الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون –تيارت–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات أدبية **تخصص:** أدب حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة المـــــاستـــر الموسومة بـــ:

مظاهر التجريب في الرواية العربية

رواية "الزيني بركات" لـ "جمال الغيطاني" [أنموذجا]

إعداد الطالبتين:

بالحراش إكرام

قرميط فتيحة

إشراف الأستـــاذة:

د. أحمد الحاج أنيسة

أعضاء لجنة المناقشة

د/محمودي بشير..... رئيســـــا

د/أحمد الحاج أنيسة ..... مشرفا ومقررا

د/بوطرفاية مصطفى ..... عضوا مناقشا

السنـــــة الجامعيـــــة:

1439هـ/1440هـ/- 2018م/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى التي رسمت لي طريق الأمان وغمرتني بفيض من الحنان "**أمي الغالية**"

يا من جعل الله الجنة تحت قدميك.

إلى الذي بث في الأمل وألهمني حب العلم والعمل "**أبي العزيـــز**"

إليكما من فتحا لي باب المستقبل وجعلا مني لونا نيرا في أحضان العلم والمعرفة.

إلى زهور المستقبل **إخوتي وأخواتي** خاصة الكتاكيت الصغار "**منال ومرام**".

إلى أعز **الأصدقاء** وعلى رأسهم "**F16**" و**فتيحة**.

إلى كل عائلتي منها (**بالحراش وعداوي**).

إكـــرام

الإهـــداء

إلى من لا يشاطرهما الوداد في قلبي أحد من البشر.

إلى من لا أنسى لهما ليالي السهر

إلى من أتمنى لهما في الجنة مياه الكوثر

إلى من أعطاهما الإسلام ثلث البر والإحسان

إلى أبي الغالي "**بومدين**" أطال الله عمره

وإلى أمي الغالية "**خيرة**" رحمها الله

وأشكر الله الذي حباني بحديقة أخوية لا أمل من تقبيل أكمام زهورها العقبة

إنهم: **ساسي، خالد، كريمة، فاطيمة، حسام، ساعد، قديرو**

وإلى كل أحبتي وأصدقائي: إكرام، فاطيمة، حنان، والبقية كل باسمه "F16"

وإلى زوجي الغالي قرة عيني "**شبيشب محمد**" حفظه الله

فتيحة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

نتقدم بجزيل الشكر وخالص التقدير إلى الأستاذة المحترمة

"الدكتورة أحمد الحاج أنيسة".

على الجهد الذي بذلته في الإشراف على عملنا.

نشكر كذلك لجنة المناقشة وعمال المكتبة بكلية الآداب

واللغات لتعاونهم معنا وإلى كافة الأساتذة.

كما نشكر الطاقم التقني الذي أشرف على كتابة

وطباعة هذه المذكرة.

وإلى كل من مد لنا يد العون من قريب أو من بعيد إلى هؤلاء

أسمى عبارات الشكر والتقدير، فجازى الله عنا الجميع كل خير

ووفقنا وإياكم إلى ما فيه خير الدين والدنيا.

مقدمـــة

أخـذت الروايـة المعاصـرة – الجديـدة – والتجريبيـة مكانـة هامـة وأصـبحت نموذجـا للبحـث والدراسـة، وكغيرهـا مـن الروايـات العربيـة حاولـت الروايـة المصـرية أن تخـوض غمـار التجريـب الروائـي، وذلـك البحـث عـن مـا يغـاير الروايـة التقليديـة السـائدة وإبـداع أشـكال جديـدة مـن حيـث الشـكل أو المضـمون، لتعيـد النظـر بـذلك في الكثـير مـن الخصـائص الفنيـة الـتي مثلـت الخلفيـة النظريـة للنصـوص التقليدية ودعاماتها الأساسية إنشاءً وتقبلا.

يعدُّ «جمال الغيطاني» من أهم الروائيين العرب الذين رفضوا أنماط الكتابة السائدة، وتميز عن غيره باستناده على التراث العربي الإسلامي لتأصيل رواياته وتخليصها من قيود الرواية الغربية، وهذا ما تجلى لنا في أولى رواياته الموسومة بـ «الزيني بركات» والتي تعد نموذجا للرواية العربية التي تجمع بين النهل من التراث العربي واستحداث أشكال جديدة للكتابة الروائية، ومن هنا وسمنا موضوع بحثنا هذا بـ "مظاهر التجريب في الرواية العربية رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني أنموذجا".

إنَّ النصوص التجريبية تتباين في أشكالها وتتمايز أحيانا كثيرة، وهذا خلافا للرواية التقليدية التي يمكن تحديد أبرز ملامحها في جملة من التقنيات والعناصر السردية، فكل رواية تجريبية تمثل مغامرة جديدة ومختلفة، وحتى النصوص التي تكون عائدة لنفس الروائي قد نجد بينها الاختلاف والتمايز، ومن هنا جاءت صياغتنا لإشكالية البحث على الشكل الآتي:

- **ما هي مظاهر النزوع التجريبي في رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني؟.**

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو الالتزام بالمواضيع المقدمة من طرف إدارة الكلية بهدف الوقوف على مظاهر التجريب.

ولسير هذا البحث ضمن طريقة منهجية اتخذنا من المنهج الوصفي التحليلي طريقاً لتبيان مظاهر التجريب الروائي عند «جمال الغيطاني»، من خلال تحليل رواية «الزيني بركات» واتخاذها أنمُوذجاً للدراسة باعتبارها رواية تجريبية ميزتها الكبرى التفاعل مع التراث وتداخل أزمنتها وتنوع شخصياتها.

لقد قسمنا مادة بحثنا إلى مدخل وفصلين، حيث تناولنا في المدخل مسار تطور الرواية العربية في مصر "من التأسيس إلى التجريب"،أما الفصل الأول فتحدثنا فيه عن "آليات التجريب في الخطاب السردي" ويضم ثلاثة مباحث، المبحث الأول تطرقنا فيه إلى تحديد مفهوم التجريب ومرحلة تأسيس المصطلح، أما المبحث الثاني فوسمناه بـ"نشأة الرواية الجديدة ومميزاتها، كما تطرقنا في المبحث الثالث من هذا الفصل إلى"مظاهر النُزوع التجريبي في الرواية العربية" من خلال اللغة، التناص والتراث.

ويأتي الفصل الثاني _من هذه الدراسة-فصلاً تطبيقياً وسمناه بـ" التجريب والبنية السردية في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني"، ويتضمن ثلاثة مباحث، المبحث الأول "العتبات النصية في رواية الزيني بركات"،أما بالنسبة للمبحث الثاني فوسمناه بـ "آليات اشتغال التجريب على مستوى البنية السردية، وذلك من خلال تنوع الشخصيات وتداخل الأزمنة، كما تطرقنا في المبحث الثالث إلى "الوعي الجديد بالتُراث في رواية الزيني بركات" من خلال ظاهرة التناص واللغة، وفي الخاتمة أجملنا أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر هذه الدراسة، وأعقبناها بقائمة المصادر والمراجع أهمها:

دراسة الناقد «خليفة غيلوفي» التجريب في الرواية العربية، بالإضافة إلى «فوزي الزمرلي» «شعرية الرواية العربية»، إلى جانب مؤلفات الناقد المغربي «سعيد يقطين» «انفتاح النص الروائي»، وغيرها من المراجع التي استندنا عليها في دراستنا هذه لإزالة مغاليق مصطلح التجريب الروائي ومظاهره في الرواية العربية، ومن المعلوم أن الباحث وهو بصدد دراسة ما يواجه عقبات، قد تكون لضيق الوقت أو قلة الدراسات و الأبحاث حول هذا الموضوع، لكن هذا لايعيق العمل وإنما يكون حافزا أو دافعاً للتجاوز والتفوق.

وأخيراً نتمنى أن نكون قد وفقنا في مذكرتنا هذه من خلال الوقوف على أهم مظاهر التجريب في رواية «الزيني بركات» كما لا ننسى في نهاية هذه المقدمة أن نعبر عن خالص شكرنا وتقديرنا للأستاذة المشرفة وإلى أعضاء اللجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذه المذكرة وتصويبها.

- بلحراش إكرام
- قرميط فتيحة

حرر في تيارت: 2019/06/26

مدخـــل

الرواية العربية في مصر

"من التأسيس إلى التجريب"

إنَّ تعريف الرواية لم يجد جواباً بعد بسبب تطورها الدائم فهذا اللون من الأدب يتخذ لنفسه ألف وجه ويرتدي في هيئته ألف رداء، ويتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفه تعريفاً جامعاً مانعاً، ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة[1]، فحين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية نجد أن هذه اللفظة تدل على "التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في مُعتل الياء روي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي رياً ... ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، فأراد أن درتها تعجل قبل نومه ... والرواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا راوية ... ويقال روى فلان فلانا شعراً إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه ... إذن فالمدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء" أو الروحي، النصوص والأخبار... وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير"[2].

أما في معناها الاصطلاحي فهي "الشكل الأدبي الرئيس لعالم (لم يعد فيه الإنسان لا في وطنه ولا مغتربا كل الاغتراب)، فلكي يكون هناك أدب ملحمي –والرواية شكل ملحمي– لا بد من وجود وحدة أساسية، ولا بد لكي تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع"[3].

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 11.

[2]– صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص: 01.

[3]– حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص: 07.

وإذا كانت الرواية عند "جورج لوكاتش" هي ملحمة البورجوازية الحديثة فإنَّ الأمر يختلف مع "ميخائيل باختين" حينما يؤكد على أنَّ الرواية ليست نوعا أدبيا كباقي الأنواع الأخرى، لأن لها متطلبات مختلفة ولأنها لا تتضمن أي قانون خاص بها كنوع أدبي مكتمل، لذلك تبقى النماذج الروائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ، وهي مزيج من الأنواع الأدبية التي سادت قبلها،كما تستمد قوتها –حسب رؤية هنري جيمس– من حريتها المطلقة، أي من انفتاحها واتساعها اللامحدود، وهذا جعله يفرض بداهة مبدأ أن تكون للرواية قوانين صارمة لابد من التقيد بها في كل رواية جيدة[1]، فالرواية "عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول.إنها جنس سردي منثور؛لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعاً، من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم، نسبياً لدى المتلقي، بحيث لا ينبغي لها أن تسمُوَ إلى طبقة لغة العلماء والشعراء، ولكن لا ينبغي أن يعتقد معتقد أنَّا نريد إلى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم إليه، فقد كان تحولها من الوضع البسيط الساذج، بل الغامض الشكل، إلى وضع الجنس الأدبي الراقي بطيئاً، وذلك على الرغم من تعدد المظاهر الجديدة التي طرأت على هذا الجنس الأدبي"[2].

وبهذا المفهوم يمكن أن نعتبر أن الرواية جنس من الأجناس الأدبية لأن "الجنس أعم من النوع"[3]، فهي تقوم "على قدر من اللايقين والتساؤلات وإعادة النظر، إنها قريبة من لا اكتمال الحياة، والرواية جنس تعبيري للحاضر، إنها وصف لحالة العالم والمجتمع و الذات، وبهذا المعنى فهي تلائم تماماً عصرنا الذي هو عصر الشك وعدم تيَقُّن من المستقبل"[4]، فمن خلال هذه التعريفات يمكن القول بأن الرواية تتميز بشكل عام بـ "الكلية والشمولية والموضوعية أو الذاتية، فهي تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكاناً لتتعايش فيه الأنواع والأساليب،كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة، والحديث عن معمارية الرواية وارد في العديد من التعاريف، ذلك أن هذا الفن مرتبط

[1]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 09،13.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 27.

[3]– المرجع نفسه، ص: 23.

[4]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2012، ص: 40.

بالمجتمع الحديث الذي يتميز بالعمران أو المعمار"[1]، أي إنَّ الرواية لها ارتباط وثيق بالمجتمع، فهي تبني معمارها على بنيته. أما فتحي إبراهيم فيرى أن الرواية "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد فهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعيات الشخصية"[2]، فيمكن أن "نخلص إذن إلى أن الرواية هي نص سردي، وتعتبر الحكاية نواته الأساسية، ويتمز بأنه يُروَى أو يكتب بلغة تثير اللّذة والإحساس بالجمال، وله مجموعة من القواعد النظرية التي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى مثل: الحبكة والشخصيات والمكان، الزمان يوظفها كل كاتب حسب الطريقة التي يراها تميزه عن مجموع الكتاب والروائيين الآخرين"[3].

الرواية المصرية من التأسيس إلى التجريب:

لقد حظيت الرواية العربية عامة والمصرية خاصة، باهتمام العديد من النقاد، فمرت الرواية المصرية بمراحل زمنية ثلاث منذ نشأتها إلى الآن وهي:

المرحلة الأولى:"مرحلة الريادة والمحاولات المتفرقة: منذ نشأتها إلى سنة 1939م

لقد حاول حافظ إبراهيم سنة 1906م تطوير النمط السردي وتقريبه من الرواية ومحاولته كانت من خلال كتابة "ليالي سطيح" لم تكن حسب بعض النقاد إلاَّ محاكاة لحديث عيسى بن هشام للمويلحي باعتباره أول عمل إبداعي طوَّع شكلاً تُراثياً يتمثل في المقامة–فجاء عمله أقرب إلى المقامة منه إلى الرواية حسب عبارة عبد المحسن طه بدر، لذلك عندما صدرت رواية زينب 1914م، كمحاولة تستحي من نفسها، اهتم بها النقاد على أنها حجر الزاوية فيما سمي بالرواية الفنية، ومع انتهاء الحرب الكونية الأولى ومنذ سنة 1920، تعددت هذه المحاولات في اتجاه امتلاك يضعف

[1]– عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر: محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص: 275.

[2]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية الناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988، العدد 01، ص: 176.

[3]– علال سنقوقة: المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، جوان 2000، ص: 22.

ويقوى لأدوات الرواية كما فهمها الغرب في عصره الذهبي. وظهرت مجموعة من الأعمال الروائية اعتبرها عبد المحسن طه بدر روايات تحليلية، ففي سنة 1922 أصدر عيسى عبيد قصته "ثريَّا" وأصدر محمود تيمور "رجب أفندي" 1928 و"الأطلال" 1934 كما أصدر محمد طاهر لاشين روايته "حواء بلا آدم" 1933، وهكذا بدأت مساهمة المدرسة الحديثة في بناء الرواية تتضح شيئا فشيئا، فظهرت أعمال لكتاب أبدعوا في أجناس أدبية أخرى، إذ ألَّف توفيق الحكيم "عودة الأرواح" 1933 و"عصفور من الشرق" 1938، أما عودة الروح فهي أنجح أعمال هذه المرحلة فقد برزت فيها ملامح الرواية الفنية بصفة واضحة، إذ يمكن أن نؤكد أن هذه المرحلة هي مرحلة الاتصال بالمذهب الرومانسي في الأدب العربي عامة، كرواية بول وفارجيني "Paul et Virginie" والبؤساء "Les Misérables" وهذا يعني أن الاتجاه الرومانسي كان غالبا وأن صفة الرومانسية التي تُسند إلى كثير من هذه الروايات، باعتبارها الصفة الغالبة للتأكيد على تأثر الرواية المصرية في هذه المرحلة بأحد التيارات الأدبية التي ظهرت في الغرب تبدو لنا طبيعية، على أن تأثير الأدب الفرنسي في رواية هذه المرحلة لم يتجسم فقط في الرومانسية بل تعداها إلى مذاهب أخرى كالواقعية الطبيعية[1].

المرحلة الثانية: مرحلة التطور (1939–1959):

يمكن أن نتحدث في هذه المرحلة الهامة عن اتجاهين رئيسيين هما:

أ–الرواية التاريخية:

لقد ازدهرت الرواية التاريخية ازدهارا هاما وتنوعت وفق المادة التاريخية التي اختارتها لتكون موضوعا لها، فالنمط الأول اتخذ من التاريخ العربي الإسلامي في عصوره المختلفة ينبوعا لفنه، وفي هذا السياق يجب أن نضع مجموعة أعمال علي جارم "شاعر ملك" "هاتف من الأندلس" "الشاعر الطموح" "مرح الوليد"، أما النمط الثاني فقد عاد إلى تاريخ مصر الفرعوني واكتشف فيه مادة خصبة لموضوع أعماله، وضمنه ندرج بالخصوص روايات نجيب محفوظ التاريخية التي استهل بها

[1]– ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار، سوريا، ط2، 2002، ص: 16،19.

مساره الإبداعي وهي "عبث الأقدار"، "كفاح طيبة"، التي يعتبرها بعضهم القِمَّة التي وصلت عندها الرواية التاريخية عندئذ.

ب–الرواية الاجتماعية:

أما الاتجاه الثاني الذي يميز هذه المرحلة فيتمثل في الرواية الاجتماعية، وفي إطاره ندرج عددا كبيرا من الروائيين اختلفت انتماءاتهم الفنية، وتعتبر رواية "القاهرة الجديدة" 1944م لنجيب محفوظ حجر الزاوية، تعكس تحول نجيب محفوظ من مرحلة إلى أخرى، كما تعلن عن تبلور الاتجاه الواقعي الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم عبر أعماله الأخرى "بين القصرين" 1956 و"قصر الشوق" 1957 و"السكرية" 1958، وقد تكاثر كتاب الواقعية وتنوعت أعمالهم، فرواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي 1954 تختلف في موضوعها عن روايات نجيب محفوظ[1].

