهوم الحوارية الباختيني**"[1]، فالتناص كما يتجلى في أعمال باختين يمثل تجسيدا لمفهوم الحوارية الّذي انطلقت منه كريستيفا لتصوغ نظريتها حول التّداخل لاحقا فالتفاعل بين الأساليب والملفوظات المختلفة يشكل علاقة تواصل، كما يؤكد على أنّ كل نص يتضمن في طياته حوارا مستمرا وحتميا مع النّصوص السابقة ولاحقة، يعكس هذا التفاعل حوارية النّصوص وكيف أنّها ليست كيانات مستقلة، ويجلي مكوناتها ويظهرها في شكل شبكة معقدة من الأفكار والأصوات تتأثر بما سبقها وما يزامنها، وما سيأتي بعدها وهكذا يصبح التناص بمثابة حوارية غنية تعبر عن التفاعل الدائم بين النّصوص.

لم يعرف باختين التناص بشكل مباشر لكن أفكاره كانت بمثابة نقطة انطلاق ولبنة أولى لأبحاث نقدية لاحقة، حيث تحدث عن التناص وطرحه بعدة أفكار بيد أنّه لم يقم بتسميته بشكل فعلي، وعلى سبيل المثال حديثه عن الخطاب الذي ورد فيه: "**الخطاب المروي خطاب**

[1]– عبد السلام أزيار: أليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، ص: 22.

في الخطاب، وتحدث في التحدث"[1]، فلم تثبت براءة اختراع هذا المفهوم أو توثق إلّا مع ظهور أعمال جوليا كريستيفا الّتي استلهمت فكرته من حوارية باختين وقامت بتطويرها، وبالتّالي تكون قد ساهمت في بلورة مفهوم التناص مخرجة إياه كظاهرة نقدية قائمة بذاتها تتمتع بخصائص وآليات، وأدوار خاصة بها، من خلال ذلك تجاوزت حدود أفكار باختين الّتي كانت تخص الرّواية دون غيرها من الأجناس، وأعادت صياغتها وفق رؤيتها الخاصة، لتصبح جزءا أساسيا من الساحة النّقدية الغربية مما أضفى عمقا جديدا على فهم النّصوص، وعلاقاتها المتبادلة.

وتعدّ **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** من بين النقاد الذين أعادوا نسج علاقات مغايرة تربط النّص بسياقاته الخارجية وبغيره من النّصوص بعد أن بترتها البنوية الّتي آثرت النّص المغلق المنعزل على النّص المفتوح، فتمرّدت الناقدة على هذه النظرية ورأت أنّ النّص يمكنه التأثير والتأثر بغيره لتعلن عن كائن نقدي جديد –نسبيا– واصطلحت عليه **بـ (التناص)** وقد أسال فيه النقاد الكثير من الحبر، وأضافوا إليه العديد من الإضافات.

يعني التناص عند كريستيفا أنّ "**كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو تحويل وامتصاص لنص آخر**"[2]، وهذا يدل على أنّ كل نص يحتوي على نصوص أخرى يدخل معها في علاقة محدّدة بطريقة معينة.

يصبح التناص من هذه الزاوية آلية من آليات رصد الطريقة الّتي استضيفت بها النّصوص الغائبة في النّصوص الحاضرة، واكتشاف ما طرأ عليها من تغيير في المعنى أو التركيب، "**ومما لا شك فيه أنّ النص وهو يستعيد حضوره في لحظة مغايرة للحظة كتابته لا يلبث أن يشبع بعض توقعاتنا حول فهمه وتأويله وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة**

---

[1]– ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1986م، ص: 155.

[2] -Julia kristeva: Séméiotiké (Recherche pour une sémanalyse), coll = tel Quelle, ed = Seuil, 1969, p: 65.

أخرى من التوقعات غير المنتظرة....كما أنّ النص يشير في إطار التفاعل النصي إلى ...، تلك الاحتمالات التي أرستها نصوص سابقة عليه أو معاصرة له والتي يتعامل معها كل نص جديد بطريقته الخاصة، فيحاورها أو يضحدها أو يعدلها أو يدمرها...، وفي أوهن الحالات يضيف إليها"[1]، حيث يقوم النّص الجديد باستدعاء نصوص أخرى لكنّه في غالب الأحيان لا يتركها على صيغتها الأولى.

يحدث النّص اللاحق تغييرا على مستوى النّصوص السابقة، حيث يمتص معانيها ثم يكسبها معاني جديدة أو ينفي عنها معانيها القديمة، "**فالتناص مسار يحكي كيف يكتب نص جديد من أمشاج سابقيه، فيحتويها داخل فضاءاته ويغيرها عن وجهتها بامتلاكها، وقد يسمح لها بالتمظهر بشكل واضح أو يبتلعها ويعفي عن آثارها لا يدركها سوى ذو عين بصيرة**"[2]، فيشيد ويقوض ويهدم ويحوّل حتى ينسجم انسجاما تاما مع الأرضية الجديدة ليصبح جزءا لا يتجزأ منها لدرجة أنّه قد يصعب على القارئ التفريق بين ما تمت استعارته وما هو جديد تماما فلا يكاد يفصل بينهما.

تحتوي النّصوص المتناصة على العديد من الإشارات الّتي يمكن للقارئ العليم استخراجها وربطها بمنابعها الأصلية، وهي ما يسميها **ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre)** بـ"**الأثر**" حيث صرح بأنّ التناص "**يترك أثرا تستحيل الدلالة الكلية دونه**"[3]؛ حيث يقوم القارئ بسبر هذا التناص واستنباط طريقة الاستحضار إن كانت تحويلا أو امتصاصا أو غيرها، وبعدها يبحث عن أصوله حيث يعيد النّص المستحضر إلى أصله باعتبار أنّ النّص الجديد ما هو إلّا تراكم لنصوص أخرى سابقة؛ حيث تتعانق هذه النّصوص وتغزل خيوط التّفاعل فيما بينها فيبحث القارئ عن منبع النّص المستحضر الذي اقتطع من نص غائب ليكتنه ما حدث

---

[1]– عبد السلام أزيار: أليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، ص: 16.

[2]– عيساني بلقاسم: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، ص: 147.

[3]– المرجع نفسه، ص: 140.

من تحويل وما أفرزه هذا التناص من أثار، وما أحدثه من تغيير على المستوى الدلالي، أو أضافه على المستوى الشعري الجمالي.

اعتبرت كرسيتيفا أنّ النّص في علاقة دائمة مع نصوص أخرى، فالتناص بتعبير **رولان بارت (Ronald Barthes)** مصير كل نص بغض النظر عن جنسه، وجنس النّصوص المتفاعل معها، حيث أنّ كل نص جديد مركزي يتناص مع نصوص تشاركه زمنه الحاضر أو تكون سابقة له في الوجود، يتنقل بين الأزمنة ويتشرب مما يشاء وهو ما تنتج عنه حالة من التألف والوصال غير المنقطع الذي تفرضه الضرورة الدلالية أو اللحظة السّردية، فيصبح النّص مكانا لإيواء ملفوظات ونصوص يلجأ إليها لتكمله دلاليا أو تلجأ إليه ليضمن استمراريتها زمانيا.

لا يأتي العقل بنص عذري بحت، فهو سواء بشكل إرادي –مقصود– او بشكل لا إرادي– لا واعي– يعود إلى نصوص سابقة فيتقاطع معها بصورة مغرضة أو غير مغرضة، فيستعير منها ما يريد؛ ليحقق لنصه ما يريد، وهذا يدل على وجود دوافع متخفية خلف التناص مثل: التّجديد أو إثراء المعاني، أو إضافة لمسة جمالية، أو إعطاء النّص آفاق ورؤى مغايرة تفسح المجال لاكتساب دلالات جديدة وأبعاد إيحائية، وهنا تبرز فكرة الإنتاجية.

وضعت كريستيفا مصطلح الإنتاجية الذي يعرف بأنّه "**ترحال للنصوص وتداخل نصي ففي فضاء معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة ومتقطعة من نصوص أخرى**"[1]، حيث أدى خروج النّصوص من بوثقتها إلى جعلها فضاء واسعا مستعدا للتألف والتفاعل و"**لاشك أنّ مفهوم التفاعل يفيد وفق صيغته التجريبية مبدأ المشاركة المتبادلة بين طرفين يقعان على مسافة من بعضهما ويشكلان في الآن ذاته كيانان مستقلان، ولابد من أن يلتقيا حول شئ محدد بغاية تقاسم الفائدة منه**"[2]، وكلما تفاعلت وتداخلت أكثر كلما تمكنت من

[1]– خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008م، ص: 323.

[2]– عبد السلام أزيار: أليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، ص: 19.

إنتاج المعاني وتوليد الدلالات بشكل أكبر، مما يجعل العلاقة الّتي تجمع بين النّص والإنتاجية علاقة طردية مرتبطة بمدى القدرة على التّحويل والامتصاص.

تجدر بنا الإشارة في هذه النقطة إلى إمكانية محافظة النّص الأصلي على جوانبه الإبداعية، فمهما دخل في عمليات تناصية، فإنّه يحافظ على تميزه ولا ينصهر مع النّصوص المستضافة انصهارا يفقده فرادته، بل يقوم بإثرائها بمعاني جديدة أو يزيل ويغير المعاني الّتي يرى أنّها لم تعد صالحة كما يقوم "**بتوظيف النصوص التي هي معلومة ومعروفة بهدف خلق الألفة أو التعريض، وبتوظيف النصوص غير المعلومة بغاية توسيع مدارك القارئ**"[1] وبالتّالي تختلف أدوار التناص فيتألف النّص في تحاوره أحيانا، ويختلف في أحيان كثيرة مما يصنع شعريته ويرفع من قيمه الجمالية.

أمّا الناقد والأكاديمي الفرنسي **رولان بارت (Ronald Barthes)** الواسع الثقافة الذي ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، فقد حاول تقديم النّص في قالب جديد من خلال طرح مفهوم مغاير للمفاهيم الكلاسيكية، حيث وسّع دائرة النّص ليجعله يتفاعل مع غيره من النّصوص، فالنّص وفقا **لرولان بارت** ليس كيانا مستقلا يتم فهمه بمعزل عن الظروف الخارجية، بل هو فضاء يشهد تداخلات نّصية تؤثر وتتأثر ببعضها البعض مما يجعله يتخلى عن صفة الثبات، وينزح إلى صفة تحوّل تمنحه أبعادا رمزية ومعاني متشابكة مما يفسح المجال للقارئ ولتعدّد القراءات، وهي النقطة الّتي ركز عليها الناقد تركيزا كبيرا.

جاء بارت بفكرة **(موت المؤلف)** والّتي عنون بها مقالا له، فكانت بمثابة إعلان قطيعة مع نظريات تؤمن بالمؤلف الواحد، والصوت الواحد، والإيديولوجيا الواحدة، والأهم من ذلك القراءة الواحدة؛ "**ذلك أنّ نسبة النّص إلى مؤلف معناها إيقاف النّص وحصره وإعطاؤه**

[1]– المرجع السابق، ص: 37.

مدلولا نهائيا إنّها إغلاق الكتابة"[1]، يشير هذا المقطع إلى رفض فكرة تقديس المؤلف والاعتماد على سياق حياته بمختلف حيثياتها لأجل فهم النّص، وكذلك حصر المعنى في ما يريد المؤلف ايصاله، وسبب هذا الاعتراض هو أنّ هذه الطريقة تؤدي إلى قتل المعنى وعليه قرّر بارت قتل المؤلف ليعيش المعنى.

يتضح لنا بناء على فكرة موت المؤلف أنّ بارت يروّج لفكرة قد أحدثت تغييرا جذريا في العلاقة الّتي تصل بين المؤلف ونصه، **"فالقارئ في نظره، هو المركز الحقيقي الذي تجتمع عنده الكتابات المتعدّدة، وليس المؤلف"**[2]، حيث يجعل هذه العلاقة تتجاوز المؤلف لترتبط أكثر بالقارئ كي يمنح النّص إمكانيات أكبر تتيح فهمه وسبره بشكل أعمق، وكي يفسح المجال لتعدّد المعاني، وعدد لا نهائي من التّأويلات، بدل أحادية المعنى الّتي تحد من الطاقة الإبداعية.

يصبح تخليص النّص من قيود المؤلف ضرورة حتمية لاستمرار النّص وضمان عيشه لفترة أطول بفضل "**التوليد الدائم للدال داخل النص"**[3]، وهنا تطرح الفكرة ذاتها الّتي جاءت بها جوليا كريستيفا وهي فكرة الإنتاجية، وفي هذا الشأن يرى "**(ميشال ريفاتير Mechail Reffaterre) أنّ التناص رهن وجود قارئ متبصر يدركه فيتحصل دلالته"**[4]، فالتناص عنده يتحدّد وفقا لمدى استيعاب القارئ.

فضل بارت استعمال المصطلح الذي استعملته كريستيفا ألا وهو **(التناص)** للدلالة على التداخل النّصي، ويمكن تلخيص مفهوم التناص لديه باعتبار أنّه "**مجال تذوب فيه كل هوية**

---

[1]– رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3 1993م، ص: 86.

[2]– محمد وهابي: من النص إلى التناص، ص: 87.

[3]– رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م ص: 27.

[4]- L' intertextualit : Sophie Rabau GF _ corpus, paris, 2002, p: 161.

–ومنها هوية المؤلف– فيصبح بذلك نفيا لكل بداية، ولكل نهاية، ولكل أصل"[1]، يتّضح من خلال هذه الرّؤية أنّ التناص يشمل جميع النّصوص دون استثناء، وإذا أردنا تحليل هذا المفهوم فإنّنا سنتوصل إلى أنّ النّص لا يكون نتاج المؤلف وحده، بل يشارك القارئ أيضا في العملية الإبداعية.

تأسّست هذه الفكرة من منطلق أنّ القارئ لم يعد مجرد مستقبل فقط، بل أصبح قارئا فاعلا يساهم في تطوير النّص ومنحه نفسا طويلا كلما قدم له قراءة أو تأويلا جديدا، كما أنّه ينفي فكرة البداية والنّهاية المسلم بها في زمن سابق، ذلك أنّ البداية الحقيقية للنّص الجديد لا يمكن الإمساك بها وحصرها في زمن محدّد وآني، لأنّها قد تكون قد بدأت فعلا في زمن مضى، باعتبار النّص مجموعة من النّصوص والأجناس المتداخلة الّتي يستضيفها ويتفاعل معها، بغض النّظر عن الزّمن الّذي استحضرها منه أو الزّمن الّذي استحضرها فيه، ونهايته لا تكون موضوعة بشكل تام، وما يضمن الاستمرارية هو عملية التلقي بما تحتويه من تعدّد للقراءات، وما تنتجه من توالد للمعاني المتفاعلة مع النّصوص، وفي هذا الصّدد نجد انزياحا عن الطريقة التقليدية الّتي تؤمن بالتّسلسل الكرونولوجي، وتضع بداية ونهاية محدّدة لكل عمل إبداعي.

يمكن تلخيص –بناء على ما تقدّم – ما جاء به بارت في فكرة: أنّ النّص لا يأتي من فراغ؛ فهو مكوّن من نصوص أخرى، ولا يُقرأ من فراغ، فيكون القارئ مدجّجا بنصوص مرّت سابقا وبخلفيّات متنوّعة يستحضرها عند قراءته للنّص الجديد، وبالتّالي تتحقّق لذة القراءة الّتي تحدث عنها في كتابه الموسوم بـ **(لذة النص)**، والّتي يمنحها التناص للقارئ بعد أن يتمكن من الإمساك بإشاراته المختلفة، ويقوم بإظهار مضمراته الكامنة، وعلى هذا الأساس يمكن القول أنّ: (رولان بارت) قد قدّم العديد من الإضافات لمفهوم التناص وساهم بذلك في

[1]– محمد وهابي: من النص إلى التناص، ص: 91.

تطويره، وأنّه يتقاطع مع (جوليا كريستيفا) في العديد من المنطلقات الفكرية والأفكار الأساسية.

وأمّا الناقد **جيرار جينيت (Gérard Genette)** فقد ساهم منذ بداية الثمانينات بأبحاثه في الارتقاء بالدرس النّصي، حيث بذل جهودا جبارة في دراسة العلاقات الّتي تجعل النّصوص مترابطة، وسعى إلى تصنيف هذه العلاقات وتقسيمها إلى عدة أنواع، وتمييز كل نوع بمفهوم خاص ودقيق، ومن ثمة دراسة الشعرية والبحث في جوهرها إلى أن خلص إلى موضوعها الّذي يرتبط بما أطلق عليه بـ"**التعالي النصي" (La transcendance textuelle)**، ويحدّده قائلا: "**هذا الموضوع هو النصية المتعالية (Transtextualité) أو التعالي النصي للنّص (Transcendance textuelle du texte) والذي أعرفه مسبقا وبشكل عام "كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية بنصوص أخرى**"[1]، ومن هنا يتضح أنّ الشعرية تعني لجينيت كل ما يجعل النّص في تداخل وتفاعل، وأنّ التعالي النّصي ينم عن عمق نظر في علائقية النّصوص الّتي تعدّ نقطة ارتكاز في دراساته، كما قام بتقسيم التعالي النّصي إلى خمسة أقسام هي:

أ- التناص (L'intertextualité):

يعني **جيرار جينيت** بالتناص تداخل نص مع نص أخر، ويعتبره نمطا من أنماط التعالي النّصي ويتوضح "**بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعال لنص داخل أخر بشكله الأكثر وضوحا والأكثر حرفية، وهي الممارسة التقليدية في الاستشهاد (بين مزدوجتين، بالإحالة أو دون إحالة محددة)، أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية، كما هو في السرقة الأدبية عند (لوتريامون Lautréamont)، وهو اقتباس غير مصرح به ولكنّه حر في ذلك، أو بشكل**

[1]- Gérard Genette: Palimpsestes (La littérature au second degré), coll: Poétique, Ed: paris 1982, p: 7.

أقل وضوحا وأقل حرفية، كما هو الشأن بالنسبة للتلميح، أي بالنسبة لملفوظ لا يستطيع سوى الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر"[1]، بناء على هذا الطرح يتضح لنا أنّ التناص عند جينيت يتجلى في حضور نص داخل نص أخر مما يخلق علاقة متبادلة سواء أكان هذا الحضور مباشرا مصرحا به كالاستشهاد والاقتباس، وهو النوع الأكثر شرعية بفضل إعلانه للنّص الأصلي بشكل واضح وجلي أو غير مباشر يتطلب التّأمل، والتنقيب كالسرقة الأدبية، لأنّ التناص في هذه الحالة يكون أقل وضوحا لكونه لا يشير إلى النّص الأصلي، أمّا الحضور الأكثر تعقيدا فهو الذي يُكتفى فيه بالتلميح دون أيّة إحالات وهو ما يتطلب فطنة كل من القارئ والناقد كي يتمكنا من استقصاء التناص.

يمكن القول أنّه لا عيب في التناص، فهو دليل وعي وثقافة عالية لمبدع يثري به نصه لكنّه في الوقت عينه يمكن أن يحمل طابعا سلبيا بأنّ يصبح دليل عجز إبداعي عندما يتجاوز المبدع الخطوط الحمراء، ويلجأ إلى السرقة الأدبية لتوسيع معانيه.

ب- التوازي النّصي (La paratextualité):

يقصد بالتوازي النّصي النّصوص الموازية المصاحبة للمتن وتشمل المكونات العتباتية على اختلافها وتنوعها من مثل: العنوان، الغلاف، المؤشر الأجناسي، اسم الكاتب، وغيرها من العتبات الّتي تساعد المتلقي على تكوين رؤية شاملة عن النّص الرئيسي، فتكون بمثابة لافتة ترشده إلى الطريق الصحيح.

ج- الوصف النّصي (La métatextualité):

قدّم جينيت مفهوما لهذا النوع في كتابه عتبات **(Seuils)**، وبيّن أنّه نوع من العلاقات النّصية وجانب من جوانب التعالي النّصي، تقوم هذه العلاقة على الوصف والتفسير، حيث يقوم النّص الجديد بتفسير أو شرح محتوى موجود في نص أخر غائب، لكنّه لا يشترط

[1]-Ibid, p: 8.

الإشارة الصريحة إلى المصدر الأصلي للمحتوى، ويكتفي بتقديم وصف أو تعليق، وهذه الطريقة الضمنية تجعل النّص أكثر تشويقا، وتعكس قدرة المبدع على مزج الأفكار وضمها في قالب نصي تتجانس فيه تجانسا تاما، مما يبرز مهارة القارئ في فك هذا التركيب المزجي للأفكار المستحضرة بالشرح أو التفسير أو التعليق.

د- التفرع النّصي (Lhypertextualité):

يعني التفرع النّصي وفق ما طرحه جينيت تلك العلاقة الّتي تربط نصا أصليا سابقا بنص فرعي لاحق، بحيث يعتمد النّص الفرعي على النّص الأصلي فيقتبس منه أو يستمد منه شيئا معينا، ولكن هذا لا يعني أنّه سيعيد إنتاجه كما هو، بل يقوم بما يسميه جينيت **بالتحويل (La transformation)**، أي أنّه لا يقوم بتكراره، والتّحويل طريقة من الطرق الفنية الإبداعية الّتي تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: "**المحاكاة الساخرة (La parodie) والتحريف (travertissementLa) والمعارضة (Le pastiche)**"[1]، ففي المحاكاة الساخرة يستحضر النّص الفرعي النّص الأصلي لينقص من شأنه أو يفتح عليه بابا من الاستهزاء، أمّا التحريف فيستدعيه مع إحداث تعديلات عليه وتكييفه مع منظور الكاتب، أمّا فيما يخص المعارضة فإنّها تقوم على تقديم رؤية جديدة.

هـ- الجامع النّصي (Larchitextualité):

لا يخضع النّص وفق جينيت إلى ضرورة تحديد جنسه الأدبي، فهو يستبعد التّحديد الصارم والمفروض، ويترك الحرية الخالصة للعمل الإبداعي، فلا يجبره على البوح بجنسه كذلك نجده يفسح المجال للقارئ الذي يدخل في علاقة تفاعل مع النّص فيقوم بعملية التّحديد الأجناسي، والجامع النّصي يمكن أن يعكس الصورة الفسيفسائية والتّنوع الّذي تزخر به النّصوص الأدبية، وبالتّالي يخرج عن نطاقه المحدود كونه- مجرد تصنيف- إلى نطاق أوسع يجعل التّعامل مع النّص مرنا أكثر، لا يتقيد بإطارات محدّدة، وبالتّالي يصبح النّص

[1]- Ibid, p:16.

فضاء رحبا للإبداع والتأويل، وتجدر الإشارة إلى أنّ جينيت لا يلغي الجنس الأدبي كلياً، بل يرفض صرامته المغلقة ويراه أفقا توقعياً مرناً يشارك القارئ في بنائه.

نخلص في الأخير إلى أنّ جينيت قد ساهم بأفكاره، ومصطلحاته، وتصنيفاته في تطوير مصطلح التناص، وتقديمه في حلة جديدة، فهمها يستوجب تحليل النّصوص باعتبارها شبكة من التداخلات والتعالقات النّصية.

2- التناص في الفكر العربي:

رأى العديد من الدارسين وعلى رأسهم الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** أنّ الجذور الحقيقية للتناص عربية، وأنّ النقاد العرب القدامى كانوا السباقين إلى معرفة ماهية المصطلح فعالجوه بشتى الطرق، ولكنّهم تطرقوا إليه تحت مسميات أخرى: كالانتحال، والسرقات الأدبية والتضمين، والاقتباس، دون أن يعوا حقيقة المصطلح الذي نسبه الغرب إلى أنفسهم بمجرد أن وضعوا له التسمية.

تطرق **عبد الملك مرتاض** إلى هذا الموضوع وخصّص له عدة صفحات من كتابه الموسوم بـ **(نظريّة النّص الأدبي)**، وفي هذا السياق نستعرض تصريحه بأنّ: "**قدماء النقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة...فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنّهم لم يطلقوا عليها مصطلح "التناص"، وإن ظلوا يعالجونها تحت مفهوم "السرقات"، وهم لا يدرون أنّ السرقات أو أخذ الأديب من غيره: أفكارا أو ألفاظا، عن قصد أو دون قصد: هي نفسها "التناص" بالاصطلاح الحداثيّ للمفهوم"**[1]، يشير هذا الكلام إلى قدم فكرة التناص، وارتباطها بالنقد العربي قبل النقد الغربي باعتبار أنّ السرقات باب من أبواب التناص.

وفقا لعبد الملك مرتاض فإنّ الغرب أعادوا صياغة الفكرة وكيفوها باختيار تسمية نقدية تتماشى مع المناهج الحداثية، مما يظهر حقيقة قدرة العرب على الوصول إلى التصورات

[1]-عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص: 190.

النقدية وفي المقابل انتحال العالم الغربي المتطور لهذه النظرية وغيرها كثير، وبين هذا وذاك نجد دائما من ينتقص من مهارات العرب في المجال العلمي والأدبي وينسب الأفضلية والأسبقية للآخر الغربي، ولعل طرحه يدعونا إلى إعادة النظر في التراث العربي الثقافي والأدبي بنظرة تحمل الكثير من الوعي والموضوعية، وقليل من الانبهار والتبعية.

يعتبر **محمد بنيس** النّص الشعري مجموعة من العلائق المتداخلة، وهي رؤية تحتوي على اعتراف بعدم استقلالية النّصوص، وقد تحدث عما يسمى بـ **(النّص الغائب)** الّذي يعتبره عصبة من النّصوص المتنوعة المتداخلة فيما بينها، حيث يتم استدعائها بصورة عمدية أو بصورة غير عمدية؛ وذلك يحدث حينما تدخل الذاكرة على الخط بتأثيراتها القوية ومخزوناتها التراكمية الّتي تبعث من خلالها نصوصا غائبة، فتجعلها تحضر في عقل الكاتب مما يؤدي إلى استدعائها لتحط رحالها في نصه الجديد دون قصد منه.

يعزّز بنيس فكرة النّص المفتوح باستحالة عزل النّص عن النّصوص الخارجية، إذ أنّ كل نص جديد يستضيف داخل أنسجته نصوصا أخرى تنتمي إلى الزّمن الماضي أو الزّمن الراهن، وبالتّالي تستمر عملية إعادة التشكيل وولادة المعنى في قالب جديد يتجاوز حدود الزّمن، ويكسر أحادية النّوع الأدبي.

قدّم محمد بنيس تحليله للنّص الغائب في ثلاث مستويات حيث يرى أنّ النّصوص تتفاعل وتتداخل بكيفيات مختلفة، "**وكل قانون أو معيار هو نتاج للوعي الذي يؤطر مقاربة النّص الغائب...وكيفيّة التعامل معه في التّوظيف، وقد يختلف هذا الوعيّ من قارئ إلى آخر كما يختلف من شاعر إلى أخر، فتتنوع تبعا لذلك المقاربات النّقدية، ويوضح محمد بنيس دلالة ووظيفة تلك القوانين الثلاثة**"[1]، القانون الأول هو **الاجترار**، حيث يعيد الكاتب كتابة النّص المستحضر بشكل يفتقر إلى الوعي الإبداعي وبالتّالي يفتقد تناصه إلى العمق، ويتميز

[1]– رابح بن خويا: تلقي التناص في النقد العربي المغربي، دار الباحث للنشر والإشهار، برج بوعريريج، الجزائر، ط1 2021م، ص: 26.

بالسطحية، والتكرار، والخضوع دون تقديم أي جديد، لا من جهة الصياغة ولا من جهة المعنى أمّا القانون الثاني فهو **الامتصاص**، وهذا المستوى يتفوق على المستوى الأول وما يخوّل له ذلك هو محاولة تكييف النّص الغائب مع الحيثيات الجديدة الّتي وضع فيها فيجعله يجمع بين المحافظة على لمعانه ولبه وبين خضوعه للتّجدد؛ وهذا يعني الاعتدال، فهو لا يقدسه تقديسا يجعله يكرّره كما هو، وفي الوقت نفسه يحترمه فلا يفصله فصلا تاما عن ماضيه وعما كان عليه سابقا.

ينتقل النّص في تداخله إلى قانون ثالث أعلى مستوى من سابقيه وهو **الحوار**، فيتحرّر من هيمنة النّصوص الغائبة، ويعيد هيكلتها وفق رؤية جديدة متأججة بالإبداع، يدخل النّص الجديد هنا مع النّص القديم في علاقة تحاور فينقد أفكارها أو يجدّد معانيها ويحوّلها عن دلالاتها السابقة.

يمكن القول أنّ معايير بنيس المقدمة في كتابه الموسوم بـ **(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)** تُمكن الدارس من تحديد الكيفية الّتي تمّ بها الاستدعاء، وكذلك استنباط طبيعة العلائقية بين النّص السابق والنّص اللاحق، سواء أكانت تكرارا باهتا أو امتصاصا يصير معه النّص كائنا حيا قابلا للتّغيير والإضافة، والتّحويل مع المحافظة على الجوهر أو تحاورا يتجاور المثالية والنموذج يعمد إلى إعادة البناء بشكل أعمق، فتُشكل بذلك ذروة التناص.

يعدّ محمد مفتاح "**أوّل من استعمل المصطلح العربي (التناص)، بهذه الصيغة الدّالة على (التّفاعل)...في كتاب (تحليل الخطاب الشعري؛ استراتيجية التناص)**"[1]، حيث يقرّ في هذا الكتاب أنّه قد حدّد مفهومه للتناص بناء على مفاهيم الدارسين الغرب وأفكارهم من أمثال: كريستيفا، وريفاتير، ويرى بأنّهم هم ذاتهم لم يضعوا تعريفا واحدا للمصطلح، وقد توصل "**إلى استخلاص مقوماته وهي:**

- **فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.**

[1]– المرجع السابق، ص: 58.

- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[1].

تفصح هذه المقومات الّتي ارتآها محمد مفتاح عن مفهومه للتناص باعتباره تقنية من تقنيات التفاعل النّصي، وهو يبني هذا المفهوم على اعتبارات أساسية منها أنّ النّص يحتوي على نصوص أخرى دخلت بناءه وانسجمت معه، ومرت بتحولات أكسبتها دلالات مغايرة فلا يكون التناص مجرد اجترار أو اقتباس، بل آلية فنيّة تحمل الكثير من الإضافات الّتي تعزّز رؤية الكاتب.

يعدّ **سعيد يقطين** التناص نوعا من أنواع التفاعل النّصي، والّتي قسمها في كتابه **(انفتاح النّص الروائي)** إلى ثلاثة أنواع هي: "**المتناصة، التناص، الميتانصية**"، حيث قال في هذا الصّدد: "**إذا كان المناص يأتي ليجاور النّص، فإنّنا في التناص كعملية نجد المتناص مندمجا ضمن النّص بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبين وجود التناص أحيانا"[2]**، نلاحظ أنّه يعرض مستويات متمايزة من التداخلات النّصية يتجلى فيها التناص بمعنى تواجد نص داخل نص آخر، وأنّ اندماجه معه اندماجا تاما يتطلب قارئا متمرسا ليتمكن من استجلاء مواطن التناص نظرا لشدة التناغم والانسجام بين النّصين فالقارئ العادي لا يتمكن في معظم الأحيان من اقتناص الدلالات.

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1985م، ص: 121.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001م ص: 115.

ثانياً– العتبة النّصية: مقاربة في المفهوم:

تعدّ العتبة من المفاهيم النّقدية الحديثة الّتي أعادت النظر في حدود النّص الأدبي وأسهمت في توسيعه، وتجاوز النظرة الّتي تحصره في المتن وحده.

1– مفهوم العتبة:

لا يجيء ولا يقدم المتن بمفرده، بل تصاحبه عتبات نصّية تحيط به وتوازيه، وتكون بمثابة نصوص صغرى لا تقل أهمية عن النّص الأصلي، ذلك أنّها تحمل "**جينات المحكي القصصي وتشي بانشطاراته القيمية والدلالية**"[1]، وتعرف هذه العتبات بتسمية ثانية وهي: **النّصوص الموازية (paratexte)**، وتجدر بنا الإشارة إلى أنّه رغم الأهمية البالغة لهذه العتبات النّصية إلّا أنّها يمكن أن تسجل حضورها كما يمكن أن تسجل غيابها، فلا يتم توظيف جميعها، وأنّ الاهتمام بها والوعي بضرورتها بدأ في العصر الحديث، حيث لم تكن لها أهمية قبله، إذ كنا نجد قصائدا دون عناوين وحكايات من دون مؤلف خاصة في الأدب الشعبي، لكن الأمر تغير مع المبدعين المعاصرين الذين أولوها اهتماما بالغا فوظفوها على اختلاف أنواعها بطرق جعلتها تساهم في هندسة المعمار النّصي، وتأثث لشعرية المتن وتصبح مجالا خصبا للدراسات النّقدية، ومن أنواعها نجد:

أ– العنوان:

يذهب الباحثون إلى أنّ العنوان مكوّن عتباتي ضروري، فكما لكل إنسان اسم كذلك لكل مؤَلَف عنوان، ويُعرف في مفهومه الشامل بأنّه: "**مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي**

[1]– أحمد فرشوخ: حياة النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2004م، ص: 95.

ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]، وقد اهتم به الدارسون في العصر الحديث اهتماما بالغا لما يحمله من أهمية، وما يؤديه من وظائف متعدّدة.

يترأّس العنوان مكونات النّص العتباتية، وهو أول عتبة تقع عين القارئ عليها لاعتلائه هرم الغلاف بمختلف نصوصه الموازية، حيث يمكن اعتباره نصا مصغرا، نظرا لاختزاله كما هائلا من الكلمات الّتي تشكل النّص في عدد قليل منها أو في كلمة واحدة، لكنّها على قلتها تحمل شحنات دلالية كثيرة تفتح باب التأويل على مصراعيه، وتكون بمثابة البوابة الأولى لولوج النّص، فلا يستطيع القارئ المرور إلى داخل النّص إلّا عبر هذه البوابة إذا حلّلها جيدا وعرف فحواها ونبش بواطنها، وأفرغ مخزوناتها، فإنّها ستقوده إلى المعنى الصحيح نسبيا لكنّها في أحيان كثيرة تكون عناوين مخاتلة تكسر أفق التّوقّع فتدحض تأويلات أولية لتُحل محلها تأويلات جديدة مغايرة تماما.

يبدو جليا أنّ العناوين الّتي تحمل مفارقات وتحتوي على قدر من الغرابة، وتمارس خرقا للمتوقّع، تكون أكثر شعرية وجمالية من العناوين العادية، ونخص بالذكر عناوين الأعمال الإبداعية **(روايات، قصص، قصائد...)**، فتجمع بين الإمتاع والإبداع، إذ أنّها تمارس لُعبا نصيّة، فتغيّر كلمة معروفة أو تركيبا معينا أو تقلب حرفا...، فتشدّ بذلك انتباه القارئ وتجعله يقع في شراك المؤلف، فيلج النّص لا مرغما ولا راغبا، بل الاثنان معا.

تتسم عملية اختيار العنوان بالصعوبة، وتستوجب من المبدع أن يكون حذرا فطنا لأنّ العنوان بإمكانه جذب القارئ وإبعاده أيضا، ولذلك يعدّ الانتقاء السليم للعنوان نصف نجاح العمل لأنّ العنوان "**ذو قيمتين قيمة جمالية تنشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيه الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف**

[1]- Leo .H Hoek: la marque du titre, dispositifs sémiotiques d une Pratique textuelle, ed, La Haye mouton, paris, 1981, p: 17.

عن غموضه وغرابته"[1] فاختيار عنوان سيء قد يجعل القارئ ينفر من قراءة الكتاب ولو كان راقيا، ويتراجع عن شرائه، وهنا يمكن القول أنّ العنوان يمارس سطوته وغوايته واستفزازه للقارئ، وبالتّالي يصبح العتبة الأكثر أهمية والّتي تحدّد استراتيجية التلقي إذا كانت ستستمر إيجابا أو تتوقف سلبا.

عادة ما يكون العنوان آخر ما يكتب، لأنّ النّص هو الّذي يختار عنوانه المناسب وليس العكس، ولكي يكون للعنوان تأثير إيجابي لابد له أن يكون مستفزا، وغامضا غير مباشر يقول دون أن يقول، أي يميل إلى التلميح بدل التّصريح، بهدف إثارة فضول القارئ وزرع الأسئلة بداخله ودفعه إلى الشعور بضرورة قراءة العمل لإطفاء رغبة الاستكشاف الّتي أُشعلت بداخله، والوصول إلى أجوبة كافية وافية.

ينقسم العنوان إلى أنواع، فمنه العناوين الخارجية الّتي لا يمكن التّخلي عنها خاصة في عصرنا الحديث وهي عناوين رئيسة تمثل هوية العمل الإبداعي قد لا تأتي لوحدها، حيث تصاحبها عناوين مرافقة تساعد على أداء وظيفة شارحة، ويتموقع العنوان على الصفحة الأولى من الغلاف، كما يمكن أن يسجل حضوره في أماكن أخرى كالصفحة الداخلية وكذلك الصفحة الثانية الّتي تمثل الجهة الخلفية للكتاب.

توجد بالإضافة إلى العناوين الرئيسة الخارجية عناوين فرعية داخلية، وهي "**تتميز بخصائص العناوين الخارجية نفسها بحيث اشتغالها كبنية مستقلة، لأنها تعلن وحدها انطلاق القراءة فعليا، مما لا يلزمها بالخضوع التام للعناوين الخارجية"**[2]، توظّف بهدف تقسيم الفصول، وقد تؤدي وظائف أكبر أهمية عند ارتباطها بالفصول ارتباطا وثيقا، كما

---

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008م، ص: 85.

[2]– نصيرة عشي: البنية التناصية في الرواية العربية دراسة تطبيقية للتداخلات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص: 30.

يمكن الاستغناء عنها لأنّ وجودها "**إمكانية وليس حتمية**"[1]، على عكس العناوين الخارجية الّتي يشكل حضورها أمرا ضروريا لابد منه ولا يسمح بغيابه بتاتا، فلا يوجد كتاب بلا هوية في العصر الحديث.

ب- الغلاف:

الغلاف هو ثاني ما يقع عليه نظر القارئ، وهو بمثابة أرضيّة تحوي العديد من العتبات الّتي تترامى على سطحه، وتتموقع تموقعا يليق بدور كل واحدة منها، ومن بينها نجد: العنوان، اسم المؤلف، الصورة، الألوان، الأشكال، الإهداء، دار النشر، الطبعة وغيرها وبالتّالي يحمل الغلاف من التكثيف الدلالي الذي تمنحه له هذه المكونات العتباتية الكثير.

يعدّ الغلاف فسيفساء مكونة من عدة عتبات، وهو عتبة مهمة تؤدي دورا بالغا في جذب القارئ وإغرائه سواء باقتناء الكتاب أو بقراءته وذلك لأنّه يمارس لعبا بصريا من خلال عرض إشارات وعلامات بألوان محدّدة تستقطب القارئ، فتشغل عقله، وتثير فضوله، وتراود فكره: لماذا اختار هذا اللون بالذات، ماهي دلالته وماهي علاقته بالمتن؟ لماذا انتقى هذه الصورة ماهي رمزيتها؟.

ينفتح اللون الواحد على دلالات عدة، فالأبيض مثلا هو رمز السلام، والنقاء، والطهر والاستسلام، وهو لون ثوب الفرح وثوب الموت، كل هذه الدّلالات وغيرها يمكن أن تصيب ويمكن ألّا تصيب، حيث تحمل الألوان مفارقات تكسر أحيانا احتمالات القارئ، وتوجه فهمه صوب معاني لا أثر لها في النّص، وفي الوقت ذاته بإمكانها التعبير عن دلالات مستترة.

يتم اختيار ألوان غلاف الأعمال الإبداعية بشكل دقيق، فاختيار لون دون آخر ليس اختيارا اعتباطيا، بل هو مفعم بدلالات معينة، ومقاصد محدّدة، وبالتّالي تتحوّل الألوان إلى أيقونات تضمر وراءها معاني يتصيدها القارئ، ويقتنصها من خلال التأويلات الّتي يمليها

[1]- Gérard Genette: seuils, ed; du seuil, paris, 1987, p: 30.

عليه تحليله العميق، فيقرأ ما وراء اللون ليستنبط ما وراء المعنى، وحينها يتمكن من فك شفرات الغلاف، وبالتّالي فك شفرات النّص.

ج- الصورة:

تضيف الصورة للعمل الأدبي لمسة جمالية ودفقة إيحائية لأنّها ترتبط بالمتن في غالب الأحيان ارتباطا وثيقا، تشتغل لغة المتن لغويا لكنّ الصورة تشتغل بصريا، واشتغالها المرئي يوازي في تأثيره تأثير المكتوب.

د- اسم المؤلف:

لا يوجد في الأدب الرّسمي مؤلَف دون مؤلف، ولا يخلو كتاب مهما كان جنسه سواء أكان (رواية، أو شعر، أو قصة...) من اسم صاحبه، لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر بواسطته تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله "**دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا**"[1]، فاسم صاحب الكتاب يسجّل حضوره على الصفحة الأولى من الغلاف دائما، وقد يتكرّر ذكره في الصفحة الداخلية والواجهة الثانية من الغلاف وكذلك في الصفحة الأخيرة من المتن، كتأكيد على وزنه وأهميته وإثباتا للملكية، إلّا إذا أراد الكاتب أن يحجب هويته فيستعمل اسم الشهرة أو اسما مستعارا بدلا من اسمه الحقيقي مثلما فعل الرّوائي الجزائري **محمد مولسهول** الّذي نشر العديد من أعماله باسم زوجته **ياسمينة خضرا**.

بالإضافة إلى الوظيفة التعريفية الّتي يؤديها اسم المؤلف حين يقوم بإخبار المتلقي عن صاحب العمل وهويته منذ أول وهلة، فإنّه يلعب دورا فعالا في استقطاب القراء، ويساهم في زيادة نسبة المبيعات خاصة إذا كان المبدع ذا صيت في الساحة الإبداعية، وهذا ما يسمى بالوظيفة الإشهارية.

[1]- Epid, p : 41_42.

بعد أن يضع المؤلف اسمه على غلاف عمله يأتي دور القارئ ليحلّل تموقع الاسم والخط المستعمل للكتابة، وكذلك اللون الذي كتب به، فكلها اختيارات تحمل دلالات ينبغي التوقف عندها ومعرفة أسبابها واستكناه أبعادها الدلالية.

هـ- الإهداء:

الإهداء عتبة نصّيّة داخلية لها القدرة على إحالة القارئ إلى ما يشعر به المؤلف، "**ونجد جينيت يفرق بين إهدائين، إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، والسلم، والعدالة...)**"[1]، يتبيّن من خلال هذا الطرح أنّ للإهداء دورا فعالا، فهو يوصل القارئ إلى دواخل المبدع ويفصح له عن نفسيته ويبوح ببعض عواطفه ويبرز اهتماماته.

و- المقدمة:

المقدمة عتبة داخلية تقوم بلم شمل القارئ مع فحوى الكتاب، فهي بمثابة تعيين أولي لما يجئ فيه لاحقا، وصورة مصغرة عنه وعن أسباب تأليفه وأهدافه، وفي غالب الأحيان لا تخلو هي الأخرى من الجمالية والإيحاءات الدلالية، ولذلك نجدها تتطلب وعيا عند قراءتها فلا ينبغي إهمالها أو تهميشها أو ارجاؤها، بل يجب تحليلها وفهمها فهما جيدا للاقتراب أكثر من فهم فحوى النّص، والقبض على دلالاته الهلامية.

معلوم أنّ المقدمة هي أخر ما يكتب لكنّها أول ما يقرأ لما لها من أهمية، فهي بمثابة الجسر الذي يصل بين المتلقي والعمل الأدبي، فيمهد طريقه، ويدلّل فهم المتن، ويسهل عملية القراءة من خلال توجيه تركيزه نحو أشياء معينة، ومن هنا تصبح المقدمة بمثابة حجر الأساس الّذي يعوّل عليه في فهم النّص فهما مبدئيا.

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، ص: 93.

ي- الهوامش والحواشي:

تحتوي هذه العتبة الداخلية على معلومات عديدة تنير فهم القارئ، وتكشف له مدلولات المتن فهي "**ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النّص، إما أن يأتي مقابلا له (en regard) وإما أن يأتي في المرجع**"[1]، وتعدّ من بين عناصر الأسلبة الفنية الّتي تشرح وتوضح الدلالات، وبالإضافة إلى ذلك يستعملها المؤلف لتوثيق المعلومات المقتبسة وردها إلى أصحابها تفاديا للسرقة العلمية والانتحال.

تؤدي عتبة الهوامش والحواشي العديد من الأدوار فهي "**إضافة تقدم للنّص قصد تفسيره أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، تتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب أو العنوان الكبير في الصحافة**"[2]، يتم فيها شرح الكلمات الصعبة أو الغامضة ناهيك عن التعريف بالشخصيات غير المألوفة، وبالتّالي تسهم في اختزال الجهد والوقت، وتحقيق الإفادة البحثية والمعرفية.

2- دور العتبات النّصية:

تدفع العتبات النّصية المتلقي إلى الغوص في أعماق النّص لاستجلاء معان متخفية لا تطفو على السطح عادة، ولا تظهر إلّا بعد استقراء هذه العتبات الّتي بإمكانها البوح بما تخفيه النّصوص من مكنونات يسعى القارئ لفهمها والوصول إليها.

النّصوص الموازية جزء لا يتجزأ من مكونات الأعمال الأدبية الّتي لا يمكن لصاحب العمل التّخلي عنها، وليس من صالح القارئ تجاوزها وإهمالها، ويعزى ذلك إلى دورها الأساسي في فهم النّص واستكناه خباياه ومقاصده.

---

[1]- Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, et Tecnique): ed, libraire Larousse, paris, 1990, T2, p: 1143.

[2]- Le Robert: dictionnaire du français, paris, Avril 2003, p: 680_681.

يمكن القول –بناء على ما تقدم– أنّ القارئ الفهيم الذكي هو الّذي يعتبر العتبات محطته الأولى فيبدأ بتقديم قراءات أولية لها، ويبني توقعات، ويرسي احتمالات يعود إليها لاحقا بعد انتهائه من قراءة المتن ليُقيم مدى جدارة تأويلاته من مدى إخفاقه فيها.

يمكن القول إنّ العتبات النّصية "**تتنوع استنادا إلى الطبيعة التشكيلية والفنية والموضوعية التي يشتغل عليها الروائي، فليس ثمة قوانين ثابتة ونهائية يمكن أن تلزم الروائي باعتمادها في هذا السياق**"[1]، حيث تكمل العتبات النّص دلاليا وتمنحه دفقة إيحائية من خلال الغموض الذي يتلبسها، وهي بذلك تعمل على تشويق القارئ والتأثير فيه تأثيرا إيجابيا يزيد فضوله، ولأنّ عقل الإنسان يرفض الفراغ فإنّ الأسئلة الّتي لا يجد لها إجابات ولا يتأكد من صحة فهمها إلّا بعد قراءة المتن تبقى محل فعالية، ذلك أنّ العتبات النّصية لا تصرح تماما بمعانيها وتميل إلى التخفي بدل التجلي.

في مقابل العتبات المستفزة للقارئ نجد عتبات أخرى مباشرة الطرح كالمؤشر الأجناسي الذي يحدّد جنس العمل الأدبي، ودار النشر، ومعلومات الطباعة وغيرها وهي عتبات إخبارية.

[1]. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، دط، 2010م، ص: 151.

الفصل الأول:

تجليات التّناص والتّشظي الرّمزي في عتبات رواية "الشجرة التي هبطت من السماء"

تمهيد:

يعتبر التّناص شبكة من التّداخلات النّصية، ويمثل تلك العلاقات الّتي ينسجها المبدع مع نصوص مرجعية سابقة أو معاصرة له، فتسجل حضورها في عمله الجديد سواء بإحالة مباشرة أو بإدماج ضمني، ولكنّ هذا التّناص لا ينحصر في التّفاعل مع نصوص الآخرين فبعض الكتاب يعمدون إلى نصوصهم وأعمالهم الذاتية ويتناصّون معها، فتتعالق أعمالهم السابقة بأعمالهم اللاحقة من خلال آليات تكرارية تنضح بها التّجربة النّصيّة ذاتها بوعي أو بغير وعي، مما يضيف إلى العمل لمسة أسلوبية متواترة.

أولاً- التّناص الذاتي وتمظهراته الأسلوبية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء:

للتناص أنواع عديدة ومن بينها التناص الذاتي، و"**يكون التّناص ذاتيا لدى عبد المالك مرتاض في حالة الكاتب الذي يتناص مع نفسه في كتاباته في روايته حين يكون بصدد تجبيرها، وذلك بترداد عبارات بعينها، أو بعض النسائج الأسلوبية بنفسها**"[1]، ومن هذا المنطلق يصبح المبدع مرجعا لنفسه من خلال إعادة توظيف صيغ أو تراكيب نحوية يكون قد وظفها سابقا مثل استعمال عبارات معينة بشكل ملحوظ أو بتكرار الأساليب نفسها، وهو ما لا يجب أن ينظر إليه القارئ من زاوية العجز عن التّنويع، بل إنّه يشكل هوية أسلوبية فيكون بمثابة البصمة الّتي تميز المبدع، حيث يتردّد صدى لغته ويمنح عمله طابعا متماسكا، ويعكس وعيه بأسلوبه الخاص، فيترك توقيعه السّردي أينما حل رحال حرفه.

يحظى هذا النّوع من التّناص بحضور وافر في الرّواية العربية المعاصرة لا سيما على مستوى المكونات العتباتية النّصّية، ونخص بالذكر عتبة العنوان، إذ يتم الاعتماد على بنيات لغوية تم الاعتماد عليها سابقا أو التّركيز على ترداد صيغ تركيبية بعينها أو حقول دلالية تعيد حضورها في أعمال الكاتب الواحد بصيغ متحوّلة، ومن بين هذه العناوين المتناصّة

[1]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 410.

