وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــة وهـــــران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الزينـــــي بركـــــات

مقاربة سيميائية لرواية جمال الغيطاني

(قراءة في العتبات النصية)

رسالة لنيل شهادة الماجستير

مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي

إعداد الطالب :

أبو بكر مرزوق

إشـــــراف :

أ. د / أحمـــد يوسف

السنة الجامعية 2006/2005

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــة وهـــــران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

لا يستعار

الزينـــــي بركـــــات

مقاربة سيميائية لرواية جمال الغيطاني

(قراءة في العتبات النصية)

رسالة لنيل شهادة الماجستير

مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي

جامعة وهران
المكتبة المركزية
T1840
M/06/2006

إعداد الطالب :

أبو بكر مرزوق

إشـــــراف :

أ. د / أحمـــد يوسف

السنة الجامعية 2006/2005

لجنة المناقشة

أ.د. بشير بويجرة	رئيـــــــسا
أ.د. أحمد يوسف	مشرفا ومقررا
أ.د. محمد داود	عضوا مناقشا
أ. عمارة كحلي	عضوا مناقشا


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء

إلى والديّ..

إلى رفيقة دربي ومعاناتي..

إلى ولديّ..

إليهم .. أهدي ثمرة جهدي

أبو بكر

كلمة شكر

لا يسعني، وأنا أرى ثمرة جهدي قد أينعت، إلا أن أتقدم بخالص الشـــكر والامتنـــان لأستاذي الذى أشرف على البحث، وتعهّده بالرعاية، وشمل صاحبه بالعطف.

كما لا أنسى أساتذتي وأصدقائي، وكلّ من ساندني وساعدني - كلّ باسمه وموقعـــه - في إنجاز البحث، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور (أبو داود).

وشكرا خاصا وخالصا إلى صديقي الحميم (رشيد) الذي بذل لي الوقت والجهد، كي يرى بحثي النور.

إلى هؤلاء جميعا أجدّد التحية والشكر والامتنان.

أبو بكر مرزوق

مقدمـــــــة

تواجهنا، ونحن نستقرئ عتبات نص (**الزيني بركات**) جملة من الأسئلة، هي في الأساس فروعُ سؤالٍ واحد إليه يكون المنتهى:

- كيف يمكن لـ (عتبات نص) أن تجيب عن أسئلة متنها، فتختزلَ رحلة القراءة، مكتفيةً بعتباتها علاماتٍ دالةً عليه ؟
- هل يمكن لـ (المناصات)، عند استعمالها بوعي وقصدية، أن تدفع بقراءة المتن إلى أقصى الحدود، دون شطط عن القصد، أو انحراف مجاني عند فعل القراءة ؟
- هل يمكن أن تتحقق - من خلال العتبات النصية - مقولة "المظهر عنوان الجوهر؟" تحققا تاما ؟
- هل يجب الاهتمام بـ (مناصات المتن) بقدر الاهتمام بـ (المتن) نفسه ؟
- هل اصطناع (المناصات) من مهام مبدع النص (الكاتب) أم من مهام مخرجه (الناشر مثلا) ؟، وهل يمكن للكاتب أن يكون المبدع والمنتج معا ؟، وبطرح آخر: ألا تختل (أدبية) النص بقصدية الفعل المادي (التجاري)، إذا أوكلت للمبدع هذه الوظيفة ؟

إن البحث سيحاول - ضمنيا - الإجابة عن هذه الأسئلة، ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

اختيار البحث:

إنّ الممارسة التطبيقية على الآثار الأدبية العربية، في مجال العتبات النصية، شحيحة نزرة، لا نكاد نجد مقاربات لها، مستوفيةً كلّ تمظهراتها، تطبق على الأثر الواحد، إذ عادة ما يكتفى فيها بعتبة واحدة، أو عتبتين، لا يُتجاوز إلى غيرها. وقد تستثار العتبات مجتمعة، لكنّها لا تعدو أن تكون تعريفا بها، أو سَوْق أمثلة عليها، أو تبيان صورة اشتغالها.

وعلى الرغم مما تحمله المقاربة الجزئية في العتبات النصية من فضائل، إلا أنها تبدو مبتورة عن كلها، مبتسرة من نسقها العام. فقد نجد من المقاربات ما اقتصر فيها على مناص واحد، كالاكتفاء بالعنوان أو الغلاف أو المقدمة أو الإهداء، ولا ينكر ما لهذا الأسلوب التفكيكي من

دقة في احتواء هذه التيمة، والوصول بالبحث إلى منازل الدقة والعمق، فضلا عن جديّة النتائج وفاعليتها. إلا أنها تبدو في الغالب الأعم مجتزأة، وليست نسيج وحدها.