المرحلة الثالثة: مرحلة التكريس والتجاوز ابتداءً من سنة 1959

"لقد ظهرت في هذه الفترة مجموعة من الروايات –إلى جانب روايات نجيب محفوظ –جاءت تحمل معها مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية وتحقق الشعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج وقد هيمن الاتجاه الجديد على هذه المرحلة فاستعملت مصطلحات كثيرة للتأكيد على صفة التميز فيها، فاستعمل مصطلح جيل الستينيات، وقد تبلور هذا الاتجاه في الرواية المصرية فيما يسمى بالحساسية الروائية الجديدة استعمل هذا المصطلح صبري حافظ مؤكدا أن الحساسية الروائية الجديدة هي تجاوز للإشكاليات القديمة التي طرحتها الرواية المصرية في مراحلها السابقة.

إن المهتمين بهذه المرحلة من حياة الرواية المصرية من النقاد يؤكدون على أننا إزاء حركة فنية تتجاوز المفاهيم والأشكال الروائية في المراحل السابقة، حيث حصر إدوار الخرَّاط هذه الحركة الروائية في أربعة تيارات رئيسية هي:

[1]– ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص:19،21.

1-تيار التشييء أو التبعيد أو التحييد أو التغريب، ويعرفه بعلاقة الشخوص بالأشياء، ويدرج ضمن هذا التيار عدد من الروائيين مثل: إبراهيم أصلان، وجميل عطية إبراهيم.

2-التيار الداخلي أو العضوي، أو تيار تورط، وهو نقيض التيار السابق وضمنه ندرج محمد إبراهيم مبروك.

3-تيار استيحاء التراث العربي، وهو تيار وظف التراث بمفهومه الواسع من فلكور وحكاية شعبية، وكتب تاريخية كما أكد على أهمية جمال الغيطاني عندما استعار إحدى لغات هذا التيار لكي يلبسها المشهد المعاصر.

4-التيار الواقعي الجديد وضمنه يدرج أعمالا روائية لا يمكن أن تدرج ضمن التيارات السابقة، لكنها تنتمي إلى الحساسية الجديدة وهي أعمال صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد[1].

لقد كانت الرواية المصرية - خلال فترة الستينيات - رواية تجريبية، محاولةً الكشف عن أشكال جديدة ومغايرة.

كما عرفت الرواية العربية والمصرية "قفزة نوعية في مساراتها مع رواد وروائيين كبار أمثال نجيب محفوظ، سهيل إدريس، يوسف إدريس ... وغيرهم ، وبدون شك، فإن عوامل كثيرة ساهمت في بلورة الكتابة الروائية العربية، والتي احتلت مكانة خاصة إلى جانب أشكال تعبيرية وأجناس أدبية كانت لها سلطة واسعة ومهيمنة مثل الشعر. ونتيجة تراكم عناصر التقعيد، لم تعد البلاغة التقليدية الرمزية المتداولة قادرة وحدها على استيعاب كل المكونات الجديدة، في عصر تنوعت فيه الأشكال الجمالية التعبيرية، إذن فلم تأت الرواية لتحل محل أجناس سابقة، وإنما لتكون ملحمة عربية جديدة في مرحلة شديدة الحساسية في تاريخ التحول الاجتماعي العربي والسياسي مع أواخر القرن التاسع عشر، وعلى طول القرن العشرين، حيث يمكن أن نسجل فترات وأحداث وتطورات حاسمة فرضت إيقاعات سريعة على العرب، ذلك أن لحظة الاستعمار دفعت إلى الاصطدام بالآخر وثقافته وإلى النظر في الذات وفهم ما يجري من خلخلة لكل العلاقات والمفاهيم، وهو ما دعا إلى صياغة رؤية مغايرة

[1]- ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص: 21،24.

للنهضة العربية والخروج من التخلف والتقهقر و"الهزال"، ثم إعادة الاتصال بالتراث-استنساخا، أو مراجعة وإعادة قراءة-، ومناقشة مسألة "الهوية" والعلاقة بالآخر، وتطويع اللغة الفردية والجماعية كي تتصادى وتتلقى "روائيا" كل القضايا الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية وتنامي مؤسسات وفئات ولغات، لم تكن مألوفة فيما سبق، ثم علاقة الفرد بالمجتمع، وكل الصراعات والتناحرات والخيبات والانتكاسات وأيضا أشكال المقاومة والمجابهة التي عاشتها المجتمعات العربية، التي راكمت احباطات متوالية، ووجدت نفسها منقادة لكل التقسيمات الجغرافية والسياسية الموروثة عن المشروع السياسي الاستعماري"[1].

إنَّ التحولات السياسية والعوامل الاستعمارية هي من أهم العوامل التي جعلت من الرواية المصرية رواية تجريبية، وهذا ما دفع بالروائي للخروج عن ما هو مألوف لديه وإبداع أشكال مغايرة تختلف عن الأشكال السائدة لذا خاضت الرواية المصرية غمار التجريب على يد بعض الروائيين مثل: جمال الغيطاني ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وغيرهم.

[1]- عبد الرحمن غانمي: الخطاب الروائي العربي (قراءة سوسيو-لسانية)، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص: 67-68.

الفصـــل الأول:

آليات التجريب في الخطاب السردي

تمهيـــــد:

إن مواكبة العصر تجعل العديد من النقاد والروائيين تحت ضغط التغيير والتجديد، قصد تحقيق الإبداع الفني والخروج عن ما هو نمطي قديم، مما جعل الروائي المعاصر يخوض في بعض التغيرات التي طرأت على الرواية الجديدة، من أجل ابتكار وخلق واكتشاف أشياء جديدة على مستوى الرواية.

وهذا ما جعلها تتميز عما كانت عليه في القديم، ومن بين هذه التغيرات نجد الخوض في متاهات التجريب: باعتباره مجموعة من التغيرات، وبعض الإبداعات على مستوى نمط الكتابة الروائية الحديثة التي اعتمدها الروائي المعاصر، فإن هذه التغيرات تعددت، واختلفت سواء على مستوى الشكل أو مستوى المضمون، وعليه نطرح بعض الأسئلة:

- ما هو التجريب؟.
- وما هي تجلياته في الرواية؟ وما هي تقنياته وآلياته؟.

المبحث الأول: مفهوم التجريب (لغة، اصطلاحا)

أ- لغــة:

إن المدلول اللغوي يعتبر ولوجاً لتحديد أبعاد أي مصطلح، فمصطلح التجريب مصطلح مأخوذ من الفعل جرَّبَ بتشديد الراء وهو فعل ثلاثي صحيح على وزن فعَّل وكما جاء في لسان العرب:

"جرَّب الرَّجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة.

قال النابغة: إِلَى اليَوْمِ قَدْ جُرِّبْنَ كُلَ التَجَارُبِ

وقال الأعشى:

كَـمْ جَرَبُـوه، فَمَـا زَادَتْ تَجَـارُبُهُم أبـا قُدامـة، إِلـى المجْـدُ وَالفَنْعَـا"[1]

ومنه فالتجربة في بيت كل من النابغة والأعشى جاءت بمعنى الخبرة.

والتجربة اختبار لشيء أو أمر ما.

كما جاءت التجربة بمعنى الخبرة: "حيث قالت عجوز في رجل كان بينها وبينه خصومة، فبلغها موته:

سَـأَجْعَلُ لِلمَوْتِ الـذِي الْتَـفَ رُوحَـهُ وَأَصْـبَحَ فِـي لَحْـدٍ بجـدّه ثاويـاً

ثَلَاثِـينَ دِينَـاراً وَسِـتِينَ دِرْهَمـاً مُجَرَّبَـةٌ نَقْـداً ثِقَـالاً صَـوَافِياً"[2]

ففي هذه الأبيات جاءت التجربة بمعنى الخبرة.

وجاء في كتاب العين:

"والمجرب: الذي جرب الأمور وعرفها.

والمصدر: التجريب والتجربة"[3].

---

[1]- جمال الدين بن محمد بن مكرم، ابن منظور: لسان العرب، مج 03، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1863، ص: 110.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج 2، تح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1997، ص: 229.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: د: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مج 3، دار المكتبة الهلال، بغداد، ط 2، 1986، ص: 113.

فالإنسان المجرب هو الذي لديه خبرة، فهو يمر بمراحل في حياته تجعله يمر بتجارب، مما تضفي عليه هذه التجارب خبرات تجعله يتعلم منها ولا يعيد الخطأ، والإنسان المجرب يكون أدرى بما في هذه الحياة.

فترجمة مصطلح التجربة Expérience، أما مصطلح التجريب هو Expérimentation.

ب- التجريب اصطلاحا:

إن مصطلح التجريب لا يقتصر على مفهوم واحد بل تعددت معانيه ومفاهيمه من قبل الكثير من المنظرين، ومن بين هؤلاء نجد: «أحمد المدني»: في قوله:

بأن التجريب: "سمته الرفض للمألوف والمستقر في عرف الإبداع"[1]، فهو الخروج عن المألوف، ويكون على فعل الخلق والإبداع والاكتشاف.

ومن جهة أخرى يعتبر "التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع، وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[2].

فبه يستطيع الروائي الخلق والاكتشاف من أجل الوصول إلى الحقيقة المعرفية أي تخطي المألوف والإنشاء من جديد.

فالتجريب في الرواية العربية "هو إستراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما، تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجددة، كان سمة بارزة للكتابة السردية في الأدب العربي الحديث في نهاية الستينيات والسبعينيات عموما، فقد عرفت تونس في هذه الفترة حركة فنية نشيطة تزعمها (عز الدين المدني) رفعت شعار التجريب"[3].

التجريب في الرواية العربية جاء للبحث عن أشكال جديدة، ومغايرة لما كانت عليه.

---

[1]- أحمد المدني: خريف وقصص أخرى، منشورات أحمد المدني، الرباط، 2008، ص: 17.

[2]- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 1، 2005، ص: 03.

[3]- محمد الباردي: في نظرية الرواية، تقديم: فتحي التريكي، سراس النشر، د.ط، 1996، تونس، ص: 173.

فهو "الخرق والإتيان بشيء مبتكر"[1] بمعنى التشكيل والتنويع وابتكار شيء جديد، فهو الخروج عن الموروث القديم.

"ومع ظهور مفهوم مغاير للأدب، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ... اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى، ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على قوالب الكلاسيكية الموروثة، بتعبير آخر، ما دامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإن التعبير غدا مستقلا عن معادله المادي، وأصبح تأشيراً على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي، وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الأدب، هو ما شرَّع الأبواب أمام فورة لامتناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتداع أشكاله بوساطة التجريب، أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية أو الشعرية"[2]، فالتجريب هو تجاوز القديم والموروث ولكن الاستفادة منه وعدم تقليده فالتقليد عند عز الدين المدني "العدو الألد للتجريب الفني والأدبي هو التقليد"[3].

فإن التيار التجريبي "هو رؤية نقدية بديلة، ومحاولة لتجاوز السائد وتقديم فهم مختلف لطبيعة الرواية وماهية الإبداع، ثورة على التقاليد الروائية «المكرسة» ورفض واعي لكل القواعد التي مثلت في ضوء التغيرات العميقة التي طالت الواقع العربي في مختلف أوجهه، حدودا مكبلة للخلق والإبداع وعوائق أمام الانطلاق والإضافة ومعانقة الواقع المتغير والقبض على إيقاع الحياة المتسارع"[4].

فهذا المصطلح تعددت معانيه في الآونة الأخيرة واتسعت على المستوى المسرحي والأدبي عامة والروائي خاصة فقد ارتبط هذا المصطلح بالتجربة، فهناك من وظف التجربة بدل التجريب والعكس صحيح أي توظيف أحدهما مكان الآخر.

---

[1]– آمنة الربيع: المختبر المسرحي نحو رؤية متطورة للفن وللفعل، مجلة نزوى: عمان، أكتوبر 2012، العدد 72، ص: 165. http: //www.almothaqaf.com/culture/67496-n-72.

[2]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص: 49.

[3]– عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، د.ط، 1972، ص: 29.

[4]– خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط 1، 2012، ص: 181.

وفي هذا السياق يذهب أبو عبد الرحمن بن عقيل في قوله: "وتلخيص ما جاء في كتاب كلود برنار، أن التجربة هي الملاحظة المحدثة لتحقيق الفرضية، أو للإيحاء بالفكرة، وهي بهذا المعنى مرادفة للتجريب"[1]، فالتجربة جاءت في هذا السياق مرادفة للتجريب.

وهناك رأي أخر حول مفهوم التجربة فهي: "البحث عن الحقيقة ... وهي التي تقدم الدليل على العبقرية"[2]، فهي تسعى إلى الكشف عن الحقائق، وتجعل الكاتب يقدم نمطاً جديداً للإبداع فمن خلاله تظهر عبقريته حيث تعتبر "التجربة هامة في حد ذاتها لكونها خلقت مسارا جديدا للكتابة، لكن هذا المسار لا يمكنه أن يتواصل إلا بتحقيق رهان مركزي"[3]، أي ابتكار وخلق طرائق وأساليب جديدة في نمط الكتابة، على عكس ما كانت عليه الكتابة التقليدية.

فالتجربة عندما يقوم بها المجرب لها حدود متمثلة، في وضع ملاحظات وفرضيات، وتساؤلات للوصول إلى استنتاج بعض النتائج، لوضع قوانين محددة.

فمصطلح التجريب ارتبط بالانجازات المخبرية، لأن هذا المفهوم قد صاب في حقول معرفية أخرى "فالتجريب ارتبط بدلالاته في العلوم التجريبية، ليعني بشكل خاص التجريب المخبري، وربما من خلال تلك الايحاءات التي ترتبط بالتجربة المخبرية باعتبارها مرحلة تمهيدية أو أولية للوصول إلى القاعدة أو الصواب، كان اعتبار التجريب الروائي مجرد مرحلة من مراحل تشكل العمل الأدبي، ولكنها ليست الأخيرة أو النهائية بالتأكيد"[4].

فقد استعمل هذا المصطلح أيضا في الممارسة الأدبية وخاصة في الكتابة الروائية فنجد "«إميل زولا Emile Zola» هو أول من ربط كلمة «تجريب» بالرواية في كتابه المعروف «الرواية التجريبية 1879»، إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول

[1]- أبو عبد الرحمان بن عقيل الطاهري: مبادئ في نظرية الشعر والجمال القسم الثامن الفعاليات، النادي الأدبي، 28-08-2010.

[2]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2001، ص: 151،155.

[3]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012، ص: 79.

[4]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 184-185.

إلى «العلمية» في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة منبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية"[1].

فإن زولا يقيم الرواية على أسس علمية في قوله: "إن تطور الطبيعة يجرف العصر، النموذج العلمي: الأدب محدّد اليوم بالعلم تحت هذا الشعار المزدوج، شرع زولا بمقالاته المنشورة في «مجلتي» بريد أوروبا «الروسية» والفولتير، ثم المجموعة ضمن كتاب في 1880، في شد انتباه الرأي العام بقوة، وجعل إعلانه الذي يطور ويؤكد ملاحظات طرحها منذ 1866م في «مقاله» تعريفان للرواية"[2].

وفي السياق ذاته يطرح بيير شارتيه سؤال "ما التجربة العلمية؟ إنها "ملاحظة مثارة بهدف المراقبة" وبالفعل لقد شرح كلود برنار أن القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا، لكنه استباقي للظواهر الملاحظة، تأسيس التجربة بطريقة تستطيع بها، في الإطار المنطقي للتوقعات، أن تقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا"[3]، بمعنى أن التجربة هي ملاحظة مثارة فبفعل التجربة تستطيع أن تقدم نتائج مضبوطة حول الفرضيات والملاحظات السابقة.

أما التجربة عند الكاتب الروائي –حسب ما جاء به شارتيه– القائم الأدبي بالتجربة "يجعل الشخصيات تتحرك في قصة تفصيلية ليظهر فيها أن تتالي الوقائع سيكون كما تتطلبه حتمية الظواهر المعروضة للدرس، وهناك مثال طبيعي سلفا في منهجه، هو رواية بيت ابنة العم لبلزاك"[4]، فالروائي يجعل التجربة في روايته وسيلة للبحث عن المعرفة أو الحقيقة حسب الظاهرة المدروسة.

[1]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص: 48-49.
[2]– بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص: 150-151.
[3]– المرجع نفسه، ص: 151.
[4]– المرجع نفسه، ص: 151.

ولكن التجريب كما يراه زولا عرضة لمحن شديدة! ليس أقلها العبارة اللافتة للنظر التي يستعيرها زولا من كلود برنار: "القائم بالتجربة هو قاضي تحقيق الطبيعة"[1].

فالتجريب الروائي "يتقاطع مع التجريب بمعناه المخبري في العلوم التجريبية، من حيث قيام كل منهما على البحث وطلب الجديد إلا أن التجريب الروائي لا يجعل من هذا البحث وسيلة لغاية أبعد، وإنما يؤكد على أن معنى التجريب وأفقه إنما يكمن في فعل البحث نفسه وفي ذلك السعي عينه.

يرتبط هذا الفهم بنظرة الروائيين التجريبيين للإبداع وحقيقته من جهة، ولمعنى الرواية وجوهرها من جهة ثانية، ذلك أن الرواية لم تعد تعني جملة من القواعد والقوانين الروائية، ولا مجموعة من الطرائق الفنية التي تحدد خصائص هذا الجنس الأدبي وشروطه، وإنما أصبحت الرواية بناءا يحدث الآن وكيانا ينشأ لحظة تشكله إن لم نقل لحظة ينهض القارئ بأعباء القراءة، وجودا تتحدد هويته الروائية من داخل مكوناته نفسه وليس من خلال موقفنا المسبق عن الرواية وعن شروطها وضوابطها، وإذا ما استعرنا تلك الثنائية الوجودية الماهية / الوجود، لقلنا إن الرواية التجريبية لا تسبق ماهيتها وجودها وإنما يسبق وجودها ماهيتها، ذلك أنها لا تسعى إلى محاكاة السابق أو الانضباط لقواعد محددة سلفا وإنما تطلب التأسيس للاحق"[2].