ذاتيا نجد عنوان المدونة قيد الدراسة الموسومة بـ **(الشجرة التي هبطت من السماء)** للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، ومن بين تجليات التّناص الذاتي في هذا العنوان نجد:

1- الجمل الاسمية: رتابة التّركيب وتكرار البنية:

نلاحظ أنّ عنوان الشّجرة الّتي هبطت من السّماء قد جاء في هيئة جملة اسمية، وإذا تمعنا في عناوين أعمال الكاتب عز الدين جلاوجي على اختلاف أجناسها وكبر أعدادها (رواية، مسرديّة، قصة، مسرح، كتب نقدية، سيناريو)، فإنّنا نجدها جميعا تتخذ –باستثناء كتاب نقدي واحد– هذا التّركيب نفسه، وهو ما شكل ظاهرة لافتة أثرنا الوقوف عندها لاستجلاء التّناص الذاتي من بين طياتها، ومن بين أعماله ما هو موضح في الجدول التّالي:

الرّواية	المسرديّة	القصّة	أدب الأطفال	الكتب النقدية	السيناريو
الفراشات والغيلان	البحث عن الشمس	لمن تهتف الحناجر؟	الثور المغدور	النص المسرحي في الأدب الجزائري	الجثة الهاربة
سرادق الحلم والفجيعة	الفجاج الشائكة	صهيل الحيرة	السيف الخشبي	شطحات في عرس عازف الناي	حميمين الفايق
راس المحنة 0=1+1	النخلة وسلطان المدينة	رحلة البنات إلى النار	الليث والحمار	المسرحية الشعرية المغاربية	قطوف دانية، جني الجنتين
الرماد الذي غسل الماء	أحلام الغول الكبير		الدجاجة صنيورة	تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية	بساتين السراب

				الشعرية المغاربية	
حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	هستيريا الدم		عقد الجمان	قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي"	
العشق المقدنس	غنائية الحب والدم		السلسلة الذهبية	النقد الموضوعاتي"في نماذج تطبيقية"	
حائط المبكى	حب بين الصخور			العوالم الشعرية "قراءة في الرؤيا والتشكيل"	
الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال	مملكة الغراب			قالت دنيازاد"قراءة في الأدب النسوي العربي"	
علي بابا والأربعون حبيبة	الأقنعة المثقوبة			قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي"	
هاء، وأسفار عشتار	رحلة فداء			الأمثال الشعبية الجزائرية	
عناق الأفاعي	ملح وفرات			أقانيم العنف في المسرحية	

الشجرة التي هبطت من السماء				الشعرية المغاربية	

توضح البيانات الواردة في الجدول أنّ **98%** من إنجازات الكاتب الإبداعية والنّقدية جاءت موسومة بعناوين تعتمد على الجمل الاسمية، وهو عدد كفيل بتحويل هذا الاعتماد المتكرّر إلى سمة أسلوبية تُميز تجربته الكتابية، وما يعزّز ذلك هو كسر هذه التّقنية للأجناس الأدبية والفنيّة.

سجلت الظاهرة حضورها بشكل رتيب في جميع إنتاجاته الجديدة والقديمة، مما يجعلنا نرى أنّ اختيار الكاتب للجمل الاسمية بالذات هو اختيار استراتيجي مُمنهج وغير اعتباطي ويندرج هذا النّوع من التّكرار الأسلوبي ضمن التّناص الذاتي، إذ تتعالق العناوين فيما بينها ضمن وحدة تركيبية واحدة، وكأنّها تبني جسرا يصل بينها جميعا، فيمنحها بصمة مشتركة تحمل هوية الذات الكاتبة وترسي استمرار ذاكرتها النّصية.

وجدنا أنفسنا بعدما تمعّنّا في عنوان الشجرة التي هبطت من السماء أمام عتبة تندرج ضمن منظومة خطابية موسعة يشكل فيها تكرار الجمل الاسمية لازمة تتكرّر في اثني عشر عملا روائيا لعز الدين جلاوجي أي في جميع رواياته، وبالتّالي يصبح هذا العنوان امتدادا بلاغيا لبقية العناوين، ولعلّ هذا الاختيار للجمل الاسمية الذي تُقصى فيه الجمل الفعلية إقصاء تاما ليس اختيارا عشوائيا أو بمحض الصدفة، بل إنّه يؤدي وظيفة بلاغية دلالية "**بشكل يفجر ظاهر دلالته مدخلا إياه في سياق تفاعلي تناصي ومؤطرا هذه التفاعلية التناصية بدائرة تأويلية**"[1] منبثقة من ثنايا الجمل الاسمية الّتي تحمل صفة الاستقرار والاستمرارية.

[1]– محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص: 29.

تفك الجمل الاسمية ارتباط العنوان بالزّمن "**لأنّه يعانق المطلق فهو حر في تحركاته وتقلباته الدلالية التي لا تستوعبها قراءة واحدة، إنّه خارج الزمن، والنّوع وخارج هيمنة أفكار القارئ**"[1]، فتخلصها من الفعل الذي يوحي بالحركية يجعلها تقدم صورا ثابتة تدعو القارئ لتأملها، وهو ما يجعله يغرق في التّأويل والاستقصاء، ويحوّل العنوان إلى حاضنة رمزية؛ لأنّ الاسم في غالب الأحيان يكون مشحونا دلاليا فـ (الشجرة، الرماد، حائط) كلها تحمل رموزا، وهو ما أطلقت عليه **جوليا كريستيفا** تسمية **holphrastique**[2]، حيث تحمل التّعابير الاسمية دلالات إيحائية.

2- التّناص الذاتي وإعادة إنتاج اللفظة المركزية "الشجرة":

يكرّس التّناص الذاتي في عنوان الشجرة التي هبطت من السماء من خلال كونه جملة اسمية كباقي عناوين جلاوجي، ولكن ليس هذا الأسلوب وحده من يجعله متناصا، بل نجد أنّ لفظة **(الشّجرة)** ذات حضور لافت، حيث تتكرّر في معظم أعماله الرّوائية هذا إن لم تكن كلها، حيث "**تتنوع الأشجار في روايات جلاوجي ولا تذكر إلا بقدر الحاجة إليها، وقد اعتمد الكاتب بعض أنواع الشجر ليظهر بطولها ورقة جذعها كبرياء الأرض، وعلو هامتها، وهي تمثل لشخصيات جلاوجي الروائية الأنفة والعزة، القوة، والكبرياء، والثبات**"[3]، مما يعني بأنّ الكاتب يستحضر الشجرة في إبداعاته ويستثمرها باعتبارها عنصرا بنائيا يمنح السّرد عمقا إيحائيا، فتؤدي بذلك وظيفة جمالية، بالإضافة إلى خدمتها للموضوع من خلال ترجمة الانشغالات الفكرية، فتصبح تجسيدا لسمو الشخصيات وترسيخا للهويّة الوطنية، ورمزا للثبات والمقاومة وغيرها من الدلالات.

---

[1]-Leo H. HEOK, La marque du titre, (dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle), p: 61.

[2]-Ibid, p: 28.

[3]- مريم أنيسة جبالي، أحمد حاجي: رمزية الأرض في رواية عز الدين جلاوجي، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 7، العدد 1، 2021م، ص: 944.

نستنتج مما سبق أنّ استحضار لفظة **(الشجرة)** بهذه الكثافة وهذا التّعداد الكبير ما هو إلّا تناص ذاتي في عوالم جلاوجي، إذ قام باستدعائها كل مرة، وجعلها قيمة متجذّرة في متونه المتفرّقة، وأعطاها مكانة كبيرة، فخصّها برواية قائمة بذاتها، مما ينم عن إدراكه لجمالية هذا الرّمز، وهو ما يعكس لنا اهتمامه بثقافة الأرض، ويكشف عن التّناص الذاتي في عتبة العنوان.

3- التّوتّر الدلالي وتوليد المعنى التّناصي:

يتناص عنوان الشّجرة ذاتيا مع باقي عناوين الكاتب عز الدين جلاوجي في الرّمزية والغموض، وخرق المألوف، ومن أمثلة ذلك ما تثيره عتبة العنوان من أسئلة وما تصنعه من تمرّد على العادي، فكيف للشجرة الأرضية النشأة أن تهبط من السّماء؟، وكيف للرّماد الهش أن يغسل الماء والأصل أنّ الماء هو من يغسل الأشياء؟، وكيف للعشق الطاهر المقدس أن يجتمع مع المدنس ويصبحا لحمة واحدة (مقدنس)؟، أمّا الأفاعي المعروفة بالسُّمية فقد اكتسبت طابعا حميميا، وأصبحت تتعانق وهو ما لم تشهده الحقيقة، وكيف للحب كتيمة نقية أن يكون في حضرة أعور الزّيف والكذب؟، أمّا معادلة راس المحنة 1+1=0 فتخرق منطق الجمع والتّكامل، حيث تساوى طرفاها ليس لإعطاء نتيجة بل للتّلاشي، وهذا التّناقض والتّلاعب لا يشمل التّراكيب فقط بل المعاني أيضا.

جمعت العناوين بين المتضادّات: (الحلم = الأمل) مع (الفجيعة = الألم)، و(الفراشات = النّعومة) مع (الغيلان = الخشونة)، وهو ما أسماه النّاقد عبد المالك أشهبون "**بالعناوين متعارضة الأجزاء**"[1]، أي العناوين الّتي تحمل معاني متعاكسة.

يمكن القول أنّ عنوان الرّواية يتناص مع عناوين الكاتب في بنية الغموض وعدم الخضوع للسّائد والمألوف، وفي خلقه للتّوتّر الدلالي مما يثير فضول القارئ، ويمنع عنه التّعبيرات

[1]- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011م، ص: 84.

الجاهزة، ومن هنا يصبح التّعالق والتّفاعل في البنية الرّمزية بين عناوين الكاتب سمة تطبع كل مؤلفاته الإبداعية والنّقدية.

4- التّناص الذاتي واستراتيجية الحقل الدلالي:

تتغذى عناوين روايات عز الدين جلاوجي على شبكة من الحقول الدّلاليّة المتكرّرة الحضور المختلفة المعنى والمقصد، حيث صنع معجما خاصا لعناوينه، وإذا ثبتنا الإمعان فيها فإنّنا نستطيع أن نقف على تناص ذاتي آخر يتجلى من خلال اعتماد معجم الطّبيعة الذي يمثل نقطة التقاء عنوان الشّجرة الّتي هبطت من السّماء بعناوين أعمال آخرى فنجد: (الشجرة، السّماء، الرّماد، الماء، الأفاعي، الفراشات، الغيلان، اللّيل)، وهذا يجعلنا نقول أنّ عنوان الشّجرة ليس كيانا مستقلا، ويدخل في علاقة تفاعل وتداخل مع المشروع الجلاوجي ككل.

ثانيا- التّناص الخارجي وانفتاح العنوان على رمزية الأشجار في الثقافات الإنسانية:

يفتح عنوان الشجرة الّتي هبطت من السماء ذهن القارئ على العديد من الدلالات الثقافية المتصلة بالأشجار في الوعي الإنساني، حيث تحمل لفظة الشجرة تناصا خارجيا ما يجعلها تفتح أفاقا معرفية حول مجموعة من الأشجار الّتي كان لها حضور بارز وملموس في الفكر البشري، والّتي حملت معاني ودلالات متعدّدة، وعكست تجارب مختلفة ومن بينها نذكر:

1- شجرة الزيتون:

تعدّ شجرة الزّيتون من أقدم الأشجار، فهي معمرة ضاربة في جذور التّاريخ، تمتاز بقوتها وطول جذوعها، ومتانة أغصانها الّتي تمكنّها من الصّمود في وجه الظروف القاسية ما يجعلها تعيش لقرون طويلة، في حين تستعمل أوراقها وزيتها للأكل، وعلاج مختلف الأسقام تحمل هذه الشّجرة العديد من الدّلالات، وهي في الأعمال الأدبية ترمز إلى الأصالة، والعراقة والعروبة، أمّا أغصانها فترمز إلى السّلام.

حظيت شجرة الزيتون بمكانة بارزة لدى مختلف الحضارات، وقد أولتها الثّقافة الدّينيّة الإسلامية عناية خاصة وقد تم ذكرها في العديد من الآيات القرآنية الكريمة، ومن بينها قوله سبحانه وتعالى في الآية 35 من سورة النور: **{اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (35)}** ، ضرب الله تعالى بها الأمثال، وهي شجرة مباركة وزيتها نعمة كبيرة من نعمه، وما يدل على عظم قيمتها هو إقسامه جلّ جلاله بها هي وشجرة التين، في الآية الأولى من سورة التين يقول جلّ جلاله: **{وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ}**، ويدل هذا القسم على شدة نفعهما، وهو ما أثبته العلم اليوم من معجزات اجتماعهما وأثره الإيجابي على الصّحة.

خصت بعض الحضارات شجرة الزّيتون بمكانة سامية ومعاملة خاصة، حيث يقال إنّ الإغريق قدسوا هذه الشّجرة فـ "**لا يسمح بزراعتها إلّا للعذارى من النّساء، والطاهرين من الرّجال**"[1]، هذا التّخصيص يعكس مدى ارتباطها بالنّقاء والطهر، ويبرز مدى احترامهم لها وليس الإغريق وحدهم من قاموا بتقديسها، بل اليونانيون أيضا، إذ يقال إنّ "**القوانين في عهد اليونان وفي عهد الملك سولون في القرن السادس قبل الميلاد كانت تقضي بإعدام كل من يضبط بجريمة قطع شجرة الزيتون**"[2]، عقوبة إعدام من يقطع الشجرة دليل على شدة تقديسهم لها، وعمق وعيهم بفوائدها العظيمة مما جعلهم يحترمونها ويضعون هذا القانون لحمايتها وتعزيز مكانتها.

اهتم الفراعنة القدامى بشجرة الزيتون حيث "**استخدموا خشبها في بناء أهراماتهم، كما وجدت عبوات وزجاجات زيت وأغصان الزيتون في توابيت الفراعنة، وخلدوا هذه الشجرة**

[1]– حسان شمسي باشا: زيت الزيتون بين الطب والقرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1984م، ص: 26.

[2]– المرجع نفسه، ص: 26.

برسوم على آثارهم، وعلى مقابرهم وأضرحتهم"[1]، يظهر هذا القول بأنّ الفراعنة لم يتعاملوا معها كشجرة عادية فجعلوها رمزا للخلود، واستعملوا خشبها في بناء الأهرامات المذهلة يدل على متانتها وقوتها، بينما يعكس وجود عبوات من زيتها وأجزاء من أغصانها في توابيت الموتى اتصالها بالطقوس الجنائزية، وربما كانوا يظنون أنّ موتاهم سينتفعون بها في حياتهم الثانية.

يبرز من خلال هذا التّحليل أنّ شجرة الزّيتون متجذّرة في الثقافات الإنسانية، وبالإضافة إلى منافعها المادية فقد جعلها البعض رمزا مقدسا، وأولوها عناية كبيرة مما أكسبها معان متعدّدة، وفي خضم هذا الحضور البارز لشجرة الزّيتون يستدعي ذهن القارئ أشجارا أخرى ذات رمزية وأهمية كبيرة ومن بينها شجرة النّخيل.

2- شجرة النّخيل:

يعود أصلها "**إلى الخليج العربي بالضبط إلى البحرين، ومنه انتقلت إلى بابل حيث اعتبرها سكان الصحراء هبة الله وغذاءهم الجيد، وجريدها سقوفهم، وجذوعها أعمدة وليفها حبال، ونواها غداء لحيواناتهم"**[2]، يشير هذا القول إلى المكانة المميزة الّتي تحظى بها شجرة النّخيل نظرا لقيمتها الغذائية، واستخداماتها المختلفة الّتي جعلتها تدخل في معظم تفاصيل حياتهم، فبالإضافة إلى ثمارها اللّذيذة المغذية فإنّ جميع أجزائها تلبي احتياجاتهم وهو ما يعكس قدرتها على تقديم نظام متكامل يُهون على الإنسان الصّحراوي بيئته القاسية، فتضمن استمراريته وتمده بحاجاته الأولية.

تمتلك النّخلة عدة رمزيات في الثّقافات الإنسانية المختلفة، و"**تتضح رمزية النخل في المستوى الثقافي والأنثروبولوجي في العديد من الصور، فهي رمز الحياة وأول القاطنين**

---

[1]- المرجع السابق، ص: 26

[2]-طيان شريفة ساحد: الفنون التطبيقية في العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008م، ص: 319.

على الأرض، وتجمع الدراسات أنّ شجرة النخيل عند الفينيقيين كانت شجرة الحياة، بل وتم توحيدها مع جنة عدن في ذهنيتهم، ومع رمز الخصب عشتار، كما أنّ هذه الشجرة كانت شجرة العائلة لدى شعوب مصر والهلال والخصيب والجزيرة العربية، ونجد لها حضورا في الشعائر والطقوس الجنائزية، لارتباطها بالموت والانبعاث قديما وحديثا"[1]، ويتبيّن من خلال هذا القول ارتباط شجرة النّخيل بالمعاني الاجتماعية والرّوحية عند الإنسان القديم، حيث ربطوها بالخصوبة، واعتقدوا بأنّ لها صلة بالحياة والموت، كما أعطوها بعدا اجتماعيا متصلا بالنّسل والعائلة وبالتّالي تتجدّد النّخلة في الوعي الإنساني القديم وتكسب الكثير من الدلالات.

تحتل شجرة النّخيل مكانة بارزة في الثقافة الدينية الإسلامية، وقد ذكرها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم عدة مرات، ونظرا لفوائدها الجليلة فقد رزق بها **(مريم بنت عمران)** لما ولدت النبي **(عيسى عليه السلام)**، وكانت في أوج ضعفها فقال تعالى في سورة مريم: **{وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا (24) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا(25)}**، وهي شجرة مباركة من أشجار الجنّة الّتي يجازى بها المؤمنون.

3- شجرة الدر المصرية:

تبرُز هذه الشّجرة بشكل مختلف ومميز، من يسمع اسمها لأول وهلة يعتقد بأنّها شجرة طبيعية لكنّها في الحقيقة امرأة أطلقت عليها هذه التسمية، وتقول الدراسات بأنّ "**شجرة الدر جارية من أصل أرمني أو تركي، اشتراها الصالح أيوب ثم أعتقها وتزوجها، وعرفت بشجرة الدر وشجر الدر، وذلك بسبب كثرة مجوهراتها، وقيل لأنّها امرأة ثقة كالشجرة التي تظل**

[1]- العماري الطيب: النخلة في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية سوسيوثقافية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 15، 2011م، ص: 238.

عرش الملك الصالح"[1]، يبدوا أنّ النّاس قد استعاروا من الشّجرة صفتي (القوة والثبات) فأطلقوا على الزوجة هذا الاسم، وهي تسمية تعكس لنا تحويل عناصر الطبيعة إلى رموز اجتماعية وإنسانية تاريخية.

تتجلى أهمية هذه الشجرة المصرية في كونها امرآة متميزة بذكائها وقوتها ما جعلها أنثى **"لاتتكرر كثيرا في التاريخ...فهي امرأة قوية...شجاعة جريئة...لها عقل مدبر وتتمتع بحكمة شديدة...كما أن لها القدرة على القيادة والإدارة"**[2]، ويقال بأنّها أرادت الوصول إلى الحكم والسلطة بتخطيط وحنكة حتى تمكنت من تحقيق هدفها، وبالتّالي تسميتها بشجرة الدر ليست تسمية عابرة بل تحمل رمزية لصفات الثبات، والعزيمة، والاستمرار.

أصبح حضور شجرة الدر يحمل بعدين: بعدا إنسانيا وبعدا رمزيا طبيعيا، حيث صارت هذه الشخصية معادلا موضوعيا لقدرة النساء على تولي الحكم والمناصب العليا، وما يزيد حضورها في الوعي الجمعي هو طريقة موتها، حيث يقال إنّه تم اغتيالها.

تُبرز هذه الدراسة أنّ عنوان (الشجرة التي هبطت من السماء) يعمل كبوابة معرفية تجعل القارئ يستحضر تراكمات ثقافية، ودينية، وتاريخية مختلفة، وتحفز في ذهنه صورا متداخلة للرّمزية الطبيعية، والرّمزية الإنسانية، فالشّجرة هنا تبدو كمستودع لمعان متعدّدة منحتها إياها الحضارات والثّقافات، وبهذا الشكل تتحوّل هذه العتبة إلى نقطة ينطلق منها المتلقي للتّأويل فينشط تفاعله، وتنفتح أمامه آفاق واسعة لفهم أبعاد الشّجرة الّتي تضمنها العنوان.

ثالثا- التناص الديني وثيمة الهبوط:

يجمع عنوان رواية (الشجرة التي هبطت من السّماء) بين فضائين مختلفين هما السّماء كمصدر علوي والشّجرة كمصدر أرضي، وينتج عن هذا التّماس سؤال محوري يدق ذهن

---

[1]- وفيقة أحمد يوسف السعيد: الدور السياسي لشجرة الدر في مصر من الحملة الصليبية السابعة حتى مقتل عز الدين أيبك (1249م/ 1257م)، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، العدد 27، ج1، 2021م، ص: 179.

[2]-المرجع نفسه، ص: 181.

المتلقي من أول وهلة، فكيف لكائن أرضي أن ينزل من مكان علوي؟، والعنوان يتمادى ليشكل خرقا للمنطق، فالشّجرة الّتي تمد جذورها في الأرض وتنمو بشكل تصاعدي ليزيد طولها أصبحت مقترنة بفعل الهبوط بدل الصعود، وهو سير في الاتجاه المعاكس، وبالتّالي يصبح القارئ على قارعة انزياح دلالي مشبع بمفارقة تثير فضوله، وتشوش إدراكه بالعديد من الأسئلة: لماذا الهبوط بدل الصعود؟ وما هو سبب الهبوط؟ ومن أية سماء نزلت؟، وهكذا يكون العنوان قد حقق الوظيفة الإغرائية، وبما أنّ عقل الإنسان لا يقبل الفراغ ولطبيعته الفضولية فإنّه سيلج عالم المتن بحثا عن إجابة تسكت ضجيج أسئلته، وتُطفئ غليان فضوله.

شُحنت البنية اللّغوية للعنوان بكثير من الإرباك الدّلالي حين أحدثت قلبا في علاقة الشّجرة بمكانها الطبيعي، فهي لم تولد من الأرض ولم تنموا فيها، بل هبطت من السّماء وهنا نتساءل عن طبيعة هذا الهبوط إن كان هبوطا فيزيائيا بحتا، أم أنّه يحمل بين طياته هبوطا آخرا موازيا له باعتبار أنّ المكان السّماوي العلوي يحيل إلى الرّفعة، والطّهارة، والقداسة في حين يحيل المكان الأرضي إلى رتبة أقل طهارة ونقاء، وبالتّالي نكون بين احتمالين اثنين إما نزول المقدس إلى الأرض وامتزاجه بالمدنس أو عدم تماهيه معه.

وهنا يتجلى لنا تناص ديني ويقصد بالتّناص الديني "**تداخل نصوص دينية مختارة- عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية...- مع النّص الأصلي للرّواية بحيث تنسجم هذه النّصوص مع السياق الرّوائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا**"[1]، ويمكن القول بأنّ التّناص الديني ليس مجرد استدعاء لنّصوص مقدسة، بل يتم إدراجها واستدعائها لإضفاء معاني يريدها الكاتب وأيضا لإعطاء نفحات فكرية، وروحية، وبلاغية للعمل، كما يجعل المتلقي يستحضر خلفياته الدينية والمعرفية، ويمكن لهذا التّناص أن يكون مباشرا من خلال استحضار نصوص دينية من

[1]- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م، ص: 37.

القرآن والسنة استحضارا باللفظ والمعنى أو غير مباشر يستشف من خلال الأثر والمعنى وقد يتجلى التّناص الديني من خلال استدعاء أحداث أو شخصيات دينية، لتغذية العمل ومنح فعل القراءة ثراء متجدّدا، ونفسا عميقا يمكنه من إنتاج الدلالة.

يستدعي عنوان الشّجرة الّتي هبطت من السماء حدثا دينيا وردت قصته في القرآن الكريم حيث يتناص بشكل غير مباشر مع حدث هبوط النّبي أدم عليه السلام من الجنّة يقول عز وجل في سورة البقرة: **{ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَـٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (34) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ (35)}**، حيث كان هبوط أدم وحواء عليهما السلام من الجنة بسبب أكلهما من الشجرة التي نهاهما الله سبحانه وتعالى عنها، وسوس لهما الشيطان فتسبب في نزولهما إلى الأرض، وبالتّالي الهبوط هنا بمثابة عقاب لهما ولكنّ الله تعال تاب عليهما.

يذكرنا العنوان أيضا بحدث هبوط النبي **(عيسى عليه السلام)** في نهاية الزّمان في وقت يعلمه الله وحده، لقتل الأعور الدجال وتخليص البشرية من فتنته، وهنا ينفتح باب التأويل ويتساءل القارئ مجدّدا ما إن كان الهبوط يحمل دلالة الخلاص أو العقاب.

رابعا– تمثلات التناص في العتبات الداخلية:

عند ولوجنا إلى المتن نجد الهبوط يتخطى الانتقال الفيزيائي ليقترن بهبوط قيمي، فالشّجرة لم تنزل لتنمو فقط، بل نزلت وسط بيئة مليئة بالأمراض النّفسية ومجتمع يعرف هبوطا أخلاقيا مليء بالنفاق.

تعمل عتبة العنوان على توجيه القارئ إلى عالم مملوء بتأويلات ورموز تستدعي التّأمل خاصة في ظل الخلفية الدينية الّتي توجه آفق التّوقع نحو العديد من الاحتمالات، وبعد ولوج النّص نجد استدعاء للشّجرة في العمل السّردي، تجلى حضورها ككيان جاء ليختبر الأرض ويفضح خبث النّاس ويعلن عن مصيرهم، وبالتّالي امتلأ حضورها بالدلالات الرّمزية

والوجودية ليتحوّل لاحقا إلى لعنة، وتكمن المشكلة في البيئة المشحونة بالفتن، والّتي لم تحسن احتضانها بما تحمله من دناسة.

حملت الشّجرة في الرّواية مفارقة، فبدل أن تكون دليل خير ونماء أصابها الذبول فأصبحت دليل قحط بسبب المكان الأرضي الذي لم يحسن الاعتناء بها باعتبارها ضيف سماوي، وبالتّالي يتحوّل فعل الهبوط إلى اختبار للإنسان موجه لمصير المجتمع.

أصبح المتن الرّوائي فضاء للجريمة والخطيئة الجماعية إذ بني المتخيّل السّردي على شجرة تسمى بـ **(الشجرة الروحانية)**، ويبدو أنّها الشجرة المقصودة لأنّها ليست شجرة طبيعية بل مباركة، وهي بمثابة المعيار الذي يقيس به المجتمع مدى نجاته أو حلول اللعنة عليه وكأنّ السّماء أنزلت ما لم تعد الأرض قادرة على إنباته، فذبولها وجفافها الذي حوّلها إلى شجرة عجفاء كان إعلانا صامتا لذبول وجفاف أرحام نساء القبيلة وعجزهن عن إنجاب الإناث وهو ما زرع في أنفسهن خوفا من الانقراض، وأوحى بالفناء الحتمي، وهنا تكون نقطة تماس بين الشّجرة والمرأة، حيث تحملان نفس المدلول فكلتاهما خصوبتهما تمد الاستمرارية أمّا قحطهما فيمنح الفناء.

يتجسّد هذا المعنى من خلال العديد من المقاطع الّتي تشير إلى المرأة الشجرة، إذ أصبحت الشجرة امتدادا للأنثى فهي منانة، وهي سارة، وهي حيزية، وهي نوّة، وهي أصناف النّاس، تجسيد الشجرة لكل هؤلاء يجعلنا نعتقد أنّ المرأة هي ذاتها من هبطت من السماء تحمل في بطنها بذرة الخلاص مؤدية وظيفة كونية، ومشكلة ركيزة أساسية للنّجاة.

نلاحظ أنّ العتبة لا تحيل إلى الشجرة باعتبارها نباتا، بل تجعلها كيانا مقدسا قادما من فضاء علوي، قاصدا مكانا موبوء بالفتن، وبالتّالي يتخطى العنوان الخارجي وظيفة العنونة والإخبار، ويمتد إلى جميع فصول الرّواية يتغلغل في بنيتها السّردية ويتناص معها ليعطي دلالات مرتبطة بثنائيات: (الذكورة/ الأنوثة، الخصب/ القحط، الاستمرارية /الفناء، المقدس/ المدنس، الواقعي/ التّخييلي، اللعنة/ الخلاص، الماضي/ الحاضر)، ومن هنا يكون العنوان

مثخنا برؤية كونية أنثوية غامضة تثير العديد من الأسئلة الوجودية، وتحمل الكثير من التّجليات الميثولوجية، والعجائبية.

1- تجسّد الشجرة في نُوَّة: وحدة الرّمز وتعدّد الدلالة:

تتجلى رمزية الشجرة من خلال العديد من المقاطع في الرّواية، ومن بينها المشهد السّردي الذي يصف أعماق شخصية **نوّة**، حيث يبين السّرد صدامها الداخلي مع الزّمن الّذي أتى على سعادتها، ويصف حالتها وهي تنكمش على نفسها واضعة رأسها بين يديها منسحبة إلى الداخل، جعلتها هذه اللحظة الّتي تغوص في أعماق إدراكها، وترى أنّها هي نفسها الشجرة العجفاء، "**وقد خيّل إليها أنّها هي ذاتها الشجرة العجفاء، وأي فرق بينهما؟**"[1]، يكشف هذا المشهد تماهيا جليا بين نوة (الأنثى) والشجرة الروحانية (الشجرة العجفاء).

أصبحت نوّة عجفاء بعد ذبول آمالها تماما كما ذبلت الشجرة، وفقدت أحلامها كما فقدت الشجرة أوراقها، وهذا الاندماج يبرز لنا فلسفة الرّواية الّتي شكلت علاقة الأنثى بالطبيعة، لم تعد فيها المرأة مجرد مرأة فقط، بل معادلا موضوعيا لحياة فرغت من معناها، وبالتّالي تصبح الشجرة العجفاء المسلوبة الخصوبة مماثلة للأنثى العجفاء الّتي ألمتها المآسي والأحزان والوحدة، خاصة أنّها فقدت زوجها ولم ترزق بالأولاد فـ "**لن يمهلها القدر طويلا حتى يعصف بها، كما عصف بزوجها ذات شتاء قاس**"[2]، من هنا نستخلص لحظة التقاء أخرى بين مصير المرأة كتجربة فردية، ومصير الشجرة كتجربة وجودية، وما يثبت ذلك هو هذا القول: "**ليست دنيانا إلّا شجرتنا العجفاء**"[3]، يبرز هذا التصريح مكانة الشجرة المقدسة في القبيلة ويختزل العالم كلّه في كائن واحد وهو (الشجرة) الّتي فقدت خصوبتها، وبالتّالي يفقد العالم خصوبته، وهنا يتوسع الرّمز وتنفجر الدلالة لتّعبر عن المحنة القادمة، وعن الجفاف

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2024م ص: 81.

[2]- المصدر نفسه، ص: 81.

[3]- المصدر نفسه، ص: 81.

الخارجي الّذي يمتد لينعكس على الجفاف الداخلي (جفاف الأرحام)، والقاسم المشترك بينهما هو الذبول في حالة الإهمال، والحرمان، وفقدان العناية، ويقوم هذا الإسقاط بتحويل الشجرة من كائن طبيعي إلى كيان وجودي، فتصبح الحياة في نظر نوّة تشبه الدورة النباتية، سقي وعناية يساوي نماء وازدهار، إهمال وحرمان يساوي ذبول وانهيار.

إنّ فقدان الشجرة العجفاء لخصوبتها الرّمزية هو تجسيد للتّيبس الوجداني والجفاف الإنساني والحضاري حين يغيب الدور المجتمعي، وتتفشى الهشاشة القيمية، وبناء على ما تقدم تتضح صورة (الأنثى/ الشجرة) و(الشجرة/ الأنثى)، فالشّجرة المباركة كانت أملهم وسعادتهم طالما هي خضراء.

كذلك تتميز شخصية نوّة بقدرتها على أن تكون أُما للجميع تقوم ببعث الأمل واحتواء أفراد القبيلة رغم الجفاف والإحباط الذي خيّم على الأجواء، وبالتّالي تتجاوز كونها مجرد شخصية حكائية لترسخ لنا موت المعنى وموت القيم.

2- منانة في أبعادها الرّمزية والسّردية:

تبرز في السياق الرّمزي لرواية عز الدين جلاوجي شخصية (منانة) كامتداد للتيمة المركزية في المدونة (الشجرة) لكنّها تختلف عن شخصية نوّة الّتي كان مركزها القبيلة، إذ تجسدت منانة بوصفها أنثى مختلفة ذات جمال جبلي باهر، تقف بثبات تقاوم أعاصير الانتكاسات، اتّخذت من قمم الجبال مسكنا لها، وفي تمظهرها تبدو كأنّها شجرة جبلية زادها بسوقها جمالا، تقف بشموخ رغم الفقر الشديد، وقساوة المعيشة، وهي تتقاطع مع الشجرة في صمودها وتتفاعل مع صفة الصلابة.

وصفها أحمد مشبها إياها بالشجرة في قوله: "**فارهة الطول، كصفصافة تتحدى الإعصار في ملامحها جمال جبلي رهيب، عبثت به الأيام لتهوي به لكنه ظل متماسكا متحديا**"[1]،

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 367.

ظلت ملامحها تنزف حزنا دفينا لكنّها لم تتخلّ عن رونقها، وأحمد بهذا الإسقاط الذي يجعل من منانة شجرة صفصاف يحوّلها إلى رمز، وكأنّ الوصف العادي لم يكن كافيا فاحتاج إلى استعارة رمز من رموز الطبيعة لينقل للقارئ ما تمثله أو بالأحرى ما تماثله منانة، فهي أنثى مختلفة بداخلها بذور الكبرياء والمقاومة الّتي تنمو وتطغى على الفقر المادي.

نستخلص من هذا التّحليل تقاطع العنوان الرئيسي مع المتن وتداخله معه، فمفردة الشّجرة جسدت في شخصية من الشخصيات وهي منانة الأنثى الّتي تتساوى مع الشّجرة في مقاومة الذبول، والوقوف بعزة وشموخ، وهي بذلك تعدّ ترسيخا لفكرة امتداد البقاء رغم الأحزان.

3- الشّجرة معرض لأصناف البشر:

تمّ استدعاء (الشجرة) في الفضاء النّصي كرمز مثخن بالدلالات المتّشعبة، فلم يتم توجيه دلالة الكلمة في مسار واحد، بل تعدّدت إيحاءاتها وتناسخت معانيها، حيث شكلت لفظة الشّجرة في عتبة العنوان نواة رئيسية مدت أنسجتها لتغوص في المتن، وتسمح بانفتاح التّأويل على أبعاد متنوعة (أسطورية، أنثروبولوجيّة، أنطولوجيّة، دينية، تراثية، إجتماعية)، ومنه تفجرت طاقاتها الرّمزية وراحت تتناثر عبر جميع أجزاء المنجز الإبداعي، ومن بين المشاهد الّتي تعدّدت فيها صور الشّجرة نجد مشهد **(أحمد)** الذي "**مد بصره على الأشجار أمامه، ثم راح يتتبّعها على قمة الجبل، فيها النّضرة الزاهية، وفيها الجافة العجفاء، فيها الكبيرة الممتدة الأذرع تبسط سطوتها على كل ما حولها، وتمد جذورها تمتص من أعماق الأرض رحيقها، وفيها الصغيرة التي تعبث بها الريح فتكاد ترديها، إنّها معرض حقيقي لبني الإنسان**"[1]، يبدو هذا المشهد كلوحة فنّيّة يزينها التّمايز بين الأشجار الذي يطبع الرّسمة الرّمزية، وفي مقابلها يتجلى لنا إلغاء للحدود الفاصلة بين الطبيعة والبشر، حيث تجسّد اللّوحة نوعا من التّماهي الذي يجعل كل شجرة صورة حيّة تعبر عن حالة من الحالات الإنسانية المختلفة السلوك، والمظهر، والرّؤية، والتّجربة الشعورية.

[1]- المصدر السابق، ص: 299.

يتمظهر من خلال هذا القول تناص مباشر بين العنوان الرئيسي والنّص السّردي، حيث تمت إعادة توظيف اللّفظة المحورية بمدلولات جديدة، فالشّجرة العجيبة الّتي نزلت من السّماء من علو لغوي ليست وحدها الشّجرة الموجودة في النّص، بل هناك أشجار أخرى قدم من خلالها الرّوائي رؤية فلسفية تعيد بناء الإنسان من خلال صور الأشجار، فتنتج المعاني وتتوالد، وتصبح الشّجرة الخضراء الزاهية نظيرا للإنسان المفعم بالحياة المليء بالأمل والسّعادة، أمّا الشّجرة العجفاء فتحيلنا إلى الإنسان الذي هدت المآسي كتفيه، ومصت الأحزان رحيقه، فصار يابس الجسد، باهت الملامح، كئيب المنظر، أمّا الشجرة الكبيرة الممتدة الأذرع فتشير إلى الأشخاص الذين تكبر بطونهم من خلال استعمال نفوذهم، وقوة سلطتهم فيمتصون مالهم ومال غيرهم دونما اكتفاء أو رحمة، أمّا الشّجرة الصغيرة المعرضة للرّيح فإنّها مثال للإنسان الضعيف الذي تحيط به الأهوال من كل جانب، لكنّه يقاوم دون أن يسقط تماما، ويحاول الثبات رغم ما يعتريه من ضعف، ويفضل المواجهة على الاستسلام والانهيار.

لا يتأمل أحمد في هذا المشهد تأملا بصريا للأشجار باعتبارها كائنات نباتية، فهو يراها مرآة عاكسة لكينونة الإنسان، ويجعل الإنسان بدوره امتدادا لمكونات الطبيعة، وهذه الرّؤية هي تأسيس لنظام مليء بالمضمرات الّتي حوّلت الغابة إلى ساحة تضم العديد من المكونات الرّمزية الّتي تجعل من الاختلاف (الشّجرة/ الإنسان) ائتلافا (تماهيا)، وتسهم في قراءة الذّات الإنسانية في حالتها المختلفة، في القوة والتّيبس، في الشموخ والضعف، وهو ما يتناص مع مفهوم (الوجود المتشاكل) حيث تتقاطع الكينونات رغم تباينها وتباين طبيعتها وأشكالها فالأشجار القويّة تمتص رحيق التّربة، وتمد جذورها لتسيطر على معظم المساحة تماما كما يفعل الإنسان المتسلّط، فيها من يقوم ومن ينهزم للرّياح والفؤوس فيسقط أرضا، وهذا ما يجعل الأشجار معرضا كونيا للذّات الإنسانية انطلاقا من التّناظر الموجود بينهما، تناظر تتناسل فيه المعاني وتتوالد.

يبدو مما سبق أنّ العنوان كان بمثابة "**النّواة المتحركة التي خط عليها الرّوائي نسيج النّص**"[1]، كما يمكن تشبيه لفظة الشّجرة الّتي وردت في العنوان الرئيسي بالجسر الذي يصل العتبة بالمتن، حيث انزاحت اللّفظة عن كيانها البيولوجي الطبيعي، وأصبحت إشارة رمزية زئبقية الدلالات، كلّما ظهرت في المتن تركت بصمة مكثفة للتّناص الذي يحوّل النّص السّردي إلى أرضية للتّفاعل والتّشاكل الرّمزي، فتتسرب من خلالها رؤية الكاتب لعالم البشر.

4- حيزية الشجرة:

يتكرّر وجود لفظة الشّجرة في النّص بشكل طبقي حيث تحمل كل طبقة رمزا معينا ومختلفا يعيدنا إلى عتبة العنوان الخارجي، فقد تعدّدت المقاطع الّتي وردت فيها هذه الكلمة الأساسية، ومن بينها المشهد الذي يقدم لنا الرّوائي من خلاله صورة بصرية مليئة بالألق وذلك حين ذهب **سعد** مع **حيزية** في نزهة، "**فخرج من الوادي عبر مصب صغير، على بعد خطوات، واجهتهما شجرة ورد، تخلد إلى السكينة تحت عرش أشجار عملاقة، وقد تدثرت أغصانها النضرة بورود حمراء ترصعها كدرر لماعة فاتنة، نظرت إليها حيزية بدهشة وأشرق وجهها مبتسما، قال سعد: أرأيت؟ إنّها تتحدى وحيدة تحت هذه الظلال الوارفة، تهزأ بكل ما حولها، مهما استطالوا، ومهما عرشوا عليها**"[2]، يقدم هذا المقطع الذي جمع البطلين مشهدا هادئا يفيض شاعرية، حيث تختبئ شجرة ورد صغيرة بين أشجار عملاقة تتحدى وحيدة الجبروت النباتي الملتف حولها.

تخرج شجرة الورد الأحمر في هذا السّياق عن كونها مجرد شجرة جميلة حيث يحاكي جمالها جمال البطلة، وبالتّالي أصبحت شجرة الورد تمثيلا أنثويا لشخصية حيزية في بهاء المظهر وفي هدوئها وقوتها، وفي قدرتها على تجاوز المحن، ومقاومتها المسالمة للفتن، إنّها

---

[1]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2004م ص: 108.

[2]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 456-457.

شجرة تصمد دون ضعف، تُزهر دون ضجة، وتهزأ بالجلبة الفارغة الّتي تُحدثها الأشجار الفارهة من حولها، وهذا الإسقاط يضفي تواطؤا سرديا بين عنصرين مختلفين يجمعهما الانسجام والتّشاكل هما: (الأنثى والطبيعة).

تعاني حيزية في النّص من العديد من المحاولات الّتي تريد النّيل منها ذنبها الوحيد هو جمالها، وقول سعد في المقطع السابق يجعل الشجرة تتماهى مع حيزية، يواصل سعد قائلا: **"يا لسعد هذه الوردة تقبس جمالا من جمالك وتنشق عبقا من أريجك"**[1]، وهنا تصبح الأنثى هي الشجرة، والزهرة، والأريج الذي يفوح طيبا، ونستشف من هذا القول تصريحا ضمنيا بأنّ جمال الأنثى لا ينحصر في جسدها، بل يكون أيضا في روحها الّتي تحب الحياة ولا تكف عن التّورد رغم ما يحيط بها من مصائب، فتصبح شجرة الورد كناية عن جمال حيزية الداخلي، عن شجاعة حضورها والحب الصادق الذي تنشره حولها دون تزييف، ومن جهة أخرى يقدم لها سعد جرعة أمل نظرا لاشتداد المرض عليها، ويهمس لها بأنّ الجمال يخجل بنقصه أمام جمالها.

أعطى سعد وردة لحيزية وفعله هذا لا يعني أنّه أهداها هدية فقط، بل أعادها إلى أصلها الرّمزي، وهو ما يجعل هذا المقطع متناصا مع العنوان الرئيسي، إذ سجلت الشجرة حضورها مرة أخرى باعتبارها صورة من صور الجمال الفاتن الذي يجعل منها كائنا أنثويا يعبق بعبير قادر على الوقوف في وجه الأحقاد والفتن، فالأنثى المعروفة بالعاطفة الجياشة والحس المرهف بإمكانها تحويل ضعفها إلى قوة، لتكون المرأة مرادفة للوردة الّتي تزهر وتتفتح في وسط يعشق قتل الجمال.

نستشف مما تقدم أنّ الشّجرة المرصّعة بالورد الأحمر تحمل بين أغصانها كناية عن جمال حيزية الّذي يشرق وسط مستنقع خانق مليء بالطغيان، ومن هنا يتشظى العنوان الرئيسي (الشجرة التي هبطت من السماء) ليقدم لنا صورا عديدة للشجر، إذ برزت في شكل

[1]– المصدر السابق، ص: 457.

شخصية نوّة الّتي تلملم شتات القبيلة وجسدها الّذي يحافظ على ثباته كجذع يابس يقاوم الانكسار، وفي شكل منّانة امرأة القمم العالية الّتي تكابر الجراح، وفي حيزية وردة الماضي والحاضر أيقونة الجمال والحب، وتتوسع الدلالة لتصبح معرضا لبني البشر، تتشابك كل هذه الرّموز والصور لتقدم رؤية فلسفية لانكسارات الإنسان ولعنفوانه، لشيبه وشبابه، لآماله وآلامه.

رابعا- التناص الداخلي وثيمة الهبوط:

يحضر الهبوط في المتن الرّوائي بصور عديدة، فيكون بمثابة الخيط الرّمزي الذي يشكل التّجربة الرّوائية، ويتجلى من خلال القمر الّذي تنزل في جرة المايسة أثناء أداء الطقوس والّذي يربط فعل الهبوط بما هو ميثافيزيقي، ويتعزّز هذا المعنى من خلال هبوط **(سارة)** على سعد من كبد السماء "**وقد كانت سارة تتجلى لسعد في خيالاته في كل مكان**"[1]، فكانت عبارة عن طيف ينزل على سعد ثم يختفي، ونجد لهذا المشهد امتدادا من خلال صورة الفرسان الذين شاهدهم سعد ينزلون من السّماء بأعداد كبيرة، وهو ما يحيل على أبعاد أسطورية خيالية تتجاوز الواقع.

كما يتجسد لنا فعل الهبوط من خلال المشهد الذي ورد في الفصل الأخير من الرّواية المتمثل في تنزل الشعر على سعد من أعلى الشجرة الرّوحانية حيث "**دخل سورها وتكور على نفسه، فانفجرت عيونه دمعا كأن لم يبك من قبل، وانفجر قلبه أسى كأنما نحر بسيف بتار، كما تنحر الإبل، وتنزل عليه الشعر، كان يراه شلالا يندفع كالحلم من أعلى الشجرة، من أغصانها الفردوسية اللماعة المطرزة، وكان القمر في الأعلى يباركه، وإذ أكمل ترجل إليه فاستوى في حجره، ثم اختفى كأنّما تسلل إلى أعماقه واحتضنه برد شديد كان يرتجف حتى تسطك أسنانه، وحتى تتناطح عظامه تحامل وقام وقد تغشاه عرق**

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 379.

بارد"[1]، وهو ما يجعل الشجرة تبرز في المتخيل السّردي ككيان سماوي مختلف، ويتكامل نزول القصيدة مع مشهد نزول القمر وتسلله إلى أعماق سعد، وبالتّالي يصبح الهبوط الموجود في العتبة ثيمة متكرّرة في النّص عبر وحدات دلالية متعدّدة (القمر سارة، الجنود القصيدة).

نستنتج من خلال ما تقدم بأنّ الهبوط الذي احتوته العتبة ليس مجرد حركة تدل على الهبوط من مكان علوي، بل هو رمز يربط السماوي بالأرضي وهو ما يجعل العنوان انعكاسا لدواخل النّص.

خامسا- تجليات التناص البصري:

صورة الغلاف عتبة من العتبات النّصية المهمة، فبتطور التقنية واتجاه العالم نحو التكنولوجيا في كل شيء "**أصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة فيوظفون الأيقونات...لكونها تنطوي -كما هو الشأن بالنسبة إلى اسم المؤلف أو العنوان- على خطاب حول النص وحول العالم أيضا**"[2]، بالإضافة إلى "**أنّها تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ**"[3]، فهي لا توضع على غلاف الأعمال الإبداعية المعاصرة لأجل التّزيين والزخرفة، أو لأجل الإعلان والتّسويق فقط، بل إنّها عتبة بصرية مكثفة دلاليا تتقاطع مع المتن الرّوائي وتسبقه، وتفتح أفق التّخييل للمتلقي.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 541.

[2]- يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 بيروت، 2015م، ص: 70.

[3]-المرجع نفسه، ص: 70.

1- صورة المرأة على الغلاف: تجليات الرّمز وإيحاءات الدلالة:

تتوسط الغلاف الأمامي في رواية الشجرة التي هبطت من السماء صورة امرأة جميلة الملامح تعرش على شجرة ضخمة مختلفة متجذرة في السّماء، يخلق هذا التّفاعل البصري بين مكونات الصورة تناصا في عقل القارئ، إذ يُسقط مخزونه الديني على ما يراه أمامه فيظن لأول وهلة بأنّه سوف يقرأ عن الخطيئة الّتي وقعت في زمن مضى، وكان النّزول حينها عقابا للزوجين عليهما السلام، وبداية لعهد بشري جديد، لكن الكاتب يخاتل فكر المتلقي، ويخرق توقعه ويحرق احتمالاته الاستباقية ليضعه أمام شخصيات متخيّلة وأخرى تراثية، وشجرة غريبة بصفات عجيبة.

ما إن يضع القارئ عينه متأملا لغلاف رواية (الشّجرة التي هبطت من السّماء) حتى تلاقيه صورة امرأة شامخة، تستوقفه عيناها العسليتان الواسعتان، وأنفها المنحوت باستقامة تتربع على شجرة ضخمة موجودة فوق السّحاب، وسط اللّونين الوردي والأزرق، بمجرد أن يراها يتبادر إلى ذهنه أنّ الصورة على الغلاف هي صورة لـ **(حواء عليها السلام)** الّتي تنزّلت من السّماء (الجنّة) خاصة في ظل تناص الصورة مع العنوان الذي يحتوي على فعل الهبوط، والذي يوجه فكر المتلقي نحو هذا التّأويل الأولي مباشرة، وتحيله ذاكرته وزاده الديني إلى شجرة **(أدم وحواء عليهما السلام)**، وقصة الهبوط من الجنة، ولكن بعد القراءة المتفحصة للمتن يكتشف القارئ أنّ تلك الصورة هي تجسيد بصري لشخصية حكائية تدعى **منانة.**

يجد القارئ المتمعن في صورة الغلاف، والمتفحص للمتن تطابقا بين وصف الكاتب لملامح منانة وبين صورة المرأة الّتي يصفها السّارد قائلا: "**في الأنف النحيف الممتد أنفة وكبرياء**"[1]، وهو ما يتناظر مع الصورة إذ يبرز أنفها مستقيما فيه رقة تكشف عن أنفة

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 367.

وشموخ، أما عيناها فهما بلون العسل تسكنهما "**فتنة لاتقاوم**"[1]، ويتجلى ذلك من خلال لون العينين في الصورة ونظرتهما الواثقة الّتي تكتنز خلفها حزنا دفينا، كذلك العمامة فوق رأسها مما يُثبت أنّ الصورة استشراف بصري لشخصية منانة، أُخدت من وحي الكاتب وليس من إبداع المصمم، وبالتّالي تمارس هذه الصورة سلطتها التّأويلية على القارئ فترشده بقدر ما تُضلله.

تزداد نسبة التّماثل والتّناغم بين الصورة الوصفية والصورة الغلافية في قوله: "**كان حاجباها المقوسان أشبه بجناحي عقاب أعياه التجديف**"[2]، لحاجبيها شكل مقوس يجمع بين الحدّة والانفراج، وهناك تشابه أيضا في العنق الطويلة وهي تقف "**كأنّها تتحدى الكون كله**"[3]، يمكن اعتبار هذا التّماثل بين الوصف في المقاطع الرّوائية وبين الصورة الغلافية تناص بصري مع البنية السّردية، وتقاطع مع العنوان الرئيسي، أصبحت من خلاله منّانة شجرة ترمز للمرأة والاستمرارية، للجمال والأنوثة، للأمل وسط اليأس، والقوة في عز الضعف.

يقول السّارد بأنّ أحمد: "**راح يبحث عن شجرة تشبه المرأة التي رآها، لابد أن تكن شجرة على حافة الحزن والانهيار، ولكنها شجرة للتحدي والكبرياء، عملاقة متفرعة الأذرع كأنّها تعرش على المأساة**"[4]، من خلال هذا القول ينصهر المادي بالمجازي، فتصبح منّانة معادلا موضوعيا للشّجرة الّتي لا تُكسر يسكنها الألم دون أن تسكنه، بل تتجاوزه بكل عنفوان، وهنا تصبح الصورة تعبيرا رمزيا عن التّماهي بين الدال والمدلول، بين الشجرة والأنثى، كما يزيل هذا القول الضباب الرّمزي عن الصورة تماما، ويكشف بأنّها صورة منانة إذ نجد امرأة ضخمة تعرش على شجرة تماثلها في الضخامة كثيرة التّفرع، أما قوله كأنّها تعرش على المأساة فنفسره بالمأساة الّتي وقعت لمنانة من فقد لزوجها وولدها، وبناء على هذا كله نقول

---

[1]- المصدر السابق، ص: 367.