إنّ الإلمام بجميع المناصات في الأثر الأدبي (أو ما يمكن أن يتحقّق على مستوى التجلي، على الأقل) ربما كان إجراء شاقا مضنيا كالذي صادفناه في بحثنا، بسبب كمّ المادة المعروضة، ووعورة القبض عليها كلّها، إلا أنّه يكفيها هدفا وغاية، توحيدُها لجملة المناصات في مقاربة النص الواحد، محققةً فيه نسقيةً، جاءت مرة، بين (المناصات) بوصفها نصا أولاً برّنيا، ومرّة بين (وحدات المتن)، بوصفها نصا ثانيا جوّانيا، فأوجد هذا التلاقح بين النصين بُنيةً موحّدة ملتحمة متسقة، تجمعها شبكةُ من العلاقات، بين عناصر المناصات، من جهة، وبين المناصات والمتن من جهة أخرى. فلا يمكن للنصين أن يتجاوز في أثناء القراءة أحدُهما الآخر إلا إذا اختلّت لحمتهما العضوية بفعل فاعل، كأن يعهد إخراج الكتاب أو تصميم غلافه أو التصرّف في عنوانه إلى غير مؤلفه، ممن لا قدرة لهم أو كفاية..

لقد طمحت هذه الدراسة إلى مقاربة النص السردي مقاربة تؤمن بأن النص الأدبي، في مضمونه كما في شكله، في فضائه الخارجي، كما في عمقه الداخلي، متأسّس على نسق ملتحم وبنية موحدة، مع إمكانية القراءة المجتزأة، عند تفكيك النص أو تقويضه، اعتمادا على أن الجزء حامل لمكونات الكلّ، وأنّ الكلّ حافظ لمكونات الجزء، معزّزا تلك العلائقية بين محيط النص ومتنه.

إنّ أبرز سؤال راود البحث، وهو ينظر إلى التمظهرات الخارجية لنص (الزيني) كان كالآتي:

هل يمكن للقارئ أن يكتفي بتمظهرات النص الخارجية حتى يدرك مقاصد المتن ؟ أم على الأقل، الجزء الأكبر من مقاصده ؟، ثم، ألا يمكن لهذه التمظهرات الخارجية أن تتجاوز المتن نفسه، فتجعله أكثر انفتاحا، بوصفها عتباته النصية ؟ على هذا الأساس كان تصوّر حدود هذا البحث.

البحث والدراسات السابقة:

لقد كانت القراءة في رواية (الزيني بركات) محفوفة بالصعوبات، ذلك أنّ البحث في العتبة النصية بحث ذو شعب وذو شجون، وأنّ حفريات هذا المبحث الشاسع وعرة، حيث لا يقتصر مجال البحث على استقصاء (أركيولوجية) النص من دون أن يشفع بالتعليل والتفسير، وهذا الإجراء وجه ثان من وجوه الصعوبات المعترضة عند مقاربة العتبات، إذ يستحيل التملّص، عند عملية التفسير، من ذلك التخريج الانطباعي المستغرق في الذاتية والرؤية الشخصية، وقد تُعُوِدَت في مثل هذه المقاربات الصرامةُ العلمية، وعدم تجاوز المعطى (المادي/ المعياري) للخطاب البصري عند عملية تفكيك العتبات، أو مقاربة بنائها الدلالي.

ثم يأتي حاجز آخر يعترض الدراسة، وهو غياب الدراسات التطبيقية المواكبة للبحوث النظرية (التنظيرية)، إلا قليلا، وغياب النماذج الرائدة المحفّزة في هذا الميدان، اللّهمّ إلا ما كتب من دراسات أجنبية[21]، وجدنا عسرا في مخالطتها بسبب ارتباطها بالمدونة الأدبية الغربية، وأما الدراسات العربية، فقد ابتعدت عن التناول الشامل للعتبات، مقتصرة على شذرات منها، كالذي تناوله **حميد لحميداني** في (الفضاء النصي)[3]، و**سعيد يقطين** في (مناص العناوين الفرعية)[4]، على الرغم ممّا نجده، في بعض الدراسات (مما تمكّنا من الاطّلاع عليه)، من دقة وتركيز، بل وتبئير للعتبة المتناولة كدراسة **محمد الهادي العلوي**[5] في (شعرية العنوان)، ودراسة **أحمد يوسف**[6] في (خطاب الإهداء)، ودراسة **عبد الرزاق بلال**[7] في (خطاب المقدمات).

---

[1]- من بين الكتب الأجنبية الهامة في مجال العتبات النصية، كتاب (بحوث في الرواية الحديثة) لميشال بوتور، و (عتبات) لجيرار جنيت.

[2]- أشهرها، كتاب جيرار جنيت (عتبات).

[3]- بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3. 2000.

[4]- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.2، 2001 .

[5]- شعرية عنوان (كتاب الساق على الساق)، عالم الفكر، الكويت، عدد سبتمبر1999 .

[6]- في العتبات النصية (مقاربة في خطاب الإهداء) مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد أبريل 2001 .

[7]- مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

هذا الذي تعلّق بالعتبات النصية، على وجه العموم. أما ما ارتبط بموضوع بحثنا، فإنّ من الدراسات التي تناولت (الزيني بركات)، بصورة مقتضبة وجزئية، دراسة (سعيد يقطين) في كتابيه:

- **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، والصيغة، والرؤية)**
- **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**

حيث تناول في الأول (**بنية الخطاب**)، وفي الثاني (**وظيفة النص**). غير أن الكاتب قد بدا في عرضه لكتابيه أكثر تنظيرا، وأشد تأصيلا للمفاهيم السردية، و لم تكن النماذج السردية التي اشتغل عليها إلا شواهد سريعة، محدودة التناول، تساوقت مع ما أثبته في تحديداته النظرية.