فالتجريب لم يقتصر على علم واحد بل عدة علوم، كما جاء في قول هناء عبد الفتاح: "إن أول ما ظهر مصطلح التجريب ظهر ملتصقا بالعلوم الإنسانية ثم انتشر على العفو داخل بنية الفنون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[3].

إلا أن مصطلح التجريب تعدد في مختلف العلوم، كما نجده أيضا ارتبط بالمسرح فهو أول من ارتبط به وهو ما عرف بالمسرح التجريبي "وهناك آراء أخرى تعتبر التجريب مصطلح عسكري يخالف الرأي السابق الذي ينادي بأن التجريب مصطلح علمي على حد قول: إبراهيم فتحي أنه مصطلحا عسكريا فرنسيا ... امتد ليشمل الحركة السياسية الفنية ويعني في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء

[1]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص: 153.

[2]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص: 185-186.

[3]- هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول الهيئة المصرية، مج 14، ع 1، 1995، ص: 38.

الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد ... لذلك فإن عملهم وواجبهم أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول"[1].

ففي هذا الصدد جاء التجريب كمصطلح عسكري فهو ابتكار الجديد، والثورة على التقليد أي تجاوز والتمرد على القديم وتدمير الثوابت، لذلك فهو يعتبر لب العلوم وجوهرها.

[1]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار الترقيات، القاهرة، ط 1، 2000، ص: 159.

المبحث الثاني: نشأة الرواية الجديدة وأهم مميزاتها.

بداية الرواية الجديدة التجريبية:

"لقد أثارت قضية نشأة الرواية العربية (والقصة القصيرة أيضا) اهتمام النقد الروائي العربي وانقسم الدارسون بصددها إلى قسمين كبيرين: من يرى بوجودها في التراث العربي ومن يؤيد ارتباطها بالغرب"[1].

فكان تشكل الرواية العربية في نطاق تحول روائي فرنسي هو ما يسمى باللارواية أو الرواية الجديدة.

بداية الرواية في فرنسا:

"إن الرواية كما تفهم الآن عندنا وعند غيرنا مدلول حاصل من ترجمة اللفظة الفرنسية "Roman" وهي لفظة من أصل لاتيني ظهرت في بداية القرن الثاني عشر وأطلقت – أول أمرها – على لغة السواد الأعظم من الناس آنذاك ... وعلى هذا النحو شملت لفظة Roman مدلولا جديدا قوامه بعض الأعمال القصصية التي أخذت في الظهور منظومة ومنشور للتعبير عن أغراض جديدة وثيقة الصلة بحياة الطبقة الشعبية آنذاك"[2]، "ولا لأحد أن يشكك في أن الرواية العربية، بصفة عامة، منذ نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وإلى الآن، وهي تتفاعل مع التجربة الروائية الغربية «الانجليزية الفرنسية والروسية» في حقبة أولى ومع الرواية الأمريكية في حقبة ثانية ومع الرواية في أمريكا اللاتينية في حقبة ثالثة، وحاليا ابتدأ التعرف على تجارب روائية متعددة في آسيا «اليابان» وإفريقيا من خلال الإقدام على ترجمة نصوص روائية من هذه المناطق"[3]. ومنه فإن الرواية العربية هي امتداد ووليدة الرواية الغربية.

فالثقافة الفرنسية قد أثرت في نهضتها تأثيرا قويا، فعلى صدمة حملة بونبارت كانت يقظتنا وصلتنا الموجعة بالغرب وعلى المدارس الفرنسية عولت مصر (ثم أقطار عربية أخرى) في نهضتها أيام

[1]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012م/ 1433هـ، ص: 69.

[2]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها والأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2000، ص: 20.

[3]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، ص: 81.

محمد علي «وبعده أيضا»"[1]، ومنه فأصول الرواية العربية وجذورها كانت أصول وجذور غربية، أي احتكاك العرب بالغرب والأخذ من ثقافتهم والتأثر بهم.

فالرواية هي "بمفهومها النوعي، نبتة مستعارة من بستان الغرب"[2]، وهي امتداد للرواية الغربية حيث "بدأت ملامح التجربة الروائية العربية الجديدة في التشكل خلال مرحلة الستينيات من القرن الماضي، في مصر أولا، ثم امتدت صورها في التوسع إلى أقطار عربية أخرى، وبالأخص سوريا وفلسطين في مرحلة، والمغرب العربي في مرحلة أخرى «السبعينات» ثم اتسعت بعد ذلك لتشمل مختلف الأقطار العربية، ولاسيما تلك التي تأخر فيها ظهور الرواية ... ومنذ الثمانينيات، ظهرت أسماء جديدة شابة من بين النساء والرجال على امتداد الأقطار العربية وهذا الجيل الجديد يحاول الإضافة والتجديد باتجاه انتهاك الحدود بين الأجناس التعبيرية، وباتجاه توطيد استقلالية النص عن الخطابات الإيديولوجية السائدة ويحظى التجريب –عند هذا الجيل– اهتمام خاص بأنه يسعى إلى الاستفادة من تقنية السينما والفنون التشكيلية وتوظيف الوثائق والأرشيف داخل تخييل الروائي"[3].

- **التجريب والحداثة:**

"تظل كل محاولة لتحديد التجريب تحديدا دقيقا، منقوصة ما لم تتعرض لعلاقته بالحداثة، وتكمن أهمية هذه العلاقة في طبيعتها الخاصة، ذلك أنها لا تقوم على تعارض واضح بين طرفيها بقدر ما تقوم على تداخلهما واشتراكهما في العديد من الخصائص، حتى أنهما يبدوان للوهلة الأولى أمرين متلازمين تلازم وجهي الورقة الواحدة، الذي يزيد من التباس هذه العلاقة ناهيك عن التباس مفهوم كل من التجريب والحداثة أصلا في فضائنا الثقافي العربي ... شاع استعمال مصطلح «الحداثة» في الثقافة العربية شيوعا كبيرا منذ ستينات القرن العشرين، وربما كان ذلك ضمن جملة أسباب أخرى،

[1]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها والأدب العربي الحديث، ص: 17.

[2]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة "تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، ط1، 2013، ص: 05.

[3]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، ص: 107-108.

عائدا إلى جهود جماعة مجلة «شعر» "1956" وخاصة أدونيس في مختلف ما كتب"[1]، فالحداثة والتجريب مفهومان متلازمان فهما وجهان لعملة واحدة.

وعليه فإن "حقيقة الحداثة تكمن في أنها حركة مستمرة وتحول متواصل وإن كانت بالطبع تتحدد وفق شروط كل فترة وظروف كل مرحلة، بمعنى أن الحداثة تتحدد باعتبارها نقطة تحول مهمة وحاسمة، تفصل ما قبلها عما بعدها، ولكن هذه النقطة متحولة متحركة ضمن محور الزمن الطبيعي/الفيزيائي ... بهذا المعنى تصبح الحداثة في جوهرها مرتبطة بمدى فعلها أو إحداثها في الأدب والواقع، أكثر مما هي مرتبطة بالمحددات الزمنية، وهي بذلك مفهوم يتجاوز الزمن إذ يتحدد ضمنه وفق الشروط الاجتماعية والثقافية لكل مرحلة"[2].

"فالحداثة هي تجاوز للزمن لا تتحدد زمنيا ضمن هذا التحديد الذي يقدمه النقد العربي للحداثة باعتبارها قيمة تتجاوز الزمن، بما هي تعبير عن القيمي أكثر من كونها تعبيرا عن الزمني، تصبح الحداثة رديفة الإبداع والخلق والمغامرة، وهو ما يجعل الحداثة تبدو قريبة من التجريب، أو على الأصح يبدو التجريب قريبا من الحداثة، خاصة وأن الحداثة كما رأينا ارتبطت في الفضاء العربي بالتجربة الفردية"[3]، وعليه فإن التجريب والحداثة هدفهما واحد وهو الإبداع والخلق، والابتكار والاكتشاف والمغامرة.

"لكن التمييز الأساسي بين الحداثة والتجريب هو أن التجريب كما نفهمه ونحاول تحديده، مفهوم تاريخي، إنه يعني تحديدا تلك النقلة التي شهدتها الرواية العربية خلال ستينات القرن الماضي «ق 20» وهو لذلك ظاهرة تاريخية مرتبطة بفترة زمنية محددة من تاريخ الرواية العربية، قد يستطيع هذا النتاج الروائي الذي يمثل التجريب أن يعبر عن حداثة الرواية العربية، وقد يسقط دون ذلك، وتظل قدرته على أن يكون حداثيا أو معبرا عن حداثة الرواية العربية بقدر تعبيره عن حركة الواقع

[1]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية "بين رفض الحدود وحدود الرفض"، ص: 186.

[2]- المرجع نفسه، ص: 190.

[3]- المرجع نفسه، ص: 191.

واقترابه من نبض الحياة العربية، هذا النتاج التجريبي هو المؤهل مبدئيا للتعبير عن حداثة الرواية العربية خاصة إذا ما اعتبرنا أن الحداثة الروائية تبدأ مع ستينات القرن العشرين"[1].

ومنه فإن الرواية التجريبية هي رواية حداثية باعتبار أن الحداثة الروائية كانت في بداية ستينات القرن العشرين.

"بهذا المعنى يمكن القول بأن التجريب الروائي يمثل أحد تجليات الحداثة خلال فترة محددة من تاريخ الرواية العربية، هي حقبة الستينات وما تلاها، وما إصرارنا على ربطه بلحظة تاريخية محددة وارتباطه القوي بتغيير الواقع وتحولاته، وبالتالي اعتباره نتاجا لتفاعل الرواية مع واقعها الذي أنتجت فيه، بعيدا عن مفاهيم محاكاة أو استنساخ ما انتهت إليه الرواية الغربية خلال تاريخها الطويل، ولكن ذلك لا يعني أيضا أن هذا النتاج التجريبي حداثي في مجموعه، وأن كل رواية تجريبية هي رواية حداثية بالضرورة، قد تحققت الرواية القائمة على التجريب مفهوم الحداثة وقد تسقط دونه، والمسألة مرتبطة في النهاية بمدى نجاح هذه الرواية في المراهنة على سؤال الحداثة"[2].

- **التجريب والواقعية:**

تعدُّ الواقعية من أهم سمات الرواية التقليدية، فالرواية العربية لم تستطع أن ترسي تلك القواعد التي جذرت مفهوم الرواية في الأدب العربي إلا من خلال مفاهيم الواقعية وتصوراتها.

"ولما كانت علاقة التجريب بالرواية التقليدية علاقة تقوم على القطيعة والتجاوز، أكثر من قيامها على الاستمرار والتواصل، كان بديهيا –للوهلة الأولى– أن تقوم علاقة الرواية التجريبية بالواقعية على التوتر والتنافر، لكن اللافت فعلا، هو أن هذه المعادلة لا تبدو على هذا الوضوح في نظر أصحاب الاتجاه التجريبي أنفسهم، فهم يعلنون بقوة انتماءهم للواقعية واشتغالهم ضمن أطرها ومحدداتها، فمنهم صنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان وإلياس خوري وإيميل حبيبي وحيدر حيدر وجمال الغيطاني ... الخ، ما يجعل التجريب بذلك أدبا واقعيا لا يتبرأ من واقعيته ولا يبرأ منها"[3].

---

[1]– خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 191–192.

[2]– المرجع نفسه، ص: 193.

[3]– المرجع نفسه، ص: 193–194.

"فعندما حاولت الرواية الجديدة، الخروج عن تلك القواعد والمحددات، لم يكن روادها يرون في ذلك خروجا عن حقيقة الواقعية وتصوراتها، وإنما كانوا يعتبرون ذلك خروجا عن الرواية التقليدية، أي عن فهم معين للواقعية ونظرة تحصرها في جملة من القواعد والقوانين الجامدة، بل إن رفض الرواية التقليدية عد في نظرة رواد التيار التجريبي انسجاما مع طبيعة الواقعية في محاولتها الدائمة لملاحقة الواقع المتغير وما يعنيه ذلك من ضرورة إبداع أشكال جديدة للتعامل مع الواقع الجديد ... ليست المسألة رفضا للواقعية إذن ولا تخليا عنها، وإنما يتعلق الأمر بنشوء وعي حاد لدى الجيل الجديد"[1].

"في ضوء ما تقدم يمكن أن نحدد التجريب الروائي في كونه حركة واعية وموقفا نقديا من الذاكرة الثقافية والأدبية على السواء، بمعنى أن التجريب الروائي لم يكن عاصفة هبت في يوم صحو، وإنما كان مرتبطا بمسيرة الرواية العربية ومتعلقا بتغيرات الواقع وتحولاته العميقة منذ أواخر الستينات.

فرفض الرواية التجريبية لأشكال الكتابة السائدة في مجال الرواية، لم يكن إنكارا لما حققته الرواية العربية من إنجازات توَّجتها باحتلالها موقع الصدارة في الساحة الأدبية العربية، وإنما كان رفضا نابعا من وعي الرواية التجريبية بتشبع النموذج السائد في الكتابة ووصوله إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا عن الإضافة خاصة في ظل تغيرات الواقع العميق على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية وحتى العسكرية ... أمام هذا الواقع الجديد الذي غدت فيه النماذج الجاهزة عاجزة عن استيعاب هذه التحولات، كان لابد من نص جديد وكتابة جديدة وإن كانت هذه الكتابة تحدد فقط في كونها ارتماء في المجهول، لتكون سؤالا مفتوحا ورفضا لأشكال الكتابة السائدة التي تحولت إلى كتابة تبريرية تكرس السائد وتعيد إنتاجه في تصورات ثابتة وحاسمة"[2].

ومنه فإن الرواية التجريبية هي خلخلة وتجاوز للرواية التقليدية وهي ترفض الكتابة السابقة لتشكل كتابة إبداعية جديدة، وإضافة وابتكار أشكال جديدة غير معروفة سابقا، "ومن خلال هذا الوعي يتحول الواقع وبتشبَّع النموذج التقليدي في الكتابة الروائية ووصوله إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا

[1]- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص: 195-196.

[2]- المرجع نفسه، ص: 197.

عن الإضافة، يجد التجريب الروائي تبريره، ويأخذ سعيه إلى إبداع أشكال جديدة معناه، ومن هنا كانت «ثورة الشكل» رفضا لجميع التقاليد والقواعد الروائية التي أصبحت متجاوزة، من أجل إبداع نص جديد ومختلف يعيد بناء علاقاته بالواقع الجديد ولكن على أسس مختلفة تمنح هذا النص الجديد مزيدا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية كما مع الواقع المرجعي، وهو ما يعني أن الرواية التجريبية لم تكن رفضا للواقعية بمعناها العام، وإنما كانت رفضا لفهم محدد، بسيط ومسطح للواقعية، فهم يختزلها في جملة قواعد ثابتة ويحاول تأييدها بمعزل عن تغير الواقع وتحولاته، ليس هم التجريب بهذا المعنى، هو الخروج عن القواعد والتقاليد الروائية السائدة ولكنه الرغبة في أن يكون بإزاء الكون، الرغبة في خلخلة الجاهز من الوعي ومن الكتابة"[1].

وفي هذا السياق يمكن القول بأن النموذج التقليدي أصبح عاجزا عن تقديم ما هو جديد لذلك جاء التجريب، وخَرق تلك القواعد السائدة لتقديم ما هو جديد فهو لا يرفض الواقعية وإنما يرفض كل ما هو ثابت.

مميزات وأنماط الرواية التجريبية:

مميزاتها:

لقد جاءت الرواية الحديثة استجابة لواقع اجتماعي جمالي جديد بحيث تكمن وظيفتها في التفسير الفني للعالم ولا تقوم "مهمتها على الوعظ والإرشاد والتعليم كما هو شأن الرواية التقليدية بل تتمثل في ... كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية"[2]، وهي تنطوي على كل ما هو جديد لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر وتثير القارئ وتهز وعيه الجمالي والذوقي، لذلك لم تصبح الشخصية فيها على النحو المألوف، "والحبكة لم تعد مطلوبة بمعناها المعروف"[3]، فقد تعددت مميزات الرواية الجديدة واختلفت، فمواكبة العصر تفرض التحول على الرواية والروائي العربي، "وذلك لأن صيرورة الرواية أبانت بالملموس أن التجربة:

[1]- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص: 198.

[2]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008، ص: 11.

[3]- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها، ونشأتها في ألأدب العربي الحديث، ص: 67.

- واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فعبرت عن الآلام الدائمة، والآمال المجهضة.

- عانقت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكرية والاجتماعية في كُبريات المحطات التي مر منها المجتمع العربي.

- اغتنمت بما أضافته التنويعات الخاصة والمتميزة لبعض الكتاب من بعض الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (إبراهيم الكوني «الجماهيرية الليبية»، رجاء عالم «المملكة العربية السعودي» أحمد التوفيق «المغرب»، ربيع جابر «لبنان»، حبيب عبد الرب سروري «اليمن» ...).

- جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيدا ويبرز ذلك مما يلي:

أ- تعدد التجارب من حيث الكم: من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة.

ب- بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات ...).

جـ - بروز الروايات المشتركة (منيف / جبرا).

د- اتصال بعض التجارب الروائية بالشعر (العزاوي، الخراط)، أو بالدراما (فهد إسماعيل).

هـ- بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيه التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التخييلية والتخيلية"[1].

أنماطها:

التهجين: وهو خلط وتمازج أو تداخل الأجناس الأدبية في الرواية وهذا نمط من أنماط التجريب، فالرواية أصبحت ظاهرة تعبيرية لافتة للنظر في الآونة الأخيرة وأصبحت تفرض نفسها في الحقل الثقافي.

"ومن القضايا التي تطرحها الرواية العربية، في علاقتها بالموضوع والجماليات، قضية الأنواع"[2].

[1]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص: 205.

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ص: 234.