[2]- المصدر نفسه، ص: 367.

[3]- المصدر نفسه، ص: 301.

[4]- المصدر نفسه، ص: 299.

بأنّ الوصف الجسدي الذي أعطاه الرّوائي لمنّانة يتطابق مع الملامح الموجودة في الصورة تطابقا يزيد من جمال الأنثى (الشجرة/ الأسطورة)، ويقوي التناص البصري بين الغلاف والمتن.

2- الشجرة في صورة الغلاف: بوح الرّمز وأيقونة الدلالة:

لطالما ارتبطت صورة الشّجرة في الرّؤية الافتراضية للإنسان بجوانب رمزية، وأسطورية ضاربة في القدم، فالشجرة تجاوزت مفهومها الطبيعي إلى مفاهيم أخرى مثل التصوف والميتافيزيقا، والأنثروبولوجيا.

شكّلت هذه اللّفظة في رواية (الشجرة التي هبطت من السّماء) نواة سردية أساسية تدور حولها أحداث الرّواية، إذ يزج هذا العنوان بالقارئ في عالم يتداخل فيه الواقعي بالعجائبي ويصبح التّناص مع الدين، والأسطورة نافذة مفتاحية لاستكناه وفك شفرة هذه الشّجرة باعتبارها كائنا مخالفا للمنطق الطبيعي بهبوطه بدل صعوده، مشحونا بطابع قدسي علوي يسجل حضوره وسط مكان أرضي مليء بالكثير من الدنس، لتتغيّر المصائر، وتختل الموازين.

يبدو جليا أنّ الشجرة الّتي هبطت من السماء شجرة مخالفة للمألوف والمعتاد، وتأويلها ضرورة لابد منها لاستجلاء مكنونات ومضمرات البنية السّردية، إذ أنّنا كلما تعمقنا في سبر أغوار الرّواية كلّما اتضحت لنا ملامح وامتدادات هذه الشجرة، فهي مقترنة بثيمات الأنوثة والخطيئة، الفناء واللعنة الّتي حلت على القبيلة، بالنّقاء والقلب السّليم، مما يجعلها كلمة مفتاحية وبؤرة تصب فيها جل ينابيع الرّواية، فتكون بمثابة القلب النابض، والكائن الرّمزي الّذي ينسج العلاقة بين المقدس والمدنس، اخضرارها مرتبط بالطّهر، وذبولها منوط بانتشار الشّر، مما يعني أنّ دورة حياتها مرتبطة بهذين الاثنين وفق علاقة طردية.

أ- هوية الشجرة: من الجسد الطبيعي إلى الرّمز الصوفي:

تتملّص الشّجرة من قوانين الطبيعة، ومنذ ذكرها في أولى صفحات الرّواية تتضح قدسيتها لدى أهل القبيلة، لسيما ارتباطها بالخصب والولادة، تبدو في المتّخيل السّردي ذات وعي

كبير ترحب بكل مقدس، وترفض كل صور التّدنيس المادية والمعنوية، كلّما ازدادوا طهرا كلما منحتهم البركة –حسب اعتقادهم– وعلى النقيض تماما كلّما تمادوا في الفتن نزعت منهم الخصب، وحلّت عليهم اللّعنة، وكأنّها تجعل من النّقاء والخير شرطين ضروريين للاستمرار.

أطلق أهل القبيلة تسمية **(الشّجرة الروحانية)** على هذه الشّجرة، وتكمن روحانيتها في تفاعلها مع الإنسان، كلّما احتضرت الشجرة وذبلت يكون ذلك إعلانا عن ذبول أرحام النّساء وتوقفهن عن إنجاب الإناث، وبالتّالي تتعادل الشّجرة موضوعيا مع الحالة الرّوحية للمجتمع وترسّخ معنى صوفيا مفاده تيبس الحياة واختفاء البركة باختفاء القيم الحميدة، وبالتّالي يكون هناك ارتباط بين لعنة العقم كعقاب، والطّهر كحبل نجاة.

تنصّب على الشّجرة في الرّواية هالة صوفية تتداخل مع ثنائية (الإخلاص والخطيئة) وبالتّالي تُصبح بمثابة المقام الذي يتبرّك به النّاس –الجاهلون طبعا لأنّ الله تعالى لا يحتاج إلى أي واسطة–، ويريد الرّوائي من خلالها تمرير رسالة مفادها أنّه باستمرار الخير تستمر البشرية، وبطغيان الظلم ستركن للهلاك لا محالة.

تحل المأساة على القبيلة بانزياح الشجرة من كونها مؤشرا على البركة لتصبح دالة على حلول العقاب الجماعي كفعل تطهيري، فيغيب الأمل ويعرش الحزن، والدليل على ذلك هو هذا المقطع: "**كان الاستعداد كبيرا في كل القبيلة، خاصة بين نسائها، لم يقتصر هذه المرة على إعداد أدوات الطقس فحسب، بل امتد إلى إخراج الصدقات، وتنقية القلوب من الخلافات والعداوات**"[1]، إذ لم تنجح طقوسهم الّتي مارسوها لسنوات طويلة إلّا بعد أن طهروا قلوبهم، وطلبوا المغفرة من بعضهم.

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 105.

ب- مفارقة الحضور والغياب: انكسار الرّمز وتحولات المعنى:

تطفو على سطح النّص ثنائية اللعنة والبركة، فحين دفنت جثتي سعد وحيزية أسفل الشجرة الروحانية، فجأة اختفى القبر والشجرة، وكأنّهما رفعا إلى السّماء، لا أثر لهما وهو ما يمنحهما وميضا صوفيا فترفع معهما البركة، ويشبه هذا الحدث غياب الولي وسط الدنس – في الاعتقاد الشعبي-.

انتهت الرّواية بشكل ميتافيزيقي فكانت بمثابة عالم سردي مليء بالعجائبية، أعلنت فيه الشّجرة الرّوحانية انتهاء عملها في الأرض المدنسة، وانسحبت لتترك أهل القبيلة يتخبطون في خوفهم من عودة اللّعنة، وهذا الاختفاء هو قمة الدراما السّردية تم فيه الانتقال من واقع قابل للتّرميم والإصلاح عبر ممارسة الطقوس والأدعية إلى اختفاء تام، وانقطاع صلة مليء بالفجيعة والرّهبة.

يثبت الرّوائي فكرة الهبوط من السماء من خلال حدث اختفاء الشجرة، وبحث أهل القبيلة عنها بأعينهم في السماء، وهو ما يرسخ العتبة داخل النّص، لأنّه لم يرد في الرّواية أنّ الشّجرة نزلت من السّماء لكن هذا القول يفصح عن النّزول بشكل غير مباشر، فقد نزلت كنعمة لكنّها بعد استفحال الفساد تحوّلت إلى نقمة، فراح أهل القبيلة يبحثون عن نعمة علوية لم يحسنوا صونها، "**كفن الظلام الدامس الكون، كأنما يعلن عن حداد أبدي**"[1]، هذا المشهد الختامي يترجم إحساس أهل القبيلة بأنّ الفرصة الأخيرة قد اختفت، وأنّ السّبيل إلى الخلاص قد فُقد، فالطبيعة الّتي حاولت نقل المجتمع إلى حال أفضل قد فشلت في تغييره، وغشيته الخطايا، وبالتّالي تتركه ليصارع نتائج أفعاله، فالكرامات في المعتقد الصوفي تسحب إذا سقطت في يد من لا يعرف قيمتها.

إذن يبرز لنا التناص بين نهاية الرّواية وصورة الغلاف والعنوان الرئيسي بشكل واضح، إذ أكد النّص أنّ الشّجرة الّتي في صورة الغلاف ليست شجرة عادية، وبأنّ نزولها لم يكن نزولا

[1]- المصدر السابق، ص: 555.

عشوائيا، بل كان هادفا يحمل رسالة خير، والشجرة تجسيد معنوي لعدة معان منها البركة الخصوبة، الخلاص، اللّعنة، فهي تصوغ العجائبية، والتّصوف في قالب سردي ينضح بالمهارة والإبداع.

3- تناص الألوان: من الرّؤية البصرية إلى القراءة الرّمزية:

أصبحت الألوان ركيزة أساسية في تصميم أغلفة الأعمال الإبداعية، وقد تجاوزت في عصرنا الحالي وظيفتها التّجميلية للشكل الخارجي للنّص، إذ تحوّلت إلى خطاب بصري قادر على التّأثير في المتلقي وتقديم إشارات إيحائية، فالألوان بما تختزنه من طاقات رمزية وما تحمله من أبعاد نفسية تساهم في تشكيل أفق التّوقع، فتفتح أمام المتلقي مسالك تأويلية متنوعة بما تملكه من قدرة على استدعاء المشاعر وتحفيز المخيلة، وبالتّالي تصبح الألوان لغة موازية للغة الكلمات بإمكانها أن تقول بصمتها الكثير، فتؤدي بذلك وظيفة مزدوجة: إيحائية دلالية، وأخرى جمالية تمكّن من استشراف المعنى.

تُسيج الغلاف الذي بين أيدينا العديد من الألوان لكنّ اللّونين الأساسيين هما الأزرق والوردي، أمّا اللّون الوردي فـ"**يصف بعض علماء النفس أثر اللون الوردي على نفسية الإنسان، بأنّه لون ملطف، يغمرنا بشيء من الحب والحماية، ويخفف الشعور بالوحدة والحساسية، وهو لون الحب غير الأناني**"[1]، وهو لون أنثوي يتواشج في الرّواية مع الشخصيات الأنثوية، ليعبر لنا عن الأنوثة والخصوبة، عن المرأة الّتي تضمن استمرارية الجنس البشري ولا تنكسر رغم المحن، ويتكثف دلاليا ليعبر عن العواطف المتأجّجة في حين يشير اللّون الأزرق الّذي وُضعت عليه الصورة إلى لون السّماء المسيطر على المساحة الكبرى من الغلاف.

[1]- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م، ص: 128.

يُعبّر اللّون الأزرق الذي يكسو الشّجرة عن النّسق الذكوري الطاغي المهيمن على المتخيّل السّردي، وعن بنية اجتماعية تحاول الانتصار للفحولة، وفي ظل هذا الأزرق الذكوري يفرد الوردي الأنثوي أجنحته ليحافظ على وجوده، فتظل الأنثى كشجرة تعرش على المأساة ترفض الاستسلام، وهنا يتناص الغلاف مجددا مع المتن القائم على جدلية: (الذكورة والأنوثة/ الخصب والفحولة)، وهذا التّناسق والتّفاعل البصري القائم بين الصورة والعنوان هو تأكيد على عجائبية الشّجرة وسماويتها خاصة أنّ الصورة تتموضع على مساحة واسعة من اللّون الأزرق الذي يرمز إلى السّماء.

يتخلّل الشّجرة لون قرميدي هو الأحمر الحار، ولعله يرمز إلى الفتن والشرور الّتي انتشرت بين أفراد القبيلة، وهذا التّناسق والتّواشج بين مكونات الغلاف البصرية والعنوان هو تعزيز للحس التّأويلي لدى القارئ كي يمنحه قراءة أولى، فيكون بمثابة نافذة تسمح بالاطلاع على فحوى المتن قبل قراءته.

تتملّص الشّجرة الرّوحانية من كونها عنصرا سرديا، لتغدو بنية دلالية مركزية داخل النّسيج الحكائي، فهي المرأة في صفائها، وهي الخصوبة حين تستوطن الأرض الطاهرة، وهي قلب القبيلة الذي يضخ السّعادة والتّعاسة، إنّها شجرة ليست للثمر أو الزينة، بل مقياس القلوب ومطلع السؤال ومصبه.

تحمل الشّجرة في الرّواية وجها آخر إذ يُمكن اعتبارها استعارة مكثفة عن الأنثى، ومثال ذلك تجلياتها في منانة، ونوّة، وحيزية، ووصفهن بأنّهن أشجار تنتعش حين تنتعش الأرض وتذبل حين تتفشى الفتن، فـ (الشجرة، المرأة "ذات الخصوبة") تشبهها حيزية حين تتفتح فرحة كالوردة، وتشبهها منانة حين تتعالى عن جراحها، وتشبهها نوّة حين تلعب دور الأم الكونية الّتي تلملم جراح أفراد القبيلة وتعتني بهم جميعا، وهكذا تتحقق معادلة المرأة هي الشّجرة والشّجرة هي المرأة، والمرأة هي الأرض في كرمها وخصوبتها، وحين تدنس تفقد الشّجرة ازدهارها وتغيب حيث الصفاء بعيدا عن الكدر، وهنا تكمن عبقرية هذا العمل الإبداعي الّذي

قدّم الشّجرة بحلة وأبعاد جديدة تتحوّل فيها الشجرة من فعل حيوي إلى فعل رمزي، وأغلق بهذه النّهاية قوسا سرديا بدايته كانت مع نزول الشجرة كأمل للقبيلة، وخاتمته كانت بانسحابها وانفصال المقدس عن المدنس وهذا ما يعيدنا إلى العتبة الأولى.

سادسا– الإهداء كمساحة تجريبية: كتابة الذات وفتنة العتبة:

يعدّ الإهداء من بين العتبات النّصية المهمة خاصة في الأعمال الإبداعية الرّوائية، لذلك يجب على القارئ ألّا يتعامل معه كمحض تحية شخصية، بل كبنية نصّية تنتمي إلى النّسيج الإبداعي وتساهم في بناء معماره الحكائي، وبالتّالي يستحسن عدم فصله عن المنظومة السّردية، وذلك باعتباره مكونا بارزا من مكوناتها فهو من أول الخطابات الموازية الّتي تعترض القارئ، وبإمكانها أن تؤسّس –أحيانا– لأفق القراءة، وذلك بإدلائه بالقضايا الّتي تهم المؤلف أو التّصريح بتوجهاته الأيديولوجية أو الإفصاح عن اختلاجاته العاطفية، مما يسهل العبور من خارج النّص إلى داخله عبر جسر حميمي ذاتي أو جمالي بنيوي، فينخلع من كونه مجرد عتبة مرافقة ليعطي المتن بعدا إيحائيا.

افتتحت (رواية الشجرة التي هبطت من السماء) بإهداء مفعم بالدلالات الرّمزية، ومشحون بطاقة شاعرية كبيرة، جاء فيه: "**إلى التي هبطت ذات دهشة على قارعة القلب...وبذات الدهشة ارتقت إليها دون العالمين أهدي هذه المغامرة**"، يشد هذا الإهداء القارئ فلا يمر عليه عابرا، لأنّ شاعريته تجعله عتبة مشفرة تمهد لمغامرة نصّية مليئة بالعجائبية، فالهبوط المتصل بالدهشة يدل على لحظة تجلّ تفوق المنطق والإدراك العادي وتكسر المألوف.

نلمس في هذه العتبة حضورا لكائن فريد واستثنائي خُصّ بعبارة (إليها دون العالمين) مما يُميّز المهدى إليها عن الآخرين، فيجعلها مصطفاة من بينهم مقامها فارق ومكانتها استثنائية وبعد عودتنا إلى المتن، وخوضنا بين فجاجه وتلافيف حروفه، وجس نبض معانيه توصلنا إلى مقدار اختلاف هذا الإهداء وتميّزه عن غيره، فالمغامرة لا تتوقف عند حدود السّرد بل

تتجاوزه لتشمل الحمولات الكامنة والدلالات المتوارية، ليس إهداء مكرسا لقضية معينة أو كلاما مباشرا موجّها لأفراد من العائلة، بل إنّه إهداء من نوع خاص يتجاوز العادي ويتمرّد على السائد.

جاء الإهداء خارقا للمألوف محصورا بين دهشتين: دهشة الهبوط والحب، ودهشة الارتقاء والفقد، وبين هذه وتلك خلق عز الدين جلاوجي بؤرة جمالية ملفوفة بالتّلميح بدل التّصريح تأخذ القارئ معها بعيدا، وتجعله يهيم في التّأويل باحثا عن الأنثى المقصودة الّتي خُصّت بهذا الإهداء المبهم، خاصة أنّه غير واضح لا ذكر فيه لهوية أي امرأة أو صلة قرابة، ولا يشير إلى أيّ علاقة محدّدة، غياب التّحديد ينبه العصب التّأويلي لدى القارئ ويجعله ينزلق إلى التّخييل الذاتي ويغريه بالبحث عن هوية هذه الأنثى.

يوحي هذا الإهداء للوهلة الأولى بأنّه يحاكي الإهداءات التقليدية بصدوره عن المؤلف ليعبر عن مشاعره أو توجهاته أو امتنانه كما هو معروف في أعراف النّشر، إلاّ أنّ تأملنا في المسار السّردي وتمحيصنا لبنيته وحفرنا في معانيه المكتنزة جعلنا نُقوّض هذا الانطباع المعتاد، ونضع احتمالا يتجاوز البداهة التقليدية، ويفتح القراءة على تجريب عتباتي غير مألوف مما يصنع بعدا جماليا، ويمنح الإهداء نفسا ديناميكيا قابلا لإعادة التفاوض القرائي.

يتبيّن لنا بعد تتبع بطلي الرّواية (سعد) و(سارة) أنّ الإهداء لا يصدر عن الكاتب (عز الدين جلاوجي)، وإنّما يصدر عن البطل ذاته، وكأنّ المتن الرّوائي منح شخصية (سعد) سلطة العبور إلى خارج النّص أي إلى العتبة ليقدم إهداء استثنائيا، وهذا ما يجعل عتبة الإهداء جزءا لا يتجزأ من السّرد، حيث تفاعلت معه في شكل من أشكال الانزياح الميتاسردي مما أضفى على العمل لمسة تجريبية تمت فيها إزالة الحدود الكلاسيكية الفاصلة بين المبدع والشخصية الحكائية، وكذا نسج علاقة بين العتبة والنّص في مفارقة مدهشة، إذ

كتب بلغة وجدانية تفيض شاعرية، وثيقة الصلة بلحظة التّجلي الّتي عاشها سعد في لقائه الأول بسارة.

يصف السّارد مشهد اللقاء الأول عند ضفة الوادي أسفل جبل الكرمة، أين ينساب الماء صافيا رقراقا، ومعه تبدأ لحظة الانعطاف في حياة سعد الّذي عاد من رحلته في الفيافي مع انبلاج الفجر، وفي سكون الطبيعة وصمتها "**مد بصره يتأمل المكان المدثر بالبهاء، ترجل سار خطوات، أصغى لخرير الماء يعزف للكون لحن الخلود**"[1]، وفجأة توقف جواده **برق** لأنّه شعر بريبة واستشرف شيئا ما يوشك أن يقع، حمحم ثم ركن إلى السكون والتّحديق، وهنا أدرك سعد رسالة التّوجس من جواده، استدار ليرى ما رآه برق فـ "**شهقت عيناه دهشة، وهو يراها تتنزل أمامه من كبد السماء، مجللة بالنور والبهاء كما تتنزل الأحلام مدثرة بالألق والجمال**"[2]، فأصابه الذهول لأنّ ما رأته عيناه يفوق المنطق، ارتعب وتجمدت حواسه وعجز عن الفعل والحركة وكأنّ الزّمن قد انسحب به من مداره وتوقف.

وصفُ سارة جسّد فتاة في قمة البهاء والانكشاف الجمالي الخارق "**كان وجهها الأبيض مشعًا كصفحة بدر، وكان في فمها سحر الأسحار الحالمة المرصعة بجواهر السماء وكانت أسنانها اللمّاعة درزًا متلألئة، وكانت شفتاها المطرزتين بالعناب كشهد بري...**"[3]، تتكدس صفات سارة لتقدم صورة أنثى تتخطى الجغرافيا الأرضية، وترسم حضورا أنثويا يتجاوز المادة ويخرج من مدار الجسد إلى مدار النّور والخيّال، وينفلت من المرجع الواقعي ليكون المشهد مدثرا بالغرابة واللّامنطق.

لا يمكن إدراك لحظة تنزّل سارة من كبد السّماء بالعقل، فوجهها القمري الذي ينبثق منه النّور وضحكتها الّتي جعلت المكان يمتلئ ضياء ويشرق من حولها، جعلت سعد يدرك

---

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 195.

[2]- المصدر نفسه، ص: 195.

[3]- المصدر نفسه، ص: 195.

الحدث بدهشة أربكت وعيه، وجعلته لا يعرف ما إن كان ما يشاهده حقيقة أم محض خيال إنسان، ثم فجأة كسرت صمت المكان وقالت: "**أنا سارا...أنا سر الأسرار**"[1]، اختزلت نفسها في جملة واحدة يلفها الغموض فزادت الفهم تعقيدا، ثم "**خطت تختفي بين الأغصان كأنّما ذابت فيها**"[2]، فازدادت الأسئلة اضطرابا في عقله وتلبّسته الصّدمة، غادرت هي كما تغادر الأشعة لكنّه لم يغادر بعدها، بل ظل يراود تفكيره لعله يجد إجابة لكن بلا جدوى، لا شيء سوى هواجس كثيرة انتابته، وصمت رهيب طوق المكان مجدّدا، وظل يتأرجح بين تفسيراته إلى أن ركن إلى كونها "جنية" لأنّ الحضور والاختفاء المفاجئ من صفات الجن.

يتكرّر فعل الهبوط والدّهشة والارتقاء في شكل علاقة عضوية بين العتبة ومسار الحكاية السّردية، وهو ليس مجرد تكرار لغوي، بل تداخل دلالي يوجه فيه الإهداء إلى شخصية منبثقة من المتن ذاته، وهي سارة الّتي هبطت كأنثى نورانية مختلفة كالحلم، ثم ارتقت مخلفة حيرة لا نهائية، هذه اللحظات هي امتداد للغة الإهداء، يقول سعد لسارة: "**كنت أعرفك جيدا قبل أن ألقاك يا أميرتي...هل تعرفين أنّ أرواح العشاق تلتقي قبل أجسادهم**"[3] فالّذي ظهر لسعد هو طيف سارة، لقاءهما الفريد منح سارة صفة الاستثناء فتهدى الرّواية "**إليها دون العالمين**".

يتكاثف التّفاعل وتزداد صوره حين يتكرّر لقاء سعد بسارة "**وقفت أمامه بكل عنفوان وبكل شموخ، ودّ لو شاكسته كما كانت تشاكسه كل مرة، أن تمشي أمامه بدلال كما مشت ذات دهشة**"[4]، وهنا تترسخ لحظة الدّهشة كلحظة مكرسة تتجدّد بتجدّد لقاء سعد بسارة، وتمثل تيمة شعورية تعيد إنتاج الإهداء في صيغ متعدّدة ومشاهد متنوعة داخل الفضاء النّصي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 196.

[2]- المصدر السابق، ص: 196.

[3]- المصدر نفسه، ص: 326.

[4]- المصدر نفسه، ص: 271.

بناء على ما تقدم تصبح عتبة الإهداء مرآة عاكسة للنّص لا يخطها الكاتب من خارج العمل الإبداعي، بل ينطق بها سعد من داخله، في انزياح يسند فيه الفعل إلى شخصية داخلية خرجت من عمق الحكي لتهدي الرّواية لمن نزلت فسكنت القلب وسلبت العقل، وهذا ما يمكننا تسميته بذروة التّجريب، حيث تتماهى الأصوات، وما يعزّز هذا الطرح هو خطاب سعد لسارة: "**هنا تجليت لي، بذات الملامح، بذات الحسن والبهاء، بذات الدفء والألق**"[1] نلاحظ تكرار ألفاظ الإهداء بصوت سعد مما يجعلنا أمام فرضية مفادها أنّ النّص يكتب نفسه من الدّاخل.

يضفي التّناص الداخلي الحاصل بين المقاطع السّردية والإهداء لحظة من التوليد السّردي أو كما تسميه **جوليا كريستيفا** بـ "**الإنتاجية**"، حيث يتم إنتاج معان جديدة، فتتحوّل البطلة من مجرد شخصية أنثوية تخيلية إلى سبب في انبعاث الرّواية ذاتها وتصبح من خلاله عتبة الإهداء صوتا روائيا مكتوبا بنبض سعد وليس بقلم عز الدين جلاوجي، وتمثيلا لغويا للحظة الهبوط والارتقاء، وشاهدا على مغامرة حب أبدية، عتبة خرجت من الإطار وتموقعت في لب الحكاية.

سابعا: تجليات التّناص المباشر والتناص الداخلي في عتبة الميعة:

تبدأ الأعمال الرّوائية في غالب الأحيان بعتبات تقليدية مثل خطاب المقدمة أو التّصدير وهي مداخل معتادة سار عليها معظم الكتاب باعتبارها تمهيدا ونافذة يطل من خلالها القارئ على النّص، غير أنّ الرّواية الّتي بين أيدينا فاجأتنا بلفظة غير مألوفة هي (**الميعة**)، حيث جاءت في صيغة لم تصادفنا في عتبات أي رواية أخرى، وهو أمر عادي بالنسبة لمألف يحب النّزوع إلى التّجريب، ويسعى دائما إلى تخطي القوالب الجاهزة، فالرّوائي عز الدين جلاوجي من بين ألمع الكتاب العرب الذين يمتلكون قلما حداثيا يبحثون من خلاله عن مسالك عذراء تمنح النّص فرادته، وتعطي الكاتب لمسته، وتضع القارئ أمام تجربة مميزة.

[1]– المصدر السابق، ص: 326.

ليست الميعة مقدمة روائية بالمفهوم الكلاسيكي، ولا تصديرا يقوم بإرشاد المتلقي، بل هي بنية إبداعية مغايرة للسّائد أدرجت فيها بعض العناوين الغامضة، واقتبس فيها قول لـ (ابن حزم الأندلسي) من كتابه "**طوق الحمامة**"، فكانت بمثابة مدخل غير مباشر لعالم نص يستفز القارئ أكثر مما يوجهه، ويشي برؤية تجديدية ونزعة تجريبية، وبالتّالي تتحوّل الميعة إلى عتبة مبتكرة تمهد للنّص وتضفي لمسة إبداعية.

جاءت الميعة معنونة بـ **(في البدء كانت الشجرة)**، وهذا العنوان يحتوي على تناص مباشر مع عبارة "في البدئ كانت الكلمة" الواردة في فاتحة الإنجيل المحرف يوحنا وهي تؤسّس لفكرة مفادها أنّ الكلمة هي أصل للخلق، نلاحظ أنّه قد تم استبدال لفظة الكلمة بلفظة الشجرة، فالتناص هنا يقوم على الاستبدال والامتصاص، ومن ثمة التّحويل حيث قام المؤلف بتحويل المعنى ونقل مركز الثقل من الكلمة إلى الشجرة وجعلهما يشتركان في التّخييل الوجودي، فالشجرة الروحانية وفق المتخيل السّردي كائن كوني لها دور في الخصب والنماء واستمرار البشرية، وبالتّالي لا يتوقف الاستهلال "في البدء كانت الشجرة" عند حدود الإعلان عن بداية السّرد بل هو بمثابة إعلان عن رؤية فلسفية بدائية للوجود.

ورد في الميعة أيضا عبارة "**اتخذوا من الشجر نورا**"، وهي الأخرى تتناص مع المتن الرّوائي، إذ تتوسط مضارب القبيلة شجرة غريبة لم يستطع أحد من العارفين والمختصين تحديد نوعها، وأطلقوا عليها تسمية (الشجرة الروحانية) لأنّها تغلغلت في أعماقهم، واحتضنت وجدانهم، وظلت منارة للطمأنينة والقوة –حسب اعتقادهم وتخيلهم– حتى أصبحوا يتبركون بها ويقيمون الطقوس حولها حيث "**ظل الجميع يحيطونها بتبجيل يشبه التقديس...ويجمعون ما تساقط من ورقها فيعتمدونه علاجا لأمراضهم**"[1]، وهذا يوحي بأنّ هذه الشّجرة تحوّلت إلى منبع للطاقة المعنوية، إذ تضيء عتمة أيامهم باخضرارها وتورقها، فيسعدون برؤيتها مزدهرة

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 16.

غير أنّ هذا النّور قد انطفأ بذبولها فكانت "**كلما أمعنت في الذبول ذبلت القلوب والوجوه**"[1] لقد ترسخ في الوعي الباطن لأفراد القبيلة أنّ نورهم وإشراقهم الداخلي مقرون بالشجرة الرّوحانية، فكان تيبسها وخرابها يتجاوز الخراب البيئي إلى الخراب الأنطولوجي، يئست نفوسهم مع امتداد الفناء إلى الجذع، والأغصان، والجذور، إذن فقد اتّخذوا من هذه الشجرة نورا، فآلت حالتهم النّفسية إلى العتمة بعد أفول النّور، فتوجسوا خطرا داهما.

يبرز في الرّواية مقطع آخر للبطل سعد الذي اتّخذ من شجرة في عين الكرمة مخبأ لقصائده يقول: "**كنت أكتبها في كواغيط أدسها في فتحة بأعلى جذع الشجرة، قريبة من عين**"[2] الكرمة، وهذا يوحي بأنّ سعد قد اختار الشجرة لتكون محجّه الشخصي، موقعه الوجداني، ركنه المميز، فاتّخذها نورا لنفسه وقلبه، رسم على جذعها صورة حبيبته الّتي تجلت له بالقرب منها، ودس فيها أشعاره وأحلامه.

يعكس إيداع الأشعار في تجويف الجذع حرص الذات على حفظ القصائد في مكان طاهر مأمون لا يخون الودائع، يحفظ دون أن يفضح، إذ أصبحت الشّجرة وعاء لخلجاته الدفينة، وملاذا لأسراره، استودعها جزءا من ذاته، وجعل منها مقاما للذكرى، واختزن فيها أحاسيسه، خاصة أنّها تقع بالقرب من عين الكرمة موقع التّجلي الأول، والدّهشة الأولى فإخفاء الكواغيط فيها يجعله يبدو كأنّه يزرعها في مكان الذاكرة الأولى والتّنزّل النوراني.

تتضمن عتبة الميعة –إضافة إلى ما سبق– اقتباسا لابن حزم الأندلسي ورد فيه: "**وما شيء من دواهي الدنيا يعدل الافتراق ولو سالت الأرواح به فضلا عن الدموع كان قليل فالفراق أخو الموت عندئذ يؤول العاشق إلى حد السقام والضنى والنحول وربما أضجعه ذلك وربما تزايد الأمر فكان سببا للموت ومفارقة الدنيا**"، يتضمن هذا القول وصفا لحالة العاشق المضنية بعد الفراق، وما يصيبه من أسقام من جراء لوعة الفقد، حيث يضع الفراق

---

[1]– المصدر نفسه، ص: 17.

[2]– المصدر السابق، ص: 542.

والموت في نفس الكفة ويقرنهما ببعضهما، فكلاهما يقود للفناء الجسدي، ويسبب الألم الذي لا تكفيه الدموع لأنّه غياب بلا عزاء، يبدأ بذبول الرّوح والملامح ثم ينتهي بذبول الجسد.

لم يوضع هذا القول بالذات اعتباطا، بل وجدنا له صدى كبيرا داخل الرّواية، وخاصة في فصلها الأخير حين مرضت حيزية مرضا شديدا مما جعل خطيبها سعد يعاني معاناة مريرة فأنهكت فكرة فقدها للأبد عقله، وأفقدته قواه واتزانه حتى صار "**يرتجف كقصبة يراع عبثت بها الرّيح لا اتجاه لها**"[1]، وتظهر حالته هذه فقدانه التام للمقاومة، لا اتجاه له لأنّه فقد بوصلة جسده بفقدانه لقلبه، فاختل كل شيء.

يواصل السّارد وصف الحالة المزرية للعاشق قائلا: "**كان سعد أشبه بشجرة فتية لكن الفناء راح يسرع إليها، في ملامحه نحافة، وفي عينيه انهزام، وفي شفتيه اليابستين المشققتين صيحات مكتومة للاستغاثة، وأي معنى لحب لا يفعل هذا؟**"[2]، فسعد ضعف في عز قوته، انهار في عز فتوته أشبه ما يكون بالشجرة الفتية الذابلة، هو صامت لكن منظره قال كل شيء، مظهره ثابت لكن جل الصراخ يصخب داخله، وكأنّه أصبح ظلا لا جسدا وهذا يتناص مع القول المقتبس لابن حزم حين رأى فيه بأنّ الافتراق يسبب النّحول، فسعد هنا حتى كلماته نحلت، ولم يعد يسعه التعبير لأنّه ينزف من الداخل، فالحب بلا حزن عند الفراق هو مجرد وهم زائف.

يقول سعد مخاطبا **الدهماني**: "**تعرف أني مستعد أن أمنح نفسي كلها للموت فداء لها تدركأنّ الحب لا يؤمن بنصف العطاء، إما أن يكون كله وإلا فهو كاذب، والفرسان لا يكذبون**"[3]، يُظهر هذا التّصريح بأنّ البطل لا يعتبر الموت في سبيل الحبيبة نهاية مأساوية

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 535.

[2]– المصدر نفسه، ص: 517.

[3]– المصدر نفسه، ص: 517.

بل يمثل عنده قمة العطاء والبذل، وذروة الصدق في الشعور ليس بأنصاف المواقف، بل بتمامها، وهو ما لمسناه في الاقتباس السابق حيث يتقاطع كلا السّياقين في فكرة الحب الّذي يفضي إلى الموت.

يزداد التّفاعل والتّداخل بين الميعة والمتن السّردي من خلال حضور التّناص الضمني في حوار عزوز بولحروز مع سعد بعد سماعه لقصيدته "**اهدأ اهدأ أنت شاعر كبير أيها العاشق المجنون أنت شاعر كبير استدار سعد على جانبه الأيسر وقال: والشعراء العشاق لا يسعدون ولا يعمرون**"[1]، كما هو موجود في التّراث العربي فلا قيس بن الملوح تزوج ليلى العامرية بسبب أهلها الرافضين لزواجهما مما جعله يجن ويموت قهرا على فراقها، ولا جميل بن معمر تزوج حبيبته بثينة الّتي تزوجت شخصا غيره، فلم يسعد بحبه لها، وكذلك قيس بن ذريح الّذي عشق لبنى بنت الحباب وتزوجها لكنه لم يسعد طويلا فتم طلاقهما، وأكمل حياته تعيسا من دونها، ولقي المصير نفسه عنترة بن شداد الفارس الشجاع الّذي هام بعبلة حبا لكنّه لم ينلها، هؤلاء شعراء نبغوا في الشعر كانوا ينظمون أجوده، لكنهم لم يملكوا حظا في الحب فلم يهنؤوا في حياتهم العاطفية، وهو ما يعكس رؤية سعد بأنّ الشعراء العاشقين لا يسعدون ولا يعمرون وبهذا الطرح يكون قد استشرف موته إذ شبه نفسه بهم فلقي نفس مصيرهم، وبالتّالي يتحقق الّتناص ضمنيا من خلال المخزون الثقافي لدى المتلقي.

يتداخل هذا الحدث مع ما جاءت به الميعة إذ يكون الفراق سببا في الموت، وما يعزّز هذا التّناص هو لفظ سعد لآخر أنفاسه وإسلامه الرّوح بعد إنهاء دفن حبيبته، وبالتّالي كانت نهايته تراجيدية حزينة، تتشابك فيها ثنائيات الحب والشعر، الفراق والموت، ومن هنا تتناص تناصا خارجيا مع اقتباس قول ابن حزم الأندلسي، وتتناص داخليا مع المتن.

[1]– المصدر السابق، ص: 517.

نخلص في الأخير إلى أنّ الكاتب قد تعامل مع عتبات روايته بشكل حذق، إذ مثلت امتدادا جماليا للمتن، فجاء متصلا بمحيطه، ومتناصاً معه في المعنى، وبهذا الشكل قدمت لنا العتبات في فضاء تجريبي مثخن بالمضمرات.

الفصل الثاني:

مضمر التناص في العناوين الداخلية لرواية الشجرة التي هبطت من السماء

تمهيد:

للقارئ عيون عديدة يبصر بها خبايا النّص، ومن بينها نجد العناوين الداخلية، إذ تنضوي على إشارات تحيله إلى مسار القراءة وتفتح له نوافذ التّوقع، وبالتّالي يصبح العنوان الداخلي بمثابة أداة فنّية بإمكانها إدارة المعنى "**فكثير من الروائيين يعمدون –بقصد أو بغير قصد– إلى الاستخدام الحاذق لأسلوب التناص "Intertextualité" ونقصد بذلك توظيف الإشارات التي تحيل القارئ بكلمة أو بجملة إلى نص آخر سابق (عنوان رواية/ قصيدة/ مسرحية/ حكاية)**"[1]، مما يزيد من الطاقات التّأويلية، ويسهل الرّبط بين فصول الرّواية والبنية الكبرى للنّص، كما تكتسب العناوين الداخلية للأعمال الإبداعية أهمية كبيرة لدى الدارسين إذ تعمل كوسائل تنظيمية، وتشكل خطابات موازية للنّص، إذ إنّ لها إسهاماتها في توجيه الفعل القرائي من خلال تقديم إشارات دلالية استباقية.

تنهض العناوين الداخلية للأعمال الرّوائية بمهمة تنظيم النّص السّردي، مما يسهل عملية القراءة على القارئ، فتنوّر وعيه بالمسار الحكائي مما يجعله يتحرك معه بسلاسة، فبإمكانها اختزال حكاية سردية كاملة تماما كما يفعل العنوان الرئيسي، حيث تقوم بمواصلة مهمة العنوان الخارجي فهو يمهد الطريق، وهي تعبده وتثريه بإضاءة محطات السّرد ومنح كل محطة هويتها الخاصة، وفي هذه النقطة بالذات تتكامل العناوين الداخلية مع العناوين الخارجية وتكون موازية لها.

يقوم العنوان الخارجي باختزال روح المتن في جملة أو كلمة واحدة، في حين تقوم العناوين الداخلية بتوزيع هذه الرّوح على جميع أجزاء النّص، وبالتّالي تتيح للقارئ فرصة التّجول بين أزقته والانتقال بين مشاهده عبر تتبع الإشارات الّتي تقدمها له، إذ تقوم هذه العناوين بإرشاده إلى وجهته الجديدة لكن بنوع من التّحفظ، ولا تأخذ معناها الكامل إلّا بعد قراءة متن الرّواية

[1]– عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص: 96.

حيث "**توضح أو تعدل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدر في البداية، والمعنى المستخلص في النهاية**"[1]، مما يضعه أمام توقعات جديدة، ويجعله يرتب ما تبادر إلى ذهنه سابقا.

من بين الأعمال الإبداعية التي نهضت عناوينها الداخلية بالمهمات الّتي تحدثنا عنها رواية الشجرة التي هبطت من السماء، إذ تتكون من أربعة فصول، كلّ فصل معنون بعنوان طويل منقسم إلى وحدات ومتعدد التراكيب، سنقوم بتحليلها جميعها لاستنباط التناص الوارد فيها، وكذلك معرفة وظائفها، ومختلف دلالاتها ومضمراتها.

أولا- قراءة في عنوان الفصل الأول:

جاء عنوان الفصل الأول من الرّواية موسوما بـ "**نهاية النهايات، شيطان من إنس رجيم لي الأرض وما تعرشون ولي القلب وما تمنون**"، نلاحظ من أول قراءة لهذا العنوان تكثيفا دلاليا وتعدّدا تركيبيا، حيث يتكون من أربع وحدات بنائية متسلسلة، تتوزع هذه الوحدات بين الإشارة إلى النّهاية، والإفصاح عن شخصية متجسدة، وبروز لخصم مستبد مسيطر وانطلاقا من هذه المعطيات يمكننا مقاربة الانطباع الأول الّذي يمنحه العنوان، وذلك وفق العناصر الآتية:

1- التركيب اللغوي وأفق التلقي الأول:

بُني العنوان من جملتين اسميتين (نهاية النهايات) و(شيطان من إنس رجيم)، وجملتين وقعتا شبه جملة (لي القلب وما تمنون) (ولي الأرض وما تعرشون)، جاءت الجملة الأولى في شكل خبر تقريري مؤكد بالتّكرار، ليدل على حدث حتمي ختامي، ثم انتقل الكاتب بعدها إلى تقديم العنوان في قالب تعريفي تلفه المفارقة، ليصل إلى خطاب سلطوي، تتعاضد هذه

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002م، ص: 125- 126.

التّنقّلات بين النّبرات الصوتية لتجعل القارئ يستشرف وقوع حدث مأساوي، ويحس بأنّ الشّر سيتجسّد في شخصية بشرية مشبعة بروح الفساد، تهدف للسيطرة المعنوية (الأمنيات) والمادية (الأرض).

يتساءل القارئ عن ماهية الشيء الذي سينتهي، وتعود به أفكاره إلى العنوان الرئيسي (الشجرة التي هبطت من السماء)، فيضع احتمال أن يكون هبوطها عقوبة أو لعنة ستحل على المكان الذي هبطت فيه، ثم ما الذي جعل الرّوائي ينقل خاصية الشيطنة إلى الإنسان في ظل مفارقة تثير الفضول، خاصة أنّها تتناص مع ثقافة ديننا الإسلامي، فكلمة الرّجيم معناها الطرد من الرّحمة، ولا يطرد من رحمة الله الّتي وسعت كل شيء شخص إذا لم يأت بما نهاه الله عنه، ما طبيعة الأرض الّتي يتحدث عنها العنوان؟، هل هي نفسها الّتي هبطت فيها الشّجرة؟، وهل هي أرض طبيعية (صحراء، غابة، مدينة...) أو أرض معنوية، وأخيرا من هذا الّذي يرغب في الأرض والأمنيات؟، وهل ستشهد الرّواية صراعا واحتكارا ماديا، أم أنّ الصراع سيشمل الأحاسيس والمشاعر؟.

تحرك هذه الأسئلة المحورية عقل القارئ، فتجعله يواصل القراءة باحثا عن أجوبة ترضي فضوله، وهو ما يدل على أنّ العنوان قد أدى وظيفته الإغرائية على أكمل وجه، فكان بمثابة أداة فنيّة فتحت باب التّأويل والتّحليل، وهو ما يدفع المتلقي إلى تطبيق "**كفاءاته المتنوعة على مختلف العناصر الدالة المدرجة في المتتالية، حتى يتمكن من استخراج مدلولات منها**"[1]، ليتمكن من استكشاف معانيها وخباياها، واستنطاقها لاستخراج ما لم يبح به النّص.

[1]– أوركيوني، كاترين كير برات: "كفاية المتكلمين" ضمن كتاب في التداولية المعاصرة، ترجمة وتعليق: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2014م، ص: 283.

2- نهاية النهايات:

يوحي هذا العنوان للقارئ بانقطاع الحياة، وانطفاء الأمل في البقاء، وما يعمق هذا الإحساس هو تكرار كلمة "النهاية" وإضافتها إلى جمعها "النهايات"، حيث جعلته هذه الإضافة يبدو كقرار مصيري قطعي لا استئناف فيه، وحين نغوص في محتوى الفصل الأول يتضح لنا أنّ هذا التّصور الّذي تشكل لدينا بعد قراءة العنوان لا يقتصر على التّوقع فقط، بل يتحقق في السّرد بواسطة بنية لغوية، ومنظومة رمزية، وهيكلة بنيويّة تدعم فكرة النّهاية.

أ- التناص الدلالي: النّهاية والفناء:

يسجّل المعجم الدال على النّهاية حضوره في النّص بصيغ شتى يقول: "**الأيام تمضي بنا نحو هاوية الفناء**"[1]، وأيضا "**نحن مقبلون على الفناء**"[2]، تعمل هذه الصيغ على إعادة إنتاج البنية الدّلالية الّتي يمنحها العنوان الداخلي، إذ تتجسّد في النّص كواقع يحياه أهل القبيلة الصّحراوية، حيث أصبحت "**اللعنة تزحف وتلتف كحيوان خرافي يسرق الأمل**"[3]، تبرز في هذا المشهد استعارة مكنية، حيث شبهت اللعنة بكائن يزحف، وبالتّالي تتحوّل النّهاية من مفهوم زمني إلى كائن يسلب الاستمرارية ويوقف الحياة، وهذا ما يخلق لنا وحدة دلالية يتعالق العنوان بواسطتها مع المتن.

ب- تجسيد النهاية عبرة ثنائية: الشجرة والأرحام:

تتشكّل النّهاية في الفصل الأول عبر ثنائية رمزية متوازية، وتتمثل في جفاف الشّجرة الرّوحانية الّتي يقابلها جفاف أرحام نساء القبيلة، تسهم هذه الثنائية في منح النّهاية بعدا جديدا إذ يكتشف القارئ بأنّها ليست مجرد موت فردي، بل حدث جماعي يطال الجماعة ويهدم بنيتهم البيولوجية والاجتماعية، ويتجلى ذلك انطلاقا من كونهم يعتبرون شجرتهم

---

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 27.

[2]- المصدر نفسه، ص: 27.

[3]- المصدر نفسه، ص: 16.

المباركة مصدرا للسّعادة والهناء الرّوحي، والأرحام مصدرا للاستمرار، فعندما جاءهم طيف ينذرهم بقوله: "**جفت الشجرة، ستجف الأرحام**"[1]، فهذا الأمر يعني لهم وصول القبيلة إلى حتفها، ويضعهم أمام فوهة الانقراض، ومن هنا يصبح جفاف الشجرة والأرحام معادلا موضوعيا لنهاية النّهايات.

ج- التناص البنيوي: فشل الطقوس وتكريس نهاية النهايات:

يتناص العنوان مجدّدا مع المتن عبر عرض تتابعي لإخفاقات عديدة تتمثل في فشل الطقوس الّتي يقوم بها أهل القبيلة لأجل إرجاع الشجرة إلى الحياة من جديد، وعودة الأرحام لإنجاب الإناث، ومن بينها نجد: السقي من عين الكرمة، التزين، البكاء، التضرع والدعاء تردّد النسوة:

"ياالله يا المعبود

يا خالق لحفاد ولجدود

يا خالق المغرور للدود

جيناك بضعفنا

جيناك والدمع على الخدود

ارحم حالنا وحل الباب المسدود"[2]

لم تيأس النّساء، فـ "**لقد تكرر هذا المشهد مرارا دون جدوى**"[3]، وتتجلى أيضا من خلال رفض القبائل المجاورة للمصاهرة، وعدم القدرة على إيجاد حل نافع، وبالتّالي يتحوّل السّرد

---

[1]- المصدر السابق، ص: 17.

[2]- المصدر نفسه، ص: 62.

[3]- المصدر نفسه، ص: 42.

إلى بوثقة مغلقة يكتمل من خلالها البعد البنيوي للتّناص، إذ تتفاعل فيه أسباب الفناء (الفشل الداخلي/ والرّفض الخارجي)، فتعزل القبيلة حتى يصبح الخلاص بعيدا، وبالتّالي يصبح النّص تجسيدا لنبوءة عتبة العنوان الداخلي، ونستخلص من هذا أنّ هذه الجزئية من العنوان لم تكن مجرد وسم للفصل، بل وسيلة فنيّة برمجت القراءة من خلال الإحالة إلى المتن.

3- شيطان من إنس رجيم:

لاستخراج التّناص من هذه العتبة سنتتبع تداخلها مع بعض العناصر السّردية والبنيويّة في المتن الرّوائي:

أ- التّداخل اللفظي المعجمي:

يستدعي عنوان "**شيطان من إنس رجيم**" ألفاظا مستمدة من القرآن الكريم، والثقافة الدّينية الإسلامية، متمثلة في كلمات: (رجيم، شيطان، إنس)، إلّا أنّ عز الدين جلاوجي لا يورد هذه الكلمات على نحو منعزل، بل يزرع معجمها في ثنايا النّسيج السّردي، حيث تتكرر في المتن كلمات موازية لها تندرج ضمن حقلها الدلالي على غرار (الشعوذة، السّحر، الجن اللّعنة التّلبس، الشيطان)، وهذا الامتداد المعجمي يؤسّس لتواز في المعنى يصل العنوان بالمتن في إطار منظومة لغوية واحدة تؤثث لأفق دلالي مشترك.

ب- التّداخل السّلوكي الأخلاقي:

يكشف النّص السّردي عن سّلوكيات، وممارسات تتعالق مع المفارقة الّتي يتضمنها العنوان **(شيطان الإنس)**، إذ تتبدى بوضوح في شخصية **(عزوز بولحروز)**، حيث قدمت صورته كإنسان تتجسد فيه صفات شيطانية عديدة من: حسد مرضي، غيرة غير مبرّرة، نفاق كبير، طمع بلا اكتفاء، محبة الفتن، دس النميمة، شغف إشعال الصراعات والكره بين أفراد القبيلة، التّحريض على القتل، ودائما ما تبرز مواقفه بشكل سلبي، بالإضافة إلى هذه

السلوكيات الذّميمة فهو معروف أيضا بكرهه الشديد للمرأة، ويعتبرها السبب الأول في مصائب البشرية.

تبلغ ملامح الشيطنة ذروتها من خلال امتهانه للسّحر والشعوذة تحت غطاء الدين، يعمل بالجامع ويقدم المواعظ، ويتحدث بكلام الله ورسوله الكريم لكنّه يُحوّر معناهما ليتوافق ومطامعه، كما أنّه يستعمل الكتب المحظورة مثل كتاب "**شمس المعارف ولطائف العوارف، لأبي عباس أحمد البوني**"[1]، بهدف استحضار الجن، كما يتظاهر بمداواة أفراد القبيلة ورقيتهم، في حين أنّ وصفاته الطبيعية ما هي إلّا تمائم سحرية تفسد حياتهم، وتفرض سيطرته عليهم، وبالتّالي نفسر كلمة (رجيم) الّتي وردت في العنوان بما يتوافق مع الدين الإسلامي، فالذي يمارس السّحر مشرك بالله، والمشرك مطرود من رحمة الله.

يتضح لنا بناء على ما تقدم أنّ هذه الجزئية من العنوان قد قدمت إسقاطا دلاليا على شخصية من شخصيات الرّواية، وإنّ هذا التّعالق بين العنوان والحكاية السّردية يُفعّل التّناص الداخلي الضمني، وبالتّالي يتطلب استجلاءه ربطا دلاليا متينا بين العنوان والنّص، إذ شكل مدخلا لتأويل البنيات السّردية والرّمزية، حيث قام المؤلف باختزال الشيطنة في شخصية روائية، كما اختزل نسيج الفصل كله في العنوان.

ج- التّداخل الخطابي: ثيمة التّعالي والتّملك:

تضمن العنوان صيغتين ختاميتين تدلان على السّيطرة، وحب التّملك، والتّحكم، والّذي يعلنهما بشكل صريح هو كلمة (لي) الّتي تتضمن ياء الملكية، حيث يقول: "لي الأرض وما تعرشون، ولي القلب وما تمنون"، وهما تتقاطعان مع المتن بشكل ضمني غير مباشر وتتمظهران من خلال خطابات بولحروز، وحواراته مع نفسه إذ يقول: "**ستظلون تحت نعالي**

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 32.