أي تعالق أو تداخل الأجناس الأدبية فمثلا نجد في مضمون الرواية جنس آخر مثل أبيات شعرية، وذلك ما وظفته الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في روايتها الشهيرة «ذاكرة الجسد»، ونجد أيضا مثلا المقامات.

وقد قسم صلاح فضل ملامح التجريب في ثلاث دوائر هي:

1- "ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي.

2- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات.

3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد"[1].

فهذه الدوائر الثلاث تمثل غاية التجريب فبها نكتشف ملامحه، فهو يستطيع أن يقدم تقنيات جديدة غير مألوفة لم يسبق استعمالها.

[1]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 1، 2005، ص: 05.

المبحث الثالث: مظاهر النزوع التجريبي في الرواية العربية.

لقد كانت للرواية العربية، مظاهر تسير وفقها، حيث أنها بدأت تتطور عبر مراحل الحياة، وعبر تطور العصور، فنجد من بين هذه المظاهر خلال مرحلة الستينات من القرن العشرين: اللغة والتراث، التناص، فهي تعتبر من أهم أشكال النزوع التجريبي في الرواية العربية.

أ– اللغة:

تعتبر اللغة من بين أهم مظاهر التجريب في الرواية العربية، فاللغة "في منظور باختين Mikhail Bakhtine تقوم على أساس لغوي، فهي ليست نسقا وبنية ثابتة، بل هي اللغة الملفوظة، تلك اللغة التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف عن أنماط العلاقات القائمة بين الشخوص، وعن الغاية التي يبطنها كلامهم وأفعالهم، وبذلك نفهم تعريفه للرواية، عندما يقول إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للّغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا"[1].

لأن اللغة الأدبية عند تحليلها يجب مراعاة فيها التعددية وعدم حصرها في مستوى واحد فهذا ينقص من جمالياتها الفنية، "فهي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية ... فلغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد"[2].

ومن هنا تكتسب اللغة الروائية مستويات عديدة فهي "ليست نسقية ثابتة وإنما هي مُتَرِّعَة بالقصدية والوعي والنسبية، ... لذلك كانت الرواية الجنس الأفضل تعبيرا عن الصيرورة والسعي إلى الاكتمال، وهذا ما جعلها من أنجع السبل (اللفظية) قدرة على تصوير الواقع والإحساس به، وذلك عن طريق تنويع لغتها في بحثها الدائم عن أشكال جديدة، هي عبارة عن قوالب معنوية مضمونية ...

[1]– محمد الباردي: نظرية الرواية، ص: 58.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 154، ص: 295. نقلا عن: محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد، ط 1، 2008، ص: 31.

فالكتابة الروائية المعاصرة بهذا المفهوم أصبحت عملية فلسفية وتطلب ذلك تعاملا جديدا مع اللغة (الأداة والغاية)، بحكم السياق وعناصر التناص الداخلية في المكتوب"[1].

فبواسطة اللغة يستطيع الروائي أن يعبر عن آفاق متعددة وأشكال مختلفة داخل العمل الروائي الواحد، "وهذا ما يمنح (اللغة) علاوة على وظائفها المتعددة دورا مهما، عند التحليل، في الكشف عن أهم المحطات في تاريخ السردين العربيين الحديث ثم المعاصر، لأنها حاملة لبذور التحول والوعي، إنها في خطابنا المعاصر"[2].

"فاللغة في خطابنا المعاصر لم تعد جاهزة خارج النص أو شاشة تحجب التبدلات والاستيهامات المستعصية على التبليغ، وإنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صيغ اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكارات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان. ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق، وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤى والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص"[3].

إنَّ الوعي بمسألة اللغة شكل محل اهتمام لدى العديد من الروائيين، مثل: صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطاني، وهذا الأخير "يؤكد على أهمية اللغة بالنسبة إليه فهي عنصر فاعل ومؤثر في العمل الأدبي"[4]، كما نجد أنَّ في هذا الاتجاه، يغدو فهمنا للُّغة الروائية وفكرها عنصرا جوهريا في محاولة تقييم النصوص، لأننا نقر ضمنيا بأن اللغة تحيل على العالم الخارجي وتؤثر على دلالة محتملة بينه وبين الكون الروائي الذي ينسجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنية معينة ... لأن السمة المشتركة في التهجين اللغوي للرواية، هي إبراز تعدد الأصوات ومستويات الكلام، وإذا كنا نلاحظ أن التهجين، من قبل، كان يوظف لغة التراث ولغة الشعر والاستبطان إلى جانب لغة الوصف

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: 32،38.

[2]- المرجع نفسه، ص: 38.

[3]- محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط 1، 1996، ص: 37.

[4]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 423.

والسرد، فإن نصوص الرواية الجديدة تبرز أكثر قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية المُعَوِضَة لوسائط الاتصال التقليدية[1].

ب- التراث:

التراث هو كل ما خلفه وتركه أجدادنا، وهو كل ما تتوارثه الأجيال عبر مختلف العصور.

حيث يقول ابن منظور: "الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْثُ والوِرَاثُ والإِرَاثُ والتُّرَاثُ واحد ... والوِرْثُ والتُّرَاثُ والميرِاثُ: ما وُرِثَ، وقيل: الوِرْثُ والميرِاثُ في المالِ، والإِرْثُ في الحَسَبِ ... [و] التُّرَاثُ، ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو"[2].

"فالتراث هو كل ما ورثناه تاريخيا عن أسلافنا الذين هم الأمة البشرية التي نحن امتداد طبيعي لها، فالتراث ميراث إنساني بجهد بشري خلفه الذين أورثونا إياه"[3].

"وعلى ذلك فالتراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية، التاريخية الحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن بعبارة أكثر وضوحا، إنَّ التراث هو روح الماضي وروح الحاضر، وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، تموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده لذلك نرى الإنسان – العربي بصفة خاصة – يتمسك بتراثه بصورة أو بأخرى، سواء في أقواله أو أفعاله"[4].

ومنه فالتراث هو من مقومات المجتمع، التي يحيا بها الإنسان وإن غابت تطمس شخصيته وهويته.

---

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص: 56-57.

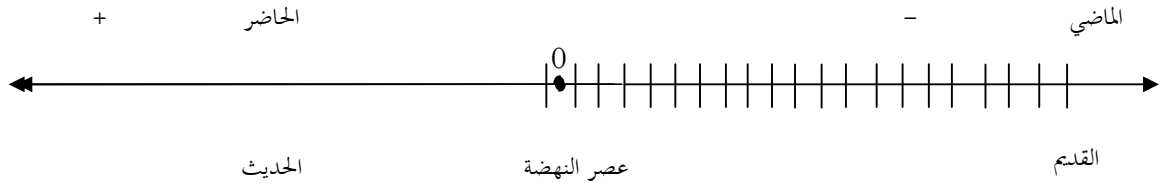
[2]– ابن منظور: لسان العرب، مجلد 15، باب (واو)، ص: 189-190.

[3]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص: 22، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص: 216.

[4]– سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، د.ط، 2000، ص: 40.

"فمنذ منتصف الستينات، شاعت على أرض الرواية العربية تقنيات سردية تحاكي الموروث السردي الأدبي كتقنيات سرد الجاحظ والتوحيدي، في أعمال استحضرت اللحظة الحضارية الحديثة، لم تنفصل عنها، وكان منها من استدعى الموروث السردي التاريخي، كما فعل الغيطاني، في حين انتهج طريقة المؤرخ العربي في سرد الوقائع، وتقطيعها ولغاتها حكائيتها المباشرة للشخصيات، الأحداث، والتركيز على وصف اللحظة التاريخية بنظرة الشاهد والخبير بما جرى، وتدخل الراوي في الشرح وطريقته في الدعاء وذكر الأصل والنسب"[1].

"وقد انتهج الغيطاني في بعض أعماله موروثا صوفيا غنيا في تعبيره عن التجربة الإنسانية بأبعادها الاجتماعية والسياسية، والفكرية والروحية، فنجده يميل إلى الابتكار من التأويل في مناخ الأحلام، الرؤى الغامضة مما يؤدي إلى مفردات خاصة وإحالات ثقافية مغرقة في الغموض الذاتي، والهيام الروحي"[2]، كما يمكن "استعمال التراث إلى تعويضه بمفهوم آخر هو «النص» إنه وإن كان لا يقل عن التراث إبهاما وشمولا، فهو أقل منه إيحاء إلى البعد الزمني الذي لا يزال يشكل حجر الزاوية في التحديد المصطنع والمهم بوجود خط فاصل بين الماضي والحاضر، أو القديم والحديث على هذا النحو:



نتبين من خلال هذا الشكل أن عصر النهضة (؟) هو الحد الفاصل بين التراث والعصر"[3].

[1]- عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 209،214، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، المرجع نفسه، ص: 117.

[2]- المرجع نفسه، ص: 216،219، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص: 218.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص: 48.

حيث "تلتفت الأمم كيفما كان نوعها، إلى تراثها السابق في أوضاع تاريخية محددة يمليها واقع التطور والذي تعرفه في صيرورتها، فقد يكون هذا الالتفات بمثابة الطاقة الدافعة للتحول والانطلاق، بناء على وعي جديد يتحقق على أساس العلاقة المتخذة من التراث، وإنتاج الوعي الجديد لا يتأسس إلا على قاعدة تقديم معرفة جديدة وجذرية، وقد يكون رافد من روافد تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية ونظم عناصرها ومكوناتها أمام العناصر الطارئة، والتحولات التاريخية"[1].

ومنه فإن الأمم العربية ترجع إلى ماضيها السابق وتعيد إحياءه في الحاضر مع بعض التطورات والتحولات أي بناء وعي جديد على الوعي السابق، فالتراث "... نجده يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد، ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية، هذا الشمول أو الاتساع لا يمكن إلا أن يدفع الالتباس ويخلق الإبهام، ذلك أن كثيرا من عناصر الحياة العربية الممتدة إلى العصر الراهن لها جذور ضاربة في الماضي"[2]، فهو "القيمة الثابتة عند كل الأمم، التي تبني منه حاضرها، ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقيم المبثوثة في نفوس الناس، ليعبروا من خلالها عن وجودهم، ووجود حاضرهم، ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر"[3].

لقد كانت الروايات الأولى "تحمل بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسرد العربي، وخاصة من خلال استثمار بعض التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية، كالمقامة مثلا، وحكايات الليالي، والقصص الديني، أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية، على نحو ما نجد في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وليالي سطيح، لحافظ إبراهيم ... وبعد ذلك في "حدث أبو هريرة" للمسعدي ... ونصوص أخرى في فترات لاحقة ... إن الصور الأولية لاعتماد التراث الحكائي العربي تتجلى لنا بوضوح في استثمار اللغة القائمة على السجع، وتوظيف بعض المحسنات البديعية البلاغية، وتضمين القصائد الشعرية لمشاهير الشعراء العرب، وإنطاق بعض الشخصيات ببعض الأبيات الشعرية ... إن التراث هنا كان يتحرك باعتباره جزءا من الخلفية الأدبية للكاتب، الذي كان

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، ص: 39-40.

[2]- المرجع نفسه، ص: 47.

[3]- سيد على إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص: 07.

يحاول الاتصال بالواقع من خلال توظيفه ولم يكن يتعامل معه بصفته جزءا من التجربة الفنية لديه، كما يمكن تلامس ذلك مع الروائي العربي الجديد"[1].

"غير أن هزيمة 67، والتي كانت بمثابة مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث، استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة، كما أنها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر «النهضة»، وإذا كان الواقع هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الإنجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتعبير عن الذات، أو اتخاذ الموقف من الآخر (الغرب)، فإن الرواية العربية، من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينيات على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار «التاريخ» وحاولت بذلك تقديم صورة جديدة للواقع، باعتبار جذوره في الزمان، وعليه فالمفهوم الجديد للتاريخ والتراث والواقع سيقدم إمكانية مغايرة لقراءة الذات والآخر، وسيتحقق من خلال رؤية ووعي جديدين بالمسألة التراثية والواقعية معا يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال أعمال العديدين من الروائيين العرب (من أمثال: جمال الغيطاني، وإميل حبيبي، ومجيد طوبيا وهاني الراهب، وواسيني الأعرج والطاهر وطار وأمين معلوف ومؤنس الرزاز ورجاء عالم وسالم حميش وإبراهيم درغوثي ...) من جهة، ومن خلال أعمال صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر وإدوار الخراط ويوسف القعيد، وإلياس خوري ونبيل سليمان وحنان الشيخ وإبراهيم الفقيه، والميلودي شغموم وعز الدين التازي ومحمد برادة وبهاء طاهر ومحمد البساطي وخيري شلبي ... وسواهم من جهة أخرى"[2].

لقد استفادت الرواية التي تفاعلت مع التراث من مختلف إنجازات «التجريب» ... وكان من حصيلة هذا الامتزاج، أن نجحت الرواية العربية في اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث العربي، فصرنا في هذا الوضع أمام إمكانية الحديث عن تأصيل الرواية العربية من خلال خوض غمار التجريب.

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص: 198-199.

[2]- المرجع نفسه، ص: 200-201.

يمكن في هذا النطاق أن نذهب إلى أن علاقة الرواية العربية بالتراث أعطاها زخما جديدا للتفاعل مع المجتمع، ومع مختلف ما يعتمل به، وبذلك في تقديري، نجحت في تقديم تجربة روائية عربية الملامح، بخصوصياتها وملامحها المتميزة، بعيدا عما يمكن تسميته بإحراجات المثاقفة أو ما شاكل هذا من المصادرات التي ظلت متواصلة كلما كان الإشكال مطروحا بصدد الرواية العربية، وبذلك بناء على أن التفاعل مع التراث في أي تجربة إبداعية كيفما كان نوعها، يظل مؤشرا مهما لإعطاء التجربة الفنية خصوصيتها، إذا ما أحسن إنجاز هذا التفاعل، وتم ذلك بطريقة خلاقة"[1].

جـ- التناص: Intertextualité

يعتبر التناص آلية من آليات التجريب في الرواية العربية، "منذ أن صرحت جوليا كريستيفا Julia Kristeva في أواسط الستينيات تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، هيمن مفهوم «التناص» بشكل سريع ومثير، في حين لم يلق المفهوم الأساس الذي هو «الإيديولوجيم» هذا الذيوع، تعددت دلالات التناص وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل إنه صار «بؤرة» تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول «النص»"[2].

فإن جوليا كريستيفا تعرفه بأنه: "جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص"[3].

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص: 202-203.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص: 93.

[3]- Julia Kristeva Semioutike (Paris Seuil), 1969, p 146. نقلا عن صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ص: 59.

فبهذا المفهوم تعتبر كريستيفا أول من بلورت مفهوم التناص في النقد الحديث وجاء بعدها الكثير من النقاد والروائيين عالجوا هذا الموضوع (التناص) مع بعض التغييرات والتعديل.

إنَّ التناص "هو علاقة بين نصين أو أكثر وهي العلاقة التي تؤثر على طريقة قراءة النص المتناص Intertext أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها، وقد وضع جينيت G.Genette مصطلحين هما Hyportext للإشارة للنص المتأثر، وHypotext للإشارة للنص المؤثر، وكان السبق في هذا المجال دون ذكر المصطلح لميخائيل باختين Mikhail Bakhtine الذي ألمح على تداخل الصور النصية في الرواية واعتمدت عليه كريستيفا في وضع تعريفها للتناص، وكذلك اعتمد عليه رولان بارت"[1].

"وتعد جوليا كريستيقا أول من قدم هذا المفهوم الموسع للتناص من خلال مصطلحها الموسع Intertextuality والذي كان بديلا مقترحا لمصطلح الحوارية Dialogism عند باختين، وقد سعت بمصطلحها إلى خروج النص من سجن البنيوية وإدماجه في التاريخ والمجتمع، فالنص خاضع منذ البداية لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (اللغة) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها الخطاب، إن النص ليس بنية سطحية فقط بل هو أيضا بنية عميقة تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ"[2].

لقد كانت كرسيتيفا أول من اقترح هذا المصطلح بحيث حاولت إدماجه بالتاريخ والمجتمع فهي وتعتبر النص بنية عميقة ينتجها نص المجتمع أو التاريخ.

[1]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص: 46-47، نقلا عن حسام أحمد: نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص: 194.

[2]- نهلة فيصل الأحمدة: التفاعل النصي، التناصية والمنهج، ص: 120، نقلا عن أحمد فرج: نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، 2009، ص: 195.

"والتناص بذلك يطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقينا أي نص وفهما له"[1].

ومنه فإن مصطلح التناص يبين لنا علاقة النصوص ببعضها البعض، ويطرح قضايا كثيرة حول هذه العلاقة.

التناص عند العرب:

إن التناص مصطلح غربي ظهر مع نقاد غربيين من بينهم جوليا كريستيفا لذلك "لم يبق مقتصر على الغرب، لقد دخل الثقافة العربية المعاصرة، وخصصت له مجلة «ألف» المصرية محورا تحت عنوان «التناص: تفاعلية النصوص»، ... ولعل من أهم الدراسات العربية في هذا الإطار نجد دراسة محمد مفتاح حول التناص في كتابه «تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)»، التي يقدم فيها محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف أنماطه وأنواعه نظريا، ويمارس ذلك من خلال التطبيق على قصيدة ابن عبدون"[2].

فالتناص في الثقافة العربية كانت له عدة مسميات ومجموعة من المصطلحات التي ترتبط به نجد من بينها:

1- الاقتباس:

"هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه، وإنما يحس ويكون مقبولا إذا وطن لها في الكلام، بحيث تكون مندرجة فيه، داخلة في سياقه دخولا تاما، فالاقتباس يكون اقتباسا إذا لم يكن إيراد ما يورد على سبيل الحكاية، وإلا استدلالاً أو استشهاداً"[3].