أيّها الحمقى"[1]، فنحن نلمح من كلامه هذا ازدراء لأهل القبيلة، ونظرة دونية لهم، وهو دائما يرى نفسه متحكما فيهم بذكائه الخارق وقوة سحره يقول: "**قوة البدن للبهائم، أما عزّوز بولحروز فيملك قوة العقل والعلم، وشتان بين الإنسان والبهيمة**"[2]، وهو يدعي خبرته وعلمه بكل شيء، ويستعمل القرآن الكريم، والسّنة النّبويّة للتّمويه، وبالتّالي نجده يتحكم في أفراد القبيلة الذين يلجؤون إليه باعتباره رجل دين، ولكونهم لا يدركون زيف ما يقوم به.

نستنتج مما سبق ذكره بأنّ هذه الوحدة من العنوان قد أحالتنا إلى شخصية محورية فاعلة في المتن الرّوائي، تداخلت معه في الحقل المعجمي الديني، وفي ممارساته الخبيثة الّتي تشبه أفعال الشياطين، وفي كلامه المتّعالي الّذي يعكس نبرة التّملك الموجودة في العنوان ويتجسّد التّفاعل بين العتبة والمتن عبر تناص مليء بالمضمر يستلزم من القارئ تحليلا عميقا ليفك شفراته، ويستنطق المسكوت عنه.

ثانيا- قراءة في عنوان الفصل الثاني:

عنون الفصل الثاني بـ "**(بين السين والتاء) كهف من طيف عليم، إنّ الذين يشجونه يفلحون والذين يغرفون منه لا يرتوون**"، يلفت عنوان هذا الفصل انتباهنا بتراكيب مليئة بالغموض، تذكرنا ببنية العنوان الداخلي للفصل الأول من الرّواية، إذ يتكون هو الأخر من جمل متتابعة يطبعها إيحاء يؤسّس لشبكة من التناصات ضمن مساحة شاسعة من التعّدد الدلالي، ولذلك سنحاول تفكيك هذه البنيات الغامضة متتبعين المسار التناصي، ساعين للإحاطة بمختلف آليات اشتغاله.

1- الحرف بوصفه عتبة دلالية: من البلاغة القرآنية إلى الابتكار السّردي:

يتأسّس عنوان الفصل الثاني على بنية تجريبية إبداعية تمظهر فيها الحرف بوصفه ركيزة أساسية لإنتاج المعنى وتوليده، فاختيار الرّوائي لهذه الصيغة الّتي يلفها الغموض (بين السين

[1]- المصدر السابق، ص: 99.

[2]- المصدر نفسه، ص: 424.

والتاء) يشير إلى نزعة ابتكارية تسعى إلى تحرير العناوين من القوالب اللّغوية التّقليدية المباشرة، بالإضافة إلى السعي لاستنطاق الحرف في أبعاده الدلالية والصوتية.

يبدو هذا التّوجه مستلهما من القرآن الكريم، ونخص بالذكر بدايات بعض السور القرآنية الكريمة، حيث تستهل بحروف مقطعة مثل بداية سورة **(طه)** بـ **(طه)** وكذلك بداية سورة **(مريم)** بـ **(كهيعص)**، وبداية سورة **(يس)** بـ **(يس)**، وسورة **(الشعراء)** بـ **(طسم)**، وسورة **(يونس)** بـ **(الر)**، تحمل هذه الحروف المقطعة في القرآن الكريم أسرارا لا يعرف معناها إلّا الله جلّ جلاله، وهي جانب من الجوانب الإعجازية في كتابه تعالى، والرّوائي حين انتقى حروفا متقطعة لعنوانه فإنّه يهدف إلى الاستقاء من بلاغة القرآن الكريم، ويستعير الطاقة الغامضة، والقوة التعبيرية الخارقة، ليمنح عمله الجمال والتّميز.

2- البنية العنوانية ودلالة (بين):

ينطوي عنوان (بين السين والتاء) على بنية مزدوجة، تصل بين هاتين البنيتين أداة الرّبط (بين) الّتي لم تتوسطهما بشكل اعتباطي أو باعتبارها وسيلة ربط واتساق فقط، بل إنّها تحيلنا إلى فضاء سردي ينبض بالتّحولات، فـ (السين والتاء) لا يختزلان في بعدهما الصوتي فحسب بل إنّهما علامتان دلاليتان تتقاطعان مع أحداث السّرد الكبرى، وتتشابكان معها، فالسين ترمز إلى السّر، والغموض: (سعد، سارة، سر الأسرار)، بينما تشير التاء إلى الأنوثة والخصب، والتّجلي، أي إلى رجوع الحياة إلى القبيلة واستمرار النسل.

يتماشى الانتقال من حرف السين إلى حرف التاء مع المسار الحكائي للفصل، ونلمس ذلك عند قدوم الضيوف الأغراب إلى القبيلة بحثا عن سر الأسرار "**نريد سر الأسرار لتشرق حيث الصفاء...سنعود حين تتجلى سر الأسرار**"[1]، لتتوالى الأحداث بعدها وتقع لحظة التّجلي الأول حين تجلت سارة لسعد في عين الكرمة، وأعلنت عن نفسها قائلة: "**أنا**

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 192.

ساراا...أنا سر الأسرار"[1]، في هذه النقطة يتحقق الانتقال من الغياب إلى الحضور الفعلي وما يكمّل هذا الحدث هو الدلالة الأنثوية، وذلك بعد تورق الشجرة الرّوحانية من جديد وولادة أول فتاة في القبيلة بعد عقم دام سنوات، فالتّرتيب الذي جعل السين تسبق التاء هو نفسه الذي يعني مجيء أول أنثى في القبيلة **(سارة)**، وعودة الخصب إلى الأرحام بعدها، قالت الطاووس: **"لا أفقه شيئا في النبوءات، والحمد لله أن تحقق جزء من النبوءة، ستكون مواليد هذه المرة إناثا في معظمهن، وننجو من الكارثة كدنا نفنى"**[2]، وبالتّالي ولادة سارة تعني عودة الخصب، واستمرار النّسل، ونجاتهم من الانقراض.

انطلاقا من هذه اللّمحة يمكننا القول إنّ ما يجمع بين السين والتاء يتخطى كونه مجرد مسافة لغوية، ويشكّل مسارا يملؤه الغموض، وتتوالد فيه المعاني عبر تناص داخلي يجمع العتبة بالحكي، فيصبح العنوان –بعد فك شفراته– معادلا موضوعيا لفضاء التّحول النّصي من الجفاف إلى الخصوبة، ومن الغياب إلى التّجلي، ومن الفناء إلى الاستمرار، ومن السّر المخفي إلى إعادة تشكيل المصير.

3– تعالقات السين:

يأتي حرف (السين) في عتبة العنوان كعلامة دلالية مفعمة بالمعاني والمضمرات والمضمر هنا **"ينطبق على ما يتم احتواؤه فعلا دون التعبير عنه رسميا"**[3]، حيث تحيلنا السين إلى شخصية (سارة) الّتي كانت دائما تردّد: "أنا سر الأسرار"، إفصاحها هذا لا ينحصر في البوح بتسمية الذات، بل يميط اللّثام للقارئ، فيعرف اسمها قبل أن تتعرف عليها شخصيات المتن لاحقا –باستثناء سعد الذي يعرفها منذ زمن– ويخبره بأنّ لب السّر الذي يبحث عنه النّاس، واحتاروا في فك لغزه، وتناقلته ألسنتهم بآراء متعدّدة، يكمن في هذه البنت

[1]– المصدر السابق، ص: 196.

[2]– المصدر نفسه: ص: 154.

[3]-Érick Flardeau: Compréhension et interpretation: deux composantes complémentaires de la lecture Littéraire, Revue des sciences de l’éducation, Volume 29, numéro 3, 2003, p: 681.

الّتي بولادتها زالت اللّعنة، وعادت الأرحام لإنجاب الإناث من جديد، فهي أول أنثى ولدت بعد نجاح الطقوس، وبعد سنوات عديدة من القحط الذي تزامن مع جفاف الشجرة الرّوحانية والّتي عادت الخصوبة لأرحام النساء بتورقها، وبالتّالي تكون ولادة سارة مليئة بالعجائبية حاملة للأمل، مما جعل والديها أحمد والمايسة يخفيان حقيقتها خوفا عليها من الشّرور والأذى، وهو ما يفسر زيارة الغرباء الذين جاؤوا إلى القبيلة بحثا عنها "**نريد سر الأسرار لتشرق حيث الصفاء...أنتم لستم أهلا لحفظ الأمانة، ستضيعها قلوبكم المريضة، ستحل عليكم اللعنة**"[1]، وهنا يأخذ حرف السين بعدا جديدا، فيصبح بؤرة للتّوتر والصراع بين الأمل المنتظر والمحيط الفاسد المهدّد له.

يدرك سرحان والد سعد بعد مرور الوقت حقيقة سارة الّتي يحبها ابنه، فبعد أن ربط بين أقوال الضيوف الأغراب وحديث سعد الدائم عن فتاة يحبها ويجهل هويتها، حينها وعى حقيقتها قائلا: "**تبا لي تبا، إنّها سر الأسرار، ساره، سر الأسرار**"[2]، وهذا الاكتشاف يعكس لنا تدرج القص، وهو ما يحاكيه التّدرج الموجود في العتبة، والّذي نستشفه من ترتيب الحرفين ابتداء بالسين وصولا إلى التاء، وهكذا يدخل العنوان في علاقة تناص وتفاعل مع المتن مما ينتج عنه توالد للمعاني، حيث تتداخل "سارة" كشخصية مع تسمية موازية لها وهي "سر الأسرارّ" بوصفها رمزا، وبالتّالي يصبح "السين" معادلا موضوعيا لدورة الحياة الجديدة وفي ذات الوقت يكون موضع نزاع.

يتناص العنوان مع شخصية سارة، لكنّه ينفتح أيضا على شخصية محورية أخرى وهي البطل "**سعد**" الذي "**أوتي من كل ما يؤتى الفتيان وسامة ولياقة، وقوة وفروسية، وشجاعة ونباهة، حتى غدا مضرب المثل**"[3]، صفاته هذه تجعله مناسبا لخوض المغامرة، فهو الوحيد الّذي تجلت له سارة.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 192.

[2]- المصدر نفسه، ص: 206.

[3]- المصدر نفسه، ص: 181.

نلاحظ أنّ التّناص الّذي يجعل حرف السين يتداخل مع شخصية سعد لا يكمن في التّشابه في الحرف فحسب، بل يُستخلص من كون كل من سارة وسعد شخصيتين متكاملتان دلاليا، فسعد هو الوحيد الّذي يرى طيف سارة، وهو عاشقها وهي مثيمة به، هي سر الأسرار وهو حامي السّر، وبالتّالي تصبح سارة رمزا للسّر والخصوبة، وسعد يصير رمزا للحب والفروسية والحماية، ومن هنا يأخذنا (السين) إلى عمق الدلالة ويسافر بنا إلى عالم مليء بالخبايا والعجائبية.

4- تعالقات التاء:

ينهض حرف التاء في المتن بدلالة عميقة، إذ يسجل حضوره باعتباره تاء للتأنيث، كما يدل على سبب معاناة أهل القبيلة المتمثل في قلة إنجاب الإناث، ثم التوقف التام عن إنجابهن، وبعدها ميلاد أول طفلة الّذي أعاد الأمل من جديد، ويمتد الرّمز من إشارته إلى جنس المولود ليصبح علامة على عودة الخصب إلى أرحام النّساء، وشعور أفراد القبيلة بالفرح بعد زوال خطر الانقراض، ويعني ذلك أنّ الأمل في استمرار الحياة واستمرار النّسل مقترن بالمرأة باعتبارها العنصر الحيوي الّذي يؤدي وظيفة الإنجاب.

تزداد الأنوثة حضورا من خلال وعي الشخوص الحكائية بعظمة دور المرأة إذ يتساءل سرحان قائلا: "**ألسنا نعاني من قلة الإناث**"[1]، يبدو هذا التّساؤل استنكاريا لأنّه يتستر على إدراك مكتنز بالعلاقة الطردية الّتي تجمع المرأة بالمجتمع، فغياب الأنثى حتما سيفضي إلى غياب الاستمرارية، وبالتّالي الفناء، يقول في حوار آخر: "**صدق من قال: الدنيا امرأة والآخرة امرأة**"[2]، وهذا تأكيد منه على فاعلية الأنثى في الحياة والمصير.

يحضر النّسق الأنثوي أيضا في المتن، ولكن بمفارقة سردية، ووجهة نظر معاكسة تتجلى من خلال عزوز بولحروز الّذي ينظر للأنثى بنظرة سوداوية عدائية يقول: "**أعوذ بالله من الأنثى وفتنتها، تعرف أني أمقت النساء، هن سبب مأساتنا في هذه الأرض منذ خرج أبونا**

---

[1]- المصدر السابق، ص: 229.

[2]- المصدر نفسه، ص: 185.

أدم من الجنة"[1]، ومن هنا نستشعر صراعا وتناقضا إيديولوجيا بين من يعتبر المرأة نعمة ومصدرا للحياة، ومن يحسبها نقمة وسببا في كل المصائب الّتي حلت بالبشرية، وهو ما يشكل مفارقة بين الاحتفاء والتّشيطن، بين رؤيتها كمصدر للخلاص ورؤية معاكسة تجعلها مصدرا للشّر، وبالتّالي تنفتح عتبة العنوان على كم من دلالة وكم من تعالق.

تبيّن مما تقدم أنّ حرف التاء ليس مجرد لاحقة نحوية أو ضميرا متصلا ساكنا لا محل له من الإعراب، بل مثّل نسقا فاعلا بدونه تسكن الحياة وتنطفئ السّعادة، فتنفتح "التاء" على دلالة الخصب والتّجدد، وتتناص مع التّجربة الجماعية للقبيلة، وتعيد الذاكرة إلى أيام القحط والسنوات العجاف، ومن جهة أخرى نجد بأنّها تاء للأنوثة وللتّجلي، أي تجلي سارة لسعد وبالتّالي فإن كل هذه الدلالات تتعالق وتدخل في علاقة تفاعل دلالي مع العنوان فنجد: السين= سارة، سر الأسرار، سعد العاشق، والتاء= الأنوثة والخصب= التجلي، وهذه الدلالات كلها تسبح في فضاء واحد، حيث يتم المعنى ويكتمل ضمن المسافة "**بين**" الّتي تجمع بينهما وتفصلهما في الوقت ذاته.

يتسع عنوان "بين السين والتاء" ليصبح نصا موازيا يضع أهل القبيلة أمام سؤال البقاء على قيد الحياة، ويضع القارئ أمام سؤال المعنى، فحرف السين مشحون بالغموض والقداسة، فيما تنفتح التاء على لحظات التّجلي والخصوبة، لكن ما يميز النّص العنواني ويصنع جماليته هو اشتغاله على المسافة بين الحرفين، تلك الّتي تلتقي فيها الثنائيات فتقترب وتبتعد، تتكامل وتتناقض، مما يؤدي إلى تبلور التّجربة الإنسانية، وتشكل الدراما النّصية وهكذا تعلن لنا عتبة العنوان عن بنية سردية يُخلق المعنى من بين ثناياها ومن طيات حروفها، ويُؤسّس دوما في "**البين**"، فالسين بما تنضوي عليه من أسرار لا تتضح دلالتها إلّا حين تربط بالتاء، ومن ثمة يُجسّد لنا العنوان تأرجح القبيلة بين حبلي الخوف والأمل، ويسرد رحلتها من الفناء إلى الاستمرار، وبالتّالي تتفاعل العتبة مع المتن وتحقق تناصا داخليا.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 229.

5- البنية العنوانية والدلالات الرّمزية:

يمكن أن يحيلنا العنوان إلى تناص خارجي أسطوري فيعود بنا إلى أسطورة الكهف الّذي تحدث عنه أفلاطون في الكتاب السابع من الجمهورية، وهي أسطورة رمزية تقوم على حوار متخيّل يدور بين شخصيتين هما: "**سقراط**" و"**جلوكون بن أريستون**" وقد "**حاول من خلاله إبراز كيفية إعادة بناء المجتمع الأثيني حسب ما يعرفه من حقائق، بالبحث عن فضائل دولة المدينة، وتحديد مفهوم النفس الإنسانية، وإيجاد طريقة للتطابق بينها**"[1]، قدم أفلاطون للكهف دلالات معينة، فالكهف عنده يحمل معنى العالم المحسوس.

يستدعي عقل القارئ عند قراءة عنوان الفصل صورة الكهف الرّمزي الفلسفي الّذي يتحدث عن الوهم، غير أنّ كهف العتبة ليس موضع ظلمة، بل فضاء يتخلّله طيف عليم.

شكل العنوان الداخلي تناصا مباشرا مع المتن، ليس متن الفصل الثاني لأنّه لم يأت على ذكره فيه، وإنّما الفصل الأول والفصلين اللاحقين الثالث والرابع، حيث يتشعب العنوان ويمد خيوطه في نسيج الرّواية حتى أصبح مفتاحا تأويليا يسجل حضوره على طول امتداد الحكاية.

جاء العنوان مركبا من ثلاث بنيات مركزية هي: (كهف= فضاء مكاني)، (طيف= كائن غيبي يتجلى عبر الصوت، والرّؤيا المضببة)، (عليم= رؤية استباقية، ومعرفة قبلية)، تربط بينهما أداة النسب (من) الّتي تفصح عن العلاقة بين الكهف والطيف، ومن هنا يصبح العنوان دالا يفرد أجنحته في سماء المتن، فنجده في مشهد اللقاء الأول عند الشّجرة الرّوحانية وفي الأوامر الّتي يلقيها الطيف على أحمد والوصايا الّتي يقدمها له، وكذلك في نهاية الرّواية الّتي يختفي فيها الكهف والشّجرة ولا يبقى سوى صدى الطيف يتردّد في الأرجاء، ومن هذا المنطلق تقدم العتبة نفسها كبنية مولدة للمعاني يتداخل فيها المكان

[1]- أفلاطون: الجمهورية، تر: جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 1990م، ص: 18.

والصوت، والمعرفة الّتي تتخطى حدود البشر، وليس حضورهما كبنية جامدة فهذه الثنائية تمثل سر الرّواية، والمحرك الأساسي لأحداثها.

يتجلى التّناص المباشر الحاصل بين عتبة العنوان، والمتن من خلال استدعاء النّص للكهف والطيف بصفتهما معطيين أساسيين في التّجربة السّردية لأحمد، والكهف في النّص يثبت فكرة القارئ الأولى الّتي ترى بأنّه ليس كهفا عاديا، بل مكان عجيب يجري فيه حوار أحمد مع الطيف، ويصبح بمثابة مقر للوحي، وهنا يتمظهر تناص آخر خارجيّ مع "**الوحي**"، ونجد توصيفا للكهف حين "**أعاد إلى ذاكرته ما أحس به يمين الشجرة العجفاء وما تجلى له في أعلى القمة، حيث الكهف يفغر فاه إلى الأفق الغربي**"[1]، ويتمثل الكهف بوصفه مكانا، والطيف بوصفه كائنا غامضا يسكن هذا الكهف، وكلاهما يتحكمان في مسار أحمد وتصرفاته.

كلما صادف أحمد أمرا غامضا وتعسر عليه إيجاد الحل كان يعتلي قمة الجبل ويلج الكهف لأجل لقاء الطيف يقول السّارد: "**بلغ الكهف...من الأعماق بلغه صوت تردد صداه: عدت؟، ارتعش أحمد، وضم شماريخ التمر إلى صدره وقال: بل جئت، صمت أحمد لحظات ثم مد يديه بالشماريخ وقال مبتسما: رطب نوره كالذهب، رد الطيف: النور لا يرى بالعين**"[2]، نستشف من كل لقاء لهما أنّ صوت الطيف صوت كلي للمعرفة، ورغم ذلك نلاحظ أنّه كلما جاءه أحمد بحثا عن إجابة لأسئلته، زاده حيرة بأجوبته المشفرة، وبالتّالي نستحضر صفة (العليم) الموجودة في العنوان، وذلك بتقديم معرفة غامضة مؤجلة لا يفهم أحمد الحكمة منها إلّا بعد حين.

نجد في المتن علامة صوتية تأكد لنا الطابع الغيبي الذي يميز الطيف حيث يسمع له صوت كدوي النّحل، وهنا يتداخل مع "الوحي" في شكل تناص ديني خارجي، حيث تتكرّر

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 24.

[2]– المصدر نفسه، ص: 38.

عدة وصايا وأوامر مثل قوله: "**جفت الشجرة ستجف الأرحام**"[1]، فهو يخبرهم بما سيقع ويخبرهم بما عليهم فعله "**اسقوها سيولد القمر**"[2]، يعلن الكهف من خلاله عن بداية اللقاء وحين نهايته تبدأ "**صخور الجبل حوله تتحرك كأنها حبات في مسبحة عملاقة**"[3]، فيفهم أحمد بأنّ عليه المغادرة وبالتّالي يتحقق دور الكهف كوسيط.

يكشف هذا التّفاعل بين عتبة العنوان والمتن عن تناص داخلي، ذلك أنّ العنوان منذ الوهلة الأولى يفصح عن ثنائية (الكهف/ الطيف)، أمّا النّص فيقوم بتفكيك هاتين الوحدتين فتتمثلان في هيئة طقوس وأوامر يتلقاها أحمد، وبالتّالي يصبح الكهف مقرا للطيف وللأسرار المضمرة، والطيف صوت عليم يصدر الأوامر ويحفظ سر الأسرار، ويرسم لأحمد طريق الخلاص فـ "**راح أحمد يستحضر الطيف في ذاكرته، وصوته الندي ينساب إلى أعماقه حلما جميلا: طهر الشجرة اهرب بالشجرة، ثم وهو يتجلى له في الحلم فيرسم له طريق الخلاص، كان أحمد هادئا مطمئنا، وقد ظهرت أمامه كل الأحلام لتصير يقينا**"[4]، يتضمن هذا المقطع تناصا واضحا حيث يستدعي العنوان طيفا عليما، والنّص السّردي يرسي هذه الصفة إذ جعله بمثابة المعلم العارف الّذي يوجه البطل ويعلمه ما يفعل، وبهذا الشكل يتكامل العنوان مع المتن، ويتخطى كونه مجرد إشارة خارجية، ليدخل في علاقة تفاعلية مع المتن.

6- الانفتاح على القص القرآني:

تُعرض العتبة "**إن الذين يشجونه يفلحون والذين يغرفون منه لا يرتوون**" في صورة جملة خبرية تقريرية مؤكدة بواسطة أداة التّوكيد "**إنّ**"، هذا في الظاهر غير أنّها في بنيتها العميقة تُفعّل سؤالا داخليا ذلك أنّ كلمة (يشجونه) معناها -في هذا السياق- يقطعونه أو يتركونه وهذه الكلمة قد ربطت بنتيجة إيجابية غير متوقعة وهي (الفلاح)، بينما فعل

---

[1]- المصدر السابق، ص: 17.

[2]- المصدر نفسه، ص: 18.

[3]- المصدر نفسه، ص: 18.

[4]- المصدر نفسه، ص: 288.

(الغرف) الّذي من المفترض أن يحمل معنى الشبع فقد أفضى إلى عدم الارتواء، هذه المقابلة الثنائية (يشجونه/ يفلحون، يغرفون/ لا يرتوون) أنتجت لنا ثنائية ضدية، وهي: (الفلاح والخيبة) وبالتّالي يصبح التّرك أخذا، ويصبح الأخذ خسارة، وهو ما ينشئ مفارقة دلالية يصير معها الإخبار لغزا مفتوحا، وما يعزّز ذلك هو توظيف الضمير الغائب (ه) الذي يحجب المصدر ولا يقوم بتسميته، وبالتّالي تتشكّل لدى القارئ رغبة ملحة في معرفة ماهية الشيء المغيب.

تتفاعل الأسئلة في ذهن القارئ فيستحضر نصا دينيا يدخل معه العنوان في علاقة تناصية، ما نعنيه هو تناص مع القرآن الكريم وبالتّحديد قوله تعالى في سورة البقرة الآية 247: **{فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ ۚ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ ۚ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ ۚ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَاقُو اللَّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ ۗ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ (247)}**، تشترك العتبة مع الآية الكريمة في جعل الماء أداة للاختبار، لكن العنوان لا يقتبس مضمون الآية الكريمة كما هو، بل يستضيفها بشكل غير مباشر فيتناص معها عبر استحضار نتائج الاختبار، ففي الآية الكريمة يرتبط النّجاح بالتّرك لا بالشرب، وفي العنوان نجده مرتبطا بالشج وعدم الغرف وبالتّالي يلتقيان في ثيمة المنع.

يستدعي العنوان النّص الديني بطريقة ضمنية، والهدف منه هو تشبع العتبة بصدى الآية الكريمة، وكذلك فتح آفاق للتوقع تجعل القارئ يقرأ العنوان قراءة أولية بناء على زاده المعرفي، فيستشرف إعلانا عن اختبار متجدّد سيجده في المتن، وبالتّالي يجهز نفسه للعملية التأويلية لاستنباط طبيعة الابتلاء المنتظر.

يتعزّز الاستحضار الضمني للنّص القرآني من خلال آليات التّناص، فالجملة الخبرية المؤكدة بـ "إنّ" تؤكد التّحذير من الوقوع في المحظور، في حين نجد الأسماء الموصولة (الذين يشجونه، والذين يغرفون منه) تتناص مع (من شرب منه، ومن لم يطعمه)، وهنا

يمكننا التّمييز بين جماعتين هما: الذين يطيعون، والذين يعصون، فالطاعة، والصبر على البلاء، والامتناع عن المعصية تعني الفلاح، أمّا الانسياق خلف الرغبات فهو إخفاق في الاختبار، وإذا قاس القارئ هذه النقطة على المتن فإنّه سيلتمس تناصا ضمنيا نابعا من اختبار الشخصيات الحكائية، وفرزا لمن سيمتثل ويقاوم الإغراء، ولمن سينتكس، وهكذا يشتغل التناص الخارجي في هذا العنوان فيستدعى النّص الديني الجليل، ويدرج معناه في العمل الإبداعي ليثريه أكثر ويمنحه نفسا أكبر وبلاغة أعمق، ويوصل الرّسالة المرجوة.

7- الشرّ كتحقق سردي للعنوان:

يتجسّد العنوان في المتن من خلال حضور سلسلة متصاعدة من الجرائم والفتن الّتي تهز سكون القبيلة، حيث توثق الرّواية كيف تحوّلت الحياة اليومية إلى حلبة صراع، وفضاء مملوءا بالزّيف، وملطخا بالدماء، منذ مقتل زعيم القبيلة والد الشيخ عبد الله بسبب أمر تافه ليتكرر الأمر بقتل ابن الباهية بنت مخلوف بودراع بسبب الخوف على السمعة، وبعدها اختطاف الرضيعة ومن ثمة رميها جثة هامدة في الفجاج.

لا تنحصر الأعمال الدنيئة في قتل الأبرياء وإراقة الدماء، بل يمتد الدنس ليشمل الأماكن المقدسة على غرار المسجد الّذي جرّد من معانيه الرّوحية، وأصبح وكرا لممارسة الشعوذة وانتهكت قدسيته، ومن هذا المنطلق يصاب كل من يغرف من هذا النّهر الملوث بالأحقاد والدنس بالعطش الدائم، فتتوالد الجرائم، وتستدعي الدماء دماء أكثر، وتتعدى الفتن إلى فتن أكبر، فيتبلور المعنى المضمر في جملة (لا يرتوون)، ذلك أنّ نهر الفتنة نهر فاسد، كل من يغرف منه يزداد ظمأ للفساد والاستسلام لرغبات النّفس يجعله لا يبلغ ارتواء ولا اكتفاء وإنما ينخرط في سلسلة متتالية من الخراب الذّاتي والنّفسي، فما نلاحظه هو أنّ كل الشخوص الحكائية الّتي سكن الغل والحسد قلبها لم تنل مرادها في النّهاية، ولم تحقق أمانيها.

أمام هذا المشهد المشوه والموبوء بالشّر، يبرز حضور الطيف العليم والشّجرة الرّوحانية بوصفهما التّجسيد الرّمزي لوجه العنوان الثاني، إذ يقدمان بيانا ضمنيا إذا حُلت شفراته يوصل للفلاح، ويتجلى ذلك في وصايا الطيف بتطهير الشجرة والهروب بها، وكذلك شج الشّر، فالشّجرة الأولى شجرة مباركة ترفض الدنس لذلك يدعو الطيف أحمد ليطهرها باستخراج الجثة المدفونة أسفلها، والّتي تعود لشاب غدر به أخواله ونكلوا به وهو ابن الباهية بنت مخلوف بودراع، أمّا الشّجرة الثانية فهي شجرة رمزية حاضنة للحياة، وعبارة اهرب بالشجرة معناها اهرب بالمرأة الحامل (المايسة) الّتي تحققت فيها النبوءة المتخيّلة لتصبح أم أول أنثى في لقبيلة.

وهكذا يصبح تطهير الشّجرة من الجثة، والهروب بالمايسة الحامل بسارة بعيدًا عن الفتن هو رغبة مخفية للكاتب في واقع أنقى، ولذلك يردّد الطيف دائما وبشكل متكرّر عبارة: "**شجوا الشر اسقوا الشجر**"، وهي تضمر رسالة مشفرة مفادها أنّ الطريق إلى الخلاص والحل الأمثل للتّخلص من المصائب المتتالية هو قطع الفتنة، وترك الأحقاد وشج الشّر بالمعنى الّذي تطرحه العتبة، فوحدهم الذين يشجون الشّر يفلحون.

يتبيّن مما تقدم أنّ العنوان يعمل كعتبة موازية متعالقة مع الآية القرآنية في اختبار الفلاح ومع النّص اللاحق "المتن"، حيث تصبح الفتنة معادلا موضوعيا للنّهر، فتتجلى كقحط روحي يعصف بالقلوب، يقول عنه الشيخ عبد الله: "**المهم أن تمطر القلوب...قحط القلوب أنكى**"[1]، فهذا الجفاف الّذي أصابهم هو انعكاس لـ "لا يرتون" الواردة في العتبة، وهنا يدعوا الطيف إلى شج الشّر، وتطهير القلوب كي تزول اللّعنة، وفي نهاية الرّواية حين تختفي الشّجرة والطيف والكهف فإنّ هذا الحدث ينذر بعودة العقاب بسبب فشلهم في الاختبار، وعدم

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 215.

تنفيذ وصية الطيف، وهو ما يتناص ضمنيا مع قصة طالوت الواردة في الآية الكريمة فالذين شربوا من النّهر وفشلوا في الاختبار تخاذلوا عن مواجهة جالوت وجنوده.

يريد الرّوائي أن يوصل رسالة مفادها أنّ الخير هو سبيل النّعيم، أمّا الذين يكرسون أنفسهم للمعاصي، ولا يحبون لغيرهم ما يحبون لأنفسهم فسبيلهم هو الهلاك، وبالتّالي نقول بأنّ عز الدين جلاوجي يأمل من خلال تجربته الإبداعية معالجة الواقع الجزائري، ويستشرف من خلالها المستقبل، مستقبل أمة منغمسة في السواد.

ثالثا- قراءة في عنوان الفصل الثالث:

وُسم الفصل الثالث بعنوان "**بين سين وحاء، إن الذين يخلصون إليه يرتقون والذين يرتقون إليه يعرجون**"، وهو يطل على المتلقي بحلة مكثفة رمزيا، وبتركيب مؤسّس من جمل متضافرة، تطفوا عليها أبعاد دينية، وأخرى أسطورية، لتنفتح العتبة على مجال متنوع من التّأويلات والتّعالقات القبلية، حيث أنّ تركيب هذا العنوان يجعله محملا بالرّموز حتى صارت كل جملة فيه جملة قائمة بذاتها وسياقاتها، لكنّها وإن بدت مستقلة فإنّها تندرج ضمن شبكة من العلاقات التّناصية، تستفز القارئ ليحفر في مضمرها، ويستجلي ما تخفى بين طبقاتها لذلك فإنّ استجلاء هذه التّناصات من العنوان يتطلب تفكيكه وقراءة جزئياته المختلفة.

1- الانفتاح على الأساطير البابلية:

نلاحظ في هذا العنوان عودة "السين" مجدّدا، وهو أمر يثير الفضول ويلفت الانتباه، إذ سبق أن وردت في العنوان الداخلي للفصل الثاني، وأحالتنا على شخصيات حكائية "سارة سر الأسرار، سعد"، غير أنّ تكرار استدعائها يضعنا أمام بعض التّساؤلات المحورية، فهل ستحافظ "السين" على دلالتها السابقة أم أنّها ستنزاح إلى آفاق جديدة مغايرة؟.

إنّنا وبعد تعريجنا على الفصلين السابقين كنا قد عبرنا على حضور للقمر، وشهدنا حديثا عن الخصب والولادة، وهو ما يسوقنا إلى استحضار الموروث الميثولوجي في الحضارات القديمة من خلال علاقة الحرف سين بالقمر.

تذكر النّصوص أنّ "**إله القمر فقد سماه السومريون "تنا" وسماه البابليون "سين"، وقد أطلقت عليه النصوص المسمارية أحيانا تسمية مركبة من الاثنين أي "تنا – سين**""[1]، ولا ينحصر هذا الاعتقاد في الفكر القديم لبلاد الرافدين وحدها، بل نجده في عصر الجاهلية بالبلاد العربية، حيث ورد في دراسات الباحثين أنّ العرب الجاهليين أيضا قاموا بعبادة القمر وقد أطلق بعضهم عليه تسمية "سين"، وذلك قبل مجيء الإسلام الّذي أنار الفكر العربي وأزاح التّفكير البدائي، وتفسيرات الإنسان الأولى للظواهر والمظاهر الطبيعية المحيطة به.

لا تنحصر طاقات العنوان الإيحائية عند الاستدعاء الميثولوجي للأساطير القديمة، بل يمكن للقارئ الّذي يملك زادا معرفيا واسعا أن يعود بذهنه إلى إمكانية حدوث تناص خارجي مع مظهر آخر من مظاهر الطبيعة، وهو "**نهر السين**" بفرنسا، الّذي يعتبر رمزا حضاريا وجماليا له حضور في المخيال الأوروبي والعربي.

يتسع أفق التّأويل بتعزّز إمكانية الانزياح، وتتعدّد تناصات العتبة، وتزداد الأسئلة الإغرائية: فهل السين هنا هو أسطورة "إله القمر" فعلا؟، وهل له علاقة بالقحط والخصوبة الّتي تدور حولها الرّواية؟، وهل سنشهد حضورا لأسطورة عريقة أم أنّنا سنشهد استدعاء مظهر طبيعي آخر، وهو نهر السين الفرنسي فيجعل من النّهر شيفرة سيميائية دالة على التّحول والتّجدد فتغدو السين علامة عائمة؟.

[1]– فاضل عبد الواحد علي: الشمس والقمر والزهرة في ضوء النصوص السومرية والبابلية، مجلة الأقلام، العدد 2، نيسان 2000م، ص: 65.

تكشف هذه المرجعيات التّناصية عن ثراء العتبة، فتتعدّد فيها التّداخلات بين الأسطورة البابلية، والسومرية، والعربية، وصولا إلى الطبيعة الفرنسية، مما يسهم في تنوع آفق التلقي ويجعل المعنى هلاميا، وما يجعلنا نمسك بهذه المفارقات التّأويلية هو ولوجنا للمتن، لنرى إن كانت العتبة ستتفاعل معه وتخلق لنا شبكة من التّناصات الجديدة، أم أنّها ستثبت توقعاتنا ولذلك سنمضي في النّص، ونتقفى آثار هذه التّناصات لنزيل اللّبس والغموض الجاثم على العنوان، ونجيب عن الأسئلة الّتي قمنا بإثارتها.

يبرز القمر في المتن السّردي كرمز متداخل مع عوالم ميثولوجية قديمة، حيث يتجلى هذا التّداخل من خلال مجموعة من التّقاطعات الّتي تربط بين العنوان والمتن، وبين العنوان والمتن والموروث الأسطوري، مما يحوّله إلى أداة فنيّة مركزية ويدخله في علاقات تناصية خارجية، وذلك من خلال علاقته بالخصب والنماء والولادة.

يقول فراس السواح أنّ: "**فكرة مسؤولية القمر عن نفخ الحياة في البذور الجامدة وإرسال مياه المطر، وتوزيع الندى، وتفجير الينابيع، هي فكرة ميثولوجية شائعة نستطيع تتبعها في كل الثقافات**"[1]، نفهم من خلال هذا الكلام بأنّ القمر في القديم لم يكن مجرد جرم سماوي، بل اعتقد النّاس على بساطة عقولهم، وبدائية تفسيراتهم، وضلوع تخيلاتهم أنّه إله قادر على بعث الحياة والتأثير في دورتها، وزيادة الخصب، وهذا المعنى بالذات نجد له حضورا في المتن، إذ يظهر القمر كعنصر فاعل في طقوس أهل القبيلة الّتي تهدف لتحريك قوى الطبيعة لإعادة الخصب، واسترجاع أرحام النّساء القدرة على إنجاب الإناث، فبعد فشل الطقوس الّتي استمرت لعدة سنوات "**ذات حيرة عاد الطيف الغريب، استوى فجأة عند**

[1]– فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط6، 1996م، ص: 83.

الشجرة العجفاء، وفجأة اختفى وهو يقول: اسقوا الشجرة سيولد القمر، قال واختفى كلمح البصر"[1]، فكأن سقي الشجرة وولادة القمر سيعيدانها إلى الحياة.

تقول المايسة لأحمد: "**أرقت ربع الجرة على جذع الشجرة العجفاء، أحسست بشيء غريب، راح قلبي يدق بشدة كأنني أعدو، أحسست بوهن في ذراعي، هتف بي صوت لأعجل برفع الجرة، دفعت بها إلى الأعلى في واجهة السماء، سحبتها إلى الأسفل ونظرت بوضوح كان القمر يرتعش داخل الجرة، عجلت أحكم سدادتها، وأضغطها إلى صدري اعترتني رجفة شديدة وكدت أفقد الوعي...قال لقد تحققت النبوءة فيك...ستورق الشجرة العجفاء غدا، ستورق، وتورق أرحام نسائنا**"[2]، استرجع هذا الحوار نظرة قديمة، من خلال استحضار بعض الوظائف الّتي أعطتها الأساطير للقمر.

يعبر أحمد عن نجاح الطقس بنزول القمر في الجرة، وبالتّالي استشراف عودة الشجرة العجفاء إلى الحياة لتمتد خصوبتها من جديد فتشمل أرحام النّساء، وهو ما يتناص مع فكرة أنّ "**القمر مسؤول عن خصوبة النساء، ففي غرينلاند يسود الاعتقاد بأن القمر هو الذي ينفخ الحياة في أرحام النساء**"[3]، مما يعكس تفاعل العتبة مع المتن، ومع الميثولوجيا القديمة.

تحضر ثلاثية: "القمر، الشجرة، الخصب" في الحضارات القديمة، وترتبط بمجالات عدة "**وقد انعكست علاقة القمر بالخصب عند البابليين في أعمالهم التّشكيلية، فأظهرته رسوم كثيرة مع الشجرة–التي ترمز للخصب– يندمجان في وحدة تشكيلية جمالية**"[4]، يؤكد هذا القول التّرابط القائم بين الأسطورة والتّصوير الرّمزي، فكما قام البابليون بتصوير القمر

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 18.

[2]– المصدر نفسه، ص: 68.

[3]– فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص: 83.

[4]– المرجع نفسه، ص: 82.

والشّجرة في أعمالهم الفنيّة ليجسدوا الدور الذي ينهض به إله القمر "سين" في منح الخصوبة فإنّ الرّواية تستحضر هذه الثلاثية، حيث يدمجها المتن في لوحة سردية جمالية ذات دلالات عميقة، تمنح القمر قداسة، وتربطه بالميثولوجيا البابلية، وبناء على هذا فإنّ السين الموجودة في العتبة تعمل كجسر واصل بين الماضي الأسطوري والحاضر السّردي الّذي تعيشه الشخوص الحكائية، فتتحولّ من مجرد حرف إلى دلالات أكبر.

تحققت النبوءة للمايسة دون غيرها من النساء، وبهبوط القمر في جرتها أصبحت حاملا بسارة أول أنثى تولد بعد عقم الأرحام، ولدت بيضاء، بملامح كبيرة ووجه منير كالقمر، يعزّز هذا الوصف من كونها أنثى ليست كباقي البشر، وهو ما يتوضح من خلال المقطع الاستذكاري لوالدها أحمد حين استرجعت ذاكرته حدث الحمل والنبوءة منذ: "**كانت مجرد حلم في جرة ماء، مذ كانت روحا تسري في الجذور والأغصان فتطرد النحس وتعيد للشجرة الحياة، حتى تجلت، شامخة في القمم العالية تربا للريح**"[1]، وهذا يعني بأنّها الرّوح الّتي كانت تسري في الشجرة، وبعد تنزل القمر في الجرة انتقلت الرّوح إلى المايسة فحملت.

تحيلنا قدرتها على طرد الشر، وإعادة خصب النّساء، وخصب الشجرة إلى تناص ميثولوجي مع أسطورة عشتار ابنة إله القمر سين، حيث "**تنسب النصوص المسمارية زوجة للقمر هي الألهة "ننكال"...وبنتا هي الآلهة "أننا" (عشتار)**"[2]، نلاحظ بأنّ سارة تجسّد هذه الوراثة حيث تجلت كالقمر، وهو نفسه ما يراه فراس السواح حيث ذكر بأنّ الأساطير القديمة تعتقد أنّ القمر هو الأم الكبرى الّتي ولدت الكون والأرض، وأنّها قد تجلت في صورة جديدة هي صورة القمر، وأنّ عشتار تتجلى في صورة القمر الذي ينزل من العالم العلوي إلى العالم السفلي، وبالتّالي يمكننا القول أنّ هبوط القمر وتنزّله يتعالق مع هذا الاعتقاد البابلي ويمنح سارة صفات عاشتار.

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 462.

[2]– فاضل عبد الواحد علي: الشمس والقمر والزهرة في ضوء النصوص السومرية والبابلية، ص: 65.

إنّ الولادة الاستثنائية لسارة وصفاتها الفيزيائية، والنور المنبعث من وجهها، جميعها تعكس بشكل مباشر التّجلي الميثولوجي للقمر، في حين أنّ قدرتها على إعادة الحياة للشجرة العجفاء وخصوبة النّساء تبرهن على استمرار دور عشتار كإلهة للخصب داخل المتن الرّوائي فتأخذ سارة دور التجسيد السّردي لدور عشتار، ولما يسمى بـ "المرأة الكونية" حيث كانوا يعتقدون قديما بـ"**الصلة بين الأنثى الكونية وخصب الأرض**"[1]، خاصة أنّ لها القدرة على الاختفاء والتّجلي، وهكذا تتحقق وحدة متماسكة بين الطقس الرّمزي، التّجلي الميثولوجي والسّرد الرّوائي، مثبتة أنّ التّناص ليس مجرد إشارات سطحية، بل شبكة رمزية عميقة تربط بين الماضي الأسطوري والحاضر الرّوائي، وعلى الرغم من أنّ الكاتب عز الدين جلاوجي لم يصرح مباشرة بهذه العلاقة فإنّها تتجلى من خلال التّداخلات بين ما كان يتخيّل سابقا وما هو كائن في المدونة.

تتجلى العلاقة التّناصية بين شخصية سارة وأسطورة عاشتار بشكل أوضح في المرحلة الّتي أصيبت فيها بسحر التّفريق واقترب موتها، يصف السّارد لحظات احتضارها قائلا: "**مدت بصرها إلى كل ما حولها كأنّها تودع الحياة، كانت الطبيعة تصارع من أجل البقاء اخضرار يتحدى فيمتد وينبع، وصفرة تزعف فتعصف**"[2]، يكشف هذا الوصف عن تماهي البطلة مع الطبيعة، فكما تقاوم سارة المرض وتتشبث بالحياة، كذلك الطبيعة من حولها تقاوم الذبول بالاخضرار والينع، غير أنّ الصفرة والزوال يتربصان بها، إنّ هذا التّوازي والتّداخل يحيلنا إلى تناص هذه الشّخصية مع الموروث الميثولوجي لعشتار، الإلهة المتخيّلة الّتي تجسد الازدواجية بين الموت والحياة، بين الذبول والانبعاث.

تتفاعل الطبيعة مع سارة وكأنّها كائن حي حساس يشاركها الألم، والمقاومة، في مشهد يعيد إنتاج صورة عشتار حيث كانت رحلتها إلى العالم السفلي تقترن بذبول الطبيعة وتوقف

---

[1]– فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص: 75.

[2]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 513.

خصبها، ثم بعودتها إلى العالم العلوي يعود الاخضرار والازدهار، ومن ثَمَّ فإنّ معاناة سارة ليست تجربة فردية، بل هي استعادة أسطورية لدورة كونية تجعلها أقرب ما تكون إلى صورة عشتار، وتجعل النّص السّردي يتقاطع بعمق مع البنية الميثولوجية الّتي يستدعيها عنوان الفصل "السين" المرتبط بإله القمر وبعشتار بوصفها ابنته، وحاملة خصائصه.

تقدم الرّواية مشهدا آخرا حين ارتحل سعد بحثا عن الدواء لسارة إذ "**شاهد سعد آلاف الفرسان تنحدر من الأعلى، بُهما كصفحة السماء، كأنما ينسلون منها انسلالا، يغوصون في قلب القبيلة ثم يرتقون كما انحذروا، وبذات الهيئة ثم يختفون لتستمر السماء في ذرف الدموع**"[1]، يسند هذا الوصف البكاء للسّماء لكنّها ليست دموعا عادية، بل دموعا مشكلة من ألاف الجنود، ويمكننا قراءة هذه الصورة سيميائيا من خلال عدة نقاط: محور الحركة العمودية (الانحذار/ الارتقاء)، وهو المعادل السّردي للموت والبعث، تجسّد جنود السماء (عشتار إلهة الحرب/ سارة الفارسة الصلدة)، أنسنة الطبيعة (تفاعل السماء/ الهبوط من السماء)، وبالتّالي تصبح سارة شخصية ذات تأثيرات ميثافيزيقية فيعم الحزن الكون كله، وهو ما يحيل إلى أسطورة إله القمر وابنته عاشتار، إذ بغيابهما ونزولهما إلى العالم السفلي تذبل الطبيعة ويتعطل الخصب ويصيب الحزن، وهو ما ينسج علاقة تفاعل بين العتبة "السين" ومعطيات المتن، ويعمق فكرة استدعاء العنوان للسين الأسطوري، وبالتّالي تصبح هذه الرّؤية منبرا تأويليا يتيح قراءة التّناص بين العتبة "سين" والرّواية.

أعطى الكاتب لموت سارة واحتضارها بعدا ميثولوجيا، إذ أشرك الكون كله في مصيرها وجعله يحس بها، وهو ما يعمق العلاقة بين المتن والعتبة، ارتبطت ولادتها بالقمر، وارتبط احتضارها بحزنه عليها، كانت النّجوم ترتعش "**وكان البدر شحيحا على غير العادة كقنديل حزين، يفتح عيونه متعبا ليشهد على صفحة جديدة من مآسي البشر**"[2]، يترجم هذا

[1]– المصدر السابق، ص: 465.

[2]– المصدر نفسه، ص: 535.

المشهد العتبة إلى المتن إذ يعكس تماهيا للأسطورة مع النّص السّردي، وتُفهم العلاقة الّتي تربط القمر بسارة على أنّها ذاتها الّتي تربط عاشتار بالقمر سين.

تحقق وظيفة العنوان بفضل ما سبق ذكره، وذلك باعتباره مفتاحا يسّر الولوج للنّص وأمدنا بتوقعات أولية تقفينا أثرها داخل السّرد لنصادف أكثر من مشهد يثبتها، ومن خلال هذا كله تكون العتبة قد أدت دور إحالتنا إلى الأسطورة وإلى البنية الميثولوجية الّتي تضمنتها الرّواية.

يصف الكاتب إحساس أهل القبيلة بعد موت البطلة إذ "**لم تمت حيزية فحسب، إنما الجميع ماتوا، إحساس غريب تسلل إلى كل القلوب، إحساس لم يألفوه من قبل**"[1]، ينذر موتها بعودة اللّعنة، ويُقرأ بوصفه موتا جماعيا يهدّد وجود القبيلة واستمراريتها، ونجد صدى لمعنى هذا التّحليل فيما رآه الدراسون بأنّ البابليين ينسبون سعادتهم، وأحزانهم، وما يصيبهم للسين ولعشتار، وهو ما نلحظه في الرّواية، فعند ولادة سارة ذكر السّرد بأنّ الكون أشرق بنسائم ربيعية لم يشهدوا لها مثيلا، وعندما ماتت حزن الكون كله عليها، وبالتّالي يمكن القول بأنّ النّص يفعّل العتبة (سين) داخل بنيته الحكائية، مما يجعل المتلقي يربط قمر المتن بقمر الأسطورة، ويترسخ تعالق العنوان وتفاعله مع المرجع البابلي القديم.

يتجلى البعد التّناصي للعتبة الموسومة بالسين في مشهد دفن سارة، حيث "**كانت صورة القبر واضحة أمام الجميع، وقد هيئ إليهم حفار القبور ينزل القمر إلى الحفرة، ويهيل عليه التراب والصخور، فيحسونها تتساقط على قلوبهم**"[2]، يعيد هذا المقطع إنتاج ما انطبع في ذهن المتلقي لحظة قراءة العنوان، ومصادفة "السين" من جديد، إذ يتم استدعاء القمر ليس بوصفه جرما ينير السماء، بل كمعادل موضوعي للأسطورة، ويبرز ذلك من خلال تخيّل النّاس بأنّ القمر هو من دُفن وليس سارة، وبذلك تتأكد علاقة العتبة بالأسطورة حيث

[1]– المصدر السابق، ص: 546.

[2]– المصدر نفسه، ص: 550.

يتوضح أنّ الحرف سين في العتبة يتعالق مع السين في الموروث السومري والبابلي، وعند العرب الجاهليين.

حضرت أسطورة عشتار والإله سين في رواية الشجرة الّتي هبطت من السماء من خلال العديد من الأوصاف، والإشارات، والأحداث الّتي وجهت القراءة إلى الفكر الميثولوجي، وذلك باعتبار أنّ نزول القمر إلى القبر يناظر نزول الآلهة إلى العالم السفلي في الأسطورة القديمة، وما تبعه من حزن جماعي وكوني.

نتوصل مما تقدم إلى استدعاء الرّوائي للأسطورة المرجعية (النّص السابق) في العتبة والمتن (النّص اللاحق) من خلال التّمثيل الحكائي والاستدعاء الرّمزي دون التّصريح المباشر، وبناء على هذا كله يمكن القول بأنّ جلاوجي قد أعاد إنتاج ثنائية السين وعشتار وطوعهما لعمله السّردي، وأسّس علاقة عضوية تجمع الأسطورة بالعنوان ليجمع العنوان بدوره بين الأسطورة والمتن والقارئ.