ومنه فالاقتباس هو الأخذ من القرآن الكريم ودمجه داخل سياق النص لاستشهاد به.

---

[1]- صبري حافظ: التناص والإشاريات العمل الأدبي، ص: 23، نقلا عن حسام أحمد فرج: نظرية علم النص، ص: 195.

[2]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1985، ص: 119.

[3]- حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، بدر الجماميز، 1875، ص: 83، نقلا عن: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص: 62.

2- الاكتفاء:

"هو الاقتصار من كلمة على بعضها، أو من كلام على جزء منه اقتصارا يشبه الاقتصار على بعض الكلمة"[1].

3- الاحتباك:

"هو نوع من الاختصار، ولخصوص هيئته عد من المحسنات، وأفرد بالاسم، وضابطه أن يجعل الكلام شطرين، ويحذف من كل منهما نظير ما يثبت في الآخر.

4- التمثيل:

وهو تقرير المعنى بذكر نظائره، وفيه تشبيه ضمني.

5- إتلاف المعنى مع المعنى:

وهو أن يقرن بالمعنى ما يناسبه ويشتد ارتباطه به، وتارة لا يكون الملائم المذكور مزاحما لملائم آخر، وتارة ما يكون مزاحم من ملائم آخر، ويظهر في بادئ الرأي أنه الأول، وعند التحقيق يعلم أن المذكور هو الملائم.

6- التلميح:

وهو أن يشير المتكلم في كلامه لآية، أو حديث أو شعر مشهور، أو مثل سائر، أو قصة.

7- العنوان:

وهو أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة، لأجل التأسي، أو الاستشهاد، أو الافتخار، أو غير ذلك من المقاصد.

8- التوليد:

وهو على نوعين: أحدهما لفظي، والآخر معنوي، فاللفظي أن يستحسن الشاعر أو الناثر لفظا من كلام غيره في معنى فيستلبه ويضعه في معنى آخر، فإن كان استعماله إياه أجود، وكان الموضوع الذي وضعه فيه به أليق، أنتظم في المقبول المستحسن، وإلا عدَّ من المردود والمسترذل،

[1]- حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ص: 92، نقلا عن: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص: 62.

والمعنوي هو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره فيأخذه، ليزيد فيه، ويحسن العبارة عنه، فيعد بديعا، لما فيه من التنبه والنقد، الذي يحصل بمثله التعليم، والدلالة على الأدب"[1].

9- النوادر:

"وكان قدامة يسميه بالإغراب بالغبين المعجمة، وهو أن يقصد المتكلم إلى معنى قد ابتدلته الشهرة، وكثرة الاستعمال، فيبرزه في صورة يتخيلها فتكسوه الغرابة، وكأنه لم يكن مستعملا.

10- الإبداع، ويقال التضمين:

وهو أن يضمن الشاعر كلامه مصراعا، أو أكثر من كلام غيره وربما خص اسما لتضمين المصراع، وهو لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصيدة المضمن، ومنها الانتقاد على صاحب المضمن، بأنه وضع الكلام في غير موضعه ومنها الزيادة في المضمن، ومنها نقله إلى غير معناه"[2].

11- **المعارضة:**

"في الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة، إنما تستعمل المعارضة في التقية، في مخاطبة من خيف شره، فيرضى بظاهر القول ويتخلص في معناه الكذب الصراح.

12- الحذف:

وأما الحذف فإن العرب تستعمله للإيجاز والاختصار، والاكتفاء بتسيير القول إذا كان المخاطب عالما بمادها فيه"[3].

---

[1]- حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، بدر الجماميز، 1875، ص: 92،134، نقلا عن: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص: 62-63.

[2]- المرجع نفسه، ص: 136،147، صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص: 63.

[3]- قدامة بن جعفر: نقد النثر، تح: عبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933، ص: 21،59، نقلا عن: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص: 63.

13- **الاستخدام:**

"إطلاق لفظ مشترك بين معنيين، فتريد بذلك اللفظ، أحد المعنيين، ثم تعيد عليه ضميرا تريد به المعنى الآخر، أو تعيد عليه إن شئت ضميرين، تريد بأحدهما أحد المعنيين وبالآخر المعنى الآخر"[1].

وعليه فإن اللغة والتراث والتناص هم عناصر مهمة في الرواية الجديدة.

[1]- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأدب، ص: 65، نقلا عن: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص: 63.

الفصل الثاني:

التجريب والبنية السردية في رواية "الزيني بركات"لـ "جمال الغيطاني"

المبحث الأول: العتبات النصية في رواية "الزيني بركات لجمال الغيطاني"

تأصيل رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني:

لم تأتِ رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني من العدم أو من محض الصدفة بل من خلال ما شهده في حياته، "فقد شهد في طفولته ثورة يوليو 1952 التي أذكاها جمال عبد الناصر واستحسن دوره الحاسم في تغيير مجرى حياة المصرين والتصدي لأعدائهم غير أن ضيقه بوطأة القهر البوليسي في فجر الستينات جعله ينضم إلى الاشتراكين الذي اختلفوا مع عبد الناصر ... وقد كانت سنتا 1966 و1967 من أشد السنوات قسوة عليه، إذ إنَّه سُجِنَ في السنة الأولى وعذب، وشهد في السنة الثانية هزيمة حزيران الفظيعة، وهكذا ذاق مرارة الهزيمة في أوج شبابه ... فهو من أبناء الجيل الذي عاش أحداث حرب 1967 وعاين نتائجها، وخاصة لأن تلك الهزيمة زعزعت كيان الأمة العربية ودفعتها إلى التساؤل عن أسباب ضعفها وتأخرها وانهزامها، وحملتها على تقويم علاقاتها بالأمم الأخرى، وذكرتها بلحظات العار العالقة بتاريخها، إلا أن اطلاعه على كتب التاريخ منذ الخمسينات هو الذي ذكره – إثر هزيمة 1967– بحديث المؤرخ ابن إياس في كتابه بدائع الزهور عن هزيمة مصر أمام العثمانيين خلال القرن السادس عشر وأغراه بإعادة قراءة ذلك الكتاب مرة ثانية[1]، وبتلك القراءة الثانية ثبت لديه أنَّ هزيمة مصر أمام إسرائيل لا تقِل فداحة عن هزيمتها أمام العثمانيين وأدرك أنَّ شعوره بالهزيمة ليس أقل مرارة من شعور ابن إياس بها.

"وقفنا على بعض العوامل التي جعلت «جمال الغيطاني» يعود إثر هزيمة حزيران إلى قراءة كتاب «بدائع الزهور» ويستند إليه لتأليف رواية «الزيني بركات» وأشرنا إلى تأثير ذلك في تحديد بعض قضاياها الجوهرية ... ويثبت صلتها بالوضع السياسي في مصر، إثر هزيمة حزيران، وانفتاحها على بعض القضايا الإنسانية والجوهرية ... وبهذا تعلقت الرواية –في نظر جمال الغيطاني– بواقع المجتمع المصري في العصر الراهن، وانفتحت على قضية إنسانية غير مقيدة بالحدود المكانية والزمانية التي جرت فيها الأحداث"[2].

[1]– ينظر: حوار مع الروائي جمال الغيطاني، ص 105، نقلا عن فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 250-251.

[2]– فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 253،255.

إن رواية «الزيني بركات» «لجمال الغيطاني» مستوحاة من كتاب «بدائع الزهور» فهي تشبهها، لأن كلاهما يصوران واقع الحرب والقمع والخوف والألم والظلم والاستبداد الذي عاشته مصر، فإن الغيطاني" استولد في «الزيني بركات» رواية من كتاب في التاريخ ... فقد اعتمد بشكل أساسي على كتاب «بدائع الزهور» الذي ورد فيه اسم الزيني بركات تسع مرات، أولها في "أحداث شوال عام 908هـ، دون أن يمنعه ذلك من الذهاب إلى مراجع أخرى، وآية ذلك حادثة الشيخ والجارية، التي جاءت في مطلع الرواية، وهي موجودة في كتاب «السلوك» للمقريزي"[1].

فرواية «الزيني بركات» رواية تاريخية ألفها الغيطاني إثر تأثره بقراءته لتاريخ مصر القديم.

الزيني بركات وجمالية العنوان والشكل:

تعد أعمال «جمال الغيطاني» من الأعمال الإبداعية المفعمة بالتجديد والتجريب في كل المستويات، من حيث اللغة والأسلوب والشخصيات، فالذي يطلع على روايته يتذوق ذلك التغير الذي طرأ على الروايات العربية القديمة، انطلاقا من التراث، حيث يهاجر في أعماله دوما إلى الماضي والتأثر بالتراث معانقا الحاضر، متطلعا إلى المستقبل، ضمن موضوعات متجاوزة ومغايرة لما هو مألوف.

فرواية الغيطاني تحمل عنواناً بشخصية بارزة التي دارت حولها أحداث الرواية ألا وهي «الزيني بركات»، هذا ما يجعل القارئ ينجذب لتلك الرواية محاولاً الكشف عن ما تحتويه، والتعرف على هذه الشخصية.

فصدرت هذه الرواية سنة 1974 بمصر، وقد احتوت هذه الرواية على 288 صفحة موزعة على سُرادق فهو حسب اللسان "«ما أحاط بالبناء» وأيضا كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب أو خباء وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء"[2].

[1]- فيصل دراج: نظرية لرواية والرواية العربية، ص: 232-233.

[2]- لسان العرب (مادة: سردق) المجلد العاشر، ص: 157-158.

دلالة العنوان:

لقد استطاعت الرواية العربية الحديثة توظيف آليات جديدة من التجريب الروائي، وكان ذلك بفضل إبداع روادها، وكان العنوان جزءاً من تلك الإبداعات، فقد أصبح يحمل من الصيغ البلاغية والرمزية والإيحائية، ويكشف عن تحولات في الكتابة الروائية، فالعنوان لم يعد مجرد عتبة نصية تكشف عن مضمون النص (الرواية)، بل هو عتبة تتطلب الفك والتأويل من قبل المتلقي والقارئ.

ومن هذا المنطلق أصبح العنوان يشكل العتبة النصية أو الباب الذي يمكن أن نطرقه من أجل الولوج أو الدخول إلى النص، فلا يمكن أن نطلع على النص دون المرور على العنوان فهو الوجه الظاهر للنص، و«الزيني بركات» هو العنوان الذي اختاره «جمال الغيطاني» لروايته، فهو يحمل ما يحمل من الدلالات والرموز، ومن السلطة والظلم والألم والقمع، فهو قصد ودلالة، وعتبة أساسية ينطلق منها القارئ أولا والنص ثانيا.

وعليه فإن العنوان أنواع فهناك عنوان يدل على مكان أو زمان أو شخصية، وهذا الأخير هو النوع الذي تحمله هذه الرواية، فالكاتب عنون روايته باسم علم وهو «الزيني بركات»، يشير إلى الشخصية المحورية داخل النص الروائي، ووظائفها وصفاتها بصورة مكثفة موحية إلى دلالات، "إذ إن الرواية تتطلب عنوانا إشكاليا إيحائيا يختزل جل قضاياها الكبرى المطروحة من قبلها"[1].

فالعنوان الموحي إلى دلالات يعتبر همزة وصل بين المتن والقارئ فعنوان هذه الرواية –«الزيني بركات»– يدل على شخصية تاريخية حقيقية، و"إذا ما بدأنا بإمعان النظر في العنوان باعتباره الحلقة الأولى من حلقات المصاحب النصي الحافة بالمتن لاحظنا أن جمال الغيطاني عنون روايته باسم إحدى شخصياتها ليدعم ميثاق اللحوق النصي، إذ أن الزيني بركات شخص حقيقي اهتم به ابن إياس في الجزئين الرابع والخامس من كتابه الموسوم بـ «بدائع الزهور في وقائع الدهور» ... باعتبارهما يمثلان النص التراثي الأساسي الذي استند إليه مؤلف رواية «الزيني بركات»"[2].

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: 134.

[2]– فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 262،265.

فالعنوان هو مرآة عاكسة لما هو موجود في النص الروائي "وله دلالات تضارع النص، إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية، فالمبدع يضع العنوان –في الغالب– بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة، فهو إذن حاصل تفاعل العناصر العلامية الشفرية والمكونات الدلالية، من هنا يمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ (المعني)، إنه بعبارة أخرى الواجهة الحجاجية Façade argumentative للنص، كما أنه من أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ Conditionnement de lecteur وتهيئته للطرح المقدم"[1].

عتبـــة الغلاف:

إن غلاف رواية «الزيني بركات» هو غلاف أسود اللون، يوجد في الجزء العلوي من الكتاب اسم المؤلف «جمال الغيطاني» ثم يليه مباشرة عنوان الرواية «الزيني بركات» وهو الأساس الذي تتفرعْ منه كل أحداث الرواية وهو بركات موسى المحتسب الذي يعينه الغوري كبديل عن علي بن أبي الجود، ولقب الزيني يشير إلى الصلاح والتقوى نسبة للإمام زين العابدين علي بن الحسين بن علي الملقب بالإمام السجاد، لكن لقب بركات لقب أضيف إليه وهو انعكاس للشخصية المخادعة والمكرة.

وجاءت كتابة الدار أي دار الشروق في أسفل الغلاف باللون الرمادي بخط عربي فصيح، ويتوسطهما مربع مزخرف، يحمل صوراً متعددة ومتنوعة فعلى يمين المربع يظهر وجه شخص يضع عمامة على رأسه ومع الوجه يُوجد نجمة وهلال باللون الأحمر، ثم خط فاصل عمودي يفصل بين هذا الوجه وبين طائر وزهرة في مربعين منفصلين صغيرين في الجزء العلوي من المربع المتبقي، أما في الأسفل نجد يداً بها أظافر طويلة تشعرنا بالخوف والاشمئزاز، أما ما يقابل تلك اليد نجد امرأة ملقاة على ظهرها ويداها تخرجان من ذلك المربع وهي بارزة العينان وفمها مفتوح كأنها مذعورة أو مفزوعة، وهذا المربع أو الإطار يحمل العديد من الألوان منها الأسود والأحمر والأخضر والأزرق والبني والبنفسجي وغيرهم.

أما في ارتفاع الكتاب نجد اسم المؤلف ودار الشروق، ويتوسطهما عنوان الرواية.

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: 135.

ويحمل الغلاف نفس لون الوجه فنجد اللون الأسود مقسوم بخط رمادي، وفي الجهة اليمنى نجد نفس الصورة الموجودة في الوجه الأمامي للغلاف أما الجهة اليسرى فقد كتب عليها صاحب الغلاف، «الغلاف للفنان حلمي التوني»، حيث صدرت من دار الشروق في القاهرة وهي الطبعة الثالثة 2005م.

محتوى الرواية:

عند تصفح الرواية نجد في الصفحة الأولى بياضاً يعم الصفحة وفي آخرها كتب عنوان الرواية، أما في الصفحة الثانية نجد معلومات حول الرواية، أي دار النشر والطبعة وسنة الطبع، أما في الصفحة الثالثة نجد عنوان الرواية والمؤلف ودار الشروق، أي أن المؤلف خصص صفحتين لعنوان الرواية، وهذا ما يزيد من تشويق المتلقي ولفت انتباهه.

أما في الصفحة الرابعة نجد المؤلف قد وضع مقتطف وهو مقتطف "أ" "رجب 922هـ أغسطس إلى سبتمبر 1517م "(مقتطف "أ") من مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي، الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر الميلادي أثناء طوافه بالعالم تسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر أغسطس 1517 ميلادية الموافق رجب 922هـ"[1].

إن الرواية تنفتح "على مشاهدات رحالة رأى القاهرة في هزيمتها المتحققة أمام عدو خارجي ... يعطي هذا الاستهلال للعمل الروائي بعدين: أولهما تبعيدي يوحي بموضوعية الكتابة وصدقها، يضع كلاما محدد التاريخ على لسان رحالة زار القاهرة واختبر أحوالها، وثانيها فني، يعطي الرواية شكل الوثيقة ويسوغ الشكل الذي أخذته الرواية"[2].

كما صَدَّر «جمال الغيطاني» روايته بمقتطف من مذكرة مدونة خلال شهر رجب 922هـ ... فبذلك التحوير تسنى له أن يفتتح «الزيني بركات» بمذكرة صور فيها الرحالة حالة الفزع التي هيمنت على مصر إثر انقطاع أخبار الحرب، وفي الصفحة الخامسة خصص المؤلف صفحة كاملة لجملة

[1]- جمال الغيطاني، الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط 3، 2005، ص: 04.

[2]- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2002، ص: 235.

متكونة من ست كلمات ألا وهي: "لكل أول آخر ولكل بداية نهاية"، فإذا كان الحاضر نهاية حتمية للماضي، فإنه يمثل أيضا بداية للمستقبل[1].

وتنسب الرواية "إلى زمن مضى، يستولد جدل الوثيقة والرواية جملة من الحوامل الفنية، تنعكس على بنية الرواية الداخلية، وعلى تقسيمها الخارجي الذي يستبدل بالفصل «السرادق» ويوزعها على أقسام سبعة، لا تلبث أن تنقسم من جديد وتأخذ عناوين موافقة"[2]. "وعلى هذا الأساس يتضح أن جمال الغيطاني نحا منحى أدب الخِطَط بتقسيم روايته تقسيما «معماريا» إذ مهد لها وختمها بقسمين جعلهما خارج السرادقات، وعقد فصولها السبعة لرصد ما جرى داخل السرادقات"[3]، أي أن جمال الغيطاني اتخذ سبل جديدة للرواية العربية عامة وللرواية المصرية خاصة، بحيث أنه قسم روايته إلى سرادقات بدل ما عرف سابقا وكان مألوفاً في الروايات القديمة أي ما عرف بالفصول أو الأبواب.

فوسم وعنون السرادق الأول بـ "ما جرى لعلي بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى (شوال 912هـ)"[4]، أي أن الراوي استهل السرادق الأول "بتصوير ظروف القبض على ابن أبي الجود، وإثر ذلك كشف موسوم سلطاني عن سبب تلك الحادثة"[5].

[1]- ينظر: جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 05.

[2]- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 235.

[3]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 263.

[4]- الرواية: ص: 17.

[5]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 349.

أما السرادق الثاني جاء بعنوان "شروق نجم الزيني بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه"[1]، فهذا السرادق بدأ بنداء:

"يا أهالي مصر

أمر مولانا السلطان

تسليم المجرم بن المجرم

علي بن أبي الجود

إلى ناظر الحسبة الشريفة

الزيني بركات بن موسى

ليتولى أمره

ويأخذ حقوق الناس منه

ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء

المساكين الأولياء

يا أهالي مصر

يا أهالي مصر"[2]

ونجد أيضا أن الراوي ختم هذا السرادق بنداء بين فيه الحقيقة التي ظهرت عن علي بن أبي الجود وكيف كان يمتص دماء المسلمين وكيفية ابتزاز المسلمين.

وفي خاتمة ذلك السرادق نفسه أصدر ابن موسى نداء للإخبار بأنه توصل إلى معرفة الطرق التي استعملها ابن أبي الجود لابتزاز أموال المسلمين"[3].

[1]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 71.

[2]- المصدر نفسه، ص: 73.

[3]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 349.

أما السرادق الثالث "وأوله... وقائع حبس علي بن أبي الجود"[1]، فهذا السرادق يكشف لنا عن الأساليب التي استعملها ناظر الحسبة الشريفة وهو «الزيني بركات» لتعذيب علي بن أبي الجود ورغم تلك الطرائق التي استخدمها الزيني بركات إلا أن علي بن أبي الجود لم يقر بمكان المال الذي كان ينهبه من المسلمين.

"وهنا تبدأ الوقائع الفعلية لتعذيب جسد علي بن أبي الجود.

اليوم الأول:

وفيه دهنوا باطن قدميه بماء وملح، وأحضروا عنزة صغيرة سوداء في رأسها بياض راحت تلعق الماء المالح على مهل، التوت شفتاه، ارتجفت ضلوعه، صار يصرخ، ثم ينقلب صراخه ضحكا حتى غشي عليه، سكبوا على وجهه ماء بارداً.

"أين أموال المسلمين؟"

ولـــم يجـــــب"[2].

وهكذا بدت دواليها في استعمال أساليب بشعة في تعذيب أبي الجود حتى أمر السلطان "بإعدام علي بن أبي الجود ضربا بالأكف، سيرقص طوال الطريق، كما ترقص النساء، اضربوه اضربوه، كلما كف"[3].

ثم جاء بعد ذلك مقتطف "ب" الذي صور فيه الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي تنفيذ حكم السلطان.

"ومما يشهد بأن خطابات رجال السلطة وخطاب الرحالة تناسقت مع خطاب الراوي ونابت في جل مواطن الرواية"[4]، حيث كان هذا السرادق في حوالي 56 صفحة.

[1]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 129.

[2]- المصدر نفسه، ص: 136.

[3]- المصدر نفسه، ص: 138.

[4]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 349.

أما في السرادق الرابع لم يكن معنون إلا أن "الراوي استهل السرادق الرابع بإظهار أسباب الصراع الخفي الدَّائر بين زكريا ابن راضي والزيني بركات، ثم أشار إلى التقاء زكرياء بن راضي بالبصاص أبي الخير المرافع الذي اشتهر بمهارته في"[1] "إفساد سعادة الناس وفرحتهم"[2]، ثم جاء بعد ذلك مباشرة نداء أن «الزيني بركات»:

"سيخطب يوم الجمعة ويكشف للخلق في أركان الأرض

حقيقة الحال، وسر ما قيل وما يقال

فإذا شئتم الاطلاع على الحقيقة

فاذهبوا إلى الجامع الأزهر

يوم الجمعة

بعد الصلاة ..."[3]

ثم جاء بمذكرة الرحالة الإيطالي فيا سكونتي جانتي.

- إلا أن هذا السرادق احتوى على حوالي 36 صفحة من هذه الرواية.

- أما السرادق الخامس جاء بعنوان "**اللهم اجعل هذا البلد آمنا**" سري لا يطلع عليه مخلوق "رسالة أعدت، بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة في القاهرة أم الدنيا، وبستان الكون، لتدارس الأحوال، والنظر في الأساليب المتبعة، وما يستجد منها، ولتبادل المعرفة والفوائد أعد في ديوان بصاص السلطنة المملوكية، وتلاه الشهاب الأعظم زكرياء بن راضي عفا الله عنه، وعرفه طرقه، ومسالكه"، جمادى الأول، القاهرة، 922هـ"[4].

فإن الراوي استهل هذا السرادق برسالة تحتوي على صورة البصاصين سواء كان هذا البصاص صغيرا أم كبيرا، ويحتوي هذا السرادق على 50 صفحة.

---

[1]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 350.

[2]- جمال الغيطاني: الزيني بركات الرواية، ص: 195.

[3]- المصدر نفسه، ص: 196.

[4]- المصدر نفسه، ص: 222.

أما السرادق السادس كان معنونا بـ "كوم الجارح"[1].

لقد جاء السرادق يتحدث عن سعيد الجهيني وهو يحمل ثماني صفحات أما السرادق السابع جاء بعنوان "«السعيد الجهيني»، آه، أعطبوني، وهدموا حصوني"[2]، وهو يحمل صفحة واحدة تحتوي على أربع كلمات.

أما نهاية الرواية كانت خارج السرادقات وكانت في حوالي أربع صفحات كانت تمثل "مقتطفا أخيرا من مذكرات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي 913هـ"[3].

"إن الأحداث التي صورتها المذكرة الأخيرة جرت مثلما أسلفنا خلال سنة 923هـ، لا خلال سنة 913هـ، وذلك أنها تعلَّقت -كما أشار إلى ذلك محمد الباردي نفسه- بإسناد خايربك حطة الحسبة إلى الزيني بركات وبتصدي الشيخ الجارحي وطومان باي لبني عثمان عندما احتلوا القاهرة ... وبهذا أفصحت رواية «الزيني بركات» عن المصير الذي آلت إليه شخصياتها الأساسية وأثبتت في نهايتها أن انكسار القاهرة سنة 923 للهجرة كان نتيجة حتمية للعوامل التي تراكمت خلال سنوات سابقة، وقد كانت حالة ابن إياس في عالم الرواية داعمة لتلك الحقيقة إذ قال فياسكونتي جانتي": رأيت وجه صديقي الشيخ محمد أحمد بن إياس قبل دخول العثمانية بيوم واحد، في تقاطيعه رقدت نبوءة بالهزيمة المقبلة، بيد أن هذا لا ينفي انفتاح تلك النهاية القاتمة على بوارق أمل، فلئن لم يفض تعاضد سلطان مصر الروحي مع سلطانها السياسي إلى القضاء على أعدائها الداخلين ولا إلى تحريرها من الاحتلال الأجنبي، بما أن بوادر ذلك الوعي لم تتجل إلا عندما انهار المجتمع المصري وتدهورت جميع أوضاعه، فإن ذلك العامل يبقى كفيلا بجعل تلك النهاية بداية لعهد مختلف، إذا ما تعمق الوعي وشمل جميع فئات المجتمع"[4].

[1]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 271 .

[2]- المصدر نفسه، ص: 279.

[3]- المصدر نفسه، ص: 281.

[4]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 344،345.

المبحث الثاني:آليات اشتغال التجريب على مستوى البنية السردية

إن اشتغال التجريب على مستوى البنية السردية في رواية «الزيني بركات»يقتضي الوقوف على بعض الآليات منها:

أ- الشخصيات:

تعتبر الشخصيات عنصرا مهما في المتن الحكائي، فهي المحرك الأساسي للأحداث داخل النص الروائي، وهي وسيلة الكاتب لرؤيته والتعبير عن إحساسه بواقعه، وتمثل ركيزة العمل الروائي.

ومن هذا المنطلق لابد من التطرق إلى بناء الشخصيات لتحليل أي عمل روائي فهي تعتبر آلية من آليات التحليل، وعليه فإن رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني احتوت على شخصيات متعددة ومختلفة، وقد جمع مؤلفها ومزج بين نوعين من الشخصيات، منها تاريخية حقيقية واقعية، وأخرى خيالية.

إن جمال الغيطاني انتقى بعض الشخصيات من كتاب «بدائع الزهور » للكاتب بن إياس "الذي تحدث عن شخصيات تاريخية حقيقية أدرجها الغيطاني في نصه"[1].

إلا أن قارئ رواية «الزيني بركات» في ضوء «بدائع الزهور» يدرك أن «جمال الغيطاني» فتح العالم الروائي على بعض الشخصيات التاريخية الشهيرة التي ذكر أسمائها وأخبارها في كتاب ابن إياس، ومن أبرز تلك الشخصيات: "الزيني بركات بن موسى"[2].

«الزيني بركات» هو شخصية محورية ورئيسية في الرواية حتى أن المؤلف جعلها عنوانا لروايته "إذ أن الزيني بركات شخص حقيقي اهتم به "ابن إياس في الجزأين الرابع والخامس من كتابه الموسوم بـ «بدائع الزهور» فهو في هذه الرواية يأخذ منصب ناظر المحتبسة الشريفة ووالي القاهرة.

[1]- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 233.

[2]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 268.

بالإضافة إلى شخصيات أخرى تاريخية ألا وهي: علي بن أبي الجود والشيخ أبو السعود الجارحي والسلطان قانصوه الغوري، والأمير خايربك، وعلي بن أبي الجود كان ناظر الحسبة السابق الذي خلفه الزيني بركات لاحقا.

أما الشيخ أبو السعود الجارحي كان شخصية بارزة وعادلة في الرواية وهو "شيخ صوفي يسعى للقضاء على العدو الداخلي وتصدي السلطان الغوري لحماية مصر من العدو الخارجي"[1].

والخايربك ثبت أن كان "نائب حلب انهزم وهرب فكسر المسيرة"، "نظرا إلى أنه كان مواليا للعثمانيين، فقد "تربع على عرش مصر في عهد الاحتلال بعد أن خان سلطان بلاده وتسبب في انتصار بني عثمان على الجيش المصري في معركة مرج دابق"[2].

إن رواية «الزيني بركات» حملت العديد من الشخصيات الحقيقية، ومزجت معها شخصيات خيالية، حيث قام المؤلف «جمال الغيطاني» بتوظيف هذه الشخصيات من أجل تضخيم روايته وإضافتها إلى الشخصيات الموجودة في كتاب «بدائع الزهور»، "ومن هنا التقت شخصيات «بدائع الزهور» بشخصيات روائية في عالم «الزيني بركات» الروائي وامتزجت الأخبار التاريخية بالأحداث الروائية، فقد انفتحت الرواية على حياة سعيد الجهيني، باعتباره أحد مريدي الشيخ أبي السعود الجارحي، وكشفت عن باطنه ودلت على علاقاته بزمرة من الشخصيات التاريخية والشخصيات الخيالية"[3].

"فيعتبر كل من سعيد الجهيني وفياسكونتي جانتي شخصيتان خياليتان، خلقهما الراوي الخفي"[4]

بالإضافة إلى شخصيات أخرى كانت من صنع خيال الراوي نجد "زكريا بن راضي –وهو أيضا شخصية خيالية– فقد حضر في جل أقسام الرواية، باعتباره «كبير بصاصي السلطنة» ونائب

[1]– فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 311.

[2]– ابن إياس: بدائع الزهور، ج 5، ص: 69، نقلا عن فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص: 323،344.

[3]– فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 268-269.

[4]– المرجع نفسه، ص: 294.

كل من ابن أبي الجود والزيني بركات، ولذلك بسط الراوي القول في حياته الخاصة وفي الأساليب التي سنها لرصد أفعال المصريين وأقولهم واستنطاق المساجين وتدوين التقارير ورفعها إلى رجال السلطة، كما أبرز العوامل التي جعلت الطالب الأزهري عمرو بن العدوي يصبح –في عالم الرواية– عيناً من عيون التسلط على طلبة الأزهر وعلى شيوخه، وعرف بالشيخ البيروني، ودل على الأسباب التي جعلته لا يحجب ابنته عن قريبه سعيد الجهيني، ويفضل تزويجها بنجل أمير قديم، ... وبهذا يكون جمال الغيطاني قد زاوج بين اختصار نص ابن إياس وتضخيمه لإنشاء رواية "الزيني بركات" ذلك أنَّ خلو تلك الرواية من بعض شخصيات النص التاريخي وأخباره يدل على أن مؤلفها أنقص منه كمية لفظية غير قليلة، في حين انفتاحها على شخصيات وأحداث غريبة عن ذلك النص يؤدِّي – بالضرورة– إلى إطالته"[1].

وعليه فإن رواية «الزيني بركات» تحمل بين طياتها العديد من الشخصيات منها التاريخية المأخوذة من كتاب بدائع الزهور، ومنها الخيالية التي كانت من نسج خيال الراوي.

- **تعدد الـــرواة في الرواية:**

إنَّ أبرز ما يشد الانتباه في رواية «الزيني بركات» هو"ذلك التعدد الواسع في الرواة فمن الراوي الخارجي إلى الراوي الشاهد، إلى الراوي / الشخصية ... في تناوب مستمر يؤكد أن هذا التعدد لم يكن مجرد تنويع على صيغة أصل وإنما هو خيار أساسي من خيارات السرد"[2]، ومن هذا المنظور يمكن أن تقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام ألا وهي:

[1]– فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 269.

[2]– خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 216.

1- الراوي الشاهد:

إن الرواية تحتوي على مقتطفات تمثل مشاهدات الرحالة الإيطالي البندقي فياسكونتي جانتي، إذ أن الرواية تتفتح بإحدى هذه المقتطفات وتنتهي به، ففي هذه المقتطفات الخمسة يتولى الرحالة البندقي السرد بشكل كامل، فلا يقطع الراوي الخارجي مثلا سياق هذه المقتطفات من خلال إشاراته وتعليقاته، وخلافا للراوي الخارجي الذي يؤطر السرد باعتباره ناظما خارجيا[1]، يروي الرحالة البندقي بضمير المتكلم "أنا" عن أحوال مصر وما جرى لها بقوله: "تضطرب أحوال الديار المصرية بهذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت أعرف لغة البلاد ولهجاتها ..."[2].

إن سرد الرحالة البندقي هذه الأحداث لم يكن حاضرا فيها أو مشاركا أو طرفا من أطرافها وإنما هو مجرد ناقل لما يسمعه وما يراه دون أن يتجاوز دور الراوي الشاهد إلى الراوي الفاعل (الراوي / الشخصية.

2- الراوي الخارجي:

"إذا كان الرواي / الشاهد محدد الهوية، وحاضرا في الحكاية التي يرويها -وإن لم يكن مشاركا فيها- فإن الراوي الخارجي راو مجهول الهوية وغائب عن الحكاية التي يرويها، وهو إلى ذلك يروي بضمير الغائب"[3] يقول مثلا: "علي بن أبي الجود، لا يصحو إلا بعد مضي ثلاث ساعات من النهار، دائما ينام متأخرا، بعد عودته كل ليلة من القلعة يجيء نوابه، يراجع معهم ما تم من أعمال خلال اليوم المنقضي"[4].

ومنه فإن المقاطع التي يرويها الراوي الخارجي جاءت بضمير الغائب وهذا ما جعل صيغة الخطاب المسرود هي الصيغة المهيمنة، "ولو لم يكن السرد بضمير الغائب لقلنا إن الشخصية هي التي

[1]- ينظر: خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 216.
[2]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 07.
[3]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 217.
[4]- الرواية، ص: 19.

تروي عن نفسها لاقتران السرد في مواقع كثيرة من التداعي الحر أو مناجاة النفس أو المونولوج الداخلي"[1].

3- الراوي/الشخصية:

وفي جزء آخر من الرواية، يختفي الراوي الخارجي ويترك أمر السرد كليًا للشخصيات في الخطابات المتنوعة التي تتداولها تلك الشخصيات فيما بينها، "فبهذه الخطابات المتعددة التي ترسلها الشخصيات وتعبر عن رؤاها ومواقفها المتباينة تؤكد ما لاحظناه سابقا من قيام الزيني بركات على تعدد الرواة، وهو تعدد يكشف إضافة إلى تعدد الأصوات تعددا في المواقف والرؤى، حتى لتبدو الرواية فضاء منفتحا بكل معنى الكلمة على مختلف الأصوات والمنظورات التي يكون لها جميعا على اختلافها الحق في الوجود والتعبير"[2].

ب- المكان:

يعد المكان آلية مهمة في رواية «الزيني بركات» حيث "ذكر جمال الغيطاني أنه ألف روايته بحي الجمالية خلال سنتي 1970-1971م"[3]، ليلفت الانتباه إلى أنه ألفها بحي من أحياء القاهرة القديمة خلال فترة حرجة في تاريخ مصر، إذ إنّها فترة موت جمال عبد الناصر وانتقال الرئاسة إلى خلفه أنور السادات وباستنادنا إلى فروع المصاحب النصي القصية عن متن الرواية نلحظ أنَّ لجمال الغيطاني علاقة مخصوصة بحي الجمَّالية، وأن الأحداث التي شهدتها مصر في فجر السبعينات كان لها بالغ الأثر في مواقفه من الوضع السياسي المصري، ... ومن هنا أماط جمال الغيطاني اللثام عن أنَّ جريان أحداث روايته في أحياء القاهرة القديمة خلال القرن السادس عشر لا يقطع صلتها بواقع المجتمع المصري في الزمن الراهن، كما أن الماضي مُتواصل - حسب رأيه - الحاضر وكل حاضر يستحيل إلى ماضٍ"[4].