2- جمالية التناص التراثي مع حكاية حيزية:

بعد أن قمنا باستجلاء تعالقات حرف (**السين**) وربطناه بمرجع سابق أسطورة "إله القمر عند البابليين"، ننتقل الآن إلى الحرف الثاني الذي ذكره العنوان، وهو (**الحاء**)، ويمكننا القول بأنّ العلاقة بين الحرفين (**السين والحاء**) ليست علاقة شكلية أو علاقة تقابل فونيمي (صوتي) فحسب بل إنّها تتأسّس على تكامل دلالي، غير أنّ الدال (الحاء) يكتنفه غموض أكبر، فهو لا يُقدم إشارة خارجية مباشرة، وبالتّالي اختزال العتبة يجعلها لا تكشف عن معانيها إلّا بعد ولوج المتن، فيتبدى التّناص جليا في شكل عملية سردية تستدعي التراث الجزائري، لتنسج قصة عشق لم يُحجّرها الزّمن فظلت الأقلام تترنم بها.

يتضح من المتن السّردي وجود علاقة جدلية بين ثنائية (سارة الطيف/ حيزية الواقع)، إذ يفصح بأنّ حيزية هي طيف سارة الّذي كان يتجلى لسعد في الفيافي إذ كانت تظهر له دون أن يستطيع الإمساك بها فهي كالأشعة على حد تعبير الكاتب، والجميع يعتقدون بأنّها جنية سلبت عقله فأضحى يتصرف تصرفات غريبة، ويقول أشياء غير مفهومة، ولكن بعد عودة

أحمد إلى القبيلة بعد غياب دام سنوات امتثالا لأوامر الطيف "اهرب بالشجرة"، فقد عاد ومعه ابنته الّتي بظهورها لم يبق الطيف حبيس المخيلة، ولم يبق شعاعا يحلم سعد بلمسه دون أنّ يستطيع، وأنّ يبقيه معه فلا يتحقق له من الأمر شيء سوى الغرق في الوهم والحلم، أصبح هذا الحلم واقعا ملموسا ليكتشف بأنّ سارة الفتاة العجيبة المجهولة الّتي ظن طويلا بأنّها ربما تكون جنية، هي ابنة عمه حيزية.

اختارت منانة اسما آخر لسارة فسمتها حيزية على اسم والدتها "**قال أحمد: فلتكن حيزية سيحوز الله لها ولنا خيرا عميما**"[1]، وهنا تظهر شخصية حيزية بملامح سارة ذاتها فيدهش سعد لما رأى، ويستمر في حبها، وهي الّتي أصبحت قريبة من بيته وقلبه.

تتجلى لنا ازدواجية الشخصية في حوار سعد مع حيزية "**لقد ولدت هناك في حضن الجبال حيزية، ولكنك هنا ولدت بين يدي ساراا...في أعماق أعماقي، في أحلامي وأوهامي...نعم أحب ساراا، ولكني أحب حيزية أيضا، أحبك**"[2]، يظهر هذا القول بأنّ سارة وحيزية اسمان لشخصيتين مختلفتين لكنّهما بقلب واحد يحب سعد، وإنّهما عملتان بوجهين مختلفين أحدهما طيف والثاني حقيقي، وهو ما يفتح المجال لتناص ديني يتمثل في فكرة الحلول والتماهي لدى المتصوفة، وهذا يفصح عن رؤية البطل سعد لهذه الازدواجية كتكامل يجمع الحلم بالواقع، الغياب بالحضور الدائم.

ومن هنا نقول بأنّ **الحاء** حرف صغير لكنّه يختزل نصا يحمل جدلية عميقة، فيحيلنا على شخصية سردية مركزية **(حيزية)** باعتبارها التّمثل والتّحقق الواقعي لسارة، وفق تناوب بين الطيف والجسد، بين الاسم الأول سارة الذي يحيل إلى السرور والفرح فقد كانت ضحكتها تملأ الكون كله، وإلى حيزية الّتي حازت قسطا كبيرا من الحزن، والألم، والدموع ومن هنا يبرهن المتن أنّ العتبة وظفت الحرف كرمز يفتح آفاقا تأويلية، ويبني شبكة من العلاقات التناصيّة.

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 312.

[2]– المصدر نفسه، ص: 377.

وُظف التّناص في العنوان الداخلي توظيفا ذكيا إبداعيا، يقوم على الإخفاء والإرجاء، بدل الاعتماد على التّصريح المباشر، فالقارئ عندما يقرأ الحاء للمرة الأولى لا تقوده إلى مدلول وواضح مما يرمي به في دهاليز المجهول وشباك المضمر، فيُفعل حسه القرائي، ويستحضر زاده المعرفي بحثا عن الدلالة المفقودة، وفي هذه النّقطة بالذات تجدر بنا الإشارة إلى كون هذا الغموض ليس غموضا اعتباطيا أو اختيارا عبثيا، بل مؤسّس وفق استراتيجية سردية وفنيّة دقيقة، ترغم المتلقي على دخول عوالم النّص ليكتشف أنّ الحاء تنهض كعتبة متناصة مع شخصية واقعية تنتمي إلى أعظم وأخلد الحكايات الشعبية الّتي جاد بها التّراث الجزائري.

يأخذ العنوان المتلقي في رحلة دائرية منسجمة حيث يبدأ من العتبة، ليغوص في تفاصيل المتن، ليعود مجدّدا إلى العتبة، ليجدها بعد أن أضاءتها الأحداث، تختزن تناصا خارجيا فتتداخل مع الحكاية التّراثية، وبهذا الشكل يكون عز الدين جلاوجي قد أبدع في استعمال آلية التّرميز والإخفاء، من خلال استثمار إيجابي لطاقة الاختزال الّتي جعلت العتبة فضاء للتّلميح بدل التّصريح، تستدعي دون أن تذكر، وتستتر بدل أن تعلن، حيث استحضرت النّص التّراثي السابق (حكاية حيزية) في النّص اللاحق (العتبة) بطريقة فنيّة تعبق بجمالية ينتجها التّوتر بين الغياب والحضور، بين الإضمار والإعلان، فيحضر التّناص في العتبة عن طريق الإيحاء والمراوغة بدلا من كونه مجرد إحالة مباشرة، وهنا تكتمل التّجربة الجمالية.

تعتبر حكاية حيزية من أشهر الحكايات الشعبية الّتي عرفتها الجزائر، ولروعتها قد سموها ملحمة، وتناولتها الأقلام بكثرة، وروتها الألسن جيلا بعد جيل حتى كادت تتحوّل إلى أسطورة لا نكاد نمسك بحقيقة تفاصيلها، ومع مرور العقود الزّمنية تحوّلت إلى أيقونة شعرية واكتسبت قيمة فنيّة، وجمالية جعلتها تتخطى الحدود المحلية، وتعبر إلى الشهرة العربية والعالمية.

حيزية في مرجعها الأصلي حكاية تروي قصة حب عفيف بين شابة فائقة الحسن والجمال تدعى **حيزية**، وابن عمها **سعيد** الّذي تنفسها عشقا، وهما من أشراف قبائل ولاد جلال من عرش الدواودة ببسكرة، ويقال أنّ قبيلتهما من أحد بطون ابن هلال.

ولدت حيزية في بلدة سيدي خالد سنة 1855م، وتوفيت في عز شبابها سنة 1878م، أي أنّها عاشت 23 سنة، وقد اختلفت الرّوايات في طريقة موتها لكنّ الأرجح أنّها تزوجت بسعيد وماتت بعد مدة قصيرة من الزواج مريضة (موت الجهاد)، غير أنّ الذي لا خلاف فيه هو أنّ موتها قهر سعيد، وجعله يعيش مأساة لم يهنأ بعدها، لاع كبده حزنا، وفقد اتزانه واضطربت تصرفاته، وأضنى الفراق جسده، فكلما تذكر اسمها أغمي عليه مما جعله يهيم في الفيافي والقفار كمن فقد ضالته.

خُلّد هذا الحب ووصل إلينا من خلال قصيدة شعبية ملحونة للشاعر محمد بن قيطون ّالذي عاصر سعيد وحيزية، لتصبح القصيدة مرجعا غرس حضوره في المخيال الجماعي الجزائري، واستُدعي في أنواع أدبية متعدّدة، و"**لعل أول من أعطى قصة حيزية بعدا عالميا هو الشاعر الفلسطيني عز الدين لمناصرة في رائعته "حيزية عاشقة من رداد الواحات" حيث يعد أول من أدخلها في الشعر العربي الفصيح الحديث، وذلك سنة 1986م**"[1]، وقد انتشرت بسبب شهرته، ثم بعد ذلك لقيت حضورا في أعمال إبداعية روائية، على غرار رواية "حيزية" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، كما ولجت الدراما والمسرح من خلال "أوبيرات حيزية" للأديب عز الدين ميهوبي، لتتوالى الأعمال بعدها، حيث كتبت فيها عشرات المقالات.

شكّلت قصتها موضوعا خصبا للباحثين، وهي قصة واقعية ذات نهاية مأساوية، وحلم تهشم قبل أنّ يكتمل، أصبحت نصا مرجعيا متعدّد الحضور والتّجليات، انتقلت من الواقع

[1]– عبد المؤمن رحماني: رثاء الحبيبة في الشعر الشعبي الجزائري، قراءة في قصيدة حيزية لابن قيطون، مجلة الكلم العدد4، ديسمبر 2017، ص: 11.

إلى الشعر الشعبي الملحون، ومن ثمة إلى الشعر الفصيح لتعبر إلى باقي الأنواع الأدبية فعرجت على النّصوص الأدبية والدرامية المسرحية، لتغدو نصا سابقا يرتحل في نصوص لاحقة تختلف فيها الذائقة الجمالية وتتنوع، ويعالجها كل مبدع بطريقته، فيظيف لمسته وتبقى حيزية حكاية خالدة.

تتطابق شخصية حيزية الموجودة في رواية الشجرة مع القصة المرجعية في بعض التّمفصلات، فكلاهما يقدم حيزية في بيئة صحراوية تتنقل بين الصحراء والتل، اسم والدها الحقيقي هو أحمد ابن الباي وهو يحمل ذات الاسم في الرّواية، وسعيد ابن عمها في الحكاية الأصلية يقابله سعد، كذلك ثيمة العشق المتأجج بينهما نجدها حاضرة ومستدعاة.

ما يصنع فرادة التّناص التّراثي هنا هو ما قام به المبدع عز الدين جلاوجي حين انحرف بالأحداث السّردية عن المرجع، وفق آلية "النّفي الكلي" كما سمتها الناقدة جوليا كريستيفا حيث تُصاغ الحكاية بتحويلها إلى بنية جديدة تستبطن المرجع الأصلي وتلغيه في الوقت ذاته، فتخضعه للقلب، والتّحوير، وتضفي عليه الكثير من التّغييرات، فبينما تخبرنا الرّواية الشعبية بأنّ سعيد يتيم رباه عمه أحمد، وأنّه قد تزوج بحيزية، وإن لم يطل هذا الزواج بسبب موتها المبكر، وما تعلنه لنا قصيدة بن قيطون هو أنّ سعيد كلما تذكرها اغمي عليه، وأنّه هام على وجهه في الفيافي، أي أنّه لم يمت بعدها مباشرة، ويستدعي جلاوجي هذا الشاهد الشعري الملحون:

"سعيد في هواك معادش يلقاك كي يتفكر اسماك تديه غميّه"[1]

قلبت الرّواية الحدث الأصلي وجعلت البطل "سعد" يلفظ أخر أنفاسه لحظة الانتهاء من دفن حيزية ليضمهما قبر واحد، وهو ما ينم عن تعميق تراجيدي لقصة عشق لم تكتمل ويمنحها بعدا فيزيقيا يصّعّدُ بها عن الواقع.

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص539–540.

يزداد النّفي من خلال أسطرة الحكاية التّراثية عبر إدراجها في فضاء مليء بالعجائبية، إذ منح لحيزية شخصية ازدواجية، فجعل لها طيفا اسمه سارة، وربط ولادتها بالقمر والطقوس وأعطاها سمات أسطورية مشبعة برموز كونية، وما يشحن الأحداث بالغموض هو ما حدث في الرّواية حين اختفى القبر الذي يضم الحبيبين، وبناء على هذا تتجاوز حيزية الشجرة حدود الواقع، وتكسب مكانة أسطورية تزاوج بين الحقيقة والخيال، فتصبح أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع.

استدعى الكاتب القصيدة المعروفة بـ "ملحمة حيزية" والّتي تنسب للشاعر بن قيطون استدعاء لم يكن بريئا، فاستثمر آليتي القلب والتّحويل حيث نقل أبياتها دون أن ينقل جميع حيثياتها، أي لم يتعامل معها كوثيقة تاريخية، بل نسبها إلى سعيد بدلا من بن قيطون وبالتّالي يعيد توزيع الأدوار السّردية، ليصبح سعيد الشاعر العاشق الّذي يؤرخ لقصة الحب ويصبح بن قيطون بمثابة المستولي على القصيدة، وذلك بناء على التّغيير الّذي أحدثه الكاتب ما جعلنا نستنتج وجهة نظره في حقيقة صاحب القصيدة خاصة في اختلاف آراء الدارسين في هذا الموضوع.

تعزّز هذه التّغييرات آليتي النّفي والتّحويل، حيث يتم محاورة الحكاية المرجعية بدلا من استدعائها استدعاء جامدا، والنّفي الكلي هنا يقابله التّحاور لدى محمد بنيس، فيصنع من المادة القديمة مادة جديدة تفيض جمالية، وإبداعا لتولد "**حيزية التي كانت ساره**"[1]، وبالتّالي فإنّ حيزية كتبت من جديد كتابة محمولة على المحو والتّجاوز، تتقارب من ناحية العناصر الأساسية والمعلومات العريضة، لكنّها تختلف في التّفاصيل الجوهرية.

استعمل الكاتب آلية التّناص من العتبة إلى النّص، حيث أضمر العنوان دلالة الحاء ليدفع المتلقي للبحث عنها، ثم استدعى حيزية، وأعاد إنتاجها بعيدا عن الاستهلاك الجامد

[1]– المصدر السابق، ص: 510.

والتّكرار التام، مستعملا تقنيات التّناص من قلب، ونّفي كلي، وتحويل، ليكتب حيزية جديدة ذات أبعاد أسطورية.

تحققت جمالية الأسطرة والاستدعاء، وتجلت من خلال الإخفاء والكشف، الاستبقاء والإلغاء، فيتحوّل الموروث الشعبي إلى طاقة تتغدى عليها الرّواية لتصنع تميزها، وتعبر عن مواضيعها وتنال رونقها.

نستنتج مما سبق بأنّ العنوان "بين السين والحاء" ينهض كبنية رمزية تحمل تناصا مضاعفا، فمن جهة يحيل إلى حالة العشق "حيزية، سارة، سعد"، ومن جهة ثانية ينسج علاقة تناصية بين النّص السابق "الحكاية الشعبية" والنّص اللاحق "الرواية"، وبهذا الشكل يتخطى الحرف كونه مجرد وحدة لغوية، ليصبح علامة سردية تجمع بين الماضي والحاضر، وبين الأسطورة والواقع.

3- الانفتاح على التراث الجاهلي:

يتضح لنا أنّ عنوان "**ريح من صخر كظيم**" يتأسّس على ثنائية متقابلة إذ نجد (الرّيح) بما تحمله من طاقة انطلاق، وحرية، وسرعة، وحركة، وتفلت من كل قيد، في مقابل الصخر الكظيم الّذي يتميز بالثقل، والصلابة، والقسوة، والقوة، يقرأ هذا المزج بين عنصرين متقابلين متنافرين كإشارة إيحائية تجعل المتلقي يسترجع مخزونه الثقافي، فيستحضر أبياتا شعرية من معلقة الشاعر الجاهلي امرئ القيس، والّتي يصف فيها جواده الكميت وصفا دقيقا قائلا:

"وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابل هيكل

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

كميت يزل اللبد عن حال متنه كمازلت الصفواء بالمتنزل"[1]

[1]- سالم بن محاد بن علي المعشني: اسطورة الخيل في معلقة امرئ القيس قراءة نقدية تحليلية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 11، العدد 3، سلطنة عمان، 2023م، ص: 13-14.

تقدم هذه الأبيات الشعرية جوادا خارقا، يجمع بين ما تتميز به الرّيح من سرعة مذهلة وانسياب، وبين ما يحمله الصّخر من صلابة، وجسارة اندفاع، وقوة السقوط من كان مرتفع فيأخذ كل شيء في طريقه، تصاغ حركته في شكل مكثف (الكر/ الفر، الإقبال/ الإدبار) كلها في آن واحد، وتجتمع مع الاندفاع القوي (الحجر/ الريح/ العلو)، ويعزّز الشاعر الفحل وصفه بقوله:

"**على الذبل جياش كأّن اهتزامه إذا جاش فيه حمية على مرجل**"[1]

يمزج الشاعر في هذا البيت بين قوة الصهيل والغليان، ومنه يصبح الغليان المكبوت قرينا لما قدمه العنوان "كظيم"، وبالتّالي فإنّ ما تقدمه العتبة (ريح من صخر كظيم) يتشابه مع الصورة الشعرية في المعلقة.

يوجه التّناص الخارجي مع الموروث الشعري الذي تنهض به العتبة أفق تلقي القارئ نحو صورة جواد آخر في المتن الرّوائي، ويدعى هذا الجواد "**حرون**"، حيث تبنى صفات حرون وتشكل وفق المعجم نفسه، يبرز في النّص بوصفه حصانا بريا لا يقيده شيء، تقول منانةّ إنّها تفتقده "**أياما يمارس فيها حريته في الانطلاق، والتّمرد ثم يعود**"[2]، وهو وصف يحيلنا إلى اندفاع الرّيح وانفلاتها، ويقيم حلقة وصل مباشرة مع مفارقات الحركة الّتي تحدثنا عنها (الإقبال والإدبار/ الكر والفر)، وبالتالي يصبح الجواد (حرون) محط التّمثل الحيوي للدال (الرّيح) الّذي احتوته العتبة.

ورد وصف لحرون "**جواد لم تشرق شمس ولا قمر على أجود منه، جواد وحشي كأنّما أنجبته الريح وأرضعته قمم الجبال**"[3]، تشتمل هذه الجملة على استعارة مركبة حيث تم نقل فعلي الإرضاع والإنجاب إلى الرّيح والقمم بدل الأم، وهو تعبير مجازي عمد إلى إزاحة الفعل الواقعي، وبذلك ينزع الانزياح صفة الحيوان العادي من حرون، ويكسبه أصلا جديدا (أصله

---

[1]– المرجع السابق، ص: 14.

[2]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 309.

[3]– المصدر نفسه، ص: 389.

ريح)، ويمنحه صلابة، وقوة وقدرة على الصمود، أمّا أداة التّشبيه "كأنّما" فإنّها تُأرجح المعنى بين (الواقع والخيال)، حيث تحتفظ بلمسة الخيال دون أن تنفي الحقيقة السّردية، ومن هنا تتحوّل ثنائية الرّيح والقمم إلى امتداد عمودي يتمثل في علو القمم، وامتداد آآخر أفقي يتمثل في انسياب الرّيح، وامتزاجهما يمنح الحرية والصلابة معا.

يتميز حرون برفض كل أنواع القيود، يقول النّص: "**يأبى حرون أي قيد، لقد خلق حرا في الأعالي، ويأبى إلا أن يظل حرا**"[1]، كما أنّ فارسته تمتطيه دون سرج أو لجام، هذه العبارة تجعل من الحرية صفة جوهرية تخلق مع الكائن بالفطرة وليس الاكتساب، فكرة أنّه خلق في الأعالي تذكرنا بالقمم في العبارة السابقة، فتعزّز الامتداد العمودي للحرية، فالجواد هنا يتخلص من قيود الأرض والبشر، ويميل للانفلات، والانطلاق الحر، وهو سريع لا يدركه جواد آخر مهما بلغت سرعته، وهو في هذا يتداخل مع صفات جواد امرئ القيس الذي يملك قوة الصخر الذي (حطه السيل من مكان عل)، يفعّل هذا النّص في المتن لكن بتحويل واضح فنجد الرّيح بدل السيل لكن رمزيتهما متقاربة، فكلا النّصين ينسبان للخيل قوة غير اعتيادية، فإنّ كان الشاعر الجاهلي امرؤ القيس يستعير صورة الصخر المطروق بالسيل لبيان التّحطيم، وقوة الاندفاع، والسرعة الفائقة، فإنّ النّص المعاصر يحوّل مصدر القوة إلى عنصر آخر من عناصر الطبيعة، وهو الرّيح دون أن يزيح التّشبيه الأول (ريح من صخر) وبالتالي يكون أقوى، وبهذا التّناص يكتمل دور عتبة العنوان في تأطير القراءة والعمل كدال يسبق النّص السّردي.

يزداد التّماثل بين الجوادين في ثيمة الركوب والانقياد، حيث يؤكد امرؤ القيس على عدم انقياد جواده للفرسان إذ يقول:

"**يزل الغلام الخف عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المثقل**"[2]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 467.

[2]– سالم بن محاد بن علي المعشني: أسطورة الخيل في معلقة امرئ القيس قراءة نقدية تحليلية، ص: 11.

قامت الرّواية بتعميق هذا المعنى عبر الجواد حرون الذي فشل جميع فرسان القبيلة في امتطائه، حتى أقواهم وأمهرهم سعد والدهماني لم يستطيعا إخضاعه، حتى اعتقد البعض بأنّه ليس من الخيول "**هذا شيطان وليس جوادا**"[1]، وقد قام الرّوائي باستدعاء هذه الثيمة عبر تقنية الإبدال التّناصي، ويتجلى ذلك من خلال فكرة أنّه "**لم يركبه ولن يركبه إلا منّانة أو حيزية**"[2]، يكمن الإبدال في تغيير معيار السّيطرة، وتحويلها من قوة الجسد إلى قوة الانسجام الرّوحي، وبالتّالي تستبدل صورة الفارس الصلد الذكر المهيمن في التّراث العربي بالأنثى الّتي تملك مفتاح الانقياد، وتتخطى الرّجال في الفروسية، وما يكشف ذلك هو علاقة الحب العجيبة الّتي تربط منانة بحرون، هي علاقة جاءت فجأة لم تنشأ بترويض ولا بتدريب، بل ولدت في لحظة أنس وتألف، ولعله السبب في اعتراف سعد بأنّ منانة "**امرأة من طراز مختلف، كما حرون من طينة خيل مختلفة، وبعض النساء من طينة الخيول**"[3]، نشأ التّألف الّذي بينهما من الفرادة، فهما امتداد لبعضهما في الكينونة، ونفس الشيء بالنسبة لحيزية الّتي قال عنها والدها إنّها فارسة من طراز فريد.

ما يعزّز علاقة الأنثى بالفروسية هو أنّ حرون جواد استثنائي لا ينقاد إلّا للمرأة الّتي تشبهه في تمرده وعنفوانه وتميزه، ذلك أنّ حيزية ومنانة ليستا مجرد فارستين، بل مرتبطتان بالرّيح، والقمم، والجبال، وهو ما ميزهما عن بقية نساء القبيلة مثلما تميز حرون عن بقية الأحصنة، وبهذا الشكل تتحقق العتبة مجددا.

كشف استقراء صورة الجواد الّتي قدمها امرؤ القيس عن ملاحظات نقدية تقول بأنّه رسم "**لخيله كل ما يحلوا له من صفات خارقة وأسطورية، من قوة وصلابة تحمل، ومن سرعة متناهية، حتى لم يدع في بيئته شيئا يمثل القوة والمتانة والانملاس والسرعة، وديمومة**

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 320.

[2]– المصدر نفسه، ص: 321.

[3]– المصدر نفسه، ص: 376.

الفعل إلّا وسم خيله به"[1]، أي أنّه نزع إلى أسطرة خيله، وهذه النّزعة نجد لها صدى داخل الرّواية قيد الدراسة، إذ يتبدى الجواد (حرون) على نحو مغاير للمألوف، وخارق للصفات العادية.

تم تقديمه كجواد يتيم ليس له مثيل من نوعه "**كأنما لم يخلق في الأرض**"[2]، فبرز بصفات متعالية عن العادي وعن نواميس الطبيعة، وما يعمق التّناص ويزيد التداخل هو أنّه يذكرنا بالشجرة الروحانية ذات الأغصان الفردوسية، تشترك معه في الفرادة "**كأنّها خلق فريد لا يتكرر أبدا**"[3]، فحرون أيضا "**كأنّه نزل من السماء**"[4]، تبرز العديد التّفاعلات الّتي تتموضع ضمن شبكة تناصية واسعة وتوحي بتنزل حرون كما تتنزل الشّجرة الرّوحانية من السّماء وبالتّالي يتماهى حرون مع العنوان الرئيسي للرّواية الذي يؤسّس لفكرة الهبوط من مكان علوي، وبهذا الشكل يأخذ طابعا أسطوريا يتعالق مع جواد امرؤ القيس في علاقة تناصية تراثية خارجية، ويتفاعل داخليا مع العتبة الرئيسية مما ينسج تناصا مزدوجا.

تضعنا عتبة العنوان الداخلي (ريح من صخر كظيم) بما تحمله من إيحاءات رمزية أمام عنصر "الجواد" كثيمة مركزية في خضم شبكة المرجعيات الّتي تستدعيها الرّواية وتنفتح عليها العتبة، وبعد أن قمنا باستجلاء تناص العتبة مع معلقة امرؤ القيس والمتن الرّوائي من خلال الجواد حرون، فإنّ أفق قراءة التّناص يتوسع، فحرون الّذي أحالتنا إليه العتبة بدوره يحيلنا إلى الجواد "**لزرق**" الذي ينتمي لقصة حيزية الحقيقية الّتي شكلت القاعدة الأساسية للرّواية، وبالتّالي لا يمكن أن تُقرأ العتبة وتُفهم فهما تاما مكتملا دون استجلاء استدعاء حصان سعيد وحيزية الّذي خُلد معهما في قصيدة بن قيطون.

---

[1]– سالم بن محاد بن علي المعشني: أسطورة الخيل في معلقة امرئ القيس قراءة نقدية تحليلية، ص: 7.

[2]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 400.

[3]– المصدر نفسه، ص: 138.

[4]– المصدر نفسه، ص: 321.

استحضرت رواية الشجرة الّتي هبطت من السّماء الأطر الأساسية من حكاية حيزية: الأب، الحبيب، البيئة، وبعض الأحداث، إلّا أنّها لم تغفل عن استحضار الجواد الّذي رافق حيزية الواقعية في حياتها ومماتها، ومن ثمّ فإنّ التّناص مع الجواد لزرق يعدّ امتدادا للعتبة فهو أيضا يحمل صفات القوة والسرعة، يقول الشاعر بن قيطون:

"وإذا ولى الهول شاو المشليا ما يعمل ذا لحصان في حرب الميدان

يخرج شاو القران أمه ركبيا بعد شهر ما يدوم عندي ذا الملجوم

نهار ثلاثين يوم وراء حيزية توفى ذا الجواد ولى في الاوهاد

بعد اختي ما زاد يحيى في الدنيا صد صد الوداع هو واختي وقاع

طاح من يدي صراع لزرق ادايا ربي اجعل الحياة ووراهم ممات

منهم روحي فنات الاثنين رزايا نبكي بكى لفراق كي بكى العشاق"[1]

يظهر التّناص بين النّص الشعري السابق والمتن من خلال العلاقة الوجدانية الّتي تربط الجواد بالفارسة، تقول القصيدة أنّ الجواد المسمى "**لزرق**" توفي بعد ثلاثين يوما من وفاة حيزية، ولعله فارق الحياة قهرا على بعدها وفقدانها، انطفأ وجدانيا، وكبرت المأساة في قلبه فلقي حتفه ذلك أنّه لم يعد قادرا على الاستمرار بعدها، وما يوضح ذلك هو قول بن قيطون "بعد اختي ما زاد يحيى في دنيا"، يعكس موته شدة حزنه وتعلقه بها، وهو دليل وفاء نادر في هذا العالم، ورواية الشجرة الّتي هبطت من السماء تستدعي الرّمزية ذاتها من خلال الجواد حرون الّذي يمثل شخصية الجواد لزرق، لكن الرّوائي لم يستحضره عن طريق الاقتباس والاستنساخ، بل أعاد تشكيله سرديا، فحرون يملك نفس الحسّ المرهف الّذي يتصف به الجواد لزرق، ويتجلى ذلك من خلال عدة مواقف من بينها المشهد الّذي يصف موت ابن منانة فحين دفنته "**عاد وقد ملأ الكون صهيلا، وقد أحس بالمأساة، راح يرفع**

[1]– بن قيطون: قصيدة حيزية، دراسة وجمع أحمد أمين، دار مصباح الجزائر، دط، 1991م، ص: 77.

حمحمته عاليا، كأنه يبحث عن الصغير، أدركت الأمر، ساقته إلى القبر، تشممه وأطرق بأسى"[1]، يظهر هذا المقطع تأثر الجواد بالحادثة، ووعيه بالمأساة.

يتعمق الشّعور من خلال استباقه للفاجعة، وإحساسه بقرب نهاية حيزية الّتي قالت لسعد: "**حرون لا يخدع يا سعد...إنّه يودّعني**"[2]، فيه وفاء يفوق وفاء الإنسان، يتفاعل مع مرض حيزية بحزن عميق مما يجعله يتناص مجدّدا مع عتبة العنوان من خلال صفة "كظيم"، وهو الأمر الذي يجعل التّناص يتخطى مرحلة التّشابه السطحي، ليتأسّس وفق تعالق دلالي يقوم على التّكرار، والتّحويل، الّذي بدأ بالاسم لينتهي لاحقا بالمصير، وهو ما يعني أنّ الرّوائي فعّل المرجع التّراثي في نصه الجديد، وصاغه برؤى تحمل لمسة الاختلاف.

يتناص الجوادان حرون ولزرق في صفات القوة، والفراسة، وحدق التّصرف في الميدان ويتجلى ذلك من خلال البيت الشعري الّذي يصف فيه بن قيطون ما يفعله لزرق في ساحة المعركة:

وإذا ولى الهول شاو المشليا ما يعمل ذا الحصان في حرب الميدان

يظهر هذا الوصف شجاعة الجواد لزرق، وقدرته على تغيير مجرى الحرب في ساحة الوغى الّتي لا يتراجع أمام شدائدها، تُستدعى هذه السّمة في النّص الرّوائي، وتتجلى من خلال العديد من المشاهد ومن بينها انتقام حرون من مختطفه قاتل ابن منانة سابقا فبينما كان يختطفه ويجره بالحبل "**توقف فجأة كأنما غرست أقدامه بالأرض...ثبت حرون قائمتيه الأماميتين، وسدد لرأس عابر السبيل ركلة قوية بحافر يمناه، كان جواد عابر السبيل قد عاد...هاجم الجواد عضا وركلا**"[3]، وهو ما يظهر قدرته على المواجهة الشرسة وانتصاره للحق، ويكشف صلابته الّتي تشبه الصخر الكظيم، وهنا يعمل النّص اللاحق على استثمار النّص السابق بصفاته وبطولاته، حيث استفاد الكاتب من المرجع الشعري لتشكيل شخصية

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 322.

[2]– المصدر نفسه، ص: 513.

[3]– المصدر نفسه، ص: 415–416.

حرون من خلال استعارة البنيات الدلالية ذاتها من شجاعة وقوة، وبطولة، وحس وجداني وصمود في الميدان، لكي يبثها في نصه الجديد.

عمد الكاتب إلى آلية التّناص بالقلب إذ قلب المصائر، فنحن نجد اختلافا بين النّص السابق الأصلي والنّص اللاحق الإبداعي الّذي أعاد توزيع دلالات الفقد، ويبرز ذلك في المشهد الّذي تلى دفن حيزية حيث يظهر السّرد سعد العاشق وهو يخر ميتا حيث "**تداعت الستائر، تعلقت به العيون، انهار...الله أكبر الله أكبر لقد أسلم الروح، مساء تم دفن الجثتين معا في حضن الشجرة الروحانية**"[1]، ويمكن اعتبار هذا الموت المتزامن، والمصير المشترك نهاية أسطورية لقصة عشق لم تكتمل، وعلى عكس ذلك تقول الرّوايات الشعبية وتثبت قصيدة بن قيطون الّتي نقلت الأحداث وأرخت لنهاية حكاية الشابين بأنّ سعد لم يمت بعدها مباشرة، بل ظل يهيم على وجهه في البوادي والقفار تطارده الذكريات.

كأنّ الزّمن توقف بسعيد عند ذكريات حيزية، كلما تذكرها سقط مغشيا عليه، أصبح بمثابة الميت الحي، حي جسدا وميت روحا، ومن خلال هذا كلّه نلاحظ قلب المصائر بين شخصيتي (حرون/ لزرق) و(سعد/ سعيد)، توفي لزرق في حين قرّر حرون العودة إلى القمم والرّيح بعيدا عن دناءة البشر، وبالتّالي صاغت الرّواية اتحادا شاعريا بضغطها للمأساة وتقديمها لقاء تراجيديا يلم شمل الحبيبين بعد أنّ فرقهما الموت فجمعتهما في قبر واحد.

إنّ استحضار عتبة العنوان لمعلقة امرؤ القيس في تصويره للجواد مكنّ النّص من تفعيل التنّاص الخارجي مع الموروث القديم مما ساهم في توسيع البنية التّأويلية، وفتح أفاق دلالية متعدّدة المستويات، فانفتحت الدلالة أيضا عن تناص داخلي مع الجواد حرون، ولم يتوقف الاستحضار عند هذه الحدود بل تعداه إلى الحكاية الشعبية الجزائرية، وبالتّحديد قصيدة حيزية الّتي تحتفي بالجواد لزرق المعادل الواقعي لحرون، غير أنّ الرّوائي أضاف إبداعه

[1]– المصدر السابق، ص: 554.

على هذه الاستدعاءات، لم يثبتها كما هي، ومارس عليها تقنيات التّناص المتنوعة من تحويل وإبدال، ونفي، وقلب، وهو ما يعني أنّه كسر جمود الذاكرة وحاورها وحوّرها فأعاد تشكيلها وفق معطياته الجديدة مضيفا رؤيته الخاصة، وعليه يتحوّل التّراث من مادة مقدسة يتم تحنيطها إلى مادة حية قابلة للإضافة يستثمر فيها النّص اللاحق النّص السابق ويتجاوزه مما يؤدي إلى إعطاء النّص المتناص طاقات رمزية، ودفقات جمالية.

رابعا- قراءة في عنوان الفصل الرابع:

تمت صياغة عنوان الفصل الرابع وهو آخر فصل من الرّواية في شكل عناوين متتالية يطبعها الغموض والتّشظي، حيث جاء موسوما بـ "**بداية البدايات، روح من قلب سليم، لكم القحط وما تستفون ولكم دمع الريح وما تزرعون**"، يتكون العنوان من جمل قصيرة مثخنة بالرّموز، وهو ما جعل هذه العتبات تفتح مستويات متعدّدة للتّأويل، ذلك أنّ غموضها بكل يحمله من انزياحات دلالية منحها سمة الانفتاح، وبناء على هذا الأساس فإنّ العنوان الداخلي بكل جزئياته يمثل أرضا خصبة سنستخرج منها مواطن وبواطن التّداخل والتّعالق النّصي الداخلي والخارجي، المباشر والمضمر، ولكي نتمكن من ذلك سنقارب كل وحدات العنوان، وسنبدأ تحليلنا بالجزء الأول: (بداية البدايات).

1- بداية البدايات:

يتمظهر هذا العنوان في تداخله مع النّص السّردي بوصفه إعلانا عن بداية جديدة أو مسار جديد، غير أنّها بداية غامضة وغير معلنة، وما يمكننا من فك لغزها هو تقديم قراءة دقيقة معمقة لبعض الأحداث الواردة في الفصل الأخير، حيث يقوم السّرد بترجمة الإعلان الموجود في عتبة العنوان من خلال بعض الأحداث الّتي تزاوج بين الواقعي التّراثي وبين ما هو متخيّل عجائبي، وهو ما يكشف لنا عن مكامن التّناص.

تسرد الرّواية التّجربة المرضية الّتي عانت منها حيزية، فتصف لنا كيف وهن جسدها وبهتت ملامحها، واصفر جلدها "**فتناوشتها القلوب المريضة وحاصرتها نيوب الحقد تغتال زهرة الحب التي أينعت في قلبها**"[1]، هذا الذبول المتدرج هو مؤشر على قرب نهاية حيزية وأمام العلامات المتسارعة والمرض الّذي حوّل جسمها إلى فضاء للذبول أسرع أهلها إلى تجربة كل طرق الشفاء، الّتي يعرفونها والّتي لا يعرفونها، فلجؤوا إلى الطب البديل من علاجات بالأعشاب، وعلاجات رّوحانية، وطقوس لم يكونوا على دراية بأنّها سحرية وأوهمهم بولحروز بأنّها رقية شرعية، فمارس بوسعدية القادم من تمبكتو طقوسه الخاصة، كما استدعوا الطبيب النصراني بطرقه الغربية، وراح سعد يبحث مع منانة عن عشبة السماء المستدعاة من تراث قديم متمثل في ملحمة جلجامش، هذه المحاولات والطرق المتعدّدة جميعها فشلت بعد انتصار المرض وموت حيزية.

بعد اشتداد المرض على حيزية انعدم الأمل، ولم يعد سعد يرى سوى نهايتها الوشيكة فبدأ يستشرف موتها، ويتخيل لحظات دفنها، وراح يرثيها في قصيدة قائلا:

"في ذا لليلة أوفات...عادت فالممات...كحل الرّمقات

ودّعت دار الدنيا

لضّيت أختي لصدري... ماتت في حجري...دمعة في بصري

على خدودي جرّاية

يا حفار القبور...سايس ريم البور...ما طيحش الصخور

على حيزية

داروها في القبر.. والشّاش معجر... تضوي ضي لقمر

ليلة عشرية

داروها في اللحود... الزين المقدود.. جبّارة بين سدود

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 462.

وسواقي حيه"[1]

قيلت القصيدة قبل موت حيزية وأنذرت بالغياب، لكنّها قدمت رؤية جديدة تتمثل في الخلود عبر الكلمة، وصنعت ميلادا لغويا لحيزية، مما حولها إلى أثر أدبي خالد، يقول عزوز بولحروز مدونا القصيدة الّتي يمليها عليه سعد: "**يا إلهي لقد خلدتها، لقد فقأت بهذا القصيد عين الموت، وطعنت قلب الفناء إلى الأبد، لقد طرّزت اسمها في سجل الكون مع الخالدات عبر التاريخ**"[2]، وهكذا يتجلى لنا التّناص الضمني الّذي يضمره العنوان، فيتحوّل الغموض الموجود في العتبة (بداية البدايات) إلى إعلان عن بداية جديدة لحيزية، ونعني بذلك ولادة شعرية عبر اللّغة، تمنح حياة جديدة سارية للأبد، ليست حياة بيولوجية عادية، بل في شكل أثر أدبي صوّر ملامحها ونقل تفاصيل حكايتها.

تكاثفت محاولات إنقاذ حيزية من الموت، ولكنّها لم تجد نفعا، فكانت تزداد قربا من النهاية، وما عجز عنه الطب والطقوس والعلاج تمكن من إنجازه الشعر، أنقذها الشعر من الموت، وفتح أمامها بداية جديدة رسختها في الذاكرة الشعرية، وبناء على ما تقدم يمكن القول أنّ عتبة العنوان الداخلي تشي ببداية جديدة تقاس باستمرارية النّص الّذي رفعها إلى منزلة الخالدات.

نجحت القصيدة فيما فشلت فيه القبيلة، إذ حوّلت حيزية إلى أثر أدبي، وبالتّالي يتجلى الشعر كدواء ميتافيزيقي يمنح الحياة بالذاكرة، فتشرق الحبيبة من جديد في شكل نص شعري، يقول سعد لعزوز بولحروز: "**استأمنك على قصيدتي، إن مت هي القمر الذي سيشع دوما وأبدا، لا تسلمها للرمل، ازرعها في حناجر الطيور، في عزف الرياح**"[3]، إذن فالحل هو الحياة من خلال الشعر، ونلاحظ أنّه تم ربط القصيدة بالقمر، وسارة هي القمر وحيزية هي سارة، وبالتّالي نستنتج بأنّ حيزية (القمر) ماتت، وأنّ القصيدة (القمر) ولدت

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 539.

[2]– المصدر نفسه، ص: 540.

[3]– المصدر نفسه، ص: 541.

ليسطع نورها في سماء الأدب لتصبح ذاكرة حية تتجاوز الزّمن، وهذا جوهر التّناص الضمني بين عتبة العنوان الداخلي والمتن الرّوائي.

تنتمي معظم الأبيات الواردة في النّص الرّوائي إلى قصيدة ملحونة للشاعر بن قيطون وباستدعائها نكون أمام تناص تراثي مباشر، غير أنّ المؤلف لم يترك التراث المستدعى كما هو بل مارس على حيثياته ما يسمى باللّعب النّصي، ويمكننا شرح ذلك من خلال ما قام به من قلب في الأدوار، فالشاعر في العمل الرّوائي هو سعد (ما يعادل سعيد في الواقع) بدلا من بن قيطون، حيث تفجرت مشاعر سعد المتأجّجة بلوعة الفقد، ولأنّه كان خائر القوى منهك الجسد، فقد أملى قصيدته على عزوز بولحروز لكونّه أول من صادفه، وهنا تبرز المفارقة السّردية، حيث يصبح بولحروز معادلا موضوعيا لابن قيطون، أي أنّه دوّن القصيدة ونقلها لكنّه ليس من قالها، وما يثبت ذلك هو المشهد الذّي تلى دفن حيزية حين بدأ عزوز بولحروز يترنم مردّدا أبياتا من مرثية سعد:

"عزوني يا املاح ...في رايس لبنات...سكنت تحت اللحود

ناري مقدية

يا حسراه على اقبيل...كنا في تاويل...كنوار العطيل

شاو النّقضيه

ما شفنا من دلال ...كي ضي الخيال ...راحت جدي الغزال

بالجهد اعليّ"[1]

شعر عمار بالدهشة فاحتار من تنزّل الشعر الذابح على بولحروز، أمّا الدهماني فقد **"تمتم في أعماقه في تعجب: متى كان هذا المنافق شاعرا؟ ومتى كان يفيض حنانا**

[1]– المصدر السابق، ص: 538.

وعطفا؟ تذكر حين كان يحرضه على قتل سعد"[1]، إنّ التّشكيك في نسبة الأبيات لبولحروز ما هو إلّا تشكيك في نسبة القصيدة لابن قيطون، فجلاوجي يرى بأنّ القصيدة منبثقة من وجع قلب سعيد، رثى فيها حبيبته، وبهذا الشكل يوحي الاستدعاء بما يحتويه من لعب سّردي باستيلاء بن قيطون –رحمه الله– على الأثر الشعري.

لم يطرح عنوان (بداية البدايات) كمجرد صياغة بلاغية، بل مثلّ عتبة تأويلية تحمل رؤية مضمرة تُفك شفرتها عبر نص الرّواية، فبعد فشل العلاجات جاء الشعر ليعلن بداية جديدة تتخطى الزّمن البيولوجي، حيث "**رسخ بيت حفار القبور في الأذهان، راحوا يرددونه كأهزوجة خالدة"**[2]، وهنا يتجلى تناص العنوان مع النّص السّردي الّذي باح لنا بأنّ النّهاية المأساوية لحيزية ليست خاتمة نهائية، بل تتحوّل إلى بداية من نوع آخر.

نلاحظ من خلال تحليلنا بأنّ الرّوائي عز الدين جلاوجي قد مارس ما يسمى ب "اللعب النّصي"، إذ عمد إلى الحكاية الأصلية فأفرغها من بعض أحداثها وحيثياتها ثم أعاد ملأها بما قام بتخيله، وهذا التّحويل للنّص السابق يتمظهر من خلال قلب الأدوار، وإعادة توزيعها بين أربع شخصيات رئيسية (سعد= سعيد، عزوز بولحروز= بن قيطون، سارة= حيزية حرون= لزرق)، وعكس الأدوار هذا يضمر رؤية الكاتب، ويفشي رأيه حول صحة نسبة القصيدة لابن قيطون، فهو عندما نسبها إلى سعد يريد أن يقول للقارئ بأنّ القصيدة في الحقيقة لـ"سعيد"، وأنّ بن قيطون استولى عليها، وينتصر لفكرة موت حيزية مقتولة بالسّحر وهو في الوقت نفسه يرسي قناعته الخاصة بأنّ الأدب بإمكانه أن يمنح الحياة كأثر فالقصيدة خلدتها، ورواية الشجرة التي هبطت من السماء هي الأخرى ستديم ذكرها.

يتبدى لنا مما سبق أنّ بداية البدايات لا تحيل إلى بداية بيولوجية بل إلى بداية ناجمة عن ولادة رمزية، فتثبت علاقة المتن بعتبة العنوان، وتتكشف شبكة من التّناصات الداخلية

---

[1]– المصدر السابق، ص: 549.

[2]– المصدر نفسه، ص: 550.

والخارجية بين التّراث الشعري، والذاكرة الجماعية، والمتّخيل السّردي، فالعنوان بتناصه مع المتن يحمل مفارقة الموت والولادة، والبداية فيه كتبت بالشعر لا بالجسد، إذ تحوّلت القصيدة إلى البديل الذي صيّر النّهاية بداية جديدة منحت حيزية حضورا أبديا في المخيال الجمعي.

مارس الرّوائي تحويرا للتّاريخ الشعري، وأضاف الكثير للحكاية الشعبية، ليثبت لنا أنّ النّصوص التراثية ليست معطيات جامدة، بل يمكن اعتبارها فضاءات قابلة للتّحاور تتغيّر فيها الأحداث، وتتحوّل الأدوار والمرجعيات، وقد أعاد إنتاج التراث الجزائري وفق رؤية جمالية خاصة جعلت النّص اللاحق يحاور النّص السابق ويتفاعل معه من زوايا مختلفة أصبح فيها الموت أثرا، والخلود شعرا، والنّهاية بداية.

شكلت عتبة العنوان مدخلا لتناص حي يتوالد فيه النّص من النّص، ويحوّل فيه المرجع إلى مادة قابلة للتّوليد والإزاحة، وبالتّالي يقطع النّص الجديد تبعيته الفكرية للنّص القديم ويؤسّس لرؤى جديدة تتماشى مع العصر.

2- استدعاء التصوف: تفكيك الدلالات الرّوحية:

تطفوا على العنوان الفرعي الداخلي **(روح من قلب سليم)** هالة صوفية جليّة، تحوّله إلى فضاء رمزي بما يحمله من إشارات وإيحاءات، ولكي نمسك بهذا التنّاص لابد من العودة إلى النّص لاستجلاء تفاعل العنوان معه، ولنرى كيف تم استدعاء البنية الصوفية.

يعتبر القلب السليم عند المتّصوفين موضع اختبار الصفاء، وهو أداة تحقق القرب من الله عز وجل، ويدل إدراج هذا الطرح في عتبة العنوان الداخلي على احتمالية استحضار ما يعرف بالولاية الصوفية، وتتجسّد صفة القلب السليم في رواية الشّجرة الّتي هبطت من السّماء في شخصية حيزية، حيث قام المبدع باستدعاء قصة عشقها، ولم يكتف بذلك بل

ارتقى بها إلى مرتبة الأولياء الصالحين، يقول بولحروز بأنّها قد "**هيأتها الأقدار لتكون من الصالحات**"[1]، وهو ما يضعنا مباشرة أمام تناص ديني مع الفكر الصوفي.

نستشف من هذا القول أنّ حيزية تملك قابلية فطرية للولاية والصلاح، وأنّه يدرجها في زمرة الأولياء الصالحين مما ينسج صلة مباشرة بالعنوان، قدمت حيزية في صورة تجعلها محافظة على طهرها، ونقائها، وسلامة قلبها رغم الشرور الّتي تحاصرها من كل جانب وجسدها المرهق بالسّحر والمرض، وبالتّالي يصبح قول عزوز بولحروز شهادة سردية على البعد الصوفي لشخصية حيزية، فهو يرى بأنّها مختارة للولاية وبهذا المعنى تصبح معادلا موضوعيا لـ (روح من قلب سليم).

يبرز مشهد آخر يعزّز التنّاص الحاصل بين العنوان والمتن، وذلك حين "**اتكأ سعد على الجدار قريبا منها، لفت انتباهه المصحف تدسه حيزية تحت مخدتها، سحبه، فتحه، كانت الوردة الحمراء تمتد بين صفحاته وقد أسرعت إليها براثن الجفاف، طوى المصحف قبله وضغطه إلى صدره، وقد انهمرت دموعه**"[2]، في هذا المشهد يتجلى حضور المصحف الكريم كأعلى تمثيل للنقاء، وسلامة القلب، حيث تم استدعاؤه لأنّه أسمى من يمكن أن يعطي معاني اليقين بالله والطهر، أمّا الوردة الحمراء الذابلة فهي رمز لحيزية ذاتها، وانكماشها يوازي انطفاء جسد حيزية، أمّا ضم سعد للمصحف إلى صدره فإنّه يؤكد الانتماء الديني لسعد.

يدور حوار بين سعد وحيزية "**قال إني أحلم بالمستقبل، ببيتنا، بأولادنا بـ...تبسمت حيزية وقالت مقاطعة: إني أحلم بالجنة هل نلتقي هناك؟ هل نلتقي في الجنة؟ فجأة احتضنها سعد وأجهش يبكي وهو يقول: لن تسبقيني إليها سندخلها معا لا معنى للحياة**

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 460.

[2]– المصدر نفسه، ص: 509.

بعدك. قالت: يجب أن تكون صالحا لتلحق بي إلى الجنة"[1]، يتجسّد في هذا المقطع تناص واضح مع العنوان الفرعي، إذ يتسع نطاق الحب الذي يجمعهما ليتجاوز حدوده الأرضية ويرتقي إلى أفق صوفي متعال، ففي وقت انشغال سعد بأحلام دنيوية قوامها زوجة وأولاد وبيت دافئ، نجد حيزية تتطلع إلى حلم أسمى وهو الجنة حيث الخلود الدائم، وتجعل من الصلاح شرطا لبلوغها، وتعلن عن كونها ولية صالحة، وما يعزّز ذلك هو وجهها المبتسم بعد وفاتها، وملامحها الّتي أشرقت وكأنّها لم تمرض، وهكذا يمكننا القول أنّ القلب السليم الّذي يحيل إليه العنوان لا يقتصر على كونه تجربة وجدانية، بل يمكن اعتباره مقاما صوفيا يتأسّس على مجاهدة الذات، وتهذيب النفس وتنقيتها من الشرور وبعدها عن فتن الدنيا، وفي مقابل ذلك الانشغال بالقيم الرّوحية العليا.

يُرسخ التّناص بين المتن وعتبة العنوان الفرعي البعد الرّوحي الذي أضافه الكاتب إلى الشخصية المرجعية التّراثية، ويتضح من خلال استقراء دلالات العنوان احتواءه على شبكة من التّفاعلات النّصية، أهمها استدعاء الفكر الصوفي الّذي منح للتّجربة الرّوائية بعدها التّأويلي، وعمل كجهاز رمزي يتداخل مع النّص بحمولاته الإيحائية، ويبيّن لنا بأنّ الكاتب لم يتوقف عند حدود استدعاء الحكاية التّراثية، بل أعاد تشكيلها وأضاف إليها الكثير، وهو ما يرسخ عمق التّناص ويدرجها ضمن المكونات الّتي تصنع جمالية البناء الرّوائي.