---

[1]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 218.

[2]- المرجع نفسه، ص: 221.

[3]- الرواية، ص: 283.

[4]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 253،251.

إنّ مسقط رأس جمال الغيطاني هو حي "الجمالية" بالقاهرة بمصر فهو تأثر بأحوال ذلك الحي خلال فترة الستينيات، وقام باسترجاع الماضي من خلال قراءاته السابقة لتاريخ مصر فَخُيل إليه أنَّ ما جرى خلال فترة الحكم العثماني في نهاية القرن الخامس عشر هو ما يحدث خلال فترة الستينيات أي أن التاريخ يعيد نفسه.

وهذا ما جعله يؤلف روايته ويربط أحداثها وما جاء في متنها بذلك الحي العريق فهو المكان الرئيسي الذي دارت فيه جل أحداث هذه الرواية، أما الأماكن الموجودة داخل المتن نجد:

1- **كوم الجارح:**

هو حي بالقاهرة قد دارت فيه بعض أحداث الرواية وقد وجد في السرادق الأول والثالث والرابع والخامس والسادس.

"«كوم الجارح» ... تبقى الكلمات معلقة في فراغ البيت، ينسل هدوء عذب رقراق كسرب عصافير على علو شاهق، في اللحظات نفسها تختلف طرقات الحارة بزحام كبير، تموت الأصوات كلها خارج جدران البيت"[1].

2- **المقهى:** وهو مقهى حمزة.

"أما المحير فهو موضوع تفكيره خلال جلوسه بالمقهى مقدار ساعة أو ساعتين ... كيف يمكن هذا والمقهى ضيق على صاحبه هنا فرد مقدم البصاصين بين يديه ورقا عريضا، به رسم للمقهى وما احتوى عليه من أوان".

3- **الدكان:** "ربما يتخذ الدكان مكانا للقاءات مريبة"[2].

وهناك السجن والبيت أي بيت الزيني بركات الذي عُذِب فيه السعيد الجهيني.

من خلال تطرقنا لمكان تأليف الرواية فلا بد للتطرق أيضا لما يسمى بـــ:

[1]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 43.

[2]- المصدر نفسه، ص: 158.

جـ- الـزمـــان:

يمتد زمن حكايتها "ما يقرب 12 سنة (من 912هـ إلى 923هـ) وإذا ما حاولنا تحديدها من خلال الحدث لقلنا من تاريخ تولي الزيني بركات لمنصب المحتسب إلى هزيمة مصر أمام العثمانيين وتـولي الـزيني للمنصـب نفسـه مـن جديـد ولكـن في ظـل الاحـتلال، وهـو مـا يعـني أن الحكايـة في "الزيني بركات" تتحرك بين حدثين متماثلين في الظاهر ومتضادين دلاليا، وهما:

- تعين الزيني بركات محتسبا "912 هـ".
- تعين الزيني بركات محتسبا من جديد في دولة الاحتلال "922 هـ".

وبـين هـذين التعيينـين يتقـدم السـرد ليكشـف حقيقـة الـزيني ودوره اللامباشـر ولكـن القـوي في الوصول إلى النهاية/ الهزيمة، وإذا كانت الكتابة التاريخية تحقق نوعا من الانسجام بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، من خلال سرد الأحداث وفق تعاقبها الزمني وتتليها الخطي، فإن «الزيني بركات» لا تحافظ على هذا الانسجام بين الزمنين، إذ تبدأ الرواية بسنة 922 هـ في مقطع استباقي يمثله مقتطف من مشاهدات الرحالة البندقي في وصفه للقاهرة بعد اختفاء «الزيني بركات» وقبيل الهزيمة"[1]، فهو يصف أحوال القاهرة وما حل بها.

وهـذا جـاء مـن خـلال قـول الرحالـة البنـدقي: "... تسـجل هـذه المشـاهدات، أحـوال القـاهرة خلال شهر أغسطس 1517 ميلادية، الموافق رجب 922 هـ"[2].

"ثم يعود السرد بعد هذا المقطع الاستباقي إلى سنة 912 هـ ليتقدم من جديد نحو النهاية/ الهزيمة التي تم الإلماح إليها منذ البداية، وتنتهي الرواية مثلما بُدئت بمقتطف أخير للرحالة البندقي وهو يصـف القـاهرة بعـد الهزيمـة بهـذا المعـنى يبـدو انغـلاق الروايـة واتخاذهـا شـكلا دائريـا واضـحا"[3]، إلا أن الأحداث داخل المتن انقسمت وتوزعت من خلال سردها كالآتي:

---

[1]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 209.

[2]- الرواية، ص: 04.

[3]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 209.

1- "مشاهدات الرحالة البندقي خلال شهر أغسطس 1517 ميلادية موافق (رجب 922هـ) اضطراب الأحوال -اختفاء الزيني بركات- قوة الزيني بركات قبل ثلاث سنوات.

2- السرادق الأول: ما جرى لعلي بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى (شوال 912) الأربعاء: العاشر شوال: أول النهار - أول الليل.

3- السرادق الثاني: "شروق نجم الزيني بركات وثبات أمره وطلوع سعده: زكرياء ابن راضي، صباح الثلاثاء، سابع ذي القعدة، 912هـ، مساء الثلاثاء، سابع ذي القعدة"[1].

4- "قسم خاص به نتف مما قيل بشأن واقعة الفوانيس: مؤرخة في آخر ذي القعدة 909هـ.

5- رأي قاضي الحنفية أول محرم 913 هـ.

6- السرادق الثالث: وأوله وقائع حبس علي بن أبي الجود: بداية 913هـ أول محرم.

7- مقتطف "ب" ويتضمن بعض مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي الذي كان يعبر القاهرة وقتئذ لأول مرة رجب 914 هـ.

8- حياة الشيخ الباروني 805 هـ: مجيء الشيخ الضرير.

9- إنجابه لسماح 902 هـ.

10- غضبه على الأمير سلامش 904 هـ.

11- السرادق الرابع: 914 هـ: ملتقى كبار البصاصين.

12- مقتطف "ح" من مشاهدات الرحالة البندقي: ذو القعدة 920 هـ.

13- مقتطف من مذكرات الرحالة الإيطالي فياسكونتي جانتي 922 هـ- 1517م.

14- رسالة أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين، جمادى الأول 922 هـ.

15- ديوان سر مقدم بصاصي القاهرة: عاجل وهام: الجمعة 15 شعبان 922 هـ.

16- خارج السرادقات: مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي 913هـ"[2].

---

[1]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 87،100.

[2]- ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 252-253.

إن هذه الوضعيات تعتبر صيغة الأحداث من خلال زمنها السردي، فهذا التقاطع الزمني يمثل مظهراً من مظاهر الرواية التجريبية، لأن هذا التقاطع الزمني يمثل عدم الاستقرار واللاترتيب في رواية «الزيني بركات»، وهو انتقال الأحداث من موضوع إلى آخر وذلك عن طريق تلاعب المؤلف بالأزمنة، من حيث التقديم والتأخير، وهذا ما يؤدي بالقارئ إلى صعوبة فهم الأحداث مما يزيد فيه عنصر التشويق، فهي قصة وقعت في الماضي وكانت أحداثها تاريخية حاول مؤلفها أن يسقط تلك الأحداث على الحاضر الذي عاصره خلال فترة الستينيات.

"ويمكننا تحديد حاضر القصة زمنيا على مستويين داخلي وخارجي، يتحدد هذا الحاضر داخليا من خلال راهنية انجاز الحدث الأول في القصة، أو من خلال ما يسميه جينيت بالحكي الأول، وبذلك يتحدد ما هو قبل وما هو بعد في علاقته بهذا الحكي الأول ... ويمكن تحديده على المستوى الخارجي في نقطة النهاية «نهاية الحدث» ويكون كل الحكي ماضيا، ويأتي في حاضر إنجاز الخطاب استجابة لما يستدعي الحكي"[1].

وعليه خصوصية الزمن في «الزيني بركات» هو "ما يمكن أن نسميه بترهين السرد، الذي يتجلى في هيمنة الحاضر باعتباره الزمن المؤطر وانتفاء المسافة بين زمن الحدث وزمن روايته، فخلافا لما نجده عادة في الكتابة التاريخية التي يقوم السرد فيها على هيمنة صيغة الماضي كما لو أن الأحداث المروية ماضٍ انتهى، سابق لعملية روايته حتى عندما يكون المؤرخ شاهدا ومعاصرا لما يرويه، كما هو حال ابن إياس في «بدائع الزهور»، فنجد «الزيني بركات» خلافا لذلك ترهن السرد وتقدم الحدث من خلال الحاضر "الآن" وانطلاقا من اللحظة الراهنة تكون العودة إلى الماضي عبر الاسترجاع، ولكن ليعود السرد بعدها إلى الزمن المؤطر: الحاضر"[2].

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 90-91.

[2]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 211.

بالرغم من تعدد الرواة إلا أن الحاضر ظل هو الزمن المؤطر في الرواية فهنا تقدم لنا رواية «الزيني بركات» إشارات زمنية مختلفة ومتنوعة وهي "محددة من خلال:

1- السنوات.

2- الشهور.

3- الأيام وأجزاؤها "أول النهار، الليل، ...".

4- الفصول"[1].

فقد قسم جمال الغيطاني روايته عبر إشارات زمنية مختلفة ويكمن هذا التقسيم في:

أ- 912= وهي تتضمن 3 شهور وفيها 5 أيام، وهي متتابعة بأجزاء اليوم "أول النهار-الفجر-المساء- الليل" وهي في حوالي 98 صفحة، مثل: "صباح الثلاثاء سابع ذي القعدة 912 هـ".

ب-922= 3 شهور ويومين وهي حوالي 72 صفحة.

ت-913= فيها شهر واحد ويوم واحد وهي حوالي 24 صفحة، مثل: "أول محرم 913 هـ قاضي الحنفية يقول رأيا مخالفا".

ث-914= فيها شهر واحد وهي على حوالي 58 صفحة.

ج- 920= وفيها شهر واحد وهي جاءت حوالي 22 صفحة.

ح- 923= لا يوجد فيها شهر وهي في 3 صفحات[2].

فهذه السنوات تشكل زمن رواية «الزيني بركات» فهذا التوزيع الزمني يبين لنا أن سنتي 912هـ/922هـ تمثلان بؤرة السرد فهما تشغلان ما يقرب ثلثي الرواية.

- **الحذف وإستراتيجية السرد:**

لقد استعمل المؤلف خاصية مهمة ألا وهي خاصية الحذف وذلك لتكون روايته ذات طابع تجريبي جديد، "فزمن الحكاية في «الزيني بركات» يمتد على اثنتي عشرة سنة، "من 912هـ إلى

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 91.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 92.

923هـ"، لكن السنوات المثبتة أو الحاضرة هي فقط ست سنوات 912هـ-913هـ- 914هـ- 920هـ- 922هـ- 923هـ، أما السنوات الست الباقية فقد تم القفز فوقها من دون أي إشارة إليها أو إلى ما حدث فيها، وتنبع أهمية هذا القفز من تعلق الرواية بنص تاريخي تتخذ فيه الإشارات الزمنية الأهمية الأولى، فمثل هذا القفز في الكتابة التاريخية غير وارد، خاصة إذا كانت هذه الكتابة تتبع نظام الحوليات (السنوات)[1].

إن هذا القفز أو خاصية الحذف لم يرد في الرواية التقليدية وهذا ما جعل جمال الغيطاني يقوم بإبداع هذه الخصائص وتوظيفها في روايته.

فهذا القفز يمثل ملمحا من ملامح التجريب والتجديد في الرواية الحديثة، لذا نجد حذف فترات زمنية طويلة، لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشرا من خلال الحكي ترتيبا بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف:

اليوم الأول

اليوم الثاني

عصر اليوم التالي

.....

اليوم الرابع

اليوم الخامس

.....

اليوم السابع[2]

وبالإضافة إلى السنوات التي وظفها المؤلف في حكايته نشير إلى إشارات زمنية أخرى ألا وهي الفصول، فقد ذكر في روايته فصلين اثنين هما:

[1]- ينظر: خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 212-213.

[2]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 123.

1- **الشتـــــاء:**

"يمتد من تعيين الزيني بركات بن موسى إلى حين عودته من إحدى المهام خارج القاهرة أي بحسب المقاطع 912هـ إلى 920هـ بما يعادل ثمانية أعوام، ... ودلالة الشتاء في ارتباطها بالسواد "لباس السلطان شتاء" عميقة في ارتباطها بالقمع المسلط على الرقاب، مدة طويلة.

2- **الصيـــف:**

"من بداية الحرب إلى الهزيمة، واحتلال مصر من قبل العثمانيين ويشمل سنتين من 920هـ إلى 922هـ وهو قصير لباس البياض بمجيء الحر دلاليا"[1].

فإن فصل الصيف جاء بمدة قصيرة وذلك حوالي سنتين على عكس فصل الشتاء.

فهذا التوزيع الزمني الذي اعتمده جمال الغيطاني يعطي شكلا دائريا في روايته وهذا الشكل الدائري يمثل بؤرة التجريب في الرواية المصرية.

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 97،141.

المبحث الثالث: الوعي الجديد بالتراث في رواية الزيني بركات.

لقد تعددت ملامح ومظاهر التجريب في رواية «الزيني بركات» من خلال ما يلي:

1- اللغـة:

"يؤكد جمال الغيطاني على أهمية اللغة بالنسبة إليه فهي عنصر فاعل ومؤثر في العمل الأدبي وهي حالة أيضا وليس مجرد أسلوب يمكن اتقانه واستخدامه كأداة والحال كما هو معروف يتغير"[1].

إنَّ تجربة «جمال الغيطاني» في مجال التوظيف اللغوي لم تغترب عن روح العصر وهذا ما تجلى لنا عبر "إبداعه المتواصل منذ «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» حتى «الزيني بركات» والتجليات «ودفاتير التكوين» العديدة، استطاع الغيطاني أن يوحي لغة ابن إياس وغيره من المؤرخين، ويقبض على حجر المتصوفة"[2] وهذا ما جعل المؤلف يتبع سبل المؤرخ ابن إياس كما أنه استعمل أيضا اللغة العامية، مثل: "يا خراب أسود"[3].

"وليس من شك في أن تفكيره في تأليف رواية «الزيني بركات»كان له دخل أساسي في نزوعه إلى استخلاص لغة مؤرخي العصر المملوكي المخصوصة واتِّخاذها منوال محاكاة، ذلك أن تعلق أحداث تلك الرواية بإطار جغرافي تاريخي قديم جعله يسلم بضرورة استخدام اللّغة التاريخية أو الإيهام بها، ولما كان كتاب «بدائع الزهور» أهم نص تاريخي صور عصر المماليك ومثل أحسن تمثيل نمط الكتابة الموسوعية التي أزهرت آنذاك، فإن جمال الغيطاني اتخذه نصا سابقا لرواية «الزيني بركات» وعزم على المزاوجة بين تحويله تحويلا مباشرا ومحاكاة أسلوبه"[4]، لذا فهو يتخذ من اللغة التاريخية – التي أخذها من المؤرخين السابقين- نمطاً لكتابته الروائية.

"إن التحول الذي يشير إليه جمال الغيطاني هو في حقيقة الأمر إخراج اللغة من حيادها وجفافها وتلقائيتها لتقترب أكثر من لغة الكتابة الأدبية، فهو يزاوج في «الزيني بركات» بين لغة

---

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 423.

[2]- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط1، 2005، ص: 15-16.

[3]- الرواية، ص: 174.

[4]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 327-328.

الخواطر والتأملات ولغة السرد الروائي والمشاهدات"[1]، مثل مشاهدات الرحالة الإيطالي البندقي فياسكونتي جانتي في قوله: "تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل ... غير أنني حتى الآن لم أسمع ديكا واحدا يصيح"[2]، فهي لغة واضحة واصفة لأحوال ديار مصر فيها نوعا من التشبيهات والمجازات مثل: "أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء"[3].

2- الدين والسياسة:

لقد صورت لنا رواية الزيني بركات نظاماً سياسياً قمعيا هيمن على المجتمع المصري داخل السرادقات دمر أوضاع المصريين الاقتصادية والاجتماعية وبث فيهم القنوط وأثار أطماع ابن عثمان فيهم"[4]، غير أن الراوي أسند جل خطب الجمعة، والمراسيم السلطانية والفتاوى والتقارير والرسائل والنداءات على ألسنة رجال السلطة والسياسة.

"وحين نقرأ النداءات والمراسيم والرسائل الصادرة عن رجال السلطة السياسية في الرواية يطالعنا باطِّراد انطواؤها على آيات قرآنية وأحاديث نبوية ودعوتها إلى التقيد بتعاليم الشريعة الإسلامية، غير أنَّ الوقوف على مضامين تلك النصوص ومقارنتها بما أفصح عنه الراوي أو الرحالة أو رجال الشرطة السرية، يهديان إلى أن تلك الأساليب ليست إلا أقنعة عاجزة عن إخفاء فظاعة نظام سياسي ممعن في قهر المصريين وابتزاز أموالهم والتحكم في مصيرهم، ويكفي شاهدا على ذلك الرسالة التي بعثها «الزيني بركات» إلى زكريا ابن راضي ليحمله على مراقبة جميع المصريين بنُعلة الحفاظ على أمنها"[5].

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 424.

[2]- الرواية، ص: 7، 15.

[3]- المصدر نفسه، ص: 07.

[4]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 346.

[5]- المرجع نفسه، ص: 352.

بسم الله الرحمان الرحيم

قال تعالى: ﴿**ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ**﴾[1].