3- استباق المصير:

ينفتح عنوان **(لكم القحط وما تستفون، ولكم دمع الريح وما تزرعون)** على بعد تأويلي منذ الوهلة الأولى، إذ يوحي للمتلقي بوجود طابع تحذيري بعودة القحط من جديد، وثنائية القحط والزرع تؤسّس للعطاء والخذلان، وكأن العنوان يحمل نبوءة بقدوم مصير محتوم.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 514-515.

يدخل هذا العنوان الداخلي في علاقة تناصية مع المتن الرّوائي، ويصبح بمثابة أداة كاشفة عما ستؤول إليه الأحداث في خاتمة السّرد، جاء بصيغة إنذارية تستبطن الرّؤية الرّوائية ذاتها، حيث يصاب النّاس بذعر جراء استشراف عودة اللّعنة بعد اختفاء الشجرة الرّوحانية، وذلك بعد أن عادوا إلى ممارساتهم الأولى في تأجيج الفتن، وحمل الضغائن ونصب المكائد، وبالتّالي تكون العتبة قد أعلنت عن عودة المصير إلى نقطة البداية أي أنّ الرّواية قد اختتمت مسارها الحكائي بإعادة إنتاج البداية الّتي افتُتحت بها.

مثّل الاختفاء المفاجئ للشجرة الروحانية إيذانا بعودة القحط إلى الأرحام من جديد، ذلك أنّ هذه الشّجرة تجسّدت في المتخيّل السّردي كعلامة للخصب والبركة، وما يعزّز ذلك هو قول الطيف الّذي ملأ الكون "**شجوا الشر اسقوا الشجر**"[1]، يُذكر الطيف الجماعة بأنّ الخير هو طريق الخلاص، وأنّ شرورهم ستهلكهم، وبالتّالي يصبح خطابه تمثيلا للحقيقة الرّوائية نفسها، وأصبح الصدى "**يرتد إليهم موزعا في الفلوات، كنواح الأحقاد والبغضاء كشخير الدم الفائر في الفيافي الموحشة**"[2]، إنّ هذا الصدى بما يتضمنه من دلالات الانتكاس والخراب يمرّر رسالة ارتداد هذه الشرور على القبيلة ذاتها، فتحصد في النّهاية ما زرعته من فتن ودمار كعقاب جماعي.

يتبيّن لنا من خلال ما تقدم تفاعل العنوان مع المتن، وتتجلى العتبة كعلامة افتتاحية أعطت القارئ نظرة استشرافية على نهاية الحكاية، وبالتّالي تكون قد نهضت بوظيفة مزدوجة فمن جهة شكلت إطارا دلاليا يحمل طابعا تقريريا يعلن عن عودة القحط، ومن جهة ثانية يمكن اعتبارها خاتمة تأويلية تفسر السبب والمُسبب، وتؤكد أنّ من يزرع الشّر يحصد العقاب والخراب، وبهذا الشكل يتحقق التّناص بين العتبة والمتن، إذ تقرأ العتبة كخلاصة لجوهر الرّواية، وتتجلى كمعادل موضوعي يوجز جدلية: الخير والشر/ البداية والنّهاية.

---

[1]– عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، ص: 555.

[2]– المصدر نفسه، ص: 555.

يأتي الجزء الأخير من العنوان "**لكم دمع الريح وما تستوفون**" في شكل تركيب صوري يحمل ثقلا تناصيا يقودنا إلى شبكة من التناصات الطبيعية، والرّمزية، والصوفية داخل المتن، وتحمل عبارة دمع الريح بين طياتها تعبيرا مجازيا يجمع بين عنصرين متباينين على مستوى المعنى، فالدمع ميزة تخص الإنسان والكائنات الحية، بينما الريح عنصر من عناصر الطبيعة، وما يشد انتباهنا هو أنّ الكاتب قد نسب الدمع للريح وهو بذلك ينقل خاصية إنسانية للطبيعة، حيث تتماهى الطبيعة مع الإنسان في الشعور بالفقد وبذلك تتحوّل الريح إلى كائن طبيعي يجسد المأساة القيمية الأخلاقية في النّص الرّوائي، ومن هذا المنطلق يمكننا اعتبار هذه العتبة علامة تأسيسية على أنّ الخسارة الّتي ترصدها الرّواية هي مأساة تشمل الإنسان والكون معا.

رصدنا للمواضع العديدة الّتي ذكرت فيها الرّيح في الرّواية يجعلنا نقول أنّها ليست مجرد استعارة مجازية، بل تجسدت في النّص الإبداعي عبر ثلاث شخصيات رئيسية هي "**منانة ابنة القمم الشاهقة المعانقة للسماء، وابنة الريح الذي لا يحده حدّ**"[1]، والّتي قيل أنّها تزوجت الريح وأسلمت جثة زوجها وابنها للقمم والريح بعيدا عن البشر، وقد تشابهت مع الريح وتعلقت بها لدرجة أنّ أحمد كان يدعوها بامرأة الريح، وكذلك الجواد حرون الّذي فصّلنا في الحديث عنه سابقا، فكأنما أنجبته الريح، والّذي حزن وبكى كثيرا على مرض حيزية (سارة)، كان يطرق بأسى" **كأنما يهم بالانتحار، حين تحزن الخيول فإن الخطب جلل، حين تفكر الخيول في الموت، فإن الحياة ليس لها معنى**"[2]، أمّا الشخصية الثالثة فهي سارة ذاتها الّتي لم تكن تتجلى لأحد سوى لسعد، ذات يوم كان مع منانة فـ "**جلس سعد على صخرة ملساء، فجأة أحس قلبه يدق بشدة...مدّ رأسه يصغي، قال أسمعت؟...قالت إنّها الريح تعزف لحنها في الفجاج، صمت سعد لحظات وقال: إني اسمع صوت سارا. قاطعته:**

---

[1]– المصدر السابق، ص: 503.

[2]–المصدر نفسه، ص: 511.

تقصد حيزية؟، لوح سعد برأسه وقد تغشته الدهشة"[1]، يجسّد لنا هذا المقطع مشهدا يتماهى فيه صوت الريح مع صوت سارة، وعليه تتماهى هي الأخرى مع الريح، وبالتّالي يترسخ البعد الصوفي لهذه الشخصية الّتي يعتقد بأنّها طيف أو جنية.

يشترك حرون مع الريح في الحركة والحرية، أمّا منانة فقد تزوجت الريح الّتي تشبهها في عنفوانها واندفاعها وحبها للحرية، أمّا صوت سارة يسمعه العالم في شكل صوت الريح فيتحوّل العنوان هنا إلى معيار لقراءة وقائع النّص، ونحن عندما نسقط دمع الريح على مستوى الأحداث ونربطها بالتّمثلات الثلاث، فإنّنا نجد دموع الريح هي دموع حيزية بعد أن فتك بها السّحر، وهي دموع حرون ومنانة وحرقتهما بعد فقدانها، وهو ما يتناص مع الفكر الصوفي وفكرة التماهي، وبهذا التناص يتحوّل فعل البكاء وذرف الدموع إلى مؤشر أيكولوجي –أخلاقي، فانصهار الطبيعة مع الإنسان واشتراكها معه في فعل الدمع والحزن يشكل انزياحا يؤدي إلى تقوية وتوطيد وظيفة التّناص، لأنّه يربط عتبة العنوان بخاتمة الرّواية.

اشتغلت عتبة العنوان الداخلي "دمع الريح" على استحضار بعض المرجعيات الدلالية – كما قلنا سابقا– في التّصوف والفكر الطبيعي والأسطوري، وبالتّالي عملت على توجيه القارئ إلى آفاق تأويلية بعينها تستدعي التّأمل في علاقة الإنسان بالعالم، وبعد ذلك يحضر العنصر التّفاعلي إذ جسدت هذه المرجعيات داخل النّص السّردي، فنجد الرّيح كصوت يتكلم وقوة تحزن وتتألم، وكائن طبيعي باستطاعته أن يتفاعل مع الأحداث والشخصيات، فالدموع تتجسد عبر مرض سارة، ودموع حرون ومنانة على فقدها، أي تماهي الإنسان مع الطبيعة وهو ما يسمى بـ "الحلول" عند المتصوفة، وبهذا الشكل نستنتج أنّ التّناص بين هذه العتبة والعمل الإبداعي يتمظهر في شكل فعل تفاعلي بنيوي لا يقف عند حد التّلميح، بل يعمل على إعادة توزيع الدلالات لينتج شبكة من التّعالقات الّتي تربطه بالنّص، ومن ثمة يبرز

[1]– المصدر السابق، ص: 504.

الدور البنائي للعنوان، وتتضح قدرته على توليد معان متنوعة ومتعدّدة، لتصبح العلاقة الّتي تجمعه مع المتن علاقة إنتاج وتوليد دلالي يساهم فيها التّناص في تشكيل رّؤية فكرية تحوّل الرّيح إلى مرآة تعكس المصير الجمعي الّذي ينسجه النّص في نهايته.

نختتم تحليلنا لمضمر العناوين الداخلية لرواية "الشجرة التي هبطت من السماء"، بالتأكيد على الدور المحوري الّذي لعبته هذه العتبات، فهي لم تؤد دورها النّمطي المتمثل في توجيه القارئ وتنظيم الفصول فحسب، بل شكّلت منظومة دلالية منسجمة ومتكاملة تتداخل مع المتن وتتفاعل معه، حيث حملت هذه العناوين طاقات تناصية كبيرة ومتنوعة تجسّدت من خلال انفتاحها على استدعاء مرجعيات دينية، أسطورية، وتراثية، وجعلها تتعالق فيما بينها وهو ما مكّنها من عملية إعادة إنتاج المعنى، ومنحه نفسا جديدا داخل متون الفصول وجعلها تؤسّس لرؤية فكرية جمالية عكست إيديولوجية الكاتب وأفصحت عن أهدافه.

تخطت العناوين الداخلية الطويلة التنميق الأسلوبي لتصبح نصوصا موازية تؤسّس لحوار داخلي بين ظاهر السّرد وخباياه، بين الملفوظ ومضمونه الباطني، وعليه تصبح أداة فنيّة تنضح بالوعي بضرورة تجديد أشكال التّعبير والتلقي، وتتيح فرصة تعدّد القراءات عبر اختزان مكثف للمضمرات والمكنونات.

اتسمت العناوين الداخلية للفصول الأربعة بالطول وتعدّد التّراكيب وطغيان التّشفير الرّمزي وهو ما جعلها أرضا خصبة مناسبة للتّحليل السيميولوجي، وقابلة للقراءة التناصية تشابكت فيها مجموعة كبيرة من الإشارات والإحالات النّصية وتعاضدت لتشكل شبكة من المعاني الّتي أثرت الكثافة الفكرية، وزادت من الجمالية الرّمزية، وبناء على هذه الرّؤية يمكننا أن نعتبر العناوين الداخلية امتدادا عضويا إيحائيا للعنوان الرئيسي الخارجي، حيث توازيه في الأهمية وتشاركه في الوظيفة، وذلك بمساهمتها الكبيرة في الإفصاح عما سكت عنه النّص واحتوائها على مضمرات جعلت القارئ يسعى لفك شفراتها، وبالّتالي يصبح التّناص في

العتبة بمثابة آلية بنائية استثمرها المبدع بوعي كبير، وحذر شديد، وانتقاء ممنهج، ليعمق أبعاد عمله السّردي، ويزوده بدفقات جمالية متواترة، ويحمله أبعادا تأويلية تبقيه على قيد القراءة والتّحليل.

وجوهر القول أنّ دراستنا لهذه العتبات وحفرنا في بنياتها العميقة جعلنا نقف على التّوازن الواضح الّذي قامت عليه الرّواية، والّذي شمل: الشكل والمضمون، النّص وما يحيط به ويوازيه، القول والتّأويل، الظاهر والمضمر، المرجع السابق والنّص اللاحق، مما يجعل تجربة جلاوجي الصادرة حديثا مثالا حيا عن الوعي الحداثي بأهمية العتبة والنّصوص الموازية وفائدة استثمارها كوسيلة فنيّة ونقدية تقوم بإعادة تشكيل العلاقة بين المتلقي والعمل الإبداعي، وتؤسّس لذائقة جمالية تجريبية في السّرد الجزائري المعاصر.

الفصل الثالث:

التكامل والتفاضل في العتبات المتناصة –رواية علي بابا والأربعون حبيبة أنموذجا–

تمهيد:

تعتبر العتبات النّصية ميدانا حيويا تتجلى من خلاله خبايا النّص، ويتم استنطاقه قبل أن يفصح عن صوته الداخلي المكتنز؛ فهي بمثابة البوابة الأولى الّتي تعلن لنا عن هوية الأثر الأدبي، وتومئ إلى نواياه الفكرية، وأبعاده الجمالية وربما الموضوعاتية، فبالإضافة إلى كون العتبة مكونا شكليا فإنّها تعد أيضا منطقة عبور دلالية تأويلية تتيح تقاطع رؤية المؤلف الإبداعية مع ذاكرة المتلقي الثقافية؛ فتتداخل فيها علامات متعدّدة المشارب منها ما هو قادم من نصوص سابقة راسخة في الوعي الجمعي كالحكايات الشعبية الموروثة أو الأساطير القديمة، ومن هذه الزاوية يمكننا النظر إلى العتبات كمولدات للطاقة الرّمزية، و أن نشيد بقدراتها الكبيرة على ممارسة التّناص بجميع أشكاله وأنواعه، فهي لا تكتفي بالتّفاعل الإيجابي مع النّص، بل تنفتح على عتبات أخرى سابقة لها في حركة ديناميكية تجعلها تتألف حينا وتختلف حينا آخر، وهو ما يمكننا تسميته بالتناص عن طريق التكامل والتفاضل، والّذي يقوم على استدعاء النموذج المرجعي مع القيام بإعادة صياغته وفق رؤية مغايرة.

يغدو التناص في ضوء ما ذكرناه ضربا من الحوار النّصي على مستوى المكونات العتباتية من عنوان، وأيقونات بصرية، حيث تتجاور الرّموز لتخلق نصا موازيا يجهز القارئ العمدة لخوض غمار التّجربة القرائية، وعندما يعمد المبدع المعاصر إلى استحضار عتبة مألوفة في الموروث السّردي، فإنّه لا يستدعيها من الماضي لأجل استنساخها، بل يقوم بتقويضها وإعادة بنائها وفق ما يتماشى والعصر، ووفق منظومة جمالية وفكرية جديدة تُحقق التّكامل مع المنبع الأصلي بقدر ما تتجاوزه، فتمتصه ثم تتحاور معه.

نعني بالتكامل إحياء الجوهر الأصلي للنّص المرجعي داخل بنية نصية لاحقة تحتويه وكذلك الاشتراك معه في بعض التمفصلات الصغيرة والكبيرة، في حين أنّ التّجاوز يقوم

على الانزياح الدلالي، وعلى المكونات المضافة سواء كانت مكونات سردية كالأمكنة والأزمنة، والشخوص الحكائية أو مكونات فنيّة جمالية أو ثيمية موضوعاتية.

تتحوّل العتبة في هذا السياق وانطلاقا من هذه الفكرة إلى فضاء تأويلي واسع الانفتاح والانفلات، إذ يكسر حواجز الصدّ بينه وبين النّصوص الّتي سبقته، والتناص هنا هو **"استمداد مؤلف من مخزون ذاكرته لنسج نص معين حسب أعراف اللغة الطبيعية لأهداف عامة وخاصة، وتأويل مقترح من قبل قارئ فعلي"**[1]، ومن هنا يمكننا طرح بعض الأسئلة المركزية، هل يكتفي المبدع بمحاورة النّصوص المستدعاة؟ أم أنّه يسعى لمنافستها وتقديم نسخة مستحدثة أفضل منها؟، أم أنّه يتجاوزها ليصوغ عالما سرديا جديدا مبنيا بلبناتها فيخضعها ويستعملها ليحقق أهدافه السّردية، والإيديولوجية؟.

وهكذا تتحوّل العتبات النّصية المتناصة إلى أدوات تكشف عن مشروع الكاتب، وهدفه من إعادة إنتاج الذاكرة لا لتقديسها أو إعادة إحيائها، بل لإعادة ترتيب رموزها وعلاماتها داخل سياقات مختلفة، فيتحوّل النّص اللاحق إلى امتداد للنّص الغائب، يمارس معه لعبة الاختلاف والائتلاف، وعلى هذا الأساس تتبدى لنا أهمية دراسة العتبة المتناصة بوصفها بؤرة للتكامل والتفاضل بين الأزمنة والرّؤى، حيث تتجسّد جدلية الاستمرار والانقطاع بما تحمله من تحولات دلالية، واختلافات فكرية إيديولوجية، ومعايير جمالية.

أولاً- دينامية التكامل والتجاوز في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة":

تعدّ حكايات "ألف ليلة وليلة" واحدة من أبرز وأغنى الفضاءات السّردية الّتي طالما سجلت حضورها في الذاكرة الإنسانية؛ لما تتصف به من تنوع حكائي يجعل منها نسيجا زئبقيا قادرا على التّجدّد والانبعاث، فهذه النّصوص ليست عملا منغلقا على عصره خاضعا لحكم الزّمن

[1]- محمد مفتاح: الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2002م ص: 128.

بل إنّها تشكل حقلا حكائيا مفتوحا تتجاور فيه القصص والحكايات، وتتوالد من رحم بعضها البعض، لتصبح نموذجا متحوّلا مما يجعل الليالي الألف وواحد مادة دسمة ومخزونا تراثيا أساسيا تستمد منه الحكايات المعاصرة مادتها الحكائية، وتستلهم أفكارها لإعطاء رمزيات عميقة تتماشى مع متطلبات الوعي الجمالي والثقافي؛ إذ يجد فيها الكاتب مجالا خصبا للحوار وإعادة التّشكيل.

تأتي في هذا الجانب رواية **(علي بابا والأربعون حبيبة)** للأديب الجزائري عز الدين جلاوجي لتجسّد لنا استمرار التواصل الفعّال بين التراث والحداثة، فهي تستدعي إحدى أشهر حكايات ألف ليلة وليلة، وبالتحديد حكاية **(علي بابا والأربعون لصا)**، والّتي لاحظنا أنّها لم تقم بتكرارها، بل اشتغلت على فتح عوالم مغايرة حرصت من خلالها على تجديد أشكال التّعبير.

إنّ استحضار شخصية علي بابا والعوالم المحيطة به باعتباره رمزا من رموز الحكايات الشعبية القديمة يؤدّي إلى تشكيل نوع من التناص الواعي الّذي تنتج عنه علاقة تفاعلية يطبعها التكامل والتفاضل بين النّص السابق والنّص اللاحق، فالكاتب قام بإعادة إنتاج علي بابا داخل سياق ثقافي جديد يتسم بالتعدّد والاختلاف، وانطلاقا من هذه الزاوية تتجلى لنا أهمية هذا البحث الّذي يركز على العتبات النّصية المتناصة باعتبارها نقطة تماس بين الماضي والحاضر، بين القديم والجديد، بحيث نختبر قدرة هذه الرّواية على التفاعل مع النّص الغائب، ونستنبط كيفية استحضاره، ومستويات إعادة تنشيطه مركزين على مواطن الائتلاف والاختلاف باعتبارهما آليتين تأويليتين تكشفان عن طبيعة التفاعل النّصي ومختلف أسراره وفنياته.

ثانياً- تجليات التكامل بين رواية علي بابا والأربعون حبيبة وحكاية علي بابا والأربعون لصا:

يتطلب استدعاء نص قديم داخل نص جديد ثلاثة عناصر أساسية: "**أولها معرفة خلفية موحدة أو متنوعة مخزنة في الذاكرة البعيدة يستثير منها الناسج بعض العناصر ويترك**

أخرى نائمة تبعا لما دعته إليه الحاجة لحل المشكلة؛ وثانيها أن كيفية النسيج أو الشكل لها دور في الانتقاء والابتعاد؛ وثالثها أن المقصدية أو الوظيفة هي المتحكمة في الشكل بدرجة كبيرة"[1]، لقد شهدت العتبتان المتناصتان العديد من مظاهر التكامل والتألف، ومن بين أهم هذه المظاهر نذكر ما يلي:

1- قراءة في عتبة التصدير ودور الصوت النسائي:

تكشف لنا رواية علي بابا والأربعون حبيبة منذ الوهلة الأولى عن آلية سردية واعية واستراتيجية تأطيرية واضحة تصوغ علاقة النّص الجديد بالمرجع بواسطة إعلان سردي صريح جاء في عتبة التصدير الافتتاحية، فالتقديم الّذي بدأت به كل من **شهرزاد** وأختها **دنيازاد** من البلادة أن نعدّه مجرد استهلال ينهض بوظيفة التمهيد للقص أو أن ننظر إليه كمشهد افتتاحي، بل يجب أن نعتبره فعل تنصيص يقوم على نقل محتوى الحكاية التراثية إلى قالب سردي جديد، وبالتّالي يؤدي التّقديم دورا فعالا في منح العمل اللاحق مشروعية الانتساب إلى عالم الليالي السابق.

تعبر شهرزاد عن تعبها من سرد حكايات ألف ليلة وليلة، لتخبرها أختها دنيازاد برغبتها في استكمال ما فاتها وما تبقى من قصص، وهو ما يضفي على المدونة طابعا استمراريا تقول شهرزاد عن حكاياتها: "**انتقيتها من حكايا العرب الأماجد، بين العراق والشام ومصر المحامد، ومن خوارق دليلة والزئبق، ومغامرات السندباد الأحذق، وعجائب مصباح علاء الدين الساحر، وعفريته القوي القاهر...فاعذريني إن سكت يا أخية...ضغطت دنيازاد على يد شهرزاد بإشفاق...معذورة معذورة يا أخيّة، لقد حان دوري لأحكي لك ما فاتك، فأضيف لحكايتك ست ليالٍ أخر، هي من أغرب وأعجب ما حكي عن البشر، فقد حدثتني عن علي بابا وما حدث له مع اللصوص في المشرق، وأغفلت ما وقع له في المغرب، فاسمعي**

[1]- محمد مفتاح: الشعر وتناغم الكون، التخييل، الموسيقى، ص: 127.

مني"[1]، يوضح هذا المشهد أنّ ما سيروى ليس مبتكرا من العدم إذ يندرج ضمن سلسلة الليالي ذاتها، وبذلك يتحوّل اسم علي بابا إلى حلقة وصل بين النّصين، فيتجلى بكونه اسما ليس مبتدعا، بل شخصية مألوفة متصلة بزمن الحكاية الأولى لا منقطعة عنها، وبهذا الشكل يمنح النّص الجديد نفسه تقاطعًا شرعيًا مع المرجع لا باعتباره محاكاة، بل كامتدادٍ موكُول له الحق في الكلام ضمن منظومة الليالي.

لم يستحضر علي بابا لوحده في التقديم الرّوائي، بل نلحظ حضور المشهد النسائي المتمثل في الأختين شهرزاد ودنيازاد، واستدعائهما يضفي –هو الآخر– بعدا تأطيريا حاسما على العمل الجديد، ذلك أنّ اختيار جلاوجي لدنيازاد كي تكمل الليالي والحكايات يعني أنّ الصوت الأنثوي التقليدي المترسخ في الذاكرة، والّذي كان ينقذ الحكاية بعنصر التشويق ويؤجل الإعدام ليلة بعد ليلة سيسجل حضوره مجدّدا، ويحتفظ بمركزيته في عملية القص والنقل الحكائي، ويمنح النّص الجديد شرعية سوسيو–حكائية من داخل موروث الليالي نفسه ونعني بذلك أنّ صوت السّاردة الأنثوية يَفعلُ فعلا تكميليا، إذ يلم شمل الماضي بالحاضر فتصبح الليالي الست المضافة جسرا حكائيا يضمن الاستمرارية، حيث تستلم دنيازاد نسيج الحكاية من شهرزاد لتطرز به أحداثا جديدة.

إذا ركزنا مع المقطع السابق فإنّنا نلاحظ بأنّ السّرد في عتبة التقديم يستعين بآلية التعداد المرجعي، إذ عدّدت شهرزاد عناوين بعض حكاياتها المعروفة، وذكرت أماكن المغامرات السّردية الّتي قصتها على **الملك شهريار**: (العراق، الشام، مصر، مغامرات السندباد، علاء الدين والمصباح السحري...)، والغرض من ذلك هو سعي الرّوائي إلى ربط المتلقي بخريطة الذاكرة الجماعية، وتذكيره بالبنية المرجعية الكبرى الّتي تنتمي إليها روايته، فيكون هذا الاستحضار الخالي من الاعتباطية بمثابة إعادة ترتيب، ووضع لقطع مألوفة في مكانها

[1]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2023م، ص: 7–8.

الطبيعي داخل المتن لأجل تبيان أنّ ما سيسرد يندرج ضمن سياق التراث الحكائي السابق ويكمله.

ينهض قول دنيازاد بأنّها ستضيف ست ليال أخرى بدورين أساسيين يتمثلان في تهيئ ذهني مسبق للقارئ لتقبل استمرارية الحكايات، بالإضافة إلى تقديم تفويض سردي ينبع من عمق المرجع ذاته، وهو ما يجعل من علي بابا والأربعون حبيبة موضوعا للحدث من داخل عتبة متصلة بمصدرها، ونعني بكلامنا هذا أن استدعاء هذه الشخصية هو استدعاء صادر من داخل النظام الحكائي ذاته، أي أنّ استمرارية السّرد تصدر بإذن من الموروث ذاته، وهو ما يسمح للوقائع أن تروى بشكل متمايز عن الأصل دون أن تفقد جذورها المرتبطة به.

تؤكد دنيازاد أنّ القص سيستكمل، وهو ما يحيل بشكل مباشر إلى فض الحواجز بين الكيانين السّرديين، فالنّص الغائب يعاد استدعاؤه ليتمَّمَ ويُستكمَل بواسطة صوت يعترف بالأصل، فيأخذ الإذن ويستعمله كمرجع للشرعية واستلام المشعل، وهذا الأسلوب الّذي عمد إليه الكاتب يحقق التكامل على مستوى النّص والدلالة، ويمكن شرح ذلك بكون الشخصية المحورية المستدعاة تحتفظ بهويتها، والنّص يمد حبل السّرد ليصل الليالي المضافة بالليالي الماضية المركزية.

2- علي بابا كامتداد مرجعي:

قامت الرّواية بتنشيط الذاكرة السّردية الّتي كونتها ألف ليلة وليلة، وذلك باستدعاء شخصية علي بابا منذ السطر الأول، لتعلن لنا من خلاله عن امتداد الصوت الحكائي الأول المألوف لدى المتلقي، تم استقدامه ليُوظف مرة أخرى ضمن قالب سردي جديد في زمن مختلف، تبدأ الرّواية بقول دنيازاد لشهرزاد "**فلما كانت العشيّة أسرج علي بابا وعشرة من رجاله جيادهم وكلهم نشاط وحماس، وانطلقوا منحدرين كالأسود من عرينهم الواقع في قمة الجبل...**"[1]

[1]- المصدر السابق، ص: 9.

ويتضح من خلال هذا الافتتاح أنّ بطل الرّواية برز كشخصية غير دخيلة على المتن وبالتّالي يتجلى كعنصر أصيل أعيد بعثه في عمل سردي جديد.

يشكل استحضار اسم علي بابا منذ البداية إشارة نصية واعية من طرف الرّوائي إلى وحدة النسب والانتماء الحكائي، فالاستدعاء هنا ليس مجرد تفصيل عرضي أو تلميح شكلي فعلي بابا في هذه الرّواية المعاصرة هو نفسه البطل الّذي نسجته المخيلة التراثية، حيث جسّدت الرّواية بعض ملامحه الأولى، وصوّر بأنّه "**تشأ في أسرة فقيرة معدمة، لا يكاد يذكر من والدته شيئا غير ملامح باهتة...لكن علي بابا يعرف كل شيء عن أبيه...كان يدعى بابا...لم يمنح من الدنيا أعز من ولده الوحيد علي، فسعى لاحتضانه بالحب، وسعى ليصنع منه رجلا صلبا شهما شامخا...كان يقرأ له عن الأبطال**"[1]، ويظهر من خلال هذا المقطع أنّ المؤلف لم يقم بتغيير جوهر الشخصية، وهو ما يمكن تسميته بالوفاء المرجعي الّذي يتم فيه صون الأصل.

يمثل الفقر في كلتا الحكايتين نقطة البداية وسبب الانطلاق نحو البطولة، فالحالة الاجتماعية ذاتها نجدها في الحكاية الأصلية الّتي تقول: "**كان أخوان: أحدهما اسمه قاسم والأخر اسمه علي بابا، وكانا يسكنان في بلد من بلاد فارس، رزق...والدهما مالا قليلا قسمه بين ولديه بالتساوي قبل موته...أما علي بابا فقد تزوج امرأة ليست صاحبة مال وعاش عيشة ضنكا**"[2]، وبالتّالي قد تم بناء البطل وفق بعض الخطوط الأولى دون كسر تام للنموذج المركزي.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 70–71.

[2]– حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار: علي بابا، ألف ليلة وليلة الجزء الثالث عشر، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص: 5.

لا يقتصر التكامل هنا على استحضار الاسم أو بعض السمات، بل يشمل تماسك البنية السّردية حيث تمت استضافة طاقة النّص التراثي وكُيفت داخل النّص المعاصر، فالشخصية المحورية ظلت محافظة على جوهرها: الفقير الذي تتغير حياته بفضل شجاعته ومغامرته وبناء عل هذا يصبح النّص الرّوائي الجديد استمرارا حيا للحكاية الشعبية القديمة يحتفي بأصالتها الأولى، وهو بذلك يؤسّس لحالة من الانسجام التناصي الّذي يمنح القارئ شعورا بالتّواصل السلس بين القديم والجديد، بين النّص السابق والنّص اللاحق.

لم تجرد الرواية الشخصية المستحضرة من جميع مدلولاتها التراثية، ولم تسلخها عن هويتها بشكل تام، بل أعادت تثبيتها في نسق النّص الجديد لتجعلها شاهدة على أنّ الذاكرة السّردية قادرة على التجدّد من داخلها، وبمعنى آخر تجسيد قدرة الموروث السّردي على التّجدد الذاتي، ومن ثمّ يتحقق التّكامل النّصي، فيظهر البطل الذي طالما كان رمزا للبطولة الشعبية المتجذّرة والراسخة في المخيال الجمعي.

يتجلى لنا في الرّواية تناص مباشر مع النّص التراثي يعكس استمرارية الحكاية بشكل صريح، يقول الشرطيان لعلي بابا: "**هنا لا يفيدك ذكاؤك الذي تغلبت به على الأربعين حرامي حينما جعلت منك شهرزاد بطلا في ألف ليلة وليلة**"[1]، يمكننا اعتبار هذا القول مفتاحا نصيا فائق الدلالة إذ يكشف عن وعي النّص بتاريخه السّردي، ويكشف عن سعي الكاتب لربط الماضي الحكائي بالحاضر الرّوائي، فالشرطيان من خلال تذكيرهما لعلي بابا بمغامرته السابقة مع الأربعين لصا يضعانه في مواجهة ذاته الأولى، ويقران ببعث بطل ألف ليلة وليلة في سياق معاصر، ليستأنف مشوار مغامرته المعلقة، والإشارات المباشرة الّتي احتواها قولهما (الذكاء/ اللصوص/ ألف ليلة وليلة) هي علامات تعيد المتلقي إلى النّص السابق، وتؤكد لنا أنّ المبدع لم يبتكر شخصية جديدة، بل استحضر البطل عينه لتتم من

[1]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 202.

خلاله دنيازاد ما لم تكمله شهرزاد في تلك الليالي، وبالتّالي يتحوّل المقطع إلى دليل على تجدّد الحكاية الشعبية داخل رحم الرّواية، حيث تفتح الرّواية ما أغلق في زمن سابق وتبعثه من جديد داخل قالب سردي يحتضنه ويكمله.

يضمر قول الشرطيين رسالة مشفرة ونخص بالذكر عبارة "هنا لا يفيدك ذكاؤك" فهي تومئ إلى تحوّل في طبيعة شخصية علي بابا بين النّصين، وهنا ينشأ الاختلاف بعد الائتلاف فيكون بمثابة علامة إنذارية تنقل فكر القارئ من تتبع نقاط التكامل إلى رصد مكامن التّجاوز، أي بعد أنّ بدا أنّ الرّواية تُنسج على منوال الحكاية وتستعيدها لتكملها فها هي تفصح الآن عن غاية التّجاوز الّتي تبرز من خلال المسافة الفاصلة بين البطلين: بطل شهرزاد الّذي صاغته المخيلة الشعبية، وبطل الرّواية الذي صاغته المخيلة الجلاوجية، وبهذا الشكل نكتشف أنّ امتداد الحكاية لا يعني تكرارها بشكل اجتراري، وأنّ التكامل بين العملين لا ينفي إمكانية التباين، وبالتّالي نلمس تمهيدا لظهور اختلافات جوهرية في الوعي والسلوك مما يفتح لنا الباب لاستقصاء مواطن الاختلاف وبواطنه، لنرى كيف أنّ الرّواية لم تكتف باستدعاء العنوان المرجعي، وبعض أطره العريضة، وتفاصيله الجذرية، بل أعادت توجيهه نحو أفق جديد، ومنه ستتجلى لنا العديد من مظاهر التكامل والتّجاوز بين العتبتين المتناصتين.

3- استحضار الفضاء المكاني:

يعدّ الفضاء المكاني من أهم المكونات السّردية في الأعمال الرّوائية، فـ "**قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله، ويكون منظما بنفس الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها**"[1]، وهو من أبرز العناصر الّتي تكشف لنا عن وجود التّناص بين النّصين، ومن أهم نقاط التكامل بين

[1]- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1998م، ص: 151.

الحكايتين، فالمكان بإمكانه اختزان ذاكرة رمزية تتجاوز حدوده المادية ليصبح عنصرا هاما يسهم في تشكيل الدلالة، ومحورا أساسيا تتجسّد فيه المغامرة والمصير معا، وفي مدونة علي بابا والأربعون حبيبة يظهر هذا البعد التناصي ويتجسّد بشكل جلي بواسطة استدعاء **الكهف** الّذي يمثل إحدى العلامات المفصلية في الحكاية المرجعية (علي بابا والأربعون لصا) والرّوائي حين لم يتخلّ عن هذا المكان الأسطوري وأحياه من جديد، فإنّه بهذا الشكل يعزّز أواصر التواصل الحكائي العميق بين النّص الغائب والنّص الحاضر الّذي يستدعي فيه الكهف لا للتزويق والتّزيين أو الاجترار، بل بوصفه مكانا مشتركا مشحونا دلاليا يؤسّس لحالة من التكامل النّصي.

تقول السّاردة في الرّواية: "**خطا علي بابا داخل الكهف العملاق، فخطوا خلفه في حيرة جلس على أريكة رمادية فخمة، كأنما ألبست جلد دب كثيف الفرو، وقد زينت الخلفية جلود حيوانات ضارية مختلفة تعانق عليها سيفان ورمحان طويلان**"[1]، يقوم هذا المقطع بتثبيت علاقته بالكهف المرجعي الأصلي، حيث كانت المغارة رمزا للثراء والغموض والاكتشاف، فهو الفضاء الشاهد على مغامرات علي بابا.

تقول ألف ليلة وليلة: "**تقدم نحو الباب، وأطل برأسه، فأدهشه أنه يرى الكهف مضيئا...وأوغل في داخل الكهف، وسار على حذر ثم نظر فإذا الضوء يأتيه...رأى في جوف الكهف صنوفا من الطعام، وأكداسا من البسط والخز والديباج وأكواما من الذهب والياقوت والزبرجد، وأكياسا مملوءة بالنقود المسكوكة في عصور مختلفة، وإن منظر هذه الثروات الهائلة جعل علي بابا يظن أن الكهف كان ملجأ لأجيال من العصابات**"[2]، واضح من هذا الوصف أنّ الكاتب قد أعاد إنتاج المكان الأول بوعي سردي جديد، حيث قام النّص الرّوائي بتفعيل تناص مباشر مع الحكاية الأم، فانفتح على الإرث الحكائي القديم من خلال

[1]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 17.

[2]– حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار: علي بابا، ص: 8.

استبطان الدلالات ذاتها، فالكهف لا يدركه سوى من يمتلك الذكاء والحيلة، ويختبئ فيه أربعون لصا، وهو بمثابة معبر للانتقال من الفقر إلى الثراء ومن الضعف إلى القوة.

قام الكهف بإنتاج الجوّ الحكائي الأول وعمل عملا تذكيريا، لم تتخلص المغارة من دلالاتها الرّمزية السابقة، بل حافظت عليها، وجعلتها تتمظهر كمنطقة فاصلة بين العادي والعجيب، في علي بابا والأربعون لصا كانت مخبأ للصوص ومستودعا للكنوز وهو ذاته ما نجده في علي بابا والأربعون حبيبة، وانطلاقا من هذا الاستنتاج يصبح الفضاء المكاني أداة تفصح عن التّناص، وتكشف عن استمرارية العلامة الحكائية، حيث يستبطن النّص الجديد طاقة النّص الغائب ليعيد بعثها ضمن منظومته السّردية، وبهذا المعنى يتجسّد التكامل التناصي بين العتبتين.

4- الثوابت المرجعية والقيم المضافة:

يتجلى التكامل التناصي بين العتبتين أيضا من خلال استحضار الرّواية للبنية السلوكية الّتي احتوتها الحكاية المرجعية، حيث قام الكاتب باستحضار ثيمة الصعلكة إذ نجد في الرّواية صعاليكا يقومون بالإغارة على الأثرياء.

تذكر هذه الكلمة بالذات في الرّواية إذ يقول الأمير الأمجد عن علي بابا: "**تاب عن فعل الصعلكة، ولن يجد له مكانا أمنا يطمئن فيه بقية حياته مثل قومه**"[1]، و هو ما يتناص مع الحكاية الأصلية حيث برزت مجموعة من اللصوص تقوم بالسرقة والإغارة، وتخفي مسروقاتها داخل الكهف.

يمكننا القول أنّ حضور ظاهرة الصعلكة قد عزّز من التكامل بين العتبتين، حيث تتجدّد الحركة نفسها في سياق مختلف مع احتفاظها بطاقة المعنى الأصلية، فصور الإغارة هي صور نصيّة مترابطة تشي بعمق التناصّ بين النّصين، وتدلّ على أنّ رواية جلاوجي لم

[1]- عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 27.

تقطع الصلة مع مرجعها، بل اندمجت معه في وعيها السّردي لتعيد تمثيل القيم البطولية القديمة ضمن نسيج حكائي معاصر.

5- استحضار اللازمة الحكائية:

لم يقف التكامل بين العتبتين المتناصتين عند حدود الجوانب السّردية، بل شمل الجوانب الفنيّة واللغوية أيضا، ويتجلى ذلك من خلال استدعاء المؤلف لأساليب تركيبية وصيغ لغوية مألوفة في حكايات ألف ليلة وليلة، وعلى رأسها نذكر اللازمة الختامية الّتي كانت شهرزاد تختتم بها كل ليلة من الليالي، والمتمثلة في عبارة: "**وأدرك دنيازاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح**"[1]، أضاف إليها الكاتب لمسته عبر زيادة جملة ختامية أضفت على النّص نغمة إيقاعية جديدة، وتتمثل في عبارة: "**وخرجت كالفراشة إلى البساتين الفساح، حيث الماء والخضرة والسوسن والآقاح**"[2]، إنّ استعمال جلاوجي لهذه اللازمة في نهاية كل فصل من الفصول الستة لا يعتبر مجرد تكرار صوري لجملة مألوفة، بل إحياء واع ومقصود لبنية سردية تنتمي إلى الحكاية المرجعية، وتؤدي دورا مزدوجا فمن جهة ترسخ انتماء الليالي الستة المضافة إلى الليالي الألف وواحد، ومن جهة ثانية تضفي على الرّواية جرسا لغويا قريبا من روح الحكاية الشفوية الّتي يتميز بها النّص الغائب، أمّا الفعل الافتتاحي "أدرك" والفعل الذي يتبعه "سكتت" فإنّهما يعيدان إنتاج الإيقاع الزّمني الّذي يتأسّس عليه نظام الليالي، حيث يتقابل الليل مع الحكي والصباح مع الصمت.

اتسع المجال الإيحائي والدلالي للازمة بفضل العبارة الّتي أضافها لها الكاتب، ليصبح مشهدا انتقاليا بين عالم القص والواقع، بين الصوت السّردي والفراغ النّصي، وبالتّالي يكون

---

[1]- عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 67.

[2]- المصدر نفسه، ص: 67.

قد حافظ بطريقته على النغمة الإيقاعية للنّص التراثي مع إثرائه وتطعيمه بصور شعرية تنعش الانغلاق السّردي، وتحوّله إلى لحظة تأمل وانبعاث حكائي منتظر.

يتبيّن لنا مما سبق أنّ استدعاء هذه اللازمة قد شكل مظهرا من مظاهر التّعالق النّصي الّذي أعاد القارئ إلى أجواء ألف ليلة وليلة عبر بنيته وإيقاعه ولغته، وهو في الوقت ذاته يكرّس سلطة الصوت النسائي السّارد (دنيازاد) بوصفه استمرارا لصوت (شهرزاد)، ومن هذا المنطلق تتخطى اللازمة كونها مجرد أداة ختامية لتصبح عتبة دلالية ورمزا للتكامل الأسلوبي بين العملين يتفاعل من خلالها النّص الجديد الفرعي مع النّص الغائب المركزي، وهي تأكيد على أنّ نص جلاوجي جاء ليكمل ما بدأته شهرزاد محافظا على أسلوبها في القص، إذ تنغلق بها كل حلقة سردية لتفتح أخرى في شكل حركة دائرية تسترجع بنية الليالي، وتؤكد امتدادها في الزّمن الراهن.

6- استحضار اللغة المسجوعة:

لجأت الرّواية إلى توظيف نمط بلاغي كلاسيكي محكم يتمثل في السجع والبلاغة الإيقاعية، ولم يكن هدفها من خلالهما الزخرف والتنميق اللفظي فحسب، بل استعملته كأداة فنية تعزّز التداخل مع الذاكرة السّردية.

يعرف السجع على أنّه "**اتفاق الفواصل في الكلام المنثور في الحرف أو في الوزن أو في مجموعهما، فهو تواطؤ الفاصلتين أو الفواصل على حرف واحد، أو على حرفين متقاربين، أو حروف متقاربة، ويقع في الشعر كما يقع في النثر**"[1]، وينطوي استحضار الكاتب للغة المرصعة بالسجع في العديد من المشاهد على استراتيجية بلاغية مركبة متعدّدة المستويات، تؤدي وظائف معرفية، وعاطفية، وسردية في آن واحد، فحين تصف بدر الأكوان فارس أحلامها قائلة: "**أريده لينا لطيفا كهبة النسيم، أقرب إلى قلبي الرقيق، وإلى**

[1]- بسيوني عبد الفتاح: فيود علم البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1988م، ص: 296.

سني الحدث، يبسم لي كل صباح كورد الأقاح"[1]، فإننا نجد أنفسنا ليس أمام وصف وجداني انفعالي فحسب، بل إنّنا نصغي إلى نفس نغمة موسيقية تنبعث من الإيقاع الداخلي للمقطع حيث نلحظ تدفقا لفظيا متألفا منسابا، وتوازنا في البنى والتراكيب، وتجاورا في الأصوات ويتكرّر توظيف هذه الإيقاعات، إذ تقول العرافة مخاطبة ابنتها بدر الأكوان: "**أنا أبني لك مجدا على أكتاف النجوم، وأنت تزحفين إلى ظلمات الجحور**"[2]، وفي هذا المقطع تُستخدم الكلمات المسجوعة المتقاربة الأحرف كوسيلة توقعية، حيث تتحوّل إلى أداة استباقية تُكسب الخطاب بعدا تنبئيا، أمّا صيغة دنيازاد حين قالت: "**ولاحت الديار من بعيد، لقد صارت اللحظة على مرمى شوق قريب**"[3]، فإنّها تعيد تنظيم الزّمن السّردي بلغة موسيقية تضاعف من توتر الانتظار، وتجعلها لحظة تمهيدية للانفراج الحكائي، فالسجع هنا ينهض بصياغة الفاصل بين الوقوع والإمكان، ويحوّل الكاتب من خلاله حالة القراءة إلى حالة من التوقع والتأهب.

يتضح لنا إذا نظرنا من زاوية وظيفية أنّ اللغة المسجوعة المستحضرة تنجز في النّص الرّوائي أربع عمليات متشابكة ومتناغمة مع بعضها البعض، ويمكننا إيجازها فيما يلي:

-تكثيف الدلالة: وذلك من خلال إنتاج تراكيب مركّبة تشتمل على طبقات دلالية متعدّدة، ما يعزّز من طاقة النّص الإيحائية ويمنحه لمسة جمالية.

-تعزيز وترسيخ الشرعية الحكائية: من خلال استعمال نبرة قريبة من نبرة نص علي بابا والأربعون لصا، وهو ما يجعل السّارد الجديد (دنيازاد) يحمل لغة وأسلوب السّارد القديم (شهرزاد).

---

[1]- عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 35.

[2]- المصدر نفسه، ص: 35.

[3]- المصدر نفسه، ص: 263.

-التأثير في المتلقي: من خلال توجيه استجابته جسديا وسمعيا عبر إيقاع يشتغل على الحواس.

-بناء اختلافات صوتية بين الشخصيات: ومن أمثلة ذلك صوت الحب لدى بدر الأكوان الّذي يحمل صفة الانشراح، والحلم والثقة بالنفس، وصوت العرافة الّذي يكتسي ثقلا ونبرة توبيخية، وصوت دنيازاد المليء بالأمل.

تميزت حكايات ألف ليلة وليلة بلغتها المسجوعة، ولكن تجدر بنا الإشارة إلى أنّ آلية اللغة المسجوعة المستدعاة ليست ردّا على لحن الليالي التقليدي فحسب، بل أداة فعالة لربط المرجعية الموروثة بالمسار السّردي المعاصر عبر طبقة صوتية إيقاعية مشتركة تحفظ في ذاكرة المتلقي، وبالتّالي تتحوّل اللغة إلى عنصر فني تناصي يسهل استدعاء المواقف التراثية ويدمجها في وعي المتلقي، مما يسهم بشكل مباشر وكبير في تعزيز التكامل بين النّص السابق والنّص اللاحق.

نستشف من خلال تتبعنا لاستدعاء اللازمة السّردية واللغة المسجوعة في الرّواية أنّ التكامل بين العملين لا يتأسّس على استنساخ ومحاكاة الشكل القديم، بل يقوم على إعادة توظيفه بطريقة جديدة، حيث اتخذت اللغة المسجوعة دور الجسر السمعي المعنوي الّذي يربط بين النّص المرجعي بوصفه عملا تراثيا شفويا متجذرا في الوعي الشعبي، وبين العمل الرّوائي الجديد بوصفه بناء سرديا مكتوبا متعدّد الطبقات الدلالية، فالمقاطع الختامية الّتي تتكرّر بنسق متواتر، والإيقاع اللفظي الموسيقي الّذي يتوزع على الجمل قد تحولا إلى أدوات لتوليد المعنى التناصي، وضمان استمرار الذاكرة الحكائية، وإدراجها في النسيج المعاصر بشكل منسجم.

نستنتج من كل ما تقدم تحقق وحدة عضوية بين الحكايتين، ذلك أنّ اللازمة المستدعاة قد نهضت بمهمة ختام كل فصل كما كانت شهرزاد تفعل مع طلوع كل صباح، وأصبحت في

الرّواية تدل على وعي الكاتب بالتاريخ السّردي، وعلى رغبته الجامحة في إحياء التراث الشعبي بروح نقدية معاصرة، أمّا السجع فهو دليل على أنّ اللغة الرّوائية تنهل من اللسان الشفهي المرجعي وتعيد إنتاجه في شكل فني متجدّد، بحيث يستفيد النّص اللاحق من النّص السابق فيحتفظ بأصالته التراثية دون أن يفقد حداثته التّعبيرية، ويؤدي هذا التفاعل المتوازن بين الماضي والحاضر، بين الموروث الشفهي والمتخيل السّردي الجديد إلى بروز قيمة التكامل التناصي بين العتبتين المتناصتين، إذ تتحوّل الحكاية الشعبية من مادة خام إلى ذاكرة لغوية تستحضر لتطعيم البنية الرّوائية، ومنحها عمقا دلاليا، وهوية ثقافية واضحة.

7- التداخل الفكري الإيديولوجي:

تكمل رواية علي بابا والأربعون حبيبة حكاية علي بابا والأربعون لصا على مستوى المنظومة الفكرية والإيديولوجية، إذ لا يقتصر التناص على الاشتراك في حضور علي بابا على مستوى العتبة، بل يمتد ليشمل الغاية القيمية، والرّسالة الإنسانية الّتي مثلت جوهر الحكاية المرجعية.

لم تكن الحكاية المرجعية مجرد حكاية مغامرات مسلية، حيث نهضت برسائل نبيلة تدين الطمع والجشع، وتقدس القناعة، وهو ما يتجلى في شخصية **قاسم** شقيق علي بابا الّذي ألح على معرفة سر أخيه، ولم يكتف بما أعطاه إياه من كنوز، فذهب مغامرا إلى مغارة اللصوص ليحصل على المزيد فنسي كلمة سر المغارة بسبب الدهشة الّتي اعترته حينما رأى كنوزا ثمينة يمتليء بها المكان، فكان "**كلما طال به الزمن داخل الكهف، زاد ارتباكه..ولم يعد يفكر في الغنى والثراء ولكنه بدأ يفكر في الحياة، بدأ يفكر في الخلاص، ندم على حسده لأخيه**"[1]، وتمرّر الحكاية من خلال هذا المقطع رسالة إنسانية مضمرة تدعوا إلى الرضا وضبط النزوات وعدم الانسياق وراء المغريات المادية الّتي يمكن أن تؤدي إلى

[1]- حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار: علي بابا، ص: 16.

الهلاك، وبالتّالي تترسخ القناعة كبديل للطمع، ويغدوا الندم شكلا من أشكال التّطهر الداخلي.

قام الكاتب عز الدين جلاوجي بإعادة توليد هذا المعنى في روايته، لكنّه جعله أكثر عمقا وبلاغة، حيث أعطاه بعدا فلسفيا تأمليا، ويتجلى ذلك في قول الجمجمة: "**ما أعجلك علي بابا، يجب أن تعرف أنّ كل شيء يأتي في أوانه، والنهايات لا تأتي دوما في البدايات يجب أن تؤمن بهذا ويعتقد به قلبك**"[1]، إنّ هذا المقطع لا يستحضر الفكرة فحسب، بل يعمل على تطويرها وإعادة تأويلها، ففي حين نتج ندم قاسم في الحكاية المرجعية عن تجربة حسية مباشرة حين حبس في المغارة ليتم الإمساك به من قبل اللصوص، فإنّ صوت الجمجمة قد جاء ليحوّل التجربة إلى مشهد يستدعي التأمل في عدة أشياء: الزّمن، والمصير، والإيمان بالقضاء والقدر، والقناعة.

وبهذا الشكل يتحقق التكامل بين العملين، وتنتج دفقة إيديولوجية عبر التحوّل من الوعظ الشعبي إلى الحكمة الفكرية، ومن الخطاب المباشر إلى لغة رمزية متعدّدة الإيحاءات، وعليه نقول أنّ الرّوائي لم يستنسخ المعنى، بل استحضره وأعاد تشكيله وفق رؤية معاصرة تتجاوز فيها القناعة معناها الأخلاقي الضيق لتصوغ العلاقة بين الإنسان والزّمن، بين الحلم وحدود الممكن، بين الرغبة والمصير، بين الضار والنافع، وبالتّالي تتناغم وتتداخل الرّواية مع الحكاية المرجعية، حيث استحضرتها وقامت بتكملة رسائلها ومقاصدها الّتي تتوارى خلف اللغة، وتنبض في عمق النّصين معا.

يتعمق التكامل بين العملين من خلال مشهد أخر في الحكاية المرجعية تبرز فيه زوجة قاسم وهي نادمة على وسوستها له، فهي من حرضته على معرفة سر الكنز حيث "**بدأت تلوم نفسها على حبها للاستطلاع، ومحاولتها كشف أسرار الناس، ولعنت الساعة التي**

[1]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 103.

وسوس لها الشيطان فيها بفكرتها الخبيثة التي كانت سببا في هلاك زوجها"[1]، يفصح اعترافها عن وعي بسيط يقوم على فكرة العقاب والندم، ويمثل كيف يصبح الطمع أداة للهلاك، مما يضفي على النّص التراثي لمسة تربوية تسعى لتقويم السلوك الإنساني.

حين نعود إلى النّص اللاحق فإنّنا نجد جلاوجي يستدعي الفكرة السابقة، ويوسعها ضمن رؤية أكثر نضجا، تقول الجمجمة مخاطبة علي بابا: "**بعد الموت لا نقيم لحكاياتكم وزنا هي أحقر من أن نتصارع عليها، وأحقر من أن نثأر من بعضنا لأجلها**"[2]، تدين الجمجمة من خلال كلامها بوعي شامل النزعة البشرية الّتي تميل للتصارع على سفاسف الدنيا والاختلاف على الأوهام، وبالتّالي لا تقتصر على الجزاء الفردي بل تجعل الخطاب جماعيا.

يعزّز علي بابا هذه الرّؤية حين يسأل جواده: "**هل رأيت يا رفيقي العزيز، في مخلوقات الله أنذل أو أحقر من البشر؟**"[3]، وفي هذا السياق يعمد الكاتب إلى تفكيك وتحليل جوهر الطبيعة البشرية، ويعري تأزّم الوعي البشري الّذي يجعل الإنسان يدعي المعرفة والحكمة وهو محاصر بالأنانية والزيف، وتتضح الرّسالة أكثر في وصف علي بابا حين "**زفر وهو يقفز فوق جواده عائدا، وفي نفسه قلق عاصف من كل هذا العماء الذي يمكن أن يغشى الإنسان، رغم أنّه يزعم المعرفة بل واليقين، في حين ما أكثر الزيف الذي يحيطه**"[4]، يعكس لنا هذا المقطع حال الإنسان المعاصر الّذي تعتريه التناقضات، وتجعله يتأرجح بين الحيلة والضعف، بين الكبرياء والفناء، بين الجشع والوفاء.

نستنتج من هذه النقاط المهمة أنّ الرّواية تكمل الحكاية الشعبية في رسائلها الهادفة فبينما يدين النّص المرجعي طمع الإنسان وجشعه وسوء تصرفه، نجد أنّ جلاوجي يتناول نفس

---

[1]– حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار: علي بابا، ص: 19.

[2]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 84.

[3]– المصدر نفسه، ص: 87.

[4]– المصدر نفسه، ص: 90.

القضية لكنّه يعمقها ليدين الوعي الإنساني ككل، فيُذكر الإنسان بحدوده، وبقرب زواله مهما طال وجوده، كما يفضح الزيف الّذي غرق فيه العالم اليوم، ويسعى لاقتراح الحلول الممكنة المتمثلة في الوعي ومعرفة الذات، ويوصي بالتّحلي بالفضائل والعيش في سلام بعيدا عن ضغائن الأحقاد وجشع النفوس.

ما يثبت ما سبق هو تصريح علي بابا بإنسانيته مهما بلغ ذكاؤه وقوته وشهرته، "**ستقولين أهذا علي بابا مضرب المثل في القوة والشجاعة والبطش؟ نعم أنا هو، هذه هي حقيقتي أيتها الجمجمة، ضعفي أكبر من قوتي، ورقتي تغلب سطوتي، ودموعي تقهر صيحاتي وخفقات قلبي تعلو صليل سيفي وحمحمات جوادي، أنا إنسان أيتها الجمجمة، ولم أكن قاسيا إذا قسوت إلا لأنصر الرقة، أنا إنسان**"[1]، نلاحظ أنّه يكرّر كلمة إنسان رغبة في التأكيد على أنّ الإنسانية هي الركيزة الّتي يحتاجها البشر اليوم ليعود السلام للعالم، ويعم الاستقرار الّذي غاب وحلت معه النزاعات والفتن.

بناء على هذا المنظور يتحقق التكامل بين النّصين المتناصين في مستوى الإيديولوجيا والمغزى، إذ قام الكاتب باستلهام البذرة الأخلاقية الأولى من النّص المرجعي، ليضعها في قالبه الرّوائي، وينضجها ضمن رؤية وجودية إنسانية متبلورة بشكل أكثر عمقا، فحوّل الرسالة الأولى إلى تساؤلات فلسفية تغوص في أعماق الذات البشرية، وهكذا تتجسد حركة النّص الرّوائي كامتداد للنّص الغائب لا اجترارا له، وحدتهما الفكرة واختلفا في زاوية النظر، فانبثق بينهما حوار تفاعلي سردي يحمل بين ثناياه وحدة الرّسالة الإنسانية رغم اختلاف الزّمان والمكان، والجنس الأدبي.

على ضوء ما تقدم تكون قد تجلت لنا مظاهر التكامل الأسلوبي، والموضوعاتي، والفني بين الحكاية الشعبية والرّواية المعاصرة، حيث اتحدت اللغة المسجوعة مع الأسلوب السّردي

[1]– المصدر السابق، ص: 101.

لينتجا نغمة خاصة تجمع بين الإيقاع التراثي والرّؤية المعاصرة، كما أتاح استحضار شخصية علي بابا التفاعل بين العملين، فظهرا كعتبتين متناصتين من جنسين أدبيين مختلفين جمعهما الجوهر، فتشاركا في العديد من الأطر والتفاصيل، وحققا بذلك تكاملا لغويا وجماليا يعبر عن تطور النّص المركزي داخل النّص الفرعي.

ثالثا- تجليات التجاوز بين العتبتين المتناصتين:

أرسى التفاعل النّصي والدلالي بين حكاية علي بابا والأربعون لصا ورواية علي بابا والأربعون حبيبة صلة متينة بين الذاكرة الشعبية الحكائية والبنية الرّوائية، فكانت نقاط التقائهما بمثابة حلقة وصل بين التراث والمعاصرة، وفي لحظات سردية أخرى تتحوّل هذه الحلقة ذاتها إلى فضاء ينضح بالتّجاوز والاختلاف، ونبرهن على ذلك بكون النّص الجديد لم يقتصر على الاستدعاء الجامد للنّص السابق بوصفه موروثا سرديا لا ينبغي المساس به أو التّحوير فيه، بل أعاد تقويضه وتشكيله ضمن رؤية سردية جديدة، وتأسيسا على كلامنا هذا فإنّ العلاقة بين العتبتين المتناصتين لا يمكن اعتبارها مجرد علاقة استدعاء واستعادة بسيطة وبريئة، وإنما هي علاقة حيوية دينامية تقوم على التداخل ثم التحوّل، الامتصاص ثم التّحوير، الإثبات ثم النفي والتّغيير، على المحاكاة ثم الانفلات، وعلى التكامل ثم التجاوز.

يبدو جليا أنّ الكاتب عز الدين جلاوجي قد تعامل مع القصة المرجعية بوصفها نصا قابلا للتّمطيط والانفتاح على التأويل، واكتساب معان جديدة، فحوّلها من حكاية شعبية بسيطة تحتفي بالذكاء الفردي وتدين بعض الأخلاق الذميمة كـ "الحسد، والجشع، والطمع" إلى رواية أوسع تسائل القيم وتصنع عوالم جديدة، فجمعت بين بساطة الماضي وتعقيد الحاضر وبالتّالي يصبح التجاوز غاية جمالية، وخيارا فكريا واعيا عبّر الرّوائي بواسطته عن موقفه من الإنسان.

اتخذت رواية علي بابا والأربعون حبيبة طابعا جدليا يستعمل المرجع ثم يتخطاه ليؤسس معاني جديدة، أصبحت من خلالها هذه الرّواية فعل قراءة ثانية للنّص الأول، قراءة تتسم بالتفكيك وإعادة البناء، فبينما تنبثق الحكاية المرجعية من روح القص الشفوي الموجه إلى المتلقي البسيط، يُبنى العمل الجديد على وعي سردي معاصر، وانطلاقا من هذا المنظور تبرز أهمية هذه الدراسة إذ أننا سنتقفى مظاهر التّجاوز النّصي والدلالي والفكري والتقني الفني، وننقب عن غاياته الجمالية والمعرفية، ونسعى إلى فهمه كآلية إبداعية تؤسّس لاستقلال النّص الجديد، وتمنحه هويته الخاصة ضمن نسيج التناص مع ألف ليلة وليلة محاولين الإجابة عن التساؤلات التّالية: ما هي مستويات وتجليات التّجاوز بين العتبتين المتناصتين؟، ما هي أبعاده الجمالية والمعرفية؟، وكيف أسهم هذا التّجاوز في بناء معان جديدة داخل الرّواية الجزائرية المعاصرة؟.

1- مفارقة العنوان:

يعدّ العنوان الواجهة الأولى الّتي تستقبل القارئ وبوابته الأولى نحو عالم النّص، والعنصر الفعال الذي يصنع انطباعه الأول نحو المتن، ويمثل العلامة الّتي تستوقفه وتوجه قراءته ومنذ الوهلة الأولى الّتي يقرأ فيها المتلقي عنوان رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" يستدعي ذهنه العنوان الكلاسيكي علي بابا والأربعون لصا، ليجد نفسه أمام مفارقة لغوية ناجمة عن تغيير في البنية اللفظية، حيث تم استبدال كلمة اللصوص بكلمة الحبيبات.

يُحدث هذا الانزياح اللفظي شرخا كبيرا في البنية الدلالية، ويشي بوجود نية فنيّة واعية لإعادة صياغة القصة من زاوية مغايرة، مما يمنح القارئ لمحة استباقية عن إمكانية ورود اختلافات بين النّصين تفتح الباب منذ البداية لأسئلة التجاوز والتحوّل الّذي مسّ كلمة مركزية في العتبة، فلماذا تم تغيير الكلمة؟، وما الّذي يعنيه هذا التّغيير في السياق الجمالي والفكري للعمل؟، ومن ثمة يصبح هذا الاستبدال علامة أولى على فعل التجاوز الّذي يصرح

به النّص باستخدام عتبته، فيمهد عقل القارئ لقراءة مليئة بالاستمرار والانفصال، كما يجهزه لبناء الدلالات المحتملة في ضوء التحوّل الحاصل بين العنوانين المتناصين.

يتبين أنّ عنوان جلاوجي ينطلق من العنوان القديم لكنّه لا يستحضره استحضارا تاما، بل يمارس عليه استبدالا لافتا للنظر يمس جوهر اللفظة نفسها، فيعلن بأنّه سيقدم عملا يستند إلى المرجع ليتجاوزه، ويحافظ على أثره لفتح أبعاد جديدة للقراءة، حيث أنّ استبدال كلمة اللصوص بكلمة حبيبات هو فعل يستدعي التأمل لما بينهما من تناقض.

ترتبط كلمة اللصوص عادة بمعاني المكر، والخداع، والاستيلاء، والاحتيال، والقسوة وتشير إلى عالم يتسم بالخشونة والعنف، بينما كلمة حبيبة تنتمي إلى الحقل الدلالي المضاد تماما، إذ تستدعي معاني الرقة، والجمال، والعاطفة، والدفء، والحنان، هذا التباين الصارخ يثير فضول القارئ، ويحرك دهشته واستغرابه، مما يدفعه للتساؤل عن مغزى هذا الاستبدال المفارق، وعن الهدف من وراء هذا التّغيير اللفظي الّذي سيفضي بشكل قاطع وحتمي إلى تغيّر على المستوى الدلالي الّذي يعيد تشكيل صورة علي بابا، فيلج إلى فضاء مختلف عما ألفه في النّص التراثي.

يأتي العدد أربعون ليضاعف من غرابة العنوان ويزيد اللبس والإثارة، ذلك العدد الّذي لم يمسّه التّغيير الّذي مسّ المعدود، فالقارئ وهو يواجه هذه العتبة يجد نفسه أمام معادلة محيرة، توقظ لديه مجموعة من التّساؤلات عن مدى امتلاك رجل واحد لأربعين حبيبة، وعن طبيعة هذا الحب الغريب الّذي يتسع ليشمل هذا الكم الهائل من العلاقات، هل يتعلق الأمر بعلاقات حقيقية تقوم على العاطفة والحب الحقيقي؟، أم أنّ الحبيبات هن رمز لكيانات أو قيم أو تصورات معنوية تتجاوز المعنى الحرفي إلى بعد فكري أو روحي أو حتى ميتافيزيقي؟.

أدى الجمع بين ثبات العدد وتغيّر المعدود إلى نشأة توتر دلالي يعكس لنا جوهر فعل التّجاوز، فيتضح منذ البداية أنّ النّص الجديد الّذي بين أيدينا ليس مجرد تكرار لقصة موروثة، بل بُني وفق رؤية يبوح لنا العنوان بأنّها رؤية جديدة تطرح سؤال المعنى: هل الكنز الّذي يسعى إليه علي بابا هو نفسه كنز الحكاية القديمة؟، أم أنّه تحوّل في هذا العمل إلى كنز رمزي، تجسده الحبيبات بوصفهن مرادفات للجمال أو الحكمة أو التّجربة الإنسانية؟.

استنادا إلى ما سبق يغدو العنوان نصا موازيا مكثفا، يختزل مشروع الرّواية كله من خلال مفارقته، وجمعه بين التقليد والانزياح، بين المألوف والغريب، ومزاوجته بين الثبات والتّحول فأصبحت العتبة مرآة تعكس البنية الفكرية للرّواية، وبوابة تأخذنا إلى عالم رمزي يفتح لنا نافذة التّأمل والبحث في الفرق بين علي بابا الماضي وعلي بابا الحاضر، علي بابا المشرق وعلي بابا المغرب، بين عالم القوة والمكر، وعالم الحب والرقة، وبذلك تصبح العتبة مدخلا إلى عالم النّص.

2- العدد أربعون والدلالة الميثافيزيقية:

يحضر العدد أربعون في رواية علي بابا والأربعون حبيبة، ويذكر لأول مرة في مشهد يمكننا أن نعده من أكثر المشاهد الدالة على التّجاوز والاختلاف، إذ لم يكن معدودا للصوص كما في الحكاية الأصلية، بل نجده في النّص الجديد يتحوّل إلى أربعين جنيّة، في انحراف دلالي ينقل السّرد من الواقعي إلى الأسطوري، وتبدأ حين يلحق علي بابا بطائر سرق عقده فتبعه حتى "**وجد نفسه يقف عند فوهة كهف عملاق تكاد تغطيه أشجار غابية مختلفة متنوعة**"[1]، يؤدي هذا القول إلى استرجاع القارئ لكهف اللصوص في ألف ليلة وليلة، غير أنّ المبدع يقوم بإحداث انفصال تدريجي عن النّص المرجعي حيث يظهر كهف ثاني ينفتح على عالم الجن بدلا من الكنز المادي، حيث "**شع المكان نورا بألوان قوزحية**

[1]- عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 134.

بديعة، وامتدت أمامه جدران بلورية"[1]، وهنا تظهر لنا حلقة من حلقات التجاوز حيث تتحوّل رحلة البحث عن الكنز إلى رحلة مليئة بالميتافيزيقا والمجهول.

شعر علي بابا بالدهشة إلى أن قالت له الجنية: "**مرحبا بك في عالم الجن**"[2]، وهي لحظة مفصلية تنقله من العالم البشري إلى عالم الكائنات اللامرئية، لم يعد علي بابا مغامرا شعبيا يسعى وراء الكنز، بل أضحى يبحث عن المجهول: عن زوجته وعقدها المسروق، فبعد أن اختطفته الجن أضحى موضعا للتجربة، يخضع لاختبار خارج الطبيعة البشرية.

يبلغ التجاوز ذروته حين تكشف الملكة عن سبب اختطافه فتقول له: "**تعرضنا في حربنا مع ممالك أخرى لفقدان الملايين من ذكراننا...وكنت أنت علي بابا على راس** القائمة"[3] وبهذا الشكل يكتسب السّرد بعدا رمزيا جديدا حيث تحوّل الوظيفة الحكائية للشخصية المستدعاة من فاعل إيجابي يتحكم في الأحداث إلى مفعول به مختار من قوى خارقة، هذا الانقلاب في الدور يمثل لحظة تجاوز نصي وبنيوي للنّص المرجعي.

طلبت ملكة الجن من علي بابا أن يتزوج بأربعين جنية "**لم نستدرجك ونختطفك من أجل واحدة، العد عندنا يبدأ من أربعين، والواحدة عندنا تنجب المئة**"[4]، فالعدد أربعين تمت استعادته ولكنّه كان في النّص السابق يدل على (أربعين لصا) أمّا الآن فقد حمل معاني الخصوبة والتجدّد والاستمرار.

أُرغم علي بابا على الزواج من الجنيات، وكن فائقات الجمال حيث "**رأى نفسه يحلق بين عشرات من الحوريات الفاتنات..**"[5]، وبهذا الوصف تصبح تجربة علي بابا الجديدة تجربة

---

[1]– المصدر السابق، ص: 134.

[2]– المصدر نفسه، ص: 135.

[3]– المصدر نفسه، ص: 137.

[4]– المصدر نفسه، ص: 138.

[5]– المصدر نفسه، ص: 140.

مليئة بالحلم والخيال والجمال، فتحوّل صراعه مع اللصوص إلى صراع مع فتنة الجسد والغريزة، وتحوّل هو بالذات من بطل منتصر إلى بطل مأزوم مجبر.

وجوهر القول هنا أنّ علي بابا والأربعون حبيبة تتجاوز الحكاية المرجعية على مستويات عدة، يشمل الاختلاف الجانب الفني من خلال توسيع الفضاء وتكثيف البعد التّخييلي وكذلك الجانب الدلالي الرّمزي من خلال تحوّل الدلالات الّتي كان يحملها كل من الكهف والرقم والمرأة، بالإضافة إلى البعد الفكري من خلال إعادة صياغة مظاهر البطولة، حيث ارتبطت في النّص الجديد بالقوة والفحولة، وبالتّالي يصبح التّجاوز منهجا يسهم في إعادة اكتشاف شخصية علي بابا في حلتها الجديدة.

تفصح الملكة عن سبب رغبتهم في تزويج علي بابا بالجنيات فتقول له: "**وقد اهتدى علماءنا إلى وجوب تطعيم جنسنا بجنس البشر لنكون أشد قوة، وفي اجتماع أخير ضبطنا قائمة بأسماء بني البشر يمكن أن يسهموا في هذه العملية**"[1]، ويتجلى من خلال هذا المقطع تجاوز واضح للحكاية الأصلية الّتي كانت تشتمل على أحداث واقعية بعيدة عن العوالم الميتافيزيقية، حيث ظهرت فكرة مزج الجن بالإنس، وهو ما يفتح الباب لمستويات تأملية فلسفية تتقاطع مع هموم العصر وأسئلته العلمية المعاصرة.

أضاف الرّوائي للحكاية عنصرا عجائبيا من خلال المزج بين عالمين متباينين (الجن/ الإنس)، يعبر من خلاله عن تصورات الإنسان للخلق والقدرة والسيطرة، ويمكن شرح ذلك بأنّ الجنية لا تبحث عن الحب ولا عن الغواية، بل تنشد قوة بشرية تعيد جنسها إلى توازنه المفقود، ومن ثمّ يصبح الإنسان بالنسبة إلى الجن مصدر طاقة حيوية وخصوبة، وما يعبر عن هذه الفكرة هو قولها: "**نزوجك فتياتنا، فينجبن منك خلقا فيهم من الجن والإنس**"[2]، يبيّن

[1]– المصدر السابق، ص: 137.

[2]– المصدر نفسه، ص: 137.

لنا هذا القول نزوع الكاتب إلى إضافة نوع من الغرائبية الّتي أضافت بدورها لمسة جمالية للمتن.

يمكننا أن نفهم أنّ توظيف فكرة التهجين غير العادية بين الجن والبشر يمكن أن تكون رمزا لإشكالية معاصرة تتمثل في التقاطع بين الطبيعي والمصطنع، بين الإنسان وما يتجاوزه من كائنات خارقة القوة أو مبرمجة برمجة ذكية، وهو ما يوازي الجدل المتصاعد الّذي يشهده عالمنا اليوم حول الذكاء الاصطناعي، ومسعى بعض العلماء لابتكار روبوتات تفوق الإنسان في الإدراك، فالجن في نص عز الدين جلاوجي لا يختلف كثيرا عن هذا الكائن المصطنع، فالذكاء الاصطناعي يتم تطويره وتدريبه من ذكاء الإنسان، وفي الرّواية نجدهم يسعون لتقوية الجن بواسطة خصوبة الإنسان أيضا، وكلاهما يمتلكان طاقة خارقة، فالجني المهجن الخارق الّذي يسعون إليه ما يوازيه في عالمنا اليوم هو رغبة الماسونيين في تحرير شيطانهم القوي المقيد المعروف باسم لوسيفر، و البحث عن القوة من خلال الخصوبة في معناه الحقيقي هو بحث عن دماء بشرية جديدة تمده بالقوة، وما يثبت ذلك هو الآلاف من الأبرياءالذين يقتلون ويقدمون قربانا للشياطين، وهو ما لا يعرفه الكثير، ومن هذا المنطلق نرى أنّ جلاوجي قد اتكأ على بعض معالم الحكاية الشعبية ليطرح أسئلة معاصرة.

إنّ إنجاب كل جنية مخصبة من علي بابا لمئة جني جديد يجعل الخصوبة تتحوّل من مجرد وظيفة بيولوجية إلى رمز للاستمرارية، والرغبة في السيطرة، وهذا يبرز لنا أنّ النّص يتناول فكرة النزوع إلى الهيمنة والتّوسع بشكل مشفر، وهي تشبه إلى حد بعيد ما يسعى إليه بعض البشر الأن حيث يسعون إلى توسيع مداركهم وطاقاتهم عبر التكنولوجيا والهندسة الوراثية، والذكاء الاصطناعي، وكأن الكاتب يشير ويوحي إلى أن هذا التهجين–سواء بين الإنس والجن أو بين الإنسان والآلة– ليس سوى انعكاس لرغبة أزلية في كسر حدود الجسد والعقل.

يمكن أن ننظر للأمر من زاوية أخرى فنقول ربما علي بابا أصبح أنموذجا للإنسان المعاصر الّذي يُستدرج باسم التقدم والقوة إلى تجربة لا سيطرة له عليها، فقد تم استدراج البطل لتوليد نوع أقوى يتشكل من مزيج بين الطبيعي والماوراء طبيعي، والكاتب من خلال هذه الفكرة يسائل الإنسان في زمن الانفجار العلمي والتكنولوجي ويعبر عن رغبة الغرب في تجاوز المحدود والسعي إلى إنتاج كائن مستحدث، ولو كان الثمن فقدان النقاء الإنساني فالزواج في النّص ليس اتحادا عاطفيا، بل فعل استعمار جسدي وفكري.

تتحوّل فكرة التهجين إلى أداة نقدية تفضح لنا تناقض الإنسان المعاصر الّذي يسعى إلى القوة المطلقة عبر العلم، لكنّه في الوقت ذاته يفقد إنسانيته، وهو في ذلك يستعمل ما يعرف بـ: "**الذكاء الاصطناعي الخارق (Super AI): وهي نماذج لا تزال تحت التجربة وتسعى لمحاكاة الإنسان، ويمكن هنا التمييز بين نمطين أساسيين، الأول: يحاول فهم الأفكار البشرية، والانفعالات التي تؤثر على سلوك البشر، أما الثاني: فهو أنموذج لنظرية العقل حيث تستطيع هذه النماذج التعبير عن حالتها الداخلية، وأن تتنبأ بمشاعر الآخرين ومواقفهم وتتفاعل معها، فهي الجيل القادم من الآلات فائقة الذكاء**"[1]، وهنا تتبلور عبقرية التجاوز عند المبدع لأنّه اتكأ على الحكاية القديمة وجعلها نقطة انطلاق نحو طرح أسئلة حول الإنسان المعاصر وما يحيط به من تحديات طارئة.

عاد العدد أربعون للظهور في المتن الرّوائي، ولكن بشكل مغاير، ارتبط هذه المرة بعقد سحري أهداه الشيخ الحكيم لابنته بدر البدور زوجة علي بابا، وتجلى كإشارة متكرّرة تتجاوز حدود الصدفة لتتحوّل إلى علامة رمزية تشير إلى هوس الإنسان المعاصر بالخلود، وتوقه إلى تجاوز فناء الجسد.

[1]– الأسد صالح: الذكاء الاصطناعي: الفرص والمخاطر والواقع في الدول العربية، مجلة إضافات اقتصادية، المجلد 7 العدد 1، 2023م، ص: 168– 169.

يزيد العقد من ترتديه شبابا وجمالا فائقا، وهو يتكون من أربعين جوهرة، تسعى بعض الشخصيات الحكائية كالجواهري وزوجته إلى سرقة العقد رغبة منهم في امتلاك الجمال الباهر الّذي يجعل الإنسان يبدوا كأنّه خلق من جديد، ويكمن التجاوز هنا في تغيّر طبيعة الصراع إذ لم يعد مقتصرا على الجانب المادي كما كان في الحكاية المرجعية، وتحوّل إلى البحث عن كنز معنوي، يتمثل في الشباب والجمال الدائم، وهو ما نلمسه في واقعنا اليوم إذ انتشرت عمليات التجميل بشكل رهيب، وأصبحت تشكل هوسا لذا النساء والرجال على حد سواء.

وفي النهاية يمكننا القول أنّ الكاتب من خلال تكرار العدد أربعين فإنّه يعكس لنا نزعة الإنسان الحديث إلى التّمرد على حدود الفناء، تلك النزعة الّتي نراها اليوم في مساعي عمليات التجميل، ومساعي العلم نحو الذكاء الاصطناعي، وتعديل الجينات، والبحث عن الإنسان الفائق، "الروبو" الذي يفوق الإنسان ذكاء وقوة، وعلى هذا الأساس نرى أنّ العقد السّحري صورة مجازية للعقد الجديد بين الإنسان والتكنولوجيا، حيث يواصل البشر بحثهم عن السيطرة والجمال.

3- الانفتاح على العجائبي:

يحتل العجائبي موقعا مركزيا في بناء رواية علي بابا والأربعون حبيبة، فهو عنصر جوهري ساهم بشكل كبير في تشكيل التفاضل النوعي والجمالي عن الحكاية المرجعية "علي بابا والأربعون لصا"، فإذا كانت هذه الأخيرة تنتمي إلى فضاء الحكاية الشعبية ذات البنية الواقعية المغلقة، فإنّ الرّواية الّتي بين أيدينا تنفتح على عوالم تخترق الواقعية، تتقاطع فيها الأزمنة وتمتزج الكائنات، رواية مليئة بالمغامرات العجيبة أعادت صياغة مفهوم البطولة والكينونة الإنسانية، فتضمنت الكثير من الإنزياح الّذي استخدم العجائبية كآلية تفاضل

سردي تمنح النّص الجديد قدرة على الارتقاء فوق النّص الأصلي، وتمكنه من فتح أفق تأويلي أكثر عمقا وتعقيدا.

يعرف العجائبي بأنّه "**ما يتصل بالخارق من الأفعال، والشخصيات التي تتخطى الواقعي والمحتمل والمعقول لترتمي في ما لا يمكن قياسه بعقل أو منطق**"[1]، ويستثمر في المدونة بوصفه وسيطا للتجاوز والتفاضل، إذ يتيح لعلي بابا العبور بين فضاءات زمنية متعدّدة فظهر ما يسمى بـ **(الكوة الزمنية)**، والّتي أعادت ترتيب التّجربة الإنسانية ضمن زمن دائري يتقاطع فيه الماضي بالحاضر، ليصبح الزّمن ذاته مظهرا من مظاهر التجاوز.

بالإضافة إلى عنصر الزّمن يبرز عنصر أخر يتمثل في التحوّل الجنسي من أنثى إلى ذكر، يجتمع هذا كله ليبرز الرغبة في تجاوز القوالب النمطية الّتي حكمت السّرد الشفوي القديم، ويعبر عن انتقال النّص الجديد نحو وعي مغاير.

وفي خضم هذا السياق يصبح توظيف عنصر العجائبي مشروعا فنيا فكريا يسعى إلى إنتاج نص يزاوج بين المحدود واللامحدود، بين الواقع والخيال، مؤكدا أنّ الكاتب لا يكتفي بالتناص مع الأصل، بل يعيد إنتاجه وفق رؤية جديدة تبنى بتقنيات فنيّة تظهر تفوق النّص اللاحق على النّص السابق من حيث الرّؤية، والتّخييل، والقدرة على استكناه اللاممكن للتّعبير عن الممكن، وهكذا يمكننا اعتبار العجائبي البوابة الّتي أعاد من خلالها الكاتب ترتيب العلاقة بين التراث والتّخييل الحديث، فالنّص يعيد فتح فضاء الحكاية القديمة على احتمالات لم تكن موجودة في سياقها الأول، فيحوّل المدهش إلى منهج للتفكير في الممكن الإنساني، ويجعل من الغيب والعوالم السّحرية امتدادا للرغبات الّتي ينضح بها عصرنا اليوم.

لم تعد المغامرة في الرواية مغامرة لسرقة كنز اللصوص أو للتخلص منهم كما كانت في الحكاية الأم، بل تحوّلت إلى رحلة نحو المجهول يتبع فيها علي بابا وصية والده "**ما يأتي**

[1]– محمد باردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، منشورات مركز الرواية العربية، تونس، ط1، 2011م، ص: 80.

إليك زيف، ما تنصب خلفه هو الجوهر"[1]، فالتقاطع بين الإنس والجن، وتحوّل المكان إلى فضاء بلوري مضئ، وامتداد الزّمن في فجوات غريبة يمكننا أن ننظر إليها جميعها على أنّها آليات تُفكك منطق الواقعية التراثية، وتدخل السّرد في دهاليز الغريب والمدهش، معبرة عن طموح الكاتب في اختراق المألوف ومساءلة حدوده، ومن هذا المنطلق نلحظ تحوّل العجائبي إلى بنية فكرية تحمل دلالة التفاضل بين العتبتين المتناصتين، وتستعمل لإبهار القارئ وإثارة إعجابه وفضوله، وكذلك توسيع مفهوم الواقع.

يتحوّل العجائبي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة إلى أفق فلسفي وجمالي جديد، تتولد منه قراءة مختلفة للتراث وللذات الإنسانية، قراءة لا تتملص من الأصل ولا تتقيد به، حيث يغدو كل عنصر غرائبي أو فانتازي وسيلة لتوسيع دلالات ومعاني النّص، وفتح مسارات حديثة في الكتابة، ومن هنا سنواصل تتبع مسارات العجائبي بوصفه وسيلة للتفاضل بين العتبتين المتناصتين من خلال حضور السّحر والعوالم الغيبية، توظيف الكوة الزمنية، وكذلك التحوّل والتهجين والبعث.

4- الانفتاح على عالم الجن والسّحر:

تجلى العجائبي في حكاية علي بابا والأربعون لصا في مظهر واحد محدود، حيث اقتصر على بوابة المغارة الّتي تنفتح بعبارة سرية هي "افتح يا سمسم"، وتغلق حين يقال لها: "اغلق يا سمسم"، غير أنّ الكاتب عز الدين جلاوجي تخطى هذا الحضور البسيط، ليغمر متنه بروح المغامرة في فضاءات العجائبي، إذ لا يظل السّحر مجرد وسيلة لفتح الباب، بل نجده يتحوّل إلى منظومة فاعلة تتخلل الحكاية كلها، وبفضله أصبحت الرّواية عبارة عن رحلة مدهشة بين فجاج الماورائي، تقاطعت فيها عوالم مختلفة جمعت الإنس والجن، وتجلت فيها

[1]- عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعن حبيبة، ص: 45.

أدوات خارقة الغرابة كالعقد السّحري الّذي يعيد الشباب ويزيد الجمال، فيصبح السّحر معبرا عن بحث البشر عن الخلود والانبعاث وسط مفارقات الحياة والموت.

5- استدعاء رأس المحنة:

يبدو مشهد الجمجمة كأكثر المشاهد إثارة للغرابة والدهشة في الرّواية، وتبدأ الأحداث حين يعثر عليها علي بابا صدفة في الوادي، ويطرح عليها جملة من التساؤلات، يقول:

"كلمني بالله عليك يا رأس المحنة

كلمني بالله عليك يا رأس المحنة

غريب أنت مثلي أم ذا وطنك؟

ابن ذي القفار أنت أم مت في غربتك؟"[1].

نشير في البداية إلى أنّ هذه التساؤلات تفتح بوابة مزدوجة للتناص، أولها التناص مع الأغنية الشعبية راس المحنة، وثانيها مع عمل سابق من أعمال الكاتب موسوم بـ "راس المحنة 1+1= 0"، مما يجعل المشهد بمثابة استدعاء ذاتي "INTERTEXTUEL"، حيث تستعاد رمزية الرأس مما يدل على تداخل الذاكرة النّصية.

أثارت الجمجمة حيرة علي بابا وشفقته، فراح يحملها والأسئلة تلف عقله، تتصاعد المفارقة حين "**سرت في جسده رعدة فسحب يده بسرعة مرعوبا مستعيذا، وقد سرت في الجمجمة حرارة أحسها واضحة تماما في كفه وأصابعه...ما الذي يقع؟ أي جنون هذا؟ في علم هو أو في حلم**"[2]، إنّ تلك الحرارة الّتي سرت في يده تمثل بداية التفاعل بين العالمين الواقعي والعجائبي، فيلتبس الإدراك بين الحلم واليقظة، وتصل الغرابة إلى ذروتها حين "**بدأت تتشكل**

[1]- عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعن حبيبة، ص: 77.

[2]- المصدر نفسه: ص: 77.

أمامه الجمجمة إنسانا سويا، اكتسى الرأس لحما ثم ظهرت الرقبة فالجذع فالأطراف، واكتسى الكل بردة فعمامة"[1]، يُظهر هذا الحدث أنّ العجائبي وصل إلى أوجّه من خلال تجاوب الجمجمة مع النداء وتشكل الجسّد من جديد إذ تبعث الجمجمة في هيئة بشرية كاملة.

يتضاعف أثر الغرابة من خلال اكتشاف علي بابا أنّ الجمجمة المتشكلة تعرفه بعد أنّ نادته باسمه وضحكت عليه لخوفه منها، وهو ما يشكل انقلابا في موازين القوة بين البطل والمجهول، وبالتّالي يتجلى العجائبي في تدرجه من الدهشة الحسية إلى التحوّل الجسدي وصولا إلى المفارقة الرّمزية.

6- الكوة الزّمنية:

تعدّ الكوة الزّمنية من أبرز مظاهر التجاوز بين العتبتين، تتجسّد هذه الكوة لعلي بابا من خلال الجمجمة، وتنهض بدور البوابة الخارقة الّتي تقوده نحو الماضي، وتتيح له مشاهدة أحداث لم تشاهدها عيناه، وتمكنه من معايشة وقائع الغدر والظلم الّتي تعرضت لها الجمجمة حين كانت إنسانا.

قالت الجمجمة لعلي بابا: "**أنظر أمامك سترى حكايتي**"[2]، وحينها "**أشرق أمامه نور ساطع وكأنما فتحت في الظلام كوة واسعة مشعة**"[3]، ساهمت هذه الكوة في كسر رتابة الزّمن وحوّلته من زمن خطي تقليدي إلى فضاء ديناميكي متحوّل، حيث أتاحت للبطل مشاهدة الماضي بتفاصيل دقيقة وكأنّه يعايش أحداثه، ليظهر العجائبي كآلية تفكك السّرد التقليدي وتعيد هيكلة التجربة الزّمنية.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 79.

[2]- المصدر نفسه، ص: 80.

[3]- المصدر نفسه، ص: 80.

أفصحت الكوة الزّمنية المنبثقة عن خبايا قصة الجمجمة، ليكتشف علي بابا أنّ الأمير الأمجد (أمير الإمارة) مزيف، قتل الأمير الحقيقي (صاحب الجمجمة) وانتحل شخصيته وبعد أنّ عرف الفعلة المشينة قال: "**يا للنذالة والخسة، يا له من غادر حقير، لأجزن رأسه سأعود سأعود إليه لأكشف زيفه، ويريد أن يتخذني صهرا؟**"[1]، وبالتّالي تكون قد فضحت التلاعب الّذي وقع في زمن مضى وأثّر على الحاضر، وفتحت بذلك إمكانية إعادة ترتيب الأحداث وأتاحت فرصة التصرف كما يجب.

تنهض الكوة الزّمنية بوظيفتين اثنتين؛ أولاهما: وظيفة معرفية تتيح من خلالها الاطلاع على الحقائق المخفية والكشف عن الزيف، وتقدم رؤية أوسع عن تاريخ الشخصيات الحكائية وثانيتهما وظيفة فنيّة تتمثل في التّمرد على خطية الزّمن، فبدلا من أن يتلقى القارئ الأحداث بشكل خطي متسلسل كما نجده في قصة ألف ليلة وليلة، يصبح الزّمن في الرّواية عنصرا مرنا يمكن العودة إليه ومراجعته، وبالتّالي يختلف عن زمن الحكاية المرجعية.

تحمل العجائبية دلالة التفاضل بين العتبتين المتناصتين، الكوة الزّمنية حيلة سردية، ورمز دال على تغيّر الوعي والزّمن معا، ذلك أنّها تمنح الحرية للشخصية الرئيسية، وتترك لها مساحة للتحرك في فضاء لا يخضع للمنطق الخطي الكلاسيكي، ولا للضوابط المنطقية، مما يجعل كل عودة إلى الماضي تفتح بابا جديدا على المستقبل.

أحدث حضور الكوة تحولا جماليا وفنيا في بنية النّص الجديد، فأضحى السّرد ديناميكيا متعدّد الطبقات، يُدخل الماضي والحاضر في حالة تفاعل مستمر، ويتحوّل فيه العجائبي إلى وسيلة للكشف والمعرفة، فبالإضافة إلى كشف الحقائق فإنّنا نجد الجمجمة المتشكلة تقدم العديد من النصائح، وتعطي الكثير من الرؤى، كقولها لعلي بابا بعدما حزن على ما وقع لها وتعهد الأمير المزيف بالردع: "**لا تبالي علي بابا بعد الموت لا نقيم لحكاياتكم وزنا**"[2] فالزّمن يتماهى مع الغرابة لتقديم بعض من إيديولوجية الكاتب ورؤاه.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 84.

[2]– المصدر نفسه، ص: 84.

إذا فكرنا بشكل عميق فإنّنا سنستنتج أنّ هذه الكوة الزمنية تشير ضمنيا إلى حاجتنا الماسة إلى امتلاك كوة عجيبة مماثلة في حياتنا الواقعية، فكما احتاج البطل المتخيّل إلى النظر في الماضي لاكتشاف الحقيقة المخفية، نحتاج نحن أيضا إلى البصيرة، لنطل على الماضي لنتمكن من فك التباسات الحاضر، ونفهم الكثير من الحقائق المغيبة، ونكتشف الكثير من الزيف المحيط بنا، وبناء على كل ما تقدم نرى أنّ الكوة الزمنية عبارة عن تجربة فكرية وجمالية متداخلة، تتقاطع فيها العجائبية مع السّرد لتحوّل الرّواية إلى فضاء يعيد قراءة الزّمن والواقع معا.

7- التحوّل الجنسي:

من مظاهر تجاوز رواية جلاوجي للحكاية الشعبية، وإفلاتها من تخييلها التقليدي نجد "**العشبة السحرية**" التي أعطتها العجوز لزوجة علي بابا حين كانت تستعد للمغادرة بحثا عن زوجها المخطوف، قالت لها: "**هذه عشبة سحرية خاصة، حضرتها اللحظة على ضوء القمر...برمجت العشب على شئ واحد، يمكن أن تمضغي منه ورقة فيصير صوتك خشنا كصوت الرجال طيلة أيام عشر...فإن أردت أن يكون لك شارب ولحية فاقضمي ثلاث ورقات ليلا ونامي**"[1]، والهدف هو حماية بدر البدور من أي خطر داهم.

يصبح الجانب السّحري العجيب في الرّواية وسيلة للتمويه، والنجاة، والتخفي، وهو ما يعيد بناء العلاقة بين العجيب والواقعي، وينهض بوظيفة تحطيم الثوابت وكسر الهوية، فالعشبة السّحرية لا تتوقف عند تغيير الشكل الخارجي للفتاة، بل تفتح إمكانية التعدّد داخل الذات الأنثوية، وبهذا الشكل يحوّل جلاوجي السّحر من جانبه التراثي الشعبي لينقله إلى فضاء التحوّل الرّمزي.

أتاح هذا العنصر للكاتب تجاوز النّص الأصلي عبر تعميق الجانب العجائبي، ومثّل قفزة جمالية، فبينما كانت العجائبية في الحكاية الأولى محدودة ومقتصرة على بوابة المغارة كما

---

[1]- المصدر السابق، ص: 151.

قلنا أنفا، فإنّه في هذه الرّواية يتحوّل إلى مكون يعيد تشكيل الشخصية ذاتها، فيصبح بذلك آلية سردية للتجاوز والتجديد، ويمنح النّص الجديد استقلاله الرّمزي عن النّص القديم.

8- نسق الجندر والتحوّل الهوياتي:

يعتبر نسق الجنس والجندر من بين أكثر المفاهيم إثارة للجدل، والّتي شهدت تحوّلا معرفيا ودلاليا واسع النطاق في الدراسات النقدية الحديثة، إذ لم تعد معالجة هذه الثنائية مقتصرة على البنية الجسدية، وتخطتها إلى الأبعاد الثقافية والاجتماعية الّتي تحدّد تمثلات الذكورة والأنوثة داخل المنظومة الاجتماعية، حيث "**تحيل كلمة الجنس على الاختلافات البيولوجية بين الذكر والأنثى: الاختلافات الواضحة في الأعضاء التناسلية، والمرتبطة بالاختلافات في الوظائف التكاثرية، أمّا الجندر فهو قضية ثقافية؛ يشير إلى التقسيم الاجتماعي إلى مذكر ومؤنث**"[1]، هذا التباين بين الجانبين البيولوجي والثقافي يضعنا أمام تصورين متمايزين للهوية الجندرية، إذ يفهم الجنس باعتباره تكونا طبيعيا بيولوجيا، في حين يفهم الجندر على أنّه مفهوم اجتماعي مكتسب تحدّده الثقافة السائدة الّتي ترسم حدود الأدوار، وتمنح للذكورة والأنوثة قيما وتحديدات تختلف من بيئة لأخرى، فتتمايز تبعا للسياقات الحضارية.

ظهرت أصوات فكرية معاصرة تسعى إلى تحطيم الحدود الفاصلة بين الجنسين، من خلال الدعوة إلى التحوّل الجنسي أو الازدواج الجسدي، حيث تسمح للفرد باختيار الجنس الذي يريده حتى وإن كان مغايرا لتكوينه الأصلي ووصلت إلى أبعد من ذلك حيث يتمثل الشخص هيئة الرجل والمرأة في آن واحد، وهي –بطبيعة الحال– رؤية خاطئة منافية للدين والأخلاق، فالعقيدة تؤكد أنّ التكوين البيولوجي ثابت ولا يرضخ للميولات الشخصية.

[1]- Ann Oakley: sex, gender and society, Ashgate publishing company, USA, no ed, 2015, p 21 _22.

يرى بعض الدارسين أنّ "**الثقافة وليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع قيودا ومحددات على طرق التفكير والإبداع والسلوك**"[1]، أي أنّ المجتمع هو من يقوم بإعادة إنتاج معاني الذكورة والأنوثة وفق إيديولوجيته الفكرية، وليس وفق الجسّد في حد ذاته، ومن ثمّ يصبح الجندر توصيفا للجنس، وانعكاسا للمنظومات الفكرية الّتي يَعتقد بها الأفراد لتنظيم علاقاتهم.

يحضر نسق الجندر في رواية علي بابا، وبه تتجاوز المعنى البيولوجي الثابت إلى المعنى الثقافي المتغيّر، يبنى هذا النسق داخل المتن من خلال شخصية بدر البدور الّتي ذهبت إلى إمارة جديدة بحثا عنه، فاضطرت للأكل من الأوراق السّحرية لتغيير بعض ملامحها لكي لا تتعرض لأي مكروه، فتقمصت شخصية رجل وأطلقت على نفسها اسم بدران بعد أن أصبح صوتها خشنا ونبت لها شاربان، فكان تحوّلها بحثا عن حماية نفسها.

تتصاعد الأحداث وينصبها الأمير قاضيا ظنا منه أنّها رجل، "**وقد عجبوا لذكاء القاضي وعبقريته، والتفوا حوله يحيونه**"[2]، وما يأزم الوضع هو قرار الأمير أنّ يزوج بدران لابنته لأنّه أعجب بحنكته، وفطنته يقول: "**وأشهدكم أيها الحضور الكرام أني زوجت ابنتي من القاضي...فلطالما بحثت لها وهي آخر العنقود عن زوج ذكي فطن**"[3]، يسرد هذا المقطع السلطة الأبوية في ترسيخ النظام الذكوري حيث زوجها من دون استئذانها.

ترفض بدر البدور الزواج المفاجئ، وتحاول التملص منه بتقديم العديد من المبررات لدرجة أن تغامر وتخبره بحقيقتها، "**ستصارحه بحقيقتها هي أنثى نعم أنثى وكيف يمكن أن تتزوج من أنثى**"[4]، حاولت التّحجج له بأنّ لا فحولة لها وأنّها لا تحب النساء، تصف السّاردة

---

[1]– سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2014م، ص: 147.

[2]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 161.

[3]– المصدر نفسه، ص: 161.

[4]– المصدر نفسه، ص: 163.

حالتها حين "**سد عليها كل فرص الرفض وكل فرص التهرب ولا مناص من أن تستسلم وتقبل، وهمت أن تصارحه بالحقيقة ولكنها حجمت، اكتشاف الحقيقة يعني قتلها لا محالة**"[1]، وهكذا يتجلى الجندر كنظام قسري يفرض على الفرد هوية جاهزة لا تتوافق مع إرادة الذات.

عانت الشخصية من صراع داخلي فقد "**ذهب عن وجهها الإشراق، وبدت عليه غضون خفيفة حاصرت العينين دوائر سود**"[2]، هذه الآثار السلبية ناجمة عن حزنها جراء فقد الكينونة، والانفصال بين الذات والمظهر الخارجي، ونقصد بذلك التشظي بين الذات الحقيقية والهوية الاجتماعية المفروضة.

اتخذت بدر البدور موقفا حاسما بعد تمام الزواج القسري أمسكت نفسها عن الانسياق خلف أيّ علاقة جسدية مع جوهر، ويدل سلوكها على عدم التماهي مع التحوّل، وهو في مضمره رفض ضمني لأي علاقة تتنافى مع طبيعتها الأصلية، وهنا يمكننا التوضيح أكثر فنقول: أن الامتناع عن الزواج وبعده الامتناع عن التواصل الحميمي يمثل في جوهره رفضا إيديولوجيا لفكرة التحوّل القسري الّتي تروّج لها نظريات الجندر الحديثة، زد على ذلك الرفض القاطع لفكرة الشذود الجنسي بشكل عام.

يتضح مما تقدم موقف عز الدين جلاوجي، ويبرز رفضه لمفاهيم التحوّل والجندر تحت كل الظروف، أي لا يوجد شئ بإمكانه أن يفرض على الإنسان تغيير كينونته مهما بلغ من قوة أو سلطة، وهو من خلال مواقف بدر البدور الوفية لأنوثتها ولزوجها علي بابا يؤكد على أنّ الهوية الجنسية تنبع من طبيعة الإنسان لا من إرادة الظروف والمجتمع.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 165.

[2]– المصدر نفسه، ص: 167.

نختم هذه الفكرة باستنتاجنا الذي نختصره في كون الرّواية تجاوزت الحكاية الأصلية في طروحاتها فتناولت قضية مثيرة للجدل من قضايا ما بعد الحداثة تتمثل في الجندر، ولم تختزلها في قضية الجسد فقط، بل ربطتها بالجانب الاجتماعي، حيث تتحوّل شخصية بدر البدور إلى نموذج للإنسان الّذي يشد على مبادئه ويحافظ على قيمه وجوهره مهما سهلت طرق المعصية.

9- نسق الفحولة وإعادة تشكيل البطولة:

يندرج نسق الفحولة ضمن أهم الأنساق الّتي ارتكزت عليها رواية علي بابا، والذي صوّر من خلاله الكاتب النموذج الذكوري البطولي على نحو مغاير لما جاء في القصة الأولى، إذ أضاف إليه دلالة رمزية تبنى حولها علاقات الرّغبة والصراع، حيث يتحوّل علي بابا إلى بطل يمتلك فحولة أسطورية تتجاذبها الرّغبات الأنثوية، ورجل يقع في فخ الجمال الجسدي.

ما يبرز هذا التحوّل الّذي مسّ الشخصية المستدعاة هو إعجابها بعدد كبير من الفتيات الجميلات في آن واحد، فبمجرد أن شاهد علي بابا بدر البدور حتى "**تسللت من ذهنه إلى قلبه وأحس به وقد تضاعفت خفقاته، ومد يده إلى صدره يتفقده، ما يخشاه أن تتسلل إلى دمه فتصير جزء منه، غير أن صورة فتيات الحصن تجلت له فجأة، وتراقصت بين عينيه صور الثلاثة**"[1]، كما يتكرّر انجذابه إلى فتيات متعدّدات، فقد فتن أيضا ببدر الأكوان الّتي نسجت والدتها العرافة العديد من المكائد لأجل تزويجها به، حيث "**أربك علي بابا وهو يرى الفتاة لأول مرة ذات أنوثة طافحة**"[2]، كما أبدى إعجابه بفتيات الحصن الثلاث حيث عرض عليه والدهن الزواج بإحداهن، في حين عرض عليه أمير الإمارة مصاهرته، هذا بالإضافة إلى إعجابه بابنة الأمير الحكيم التي أصبحت زوجته.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 45-46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 120.