"كان أساس عملنا-أنا وأنتَ-إقرار الأمن والعدل في ربوع السلطنة وسأقصر حديثي الآن على دائرة اختصاصي (القاهرة والوجه البحري الذي أضافه السلطان إلى نظارة حسبتي أخيرا)، أما فيما يخص ربوع الشام، فهذا أمر أنت عليم، خبير فيه، ولا أقر عليه، وحتى يستقر العدل في بر مصر، لا بد من إقامة أسس قوية، ودعائم متينة، وكما هو معروف لدينا فهذه وظيفة مكروهة عند الناس، فمن سبقك لم يظهر إلى جانبها الوحشي، ... لكن ما يهمني الآن تقسيم الجماعات والفئات التي سنعمل خلالها، وتحديد أهمية كل منها، وضرورة التركيز على بعضها دون الآخر ...

بالنسبة للفئة الأولى: يجب النفاذُ إلى خباياها، عن طريق بصاصين متخصصين على درجة عالية من الرفعة والإلمام بالعلوم ...

أ- طلبة الأزهر والكتاتيب، وهؤلاء لابد من تتبعهم باستمرار، وإثارة بعض الفتن من حين إلى حين ...

واقبل مني السلام، وأدعو معك

أن يجعل الله هذا البلد آمنا"[2].

يعد الافتتاح بآيات قرآنية وبأحاديث نبوية أو أمثال أو حكم حجة يختبأ من وراءها رجال السياسة للوصول إلى غاياتهم ومبتغاهم، فالنص الروائي يبين النظام السياسي آنذاك وحكم السياسيين الفاسدين الذين كانوا يقومون بتعذيب أهالي مصر وابتزازهم وما أصاب مصر من قمع وخوف، وهذا ما وصفه الرحالة البندقي في المقتطف الأخير من مذكراته، وذلك في قوله: "الأمان مفقود، ولا فائدة

[1]- سورة النحل، الآية: 125.

[2]- الرواية، ص: 151،155.

من أي توسل أو رجاء، لا يشق الإنسان أبدا من طلوع النهار عليه، في حارة ضيقة رأيت امرأة مذبوحة"[1].

1- التناص والوعي الجديد بالتراث:

"يُعد جمال الغيطاني أكثر الكتاب تعاملا مع النص التاريخي وأبرزهم إدراكا لقيمة النصوص التراثية وتأهلها للتوظيف الفني فقد ألف مجموعة من الروايات الهامة التي تعد بمثابة معارضة لنصوص تاريخية شهيرة ومن أبرز هذه الروايات تلك التي بدأ بها حياته الإبداعية وهي «الزيني بركات» ففي هذه الرواية يبدو لنا النص، موضوع المعارضة، واضحا جليا يصرح به الكاتب في موضعين على لسان أحد رواته وهو الرحالة الإيطالي"[2].

تستحضر رواية «الزيني بركات» نصا تراثيا وهو "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس وتتضمن هذه النصوص بعض الشخصيات التاريخية الحقيقية منها: الزيني بركات وعلي بن أبي الجود والشيخ الجارحي، بالإضافة إلى بعض الأحداث وملامح العصر المملوكي التي أرخ لها ابن إياس في كتابه "بدائع الزهور".

ومن أجل ذلك ذهبنا إلى أن جمال الغيطاني حوَّر بنية كتاب «بدائع الزهور» ودلالاته، وعارضه بمحاكاة معجمه وجانب من جوانب أسلوبه، وكذلك وسم بعض أقسام روايته بسمات حكيه الحقيقي.

"وتتجلى معارضة الغيطاني للنصوص التراثية تجليا في خطب الجمعة والمراسيم السلطانية والفتاوى والتقارير والرسائل والنداءات الصادرة عن رجال السلطة السياسية والدينية وقد انفتحت تلك الخطابات على آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأقوال مأثورة، وتلونت بألوان البديع والبيان التي ميزت النثر في العصر المملوكي، ومثال ذلك المعارضة في النصوص التراثية المرسوم الذي تضمنته

[1]- جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص: 281.

[2]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 431.

الرواية عندما أمر السلطان بحبس علي ابن أبي الجود وعُين الزيني بركات خلفا له فقد استهل قانصوه الغوري ذلك المرسوم"[1] بقوله:

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿ **وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾[2].

أما بعد:

"الحمد لله الذي هدانا إلى كشف أشرارنا، والاهتداء إلى خيارنا، لما فيه راحة العباد واستقرار الأمن والنظام في البلاد، فمن بعد ترسيمنا، على الباغي بن أبي الجود، وإقامتنا دون الحدود، رأينا ملئ وظائفه ومراتبه وحتى نحفظ العدل، ونطلب منه المزيد، فكل منا عليه رقيب عتيد"[3].

فجمال الغيطاني قام بالاقتباس والأخذ من كتاب الله عز وجل فهو يقتبس بعض الآيات لكي يضمها إلى محتوى روايته.

وبناء على كل ذلك "فإننا نذهب إلى أن جمال الغيطاني استند إلى التراث العربي الإسلامي ليميز نصه الروائي من الأنماط الروائية السائدة في الأدب العربي، ويدل على الشكل الكفيل -في نظره- بتمكين الروائيين العرب من تجديد رواياتهم وتلوينها بألوان تثبت خصوصيتها وتظهر اختلافها عن الروايات في سائر الآداب الأجنبية"[4].

لقد اعتمد جمال الغيطاني على التراث الإسلامي ونهل منه لكن بالرغم من هذا لا يلغي بصمته الخاصة التي توحي بأن روايته رواية تجريبية جديدة.

---

[1]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 347.

[2]- سورة آل عمران، الآية: 104.

[3]- الرواية، ص: 29.

[4]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 353.

فالمؤلف "لا ريب في أنه استقى حادثة الجارية والعَطَّار، مثلما أشار إلى ذلك فيصل دراج "من كتاب السلوك" للمقريزي وأدرجها في روايته ليكشف عن مكر الزيني وظلمه"[1].

"فحادثة الجارية والعَطَّار هي نص ضمه الغيطاني إلى روايته وهنا تكمن الجمالية الفنية وجمالية التجريب في رواية «الزيني بركات»، وعلى هذا الأساس جذر أحداث الرواية في إطارها الجغرافي التاريخي ومتن علاقتها بالتراث وخلصها من رتابة السرد التقليدي"[2].

لم يعارض جمال الغيطاني كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور»، ولم يحاكه بل قام بتحويل منه المباشر والغير مباشر، وهذا ما جعله يفتح نصه السردي على التناص التراثي المتنوع، وذلك بجعله تحت خاضعة الجنس الروائي.

إنَّ"رواية الزيني بركات بهذا المعنى محاكاة لنص تراثي ولا إعادة إنتاج له وفق الشروط نفسها، ولا هي هروب إلى الماضي في ظل واقع مر مُربك ومأزوم، إنها محاولة جادة للاستفادة من التراث السردي العربي قصد إبداع أشكال جديدة"[3].

ومن هنا قال فيصل دراج: "يمكن لرواية الغيطاني في علاقتها بنص ابن إياس أن توحي للقارئ بوجود نصَّين في نص واحد، وهذه الفرضية كسابقتها قابلة للنقض والإلغاء، لأنَّ العمل الروائي لا يتحدَّد بعناصره المختلفة، بل بالمنظور الروائي الشامل الذي يصوغ العناصر جميعها في بنية متكاملة، وإذا كان سطح الرواية يوحي بشيء أو بأشياء تعود إلى تاريخ قديم، فإن علاقات الرواية الداخلية تكشف عن كتابة كاملة الحداثة"[4].

بحيث نجد هذا الجدول[5] يمثل التطابق التام بين أبرز الأحداث التاريخية في النصين:

[1]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 319.

[2]- المرجع نفسه: ص: 323.

[3]- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص: 225.

[4]- فيصل دراج: الغيطاني ونقد الرواية العربية، ص: 16، نقلا عن فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص: 335.

[5]- ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 432-433.

"الزيني بركات"	" بدائع الزهور في وقائع الدهور"
"مقتطف "أ" من مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر الميلادي أثناء طوافه بالعالم، وفيه وصف لاشتهار أمر الزيني بركات 922. رأيت الزيني بركات قويا، عفيا لا أدري كيف صارت له الحال رأيت الزيني ينزل بنفسه ويناقش باعة الحلوى والأجبان أعرف رضاء الناس عنه، حبهم له. السرادق الأول ... ما جرى لعلي بن أبي الجود، وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى شوال 912. صوت المنادي لا يمل تكرار الخبر، إمساك الظالم الطاغي المتحير علي بن أبي الجود، الحوطة على موجوده، على حواصله وأمواله على حريمه وجواريه، ترسيمه في جب القلعة حتى يتكشف أمره. مرسوم شريف يتولى بركات بن موسى، حسبة القاهرة، لما تبين لنا بعدما قدمناه، ما فيه من فضل وعفة وأمانة وعلو همة وقوة وصرامة ووفور هيبة وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه.	"922- وفي أثناء ذلك اليوم ركب الزيني بركات موسى وشق القاهرة وقبض على جماعة السوقة أرباب البضائع وأشهر المناداة من ذلك اليوم وسعر اللحم والدقيق والخبز والأجبان، وسائر البضائع وكان الزيني بركات محببا للناس قاطبة فارتفعت له الأصوات بالدعاء. وفي ذي القعدة رسم السلطان بنقل علي بن أبي الجود إلى بيت الوالي ليعاقبه فلما تسلمه الوالي عصره من رجليه ويديه حتى أورد بعض شيء من المال الذي قرره عليه. تزايد عظمة الزيني بركات وصار محتسبا ... وكان الزيني له سعد خارق وهو مسعود الحركات في أفعاله محبب للناس".

"وتتجاوز معارضة النص التاريخي الشخوص والوقائع إلى الأسلوب الذي استعمله جمال الغيطاني في بناء روايته، فهو ينسج بنيات لغوية تقرب «الزيني بركات» من «بدائع الزهور» تصل أحيانا إلى حد تضمين فقرات كاملة من البدائع"[1].

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 434.

"ومن خلال ما تقدم تبدو «الزيني بركات» رواية مختلفة فعلا عن رواية الخمسينات والستينات من جهة، وعن النص التراثي الذي انطلقت منه وتفاعلت معه من جهة ثانية، ذلك أنها قد تجاوزت الرواية العربية التقليدية"[1]، ذلك من خلال التغيرات والإبداعات الجديدة التي سلكها الغيطاني فمثلا تكسيرها للنظام الزمني القديم.

وفي الأخير يمكن القول أن رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني هي رواية عربية محضة احتوت على التغيرات والإبداعات، فقد حاول فيها الخروج عن المألوف وعن ما هو سائد في الرواية التقليدية.

[1]- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص: 224.

خـــاتمـــــة

خـــاتمـــة:

لقد حاولنا –في دراستنا المتواضعة هذه– أن نقف على مظاهر النُزوع التجريبي في رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، وقد توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

1– إنَّ مصـطلح التجريـب جـاء مـن الفعـل جَـرَّب وهـو قـرين الإبـداع حيـث يسـعى إلى الخلـق والاكتشاف والخُروج عن المألوف، وارتبط المصطلح بالتجربة والانجازات المخبرية، ويُعدُ إميل زُولاَ أول من طبقه على الظواهر الطبيعية، وربطه بالرواية من خلال كتابه الرواية التجريبية.

2–لقـد رفضـت الروايـة التجريبيـة الحـدود الـتي كرسـتها الروايـة التقليديـة إبـداعاً وتلقيـاً، فخرجـت عن أشكال الكتابة السائدة وأنماط الرواية المتعارفة بنية ووظيفة، فلم تعد البلاغة التقليدية قادرة على استيعاب كل المكونات الجديدة في عصر تنوعت فيه الأشكال الجمالية التعبيرية.

3–لم تتوقـف الروايـة العربيـة عـن التكـون والتحـول، ولم ينقطـع حبلهـا السُّـري عـن توسـيع فضـاءاته ومجالاتـه، باسـتعادة السـردية التُراثيـة وجراحـات التـاريخ ومخزونـات الماضـي، وهـذا مـا تجلـى لنـا في رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني الذي لجأ إلى الزمن الماضي وتوسل التاريخ ليُعري كل أشكال القمع وشموليته وآثـار النفسية، ولعـل انفتـاح نصوصـه علـى الـتُراث السـردي العـربي سـاهم في تجديـد الروايـة العربيـة وتلوينهـا بـألوان تثبـت خُصوصـيتها وتُظهـر اختلافهـا عـن الروايـات في سـائر الآداب الأجنبية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. القرآن الكريم.
2. جمال الغيطاني، الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط 3، 2005.

ثانيا: المراجع

1- مراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار الترقيات، القاهرة، ط 1، 2000.
2. أحمد فرج: نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، 2009.
3. بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2001.
4. جمال الدين بن محمد بن مكرم: ابن منظور، لسان العرب، مج 03، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1863.
5. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
6. حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، بدر الجماميز، 1875.
7. خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط 1، 2012.
8. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: د: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مج3، دار المكتبة الهلال، بغداد، ط 2، 1986.
9. رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2003.
10. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001.

11. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
12. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
13. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997.
14. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.
15. سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، د ط، 2000.
16. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 2008.
17. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها والأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2000.
18. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.
19. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 1، 2005.
20. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة "تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، ط1، 2013.
21. عبد الرحمن غانمي: الخطاب الروائي العربي (قراءة سوسيو-لسانية)، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013.
22. عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر: محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص: 275.
23. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.
24. عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، د.ط، 1972.
25. علال سنقوقة: المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، جوان 2000.

26. فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا، د.ط، 2007.

27. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2002.

28. قدامة بن جعفر: نقد النثر، تح: عبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933.

29. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 2، 2002.

30. محمد الباردي: في نظرية الرواية، تقديم: فتحي التريكي، سراس النشر، د ط، 1996، تونس.

31. محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط 1، 1996.

32. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، د ط، 2012.

33. محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد).

34. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1985.

ب- المقالات والمجلات:

1. أحمد المديني: خريف وقصص أخرى، منشورات أحمد المديني، الرباط، 2008.

2. صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

3. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول الهيئة المصرية، مج 14، ع1، 1995.

ج- مراجع إلكترونية:

1. آمنة الربيع: المختبر المسرحي نحو رؤية متطورة للفن وللفعل، مجلة نزوى: عمان، أكتوبر 2012، العدد 72. الموقع: http://www.almothaqaf.com/culture/67496-n-72.

فهرس الموضوعات

إهداء

كلمة شكر

المقدمة .....أ

مدخل: الرواية العربية في مصر "من التأسيس إلى التجريب"

نشأة الرواية المصرية من التأسيس إلى التجريب 04

المرحلة الأولى:"مرحلة الريادة والمحاولات المتفرقة.....04

المرحلة الثانية: مرحلة التطور (1939-1959) 05

المرحلة الثالثة: مرحلة التكريس والتجاوز ابتداءً من سنة 1959 06

الفصـــل الأول: آليات التجريب في الخطاب السردي

تمهيـــد.....10

المبحث الأول: مفهوم التجريب (لغة، اصطلاحا) 11

لغـة 11

اصطلاحا 12

المبحث الثاني: نشأة الرواية الجديدة وأهم مميزاتها. 18

بداية الرواية الجديدة التجريبية.....18

بداية الرواية في فرنسا 18

التجريب والحداثة.....19

التجريب والواقعية 21

مميزات وأنماط الرواية التجريبية.....23

مميزاتها 23

أنماطها.....24

المبحث الثالث: مظاهر النزوع التجريبي في الرواية العربية.....26
أ-اللغة.....26
ب-التراث 28
ج-التناص 32
التناص عند العرب 34
الفصل الثاني: التجريب والبنية السردية في رواية "الزيني بركات" لـ "جمال الغيطاني"
المبحث الأول: العتبات النصية في رواية "الزيني بركات لجمال الغيطاني" 39
تأصيل رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني 39
الزيني بركات وجمالية العنوان والشكل.....40
دلالة العنوان 41
عتبــة الغلاف 42
محتوى الرواية 43
المبحث الثاني:آليات اشتغال التجريب على مستوى البنية السردية.....49
أ- الشخصيات 49
تعدد الــرواة في الرواية 51
1-الراوي الشاهد.....52
2-الراوي الخارجي 52
3-الراوي/الشخصية 53
ب- المكان 53
1-كوم الجارح 54
2- المقهــى.....54

3- الدكـــان.....54
جـ- الـزمـان.....55
الحذف وإستراتيجية السرد.....58
المبحث الثالث: الوعي الجديد بالتراث في رواية الزيني بركات.....61
1-اللغـة 61
2- الدين والسياسة.....62
التناص والوعي الجديد بالتراث.....64
خـــاتمـــة 69
قائمة المصادر والمراجع 71
فهرس الموضوعات 76

ملخص:

خضعت الرواية العربية الجديدة إلى عدة تغيرات وأخذت مكانة هامة، فقد وسمنا هذه المذكرة بـ"مظاهر التجريب في الرواية العربية رواية الزيني بركات "أنموذجاً" من هنا تطرقنا إلى الإشكالية الآتية ما هي مظاهر النزوع التجريبي في رواية الزيني بركات؟، وعليه فقد اعتمدنا على الخطة الآتية: فقد قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة ومدخل وفصلين ثم خاتمة كانت فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، معتمدين على طريقة منهجية وعلى المنهج الوصفي التحليلي وعلى مجموعة من المصادر والمراجع.

كلمات مفتاحية: الرواية، التجريب، الحداثة.

Abstract:

The novel of the new Arab underwent several changes and took an important position. We have referred to this note as "the manifestations of experimentation in the Arabic novel." Al-Zinni Barakat is a model. From here, we discussed the following problem: What are the manifestations of the experimental tendency in the novel? : We divided this research into an introduction, an introduction, two chapters, and a conclusion, in which the most important conclusions we reached were based on a systematic method, descriptive analytical approach and a set of sources and references.

Keywords: Novel, experimentation, modernity.