من بين أكثر المقاطع السّردية دلالة على إعجاب الفتيات بعلي بابا وإعجابه هو الأخر بهن هو افتتانه بالجنيات، وكذلك قول الأمير: "**يا لحظ علي بابا، طلبت أن تتزين ابنتنا لتزف إليه عروسًا، فإذا بكل نساء الإمارة تتزينّ، ضحكت الأميرة وقالت: إجماع الإناث على التعلق برجل واحد حظ قلّما يقع**"[1]، كل هذه الشواهد تجعلنا نلمس تحوّلا كبيرا في الشخصية الرئيسية، وتحويرا على مستوى الطباع والوظيفة.

تمثلت الفحولة بوصفها خاصية بيولوجية تحدّدها القوة الجسدية، لكنّها اكتسبت أيضا دلالة اجتماعية، إذ ترجمت إلى أداة أعادت توزيع الأدوار بين الذكورة والأنوثة، حيث أصبحت المرأة في موقع السعي والمبادرة، في حين يصبح الرجل محور الاختيار ومحل التنافس، ويتسع هذا النسق ليأخذ بعدا أسطوريا يتمثل في اختيار الجنيات لعلي بابا لأجل تقوية نسلهن، وهو ما يجعل الفحولة تحمل فكرة الاستمرارية، فيعاد تعريفها على نحو ثقافي اجتماعي.

غيّرت الرّواية في بطولة علي بابا وقدمت لنا قراءة جديدة تجعل من البطل مرآة للتّوتّر بين الرغبة والتّحكم، بين الجسد والرّمز، بين الواقع والمتخيّل، بين الأصلي والمضاف، ومن هذا المنطلق يمكننا اعتبار رواية علي بابا والأربعون حبيبة نصا جديدا يتفاضل على الحكاية السابقة من خلال إدراج علامات ثقافية متحرّكة تتقاطع فيها معاني الذكورة والأنوثة، الرغبة والجمال، الأسطورة والواقع.

10- البيكارسية والقلب القيمي:

تم استحضار ثيمة الصعلكة في رواية (علي بابا والأربعون حبيبة)، وأصبحت تمثل في هذا النّص الجديد بنية أخلاقية واجتماعية أساسية فرضت نفسها، وهو ما يجعله يندرج ضمن

[1]- المصدر السابق، ص: 37.

النصوص البيكارسية التي تعرف بأنّها "**قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخطاراتهم**"[1]، وتمظهرت في شكل آلية من الآليات الّتي استخدمها الكاتب لأجل إعادة تشكيل البطولة قام باستدعائها لكنه لم يحافظ على تجليها الأول في الحكاية المرجعية وأعاد تدويرها وتحويلها، فلم تعد الصعلكة تحمل معنى الفوضى الإجرامية، بل أضحت عبارة عن ميثاق وضمير إنساني يضبط سلوك الصعاليك ويغيّر القيم المعروفة.

أعادت الرّواية إنتاج ثيمة الصعلكة لكنّها لم تقم بإنتاجها بذات الطريقة الّتي رسختها بها الحكاية المرجعية، حيث اكتسبت صيغة مغايرة يمتزج فيها فعل السرقة بالبطولة، ويحمل فيها اللص قيما اجتماعية وأهدافا جماعية تتجاوز الفعل الفردي.

إذا عدنا إلى حكاية (علي بابا والأربعون لصا) كما قصّتها شهرزاد، فإنّنا نجدها تتجلى من خلال الأربعين لصا وزعيمهم الّذين يقومون بفعل السطو، ويخبئون المسروقات في المغارة الّتي اكتشفها علي بابا ونهب منها ما نهب، لينتهي به الأمر مطاردا من قبل العصابة الّتي تقفت أثره هو وأخوه إلى أن عثروا عليهما، ليقتلوا شقيقه، ويقتلوا هم على يد الخادمة **مرجانة** الّتي أحرقتهم بالزيت المغلي ليلا، وهذه الأحداث تجعلنا نلمس تباينا جوهريا بين الحكايتين.

قام النّص الجديد بقلب الأدوار وأحدث تغييرا جذريا للعلاقات، إذ يصبح علي بابا رئيسا للصعاليك، ويتمظهر في شكل قائد محبوب يثق فيه رفاقه ويبايعونه: "**قال العضد الأيسر: نحن رجالك علمنا بعودتك، وعلمنا بكل ما حدث في البلاد من فوضى فجئنا لنبايعك ونخدمك وننصبك أميرا على الجميع**"[2]، تظهر من خلال هذا المقطع السّردي قدرة البطل على احتواء الجماعة.

---

[1]– جميل حمداوي، الرواية البيكارسة أو الشطارية، مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص: 53.

[2]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 270.

يتعمق الاختلاف حين يصبح الصعلوك علي بابا محط إعجاب الأمير نفسه، يقول: **"سأمكن لعلي بابا كل التمكين، أجعله على رأس جيشي، وأمنحه كل الصلاحيات في أن يفجر مواهبه القيادية والقتالية، نحن في الإمارة بحاجة إلى جيش قوي"**[1]، يكشف تصرف الأمير عن تحوّل في القيم، فبعدما كانت البيكارسية تدل على التّمرد والجريمة والخطر أصبحت مصدرا للأمان، وطاقة دفاعية تحتاجها الأمة، وكذلك أصبح اللّص الخارج عن القانون جزءا من النظام نفسه.

تمتد جذور الصعلكة إلى العصر الجاهلي، وقد ارتبطت آنذاك بالمروءة وعزة النفس وإغاثة الضعيف، والرّواية تتناص مع هذه القيم وتعيد إحياءها واستدعاءها، وقد استنتجنا هذه الفكرة بناء على تأثر علي بابا ورفاقه بالصعلوك الشاعر **عروة بن الورد**، فقد **"كان علي بابا متأثرا جدا منذ يفاعته بقصص الشعراء الصعاليك، وكان يعشق عروة ابن الورد، في فروسيته وشعره وأخلاقه، وما كاد يؤسس لنفسه مملكة السطو حتى استن لها ميثاقا صارما لايمكن لأحد اختراق بنوذه، ويأتي على رأسها، أن لا يكون السطو إلا على الأثرياء، وأن لايكون السطو إلا على من يدافع عن نفسه بقوة، وأن لا يؤدي السطو إلى القتل، وأن تعود نصف الغنائم إلى الفقراء أينما كانوا"**[2]، يفصح لنا هذا المقطع بشكل صريح عن تناص مباشر مع صعاليك الجاهلية، وهو في الوقت ذاته يرينا التحوّل الّذي مس الحكاية الأصلية إذ أصبح السطو مؤسّسا على ميثاق، وهو تحوّل يكرس تناصا مباشرا يقوم على تجاوز مظاهر الصعلكة الموجودة في الحكاية الأصلية وكذلك توسيع مفهومها القديم.

تصوّر الرّواية مشهد اعتزال علي بابا الصعلكة بسبب خرق بند من بنود الميثاق، حيث أقدم أحد رفاقه على اختطاف فتيات الحصن في حين أنّه ممنوع عندهم اختطاف النساء

---

[1]– المصدر السابق، ص: 28.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12.

فقال علي بابا لرفاقه مبررا سبب اعتزاله "**لست أنا من يريد، ميثاق الصعلكة هو الذي أراد**"[1] يجسّد هذا التّصرف قيم الوفاء والإلتزام، ويبرز أنّ الصعلكة تخضع لسلطة قيمية صارمة وهو ما شكل هالة أسطورية حول البطل "**حتى بدا للجميع شخصا أسطوريا من الأزمنة الغابرة**"[2]، وهو ما يحيلنا إلى تحوّل الشخصية من الهامش المهدّد إلى المركز المحتفى به.

ونرى بناء على ما تقدم أنّ النّص اللاحق خالف النّص السابق، وجعل من الصعلكة نسقا يعاد بناؤه لإنتاج بطولة بديلة تنبع من صميم الأخلاق والقوة، فالصعلكة المعروفة بالانفلات والعنف أضحت منظومة قيمية تتحوّل فيها العصابة إلى مجتمع صغير تحكمه الأخلاق العالية من تضحية ووفاء ومساعدة للفقراء، وهو ما ينتج لنا بطولة جديدة تولد من رحم الهامش لتصبح بديلا عن المركز ذاته.

من خلال هذه النقطة يتضح لنا أنّ الرواية لم تقم باستحضار الصعلكة لأجل إحياء التراث، ولا التناص مع الحكاية الأصلية لأجل التكرار والتذكير، بل قامت بإعادة هندسة المصطلح سرديا وقيميا عبر آليتي القلب والتحويل، فالتناص هنا لا يتوقف عند حدود النموذج الجاهلي، ولا عند حدود الحكاية الشعبية، بل يشتغل على تفكيك بنيتهما وإعادة تركيبها، إذ يصبح اللص مصدرا للحماية، وعنصرا لامعا وسط قومه يحبونه ويحترمونه ويدافعون عنه، وبذلك ينكسر التّصور القديم للصعلوك باعتباره شخصية هامشية طريدة ويصبح صعلوكا ذا أخلاق عالية يمتلك طاقة رمزية ومرجعية أخلاقية، وسلطة سياسية، وهو ما يجعل من الرّواية رواية بيكارسية.

11- الانفتاح على النسق الثقافي المغربي:

[1]- المصدر السابق، ص: 12.

[2]- المصدر نفسه، ص: 36.

اعتمدت رواية علي بابا على مبدأ التفاضل باعتباره آلية فعالة لإعادة تشكيل العتبة الحكائية الأصلية، إذ قامت باستدعاء علي بابا وأخضعته لتحوير مزدوج يتجلى من خلال التجاوز الجغرافي، وكذلك التجاوز السّردي والقيمي، ويتوضح ذلك من خلال حوار دنيازاد مع شهرزاد وقولها لها: "**حدثتني عن علي بابا وما حدث له مع اللصوص في المشرق وأغفلت ما وقع له في المغرب فاسمعي مني**"[1]، وهو إعلان يفضح رغبة النّص الجديد في تحويل مركز الفعل من المشرق إلى المغرب، وهو ما يسفر عن تفكيك خريطة النّص السابق وإدخال فضاء ثقافي جديد عبر دمج أمثال وتعابير تنتمي إلى اللسان الجزائري كعبارة "راني في حيص بيص" ومعناها أنا في موقف محرج وصعب، وكذلك استدعاء أمثال شعبية جزائرية مثل قول الأمير لزوجته: "**العروس يشكرها فمها أو أمها**"[2]، مما يجعل لغة الرّواية لغة هجينة يمتزج فيها معجم الحكاية المرجعية مع معجم محلي جزائري، وهو ما ينتج لنا مسافة فاصلة بين العملين.

أعادت الرّواية توزيع سلطة السّرد ويظهر ذلك من خلال استلام دنيازاد لزمام القص بدلا من شهرزاد، ودنيازاد حين أخذت موقع شهرزاد لم تكمل الحكاية فحسب، بل تجاوزتها لتدخل فضاء مكانيا جديدا، وتكسب النّص نسقا ثقافيا مغايرا، وبالتّالي لم تتم معاملة النّص التراثي بوصفه مادة ثابتة، بل باعتباره مادة أولية قابلة للإضافة والتغيير، وقلب المرجعيات، فتتحوّل الرّواية إلى مغامرة خلعت ثوبها المشرقي لترتدي نسقا مغربيا يمنحها نفسا جديدا، وأحداث مختلفة.

[1]– عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص: 8.

[2]– المصدر نفسه، ص: 37.

12- التلاعب بالزّمن والسّرد: من الإغلاق التقليدي إلى الانفتاح التجريبي:

من مظاهر تجاور النّص اللاحق للنّص السابق اختلاف نهاية الحكاية، إذ قام عز الدين جلاوجي بتقويض نهاية الحكاية الأصلية المغلقة وفتح المجال لطبقات تناصية ومعان جديدة، فحكاية (علي بابا والأربعون لصا) تنتهي بمقتل اللصوص على يد مرجانة وتخليص علي بابا من مكائدهم، وكذلك مكافئة مرجانة على وفائها وحيلتها الذكية بتزويجها من ابن علي بابا، وعند هذه النقطة يغلق السّرد بإحكام وتنتهي الحكاية، في حين يضع عز الدين جلاوجي لروايته نهاية مغايرة نشهد فيها عبورا خارج النّص، فبعد أن تنهي دنيازاد القص تقول لها شهرزاد "**ليت شهريار كان علي بابا**"[1]، ثم "**شهقت حزنا وقد أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح**"[2]، وما نلاحظه هنا هو أنّ الكاتب استحضر لازمة كانت تستعمل لغلق الحكاية في ليالي ألف ليلة وليلة ليقوم بتهيئة الجو لاختراق يحوّل النّهاية إلى بداية منتظرة.

يتعمق الانزياح في المقطع السّردي الّذي ورد فيه :"**قيل إن دنيازاد قد أرقت لحال أختها شهرزاد، فأرادت أن تسري عنها، فقالت لها: هلا تنزلين عند رأيي فنصطحب إلى علي بابا فنشاركهم أفراحهم**"[3]، تشير كلمة "قيل" في هذا المقطع إلى إبقاء الحكاية الجديدة ضمن نسق الليالي القديمة، لكنّها في الوقت ذاته تتمرّد عليها من خلال تغيير دور دنيازاد من متلقية مستمعة إلى مرسلة وفاعلة داخل العمل السّردي، وبدعوتها إلى عبور النّص فهذا يجعلنا نرى أنّها تود الانتقال من داخل الحكاية إلى خارجها، فتتحوّل الحكاية من فضاء يروى إلى عالم حقيقي يزار، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال رغبتها مشاركة علي بابا أفراحه.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 274.

[2]- المصدر نفسه، ص: 274.

[3]- المصدر نفسه، ص: 274.

يزداد التفاضل ويبلغ حدا كبيرا حين تقوم دنيازاد بإخراج مصباح علاء الدين وفركه، فخرج منه دخان "**راح يشتد ويتعالى، حتى استوى أمامها جنيا ماردا، فزعت شهرزاد وقالت: كنت أعتقد المصباح خرافة فإذا هو حقيقة بين يديك**"[1]، لتقوم دنيازاد بعد ذلك بتمني حضور علاء الدين على بساطه السّحري فحقق المارد طلبها لها، ويستحضر علاء الدين ليحلق بهما على بساطه نحو علي بابا، وما يلفت انتباهنا هو تداخل مثير للدهشة بين شخصيات تنتمي إلى حكايات متفرقة من ألف ليلة وليلة لكنّها اجتمعت رغم تباعدها الزّمني والسياقي، لتخبرنا بطريقة غير مباشرة بأنّ العالم الرّوائي يكسر الثابت التراثي، ينهل من مخزونه لكنّه يعيد تشكيله وفق منطق النّص الجديد، فيخلق حكاية تتعايش فيها العوالم المختلفة وتتداخل فالشخصيات المتخيلة في النّص السابق تحوّلت إلى كائنات تتفاعل مع النّص اللاحق، ومن ثمّ يصبح المتن أرضا خصبة للمغامرة والحركة بعيدا عن سجن الانغلاق والتبعية.

يخلق استدعاء شخصيات "علاء الدين، علي بابا، دنيازاد، وشهرزاد" وهما حسيا لدى القارئ، إذ يخيّل إليه بأنّ عوالم الرواية حقيقية، وأنّ فضاءها المكاني قابل للعبور، ونستنتج بأنّ الكاتب يمارس لعبا سرديا يخدع به المتلقي وذلك من خلال نسج علاقة شبه واقعية تربط الشخصيات، وما يزيد المشهد عمقا وتمويها هو عبارة "**قيل أنها أرقت لحال أختها**" حيث أضفت على الحدث طابعا تاريخيا، وهو ما يحرك في القارئ الشعور بأنّ دنيازاد وشهرزاد شخصيتان من لحم ودم وليس فقط من حبر، ومن هذا المنطلق تصبح نهاية الرّواية بمثابة نافذة تطل على بداية جديدة محتملة، ونعني بذلك مغامرة الأختين مع علي بابا وعلاء الدين، وبالتّالي يتحوّل نظام الليالي إلى كيان معاش لا مجرد إطار حكائي، ومنه يكون المبدع قد وفق في جعل الأحداث تبدوا واقعا قابلا للمعايشة وليس مجرد خيال.

[1]– المصدر نفسه، ص: 274.

ختاما يمكننا القول بأنّ نهاية رواية علي بابا والأربعون حبيبة قد حافظت على الحكاية المرجعية داخل النّص ولكن في موقع المروي عنه، كما استحضرت بعض عناصرها وأطرها الأساسية ومنحتها ترتيبا جديدا يحوّل الانغلاق إلى انفتاح، والثابت إلى متغيّر، والعادي إلى عجيب وخارق، والتكامل إلى تجاوز، تجاوز الحكاية المرجعية، وتجاوز البنية المغلقة وتجاوز حدود الجغرافيا السّردية والانتقال من المشرق إلى المغرب، وكذلك كسر الحدود الحكائية واستقبال شخصيات من نصوص مختلفة، وبالتّالي نستخلص أنّ النّصوص التراثية مهما مرت عليها الأزمنة يمكن وصلها عبر تقنية التناص بآلياته المختلفة الّتي تمنح النّص سلطة التحوّل فيعيد الكاتب من خلاله بناء المرجع.

خاتمة

خاتمة:

سمحت دراستنا لموضوع" التناص في العتبات النّصيّة –قراءة في نماذج مختارة– من تعرية البنيات المتناصة في العتبات، وإبراز أوجهها المتعدّدة، الأمر الّذي أمكننا من استخلاص جملة من النتائج يمكن إبرازها في الآتي ذكره:

1. يعدّ التناص مصطلحا نقديا حديثا، لم يظهر دفعة واحدة، بل تشكّل عبر تراكمات فكرية وانطلق من التصوّر الحواري للخطاب عند الدارس ميخائيل باختين، لتأتي الناقدة جوليا كريستيفا وتبني عليه أسس المصطلح الّذي تبلور معها ضمن إطار نظري مستقل قائم على فكرة أنّ النّص الجديد هو تحويل، وامتصاص لنصوص أخرى، وظلّ هذا المصطلح يتطور مع الدارسين، حيث أسهمت إضافات رولان بارت وجيرار جينات في تبيان آليات اشتغاله ليلاقي بعدها اهتماما من النقاد العرب أمثال محمد بنيس، محمد مفتاح، والسعيد يقطين.

2. أصبح التناص وسيلة تكشف عن دينامية النّص وانفتاحه، إذ لم يعد النّص يقرأ بوصفه إنتاجا فرديا خالصا، بل باعتباره نقطة تقاطع لنصوص سابقة له ومتزامنة معه.

3. لم تعد مستويات وآليات التناص مجرّد أدوات شكلية، بل أضحت مفاتيح تأويلية تسمح بالكشف عن البنية العميقة للنّص، وعن معانيه المكتنزة، ورهاناته الفكرية وقيمه الجمالية وكذلك الإفصاح عن طرقه الاستراتيجية في إعادة إنتاج وتوليد المعنى.

4. لم تعد العتبات النّصية في عصرنا مجرد مكونات شكلية هامشية، فهي ليست إطارا خارجيا بقدر ما هي بنية دلالية موازية تسهم في توجيه الفهم وتعميق الإدراك، ويمكن اعتبارها مداخل استراتيجية تعمل على تهيئة عملية التلقي، فمن خلال استقرائها تكشف عن طبقات من المعنى تتوارى خلف البنية الظاهرة، وهو ما يجعل النّصوص الموازية عنصرا فاعلا في إنتاج الدلالة.

5. يقابل تنوع العتبات تنوع في أدوارها، فهي لا تكتفي بالتقديم والإخبار، بل تضطلع بإنتاج إشارات إيحائية تمهد لمسار الفهم والتأويل وتضبطه، فتساهم في إنتاج المعنى بالتوازي مع النّص المركزي.

6. تتضاعف فعالية العتبات النّصية حين تدخل في عمليات تفاعل تناصية، سواء مع بعضها البعض أو على المستوى الداخلي مع النّص أو في تعالقها مع نصوص أخرى وكلّما تمّ انتقاؤها بوعي جمالي، وحس نقدي اكتسب العمل الإبداعي كثافة رمزية أعلى، وأصبح أكثر تماسكا وإقناعا، وامتلك قدرة كبيرة على جذب المتلقي وتوريطه في عمليتي القراءة والتحليل.

7. تمثل رواية "الشجرة التي هبطت من السماء" للأديب الجزائري عز الدين جلاوجي نموذجا ثريا مثخنا بالتناص، ويبدأ تمظهره من العنوان الرئيسي بوصفه عتبة مشحونة بالتناص الداخلي والخارجي، إذ انفتح على شبكة من التعالقات الدينية الميثولوجية والذاتية.

8. انفتح العنوان الخارجي لرواية الشجرة على تناص ذاتي يربطها ببقية أعمال الكاتب "الروائية، القصصية، النقدية، والمسرحية"، في تفاعل قائم على التشابه التركيبي وطابع الغموض والتّمرد على المألوف، ممّا يؤسّس لشبكة داخلية من التواشج النّصي تميز أسلوبه.

9. شكّل العنوان الرئيسي بنية دلالية متحركة لا تكتفي بالإحالة إلى المتن، بل تعلن منذ الوهلة الأولى عن عمل سردي مشحون رمزيا، كاسر للمألوف، قائم على المفارقة والتوتر والإيحاء.

10. يوازي دور العناوين الداخلية دور العنوان الخارجي الرئيسي، فهي تشتغل جنبا إلى جنب معه، من خلال ضبطها للفصول وتقديم خلاصة مكثفة لمحتوى المتن، كما يمكن أن تحمل دلالات كامنة تفتح المجال لتعدّد التأويلات، وتوسيع أفق القراءة.

11. جاءت العناوين الداخلية لرواية الشجرة التي هبطت من السماء مشحونة بكثافة دلالية عالية، تستوجب قراءة دقيقة وثقافة واسعة لاستيعابها وفهم إشاراتها، وقد أسهمت في ضبط الفصول وإضاءة مسارات السّرد، إلاّ أنها بقدر ما أوضحت قد أربكت، وأثارت التساؤلات وزادت الفضول بما احتوته من رموز وشفرات، ممّا يحفّز القارئ على متابعة القراءة بحثا عن المعاني المخفية.

12. انفتحت العناوين الداخلية لرواية الشجرة على تناصات دينية، وأدبية تراثية، وأبعاد ميثولوجية، عبر آليات تعتمد على الإيحاء لا المباشرة، وقد أحالتنا بطريقة مشفرة وذكية على أسطورتي عشتار والقمر سين، وانفتحت في الوقت نفسه على الذاكرة الثقافية العربية عبر استدعاء حكاية حيزية، ومواصفات جواد امرئ القيس، وهو ما كوّن شبكة من التفاعلات المكثفة دلاليا، ومنح عتبة العناوين الداخلية زخما مرجعيا ورمزيا متعدّد المستويات.

13. عمل الرّوائي عز الدين جلاوجي على استحضار أسطورتي عشتار والقمر سين بشكل غير مباشر، وأخضعهما لمنطقه الإبداعي الخاص، فغدا العنوان مرآة تعكس الأسطورة عبر قراءة أولية لتأتي قراءة المتن لاحقا وتؤكّد الفرضية، ممّا أنتج علاقة تفاعلية بين العنوان والأسطورة، والعنوان والمتن، والمتن والقارئ.

14. استدعى عنوان الفصل الثالث شخصية من أشهر شخصيات التراث الجزائري "حيزية" لكن الاستدعاء في العتبة جاء مرمزا بحرف الحاء، وما جعلنا نفك شفرته هو قراءتنا للمتن الذي أحالنا إلى دلالات "حرون، حيزية، الريح".

15. استدعى الكاتب حكاية حيزية التراثية عبر عمليات تحوير وانحراف سردي أكسبتها بعداً أسطورياً وصوفياً؛ حيث قام التناص على تقنية النفي الكلي الّذي يستحضر المرجع ليتجاوزه، منتجاً حيزية جديدة خُلّدت بحرف روائي حديث.

16. استثمر الكاتب التناص لإنتاج بنية سردية جديدة انطلاقا من بنية سردية قديمة، حيث تصبح العتبة المتناصة مولدا لطبقات جديدة من المعنى، وتغدو محركاً لإعادة صياغة التجربة الحكائية التراثية في قالب جديد وأبعاد مختلفة.

17. لعب التفاضل بين العتبتين المتناصتين –رواية علي بابا والأربعون حبيبة/ حكاية علي بابا والأربعون لصا– دوراً هاماً في إعادة تشكيل الحكاية، إذ قام بدفع الحكاية المرجعية نحو عوالم مستحدثة مليئة بالمغامرة والاختلاف، وعمل من خلاله على توسعة السّرد وإثرائه عبر إدراج عناصر جديدة يهدف من خلالها إلى زحزحة الحكاية الأصلية عن حدودها التقليدية وإعادة تدوير بنيتها ومعانيها، ممّا أسهم في توليد مستويات دلالية مضافة.

18. قامت العتبة المتناصة بتوجيه أفق التلقي وذلك من خلال إحالتها المستمرة على النّص الأصلي، كما كونت علاقة تجمع القارئ مع النّص الغائب من خلال استحضار العديد من العلامات المرجعية لإثارة ذاكرة النّص الأصلية، وخلق جو مشابه لما كان سابقا، فتتعدّد مستويات القراءة، وتتجلى الكثير من التأويلات وتخرق العديد من التوقعات.

19. اشتغل الكاتب على خلخلة الذاكرة السّردية من خلال ممارسة ما يعرف باللعب السّردي، فقد قام بتحوير العديد من المعاني، ممّا يضع القارئ في موضع إعادة بناء المعنى بدل استعادته، فتفتح أمامه عدة نوافذ لتأويلات متنوعة.

20. أعاد الرّوائي إنتاج نص علي بابا والأربعون حبيبة التراثي وفق رؤية حديثة، وضمنه العديد من وجهات نظره وآرائه الأيديولوجية، حيث وجدنا العديد من المقاطع الّتي تتأمل في الطبيعة البشرية، وتمرّر رسالة مفادها أنّ الدنيا زائلة، وأنّ الأعمال الصالحة هي الدائمة وأنّ نزاعات الإنسان نزاعات تافهة مقارنة بما ينتظره لاحقا، كذلك أبرزت قيم الصدق والوفاء وعالجت مواضيع الظلم والخداع والكذب، وهي بذلك تتكامل مع الحكاية الأصلية الّتي

عالجت موضوع الجشع والطمع والحسد، ولكنّها تجاوزتها في طريقة المعالجة وعمق الأسئلة المطروحة، ممّا يجعل خطابها القيمي أكثر رحابة ونضجا.

21. جاء التناص بين عتبتي رواية علي بابا والأربعون حبيبة وحكاية علي بابا والأربعون لصا محملا بالتكامل، حيث يتكاملان في العديد من العناصر المستدعاة مثل شخصيات "علي بابا، شهرزاد، شهريار، دنيازاد، علاء الدين، اللصوص الأربعون"، وكذلك استحضار بعض الفضاءات المكانية كالكهف، الجبل، الغابة، بالإضافة إلى استدعاء تيمة الصعلكة وتقنية اللّغة المسجوعة، واللاّزمة الختامية الّتي ألفناها في ألف ليلة وليلة.

22. تجاوزت الرواية مرجعها التراثي عبر الانزياح نحو عوالم مستحدثة كالعجائبي، واللعب بالزمن، وإدراج أنساق ثقافية جديدة كالجندر، ممّا يثبت وعي الكاتب بآليات التناص القائمة على التحوير والامتصاص، ليخلق طابعاً مستقلاً للرّواية رغم اتّصالها بالمرجع.

23. تتميز كتابات عز الدين جلاوجي بالميل نحو المغامرة واستكشاف الجديد وفتح آفاق غير مألوفة، وابتكار طرق متقنة، والخوض في دهاليز فنيّة معقّدة تستلزم عمق التفكير والتحليل، كما يستند إلى خيوط سردية متشابكة تهدف إلى كسر توقعات القارئ، وخلق تشويق كبير يجعله مشدودا للنّص غير قادر عن الانفصال عنه.

24. يظهر نزوع الكاتب إلى التجريب بوضوح في روايته "الشجرة التي هبطت من السماء" حيث يحلّ مصطلح "الميعة" محل المقدمة التقليدية، ليؤسّس مدخلا جديدا غير مألوف في الأعمال الرّوائية ويضفي عليه طابعا حداثيا، ويتعزّز هذا الابتكار في الإهداء الذي بدا كأن شخصية سعد تقدمه من داخل النّص، ويستمر هذا المنهج من خلال طريقة بنائه للشخصيات مثل حيزية المستدعاة من عمق التراث الجزائري الشفهي وطيفها سارة اللذين يعكسان براعة في خلق شخصيات شيقة، وهو نفسه ما لمسناه في رواية علي بابا إذ مزج بين شخصيات أدبية تراثية وشخصيات روائية مستحدثة بطريقة تقنع القارئ بواقعية كليهما

وهو ما يجعلنا نقول أنّ أسلوب جلاوجي عبارة عن تجربة متكاملة تمزج بين التّجريب اللّغوي والسّردي والفني.

25. تمزج كتابات عز الدين جلاوجي بين الأسلوب الممتع والمعاني العميقة، حيث تحفل أعماله بآراء أيديولوجية مضمرة، وتحمل رسائل مشفّرة تعالج قضايا الأمّة العربية، وتتطرّق إلى سوداوية المجتمع، وتحذّر من الفساد الّذي اجتاحه، كما تستشرف المستقبل مؤكّدة أنّ الخير أقوى من الشّر، وأنّ كلّ أمّة فاسدة مصيرها الهلاك.

ملاحق


عزالدين جلاوجي
الشجرة التي هبطت من السماء
رواية

عزالدين جلاوجي

رواية

الشجرة التي هبطت من السماء

الإهداء

إلى التي هبطت ذات دهشة على قارعة القلب...
وبذات الدهشة ارتقت...
إليها دون العالمين
أهدي هذه المغامرة

ميعة

﴿في البدء كانت الشجرة﴾

واتخذوا من الشجر نورا

"وما شيءٌ من دواهي الدنيا يعدل الافتراق، ولو سالتِ الأرواحُ به فضلاً عن الدموع كان قليلاً.. فالفراقُ أخو الموت.. عندئذ يؤول العاشق إلى حد السَقام والضَنى والنَحول، وربما أضجعَه ذلك.. وربما تزايدَ الأمر، فكان سبباً للموت ومفارقةِ الدنيا"

ابن حزم الأندلسي

الأولى

﴿نهاية النهايات﴾

شيطان من إنس رجيم

لي الأرض وما تعرشون
ولي القلب وما تمنون

الثانية

﴿بين السين و التاء﴾

كهف من طيف عليم

إن الذين يشجونه يفلحون
والذين يغرفون منه لا يرتوون

الثالثة

﴿بين سين و حاء﴾

ريح من صخر كظيم

إن الذين يخلصون يرتقون
والذين يرتقون إليه يعرجون

الرابعة

﴿بداية البدايات﴾

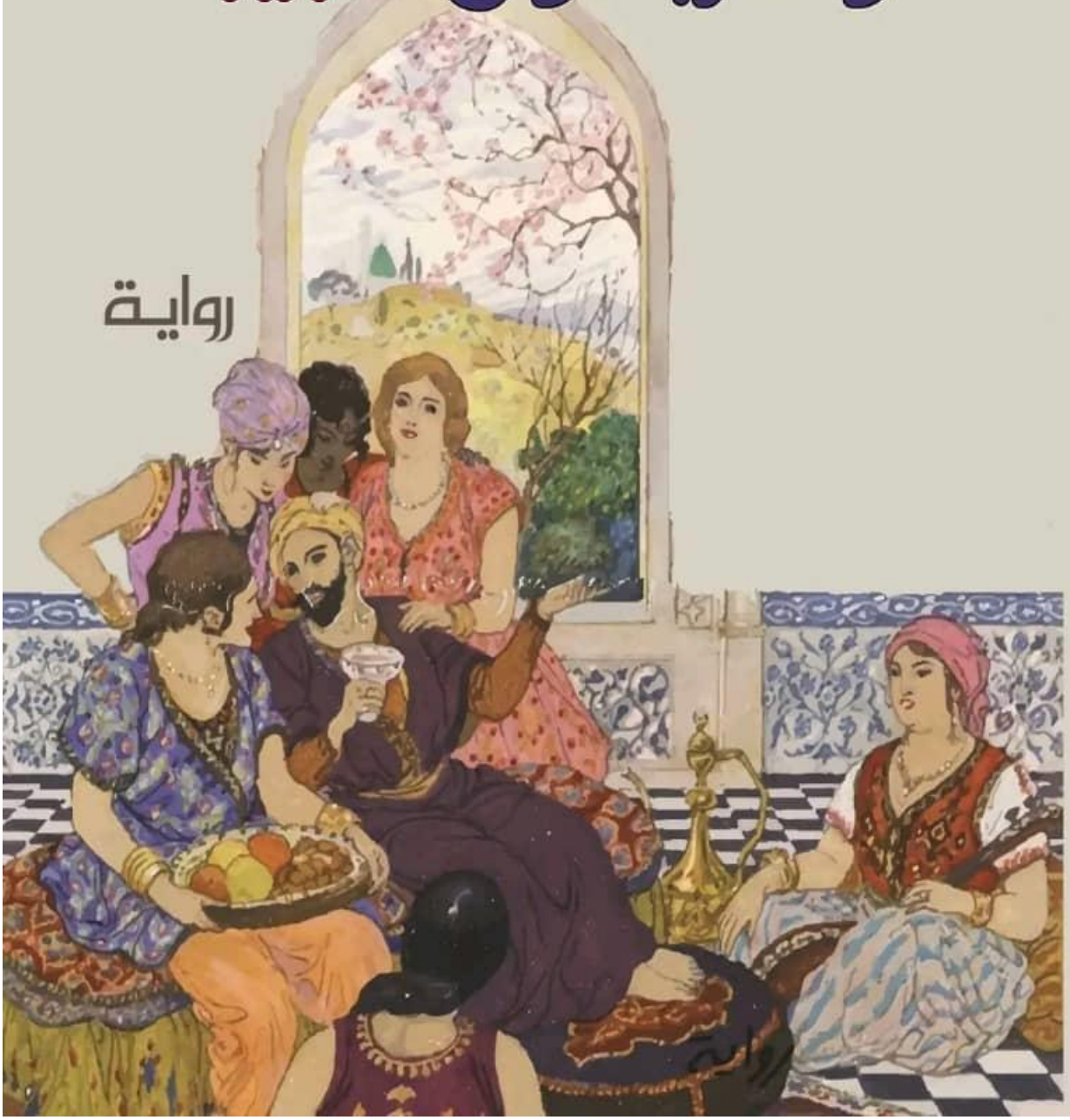
روح من قلب سليم

لكم القحط وما تستفون
ولكم دمع الريح وما تزرعون

عزالدين جلاوجي

علي بابا والأربعون حبيبة

رواية



مكتبة البحث

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1-عز الدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر دط، 2023م.

2-عز الدين جلاوجي: الشجرة التي هبطت من السماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2024م.

ثانيا: المراجع

مراجع عربية:

1- بن قيطون: قصيدة حيزية، دراسة وجمع أحمد أمين، دار مصباح الجزائر، دط،1991م.

2- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط2، 2000م.

3- أحمد فرشوخ: حياة النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، دط 2004م.

4- بسيوني عبد الفتاح: فيود علم البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط2، 1988م.

5- حسان شمسي باشا: زيت الزيتون بين الطب والقرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان دط، 1984م.

6- حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار: علي بابا، ألف ليلة وليلة الجزء الثالث عشر، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت.

7- خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008م

8-رابح بن خويا: تلقي التناص في النقد العربي المغربي، دار الباحث للنشر والإشهار، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2021م.

9-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001م.

10- سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية لبنان، دط، 2014م.

11- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

12- عبد السلام أزيار: أليات التفاعل النصي ودورها في التجنيس الأدبي، رسالة التوابع والزوابع أنموذجا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م.

13- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق سورية، ط1، 2011م.

14- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 2010م.

15- عيساني بلقاسم: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، منشورات ضفاف، ط1، م2016.

16- فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين دمشق، ط6، 1996م.

17- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م.

18- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1 2002م.

19- محمد باردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، منشورات مركز الرواية العربية تونس، ط1، 2011م.

20- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن دط، 2010م.

21- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م.

22- محمد مفتاح: الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2002م.

23- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1985م.

24- محمد وهابي: من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1 2016م.

25- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط 1998م.

26- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2004م.

27- نصيرة عشي: البنية التناصية في الرواية العربية دراسة تطبيقية للتداخلات النصية دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.

28- يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م.

29- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م.

مراجع أجنبية:

1- Ann Oakley: sex, gender and society, Ashgate publishing company, USA, no ed, 2015.

2- Gérard Genette: Palimpsestes (La littérature au second degré), coll: Poétique, Ed: paris, 1982.

3- Leo H. Hoek: la marque du titre, dispositifs sémiotiques d' une Pratique textuelle, ed, La Haye mouton, paris, 1981.

4- Dictionnaire des littératures (Historique, Thématique, et Tecnique), ed, libraire Larousse, paris, 1990, T2.

5- Érick Flardeau: Compréhension et interpretation: deux composantes complémentaires de la lecture Littéraire, Revue des sciences de l'éducation, Volume 29, numéro 3.

6- Gérard Genette: seuils, ed; du seuil, paris, 1987.

7- Julia kristeva, Séméiotiké (Recherche pour une sémanalyse), coll = tel Quelle, ed = Seuil, 1969.

8- L' intertextualitè -Sophie Rabau GF - corpus, paris, 2002.

9- Le Robert: dictionnaire du français, paris, Avril 2003.

مراجع أجنبية مترجمة:

1- أفلاطون: الجمهورية، تر: جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ط1، 1990م.

2- أوركيوني، كاترين كير برات: "كفاية المتكلمين" ضمن كتاب في التداولية المعاصرة ترجمة وتعليق: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2014م.

3- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م.

4- رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

5- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م.

6- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
7- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

المجلات والدوريات:

1- الأسد صالح: الذكاء الاصطناعي: الفرص والمخاطر والواقع في الدول العربية، مجلة إضافات اقتصادية، المجلد 7، العدد 1، 2023م.
2- جميل حمداوي، الرواية البيكارسة أو الشطارية، مجلة حوليات التراث، العدد 8
3- سالم بن محاد بن علي المعشني: أسطورة الخيل في معلقة امرئ القيس قراءة نقدية تحليلية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد11، العدد 3، سلطنة عمان 2023م.
4- عبد المؤمن رحماني: رثاء الحبيبة في الشعر الشعبي الجزائري، قراءة في قصيدة حيزية لابن قيطون، مجلة الكلم، العدد4، ديسمبر 2017م.
5- العماري الطيب: النخلة في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية سوسيوثقافية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 15، 2011م.
6- فاضل عبد الواحد علي: الشمس والقمر والزهرة في ضوء النصوص السومرية والبابلية مجلة الأقلام، العدد 2، نيسان، 2000م.
7- مريم أنيسة جبالي، أحمد حاجي: رمزية الأرض في رواية عز الدين جلاوجي، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 7، العدد 1، 2021م.
8- وفيقة أحمد يوسف السعيد: الدور السياسي لشجرة الدر في مصر من الحملة الصليبية السابعة حتى مقتل عز الدين أيبك (1249م/ 1257م)، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، العدد 27، ج1، 2021م.

أطاريح الدكتوراه:

1- طيان شريفة ساحد: الفنون التطبيقية في العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل– التناص والعتبة: مفاهيم نظرية	8
تمهيد:	9
أولا– مقاربة في مفهوم التناص:	9
1– التناص في الفكر الغربي:	9
2– التناص في الفكر العربي:	25
ثانياً– العتبة النّصية: مقاربة في المفهوم:	29
1– مفهوم العتبة:	29
أ– العنوان:	29
ب– الغلاف:	32
ج– الصورة:	33
د– اسم المؤلف:	34
هـ– الإهداء:	34
و– المقدمة:	34
ي– الهوامش الحواشي:	35
2– دور العتبات النّصية:	35

الفصل الأول: تجليات التّناص والتّشظي الرّمزي في عتبات رواية "الشجرة التي هبطت من السماء"	37
تمهيد:	38
أولاً– التّناص الذاتي وتمظهراته الأسلوبية في رواية الشجرة التي هبطت من السماء:	38
1– الجمل الاسمية: رتابة التّركيب وتكرار البنية:	39
2– التّناص الذاتي وإعادة إنتاج اللفظة المركزية "الشجرة":	42
3– التّوتّر الدلالي وتوليد المعنى التّناصي:	43
4– التّناص الذاتي واستراتيجية الحقل الدلالي:	44
ثانيا– التّناص الخارجي وانفتاح العنوان على رمزية الأشجار في الثقافات الإنسانية:	44
1– شجرة الزيتون:	44
2– شجرة النخيل:	46

3- شجرة الدر المصرية:	47
ثالثا- التناص الديني وثيمة الهبوط:	48
رابعا- تمثلات التناص في العتبات الداخلية:	50
1- تجسّد الشجرة في نُوَّة: وحدة الرّمز وتعدّد الدلالة:	52
2- منانة في أبعادها الرّمزية والسّردية:	53
3- الشّجرة معرض لأصناف البشر:	54
4- حيزية الشجرة:	56
رابعا- التناص الداخلي وثيمة الهبوط:	58
خامسا- تجليات التناص البصري:	59
1- صورة المرأة على الغلاف: تجليات الرّمز وإيحاءات الدلالة:	60
2- الشجرة في صورة الغلاف: بوح الرّمز وأيقونة الدلالة:	62
أ- هوية الشجرة: من الجسد الطبيعي إلى الرّمز الصوفي:	62
ب- مفارقة الحضور والغياب: انكسار الرّمز وتحولات المعنى:	64
3- تناص الألوان: من الرّؤية البصرية إلى القراءة الرّمزية:	65
سادسا- الإهداء كمساحة تجريبية: كتابة الذات وفتنة العتبة:	67
سابعا- تجليات التّناص المباشر والتناص الداخلي في عتبة الميعة:	71

الفصل الثاني: مضمر التناص في العناوين الداخلية لرواية الشجرة التي هبطت من السماء	76
تمهيد:	77
أولا- قراءة في عنوان الفصل الأول:	78
1- التركيب اللغوي وأفق التلقي الأول:	78
2- نهاية النهايات:	80
أ- التناص الدلالي: النّهاية والفناء:	80
ب- تجسيد النهاية عبرة ثنائية الشجرة والأرحام:	80
ج- التناص البنيوي: فشل الطقوس وتكريس نهاية النهايات:	81
3- شيطان من إنس رجيم:	82
أ- التّداخل اللفظي المعجمي:	82

ب- التّداخل السّلوكي الأخلاقي:	82
ج- التّداخل الخطابي: ثيمة التّعالي والتّملك:	83
ثانيا- قراءة في عنوان الفصل الثاني:	84
1- الحرف بوصفه عتبة دلالية: من البلاغة القرآنية إلى الابتكار السّردي:	84
2- البنية العنوانية ودلالة (بين):	85
3- تعالقات السين:	86
4- تعالقات التاء:	88
5- البنية العنوانية والدلالات الرّمزية:	90
6- الانفتاح على القص القرآني:	92
7- الشر كتحقق سردي للعنوان:	94
ثالثا- قراءة في عنوان الفصل الثالث:	96
1- الانفتاح على الأساطير البابلية:	96
2- جمالية التناص التراثي مع حكاية حيزية:	104
3- الانفتاح على التراث الجاهلي:	110
رابعا- قراءة في عنوان الفصل الرابع:	118
1- بداية البدايات:	118
2- استدعاء التّصوف: تفكيك الدلالات الرّوحية:	123
3- استباق المصير:	125

الفصل الثالث- التكامل والتفاضل في العتبات المتناصة -قراءة في رواية علي بابا والأربعون حبيبة-	131
تمهيد:	132
أولاً- دينامية التكامل والتفاضل في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة":	133
ثانيا- تجليات التكامل بين رواية علي بابا والأربعون حبيبة وحكاية علي بابا والأربعون لصا:	134
1- قراءة في عتبة التصدير ودور الصوت النسائي:	135
2- علي بابا كامتداد مرجعي:	137
3- استحضار الفضاء المكاني:	140
4- الثوابت المرجعية والقيم المضافة:	142
5- استحضار اللازمة الحكائية:	143
6- استحضار اللغة المسجوعة:	144
7- التداخل الفكري الإيديولوجي:	147
ثالثا- تجليات التجاوز بين العتبتين المتناصتين:	151

1- مفارقة العنوان:	152
2- العدد أربعون والدلالة الميثافيزيقية:	154
3- الانفتاح على العجائبي:	159
4- الانفتاح على عالم الجن والسّحر:	161
5- استدعاء رأس المحنة:	162
6- الكوة الزّمنية:	163
7- التحوّل الجنسي:	165
8- نسق الجندر والتحوّل الهوياتي:	166
9- نسق الفحولة وإعادة تشكيل البطولة:	169
10- البيكارسية والقلب القيمي:	170
11- الانفتاح على النسق الثقافي المغربي:	173
12- التلاعب بالزّمن والسّرد: من الإغلاق التقليدي إلى الانفتاح التجريبي:	174
13- خاتمة:	175
14- ملاحق:	182
15- مكتبة البحث:	192
16- فهرس الموضوعات:	199
17- ملخص:	200

ملخص

ملخص:

يعدّ التناص من المفاهيم النقدية الحديثة الّتي اكتسبت حضورًا لافتًا في الدراسات الأدبية المعاصرة، لما يوفره من إمكانات إجرائية تحليلية تسهم في فهم طرق تشكّل النّصوص وآليات تفاعلها مع الخطابات السابقة عليها، وقد ارتبط هذا المفهوم ارتباطًا وثيقًا بالعتبات النّصية باعتبارها فضاءات موازية للمتن الروائي، تؤدي دورا أساسيا في توجيه القراءة وبناء الإطار الدلالي للنّص، وقد شكّلت الرّواية الجزائرية المعاصرة نموذجًا خصبًا لتجلي هذه العلاقة التفاعلية بين التناص والعتبة، حيث تتداخل النصوص وتتقاطع المرجعيات، بما يعكس ثراء التجربة السردية وتجددها وتعدّد طبقاتها الدلالية.

استنادا إلى هذه الرؤية، سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن مواطن التناص الظاهرة والخفية في الرّوايتين المدروستين، واستقصاء أبعاده الدلالية ووظائفه الجمالية، مع التركيز على استنطاق العتبات النّصية بوصفها عناصر فاعلة في إنتاج المعنى، وقد اعتمد بحثنا مقاربة تحليلية تتجاوز القراءة السطحية، وتغوص في عمق العلاقات النّصية الّتي تنسجها العتبات مع المتن، ومع نصوص أخرى سابقة أو موازية له.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع اعتماد مدخل نظري خصّص لضبط المفاهيم وتتبع نشأة وتطور المصطلحين، مع بيان حدود اشتغالهما داخل الخطاب النقدي والرّوائي، كما تم تخصيص ثلاثة فصول تطبيقية، عالجت مظاهر التناص في مستويات متعدّدة، مع التركيز على تحليل مضمراته واستجلاء تجلياته المختلفة داخل العتبات الروائية، وقد سعت هذه الفصول إلى إبراز الأهداف الّتي يحققها التناص، وأدواره الوظيفية، إضافة إلى القيم الجمالية الّتي يضفيها على النّص سواء من حيث تعميق الدلالة أو توسيع أفق التأويل.

واختتمت الدراسة بخاتمة ضمت أبرز النتائج المتوصّل إليها، والّتي أكدت أنّ التناص في الرّواية الجزائرية لا يعد مجرد آلية شكلية أو إحالية، بل يمثل استراتيجية دلالية وجمالية تسهم

في بناء النّص وتكثيف معانيه، خاصة على مستوى العتبات النّصية الّتي تتحوّل إلى فضاءات حوارية نشطة، كما أبرزت النتائج أهمية العتبات في توجيه المتلقي وإشراكه في عملية التأويل، بما يجعلها عنصرًا لا يقل أهمية عن المتن السّردي ذاته.

الكلمات المفتاحية: التناص – العتبة – المضمر – التداخل– الرّواية.

Abstract:

Intertextuality is one of the modern criticism techniques that gained remarkable presence in contemporary literary studies, because of the analytical options it provides to the task of understanding how texts are formed and how they interact with previous discourses. This notion is closely associated to paratext as they constitute parallel textual spaces to the main narrative, guide its reading, and shape its semantics framework. Contemporary Algerian fiction is an example of this interactive relationship between intertextuality and the paratext. In it, texts and references overlap, reflecting the fruitfulness of the narrative experience, its renewal, and the multiplicity of its semantic layers. Accordingly, the study aims to identify both overt and covert intertextuality in the two chosen novels. It examines their semantic dimensions and aesthetic functions, while highlighting the paratext as an active agent in the production of meaning. The investigation employs an analytical approach to explore the intricate textual relationships that paratext shares with the main narrative as well as with previous or parallel texts. Given the nature of the topic, the stud adopts a theoretical framework in exploring key concepts, tracing the establishment and development of the two terms, and clarifying their scope within literary criticism and narrative discourse. Three applied chapters are dedicated to examining aspects of intertextuality at multiple levels, with focus on analyzing its subtext and uncovering its various manifestations within narrative paratext. These chapters highlight the literary objectives anticipated by intertextuality, its functional roles, and the aesthetic value it adds to the text, whether by intensifying meaning or broadening the potentials of interpretation. The study concludes with a summary of the main findings, which determine that intertextuality in Algerian novels is not merely a formal or referential device but represents a semantic and aesthetic strategy that molds the text and enriches its meanings. This is largely evident in paratexts, which act as dynamic dialogical

spaces. The findings also highlight the significance of the paratext in guiding and involving the perceiver of the text in its interpretation, proving it crucial to the text as the narrative itself.

Keywords: Intertextuality – Paratext – Subtext – Overlap –Novel

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and scientific research

Chadli Bendjedid El Tarf University

Departement of Arabic language and literature

Faculty of Literatures and languages

Intertextuality in Textual Thresholds: A Reading of Selected Models .

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Phd (L.M.D) in Literary Studies

Specialization: Algerian Literatur

Submitted by:

Ichrak Lebied

Submitted by:

Achouri Fatiha

Professor	Degree	University	Position
Abdellatif Henni	Pr	Université chadli bendjedid eltarf	Chair of the jury
Fatiha Achouri	Mca	Université chadli bendjedid eltarf	Supervisor and rapporteur
Samiha Abbes	Mca	Université Badji Mokhtar Annaba	Examiner
Oureida Rebbani	Pr	Université chadli bendjedid eltarf	Examiner
Leila Tahri	Pr	Université chadli bendjedid eltarf	Examiner
Hamida Slioua	Mca	University of abdelhafid boussouf mila	Examiner

Academic year : 2025/2026