فقد عرض الكاتب في كتابه الأول (**تحليل الخطاب الروائي**) لمستوى تركيب خطاب الزيني، فدرس الزمن الروائي، مشيرا إلى أنماطه المتحكمة في الرواية (زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص)، متخذا من بعض شواهد رواية الزيني أنموذجا على الزمن وتمفصلاته .

أما على صعيد صيغ الخطاب الروائي، فقد أشار الكاتب إلى تعدّد الخطابات في الفعل السردي (الخطاب المسرود، والمنقول، والمعروض) عارضا لنماذجه من رواية (الزيني).

ثم يختم الدراسة بتناول مفهوم الرؤية وأصنافها، وصور اشتغالها في السرد، حيث بيّن علاقة الراوي بالخطاب المروى، وكانت بعض شواهد نص (الزيني) بيانا لتمفصلاتها.

وفي كتابه الثاني (**انفتاح النص الروائي**)، تعامل الكاتب مع الرواية في بعدها الدلالي، منتقلا من مستوى البناء (الداخلي والخارجي) إلى مستوى الوظيفة (التفاعلات النصية)، وأنواعها (المناصة، التناص، الميتا - نصية)، وأشكال تفاعلها في النص، مشيرا إلى بعض مظاهرها من نماذج منتخبة من نص (الزيني).

ثم يتناول البنية السوسيو- نصية في الرواية، وعلاقتها بالسياق الثقافي والاجتماعي الذى ظهر في إطاره النص، مشيرا إلى أصوات النص والرؤية النصية، في ظل المقوّم الأيديولوجي، وكانت بعض مقاطع نص (الزيني) استدلالا على ذلك.

وغير هذين الكتابين (المرجعين) لم نصادف – فيما اطلعنا عليه من دراسات ومقـــالات[1] ضمتها المجلات، أو صفحات الإنترنت – ما أشفى صدورنا وعمّق معلوماتنا، إذ كـــادت جـــلّ الدراسات التي تناولت رواية (الغيطاني) تصب في اتجاه واحد، هو فكرة المعارضة النصية للكتابـــة التاريخية، حين عمدت إلى إبراز المنهج التجريبي في تناول التراث وقراءتـــه وفـــق إسقاطـــات سياسية، إيديولوجية، تاريخية، تجـــد في أنموذج رواية (الزيني بركات) رصـــدا لتـــاريخ الهزائـــم العربية، وكشفا "لماهية السلطة المستبدة التي تتخذ من القمع نظرية لها في الفعـــل والممارســـة، حيث يدمر الإنسان، ويدمر السلطة نفسها، في سبيل إنفاذ الطغاة المستبدين، مخلفا مجتمعا خربـــا، يحصد الهزائم في كلّ الأزمنة"[2]، معيدا التاريخ نفسه في كلّ زمن. و لم نصادف – فيمـــا أمكننـــا الاطلاع عليه – من أشار إلى العتبات النصية في الزيني بركات، بما فيهم (سعيد يقطين[3]) .

أمام هذا الزاد القليل من البحوث الجادة، شق البحث طريقه، مستهديا بمعالَم رسمـــها لـــه الأستاذ المشرف – جزاه الله عن جهده خير الجزاء – صابرا على ثقل التكاليف التي أوكلـــها إلى (تلميذه) حتى يوفّق في المسعى، ويصل بالبحث إلى ما يحب ويرضى .

حدود البحث:

لقد حصر البحث مجال اشتغاله في (**العتبات النصية**)، متجـــاوزا الخطـــاب المعـــروض للقراءة، إلى قراءة في (المناصات Paratextes) مثل الغلاف وتصميماته (عناوين، رسوم، صـــور، رموز..)، ومظاهر تبويب الفصول وطرائق عرضها (العناوين الفرعية وملحقاتها المرافقـــة)، دون

---

[1] – من بين هذه الدراسات:

– الروائي والتاريخ، رضوى عاشور، الطريق، عدد.3-4، 1981.

– الإنتاج الروائي والطليعة العربية، فيصل درّاج، الكرمل، عدد.1، 1981.

– عندما يكتب الروائي التاريخ، سامية أحمد، فصول، عدد.2، 1982.

– المفارقة في النص العربي، سيزا قاسم، فصول، عدد.2، 1982.

– مغامرة الشكل، عند روائيي الستينات، محمد بدوي، فصول، عدد.2، 1982.

– محاولات تأصيل الرواية العربية، أحمد محمود عطية، إبداع.، عدد.1، 1995.

[2] – محنة الذات بين السلطة والقبيلة، محمد رضوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، (منتزع من الانترنيت)

[3] – ينظر: انفتاح النص الروائي، ص.111، مرجع سابق.

أن تغفل الفهرسة (محتوى المتن)، ليمتدّ الاهتمام إلى مظاهر التشكيل الخطي ودلالات حضـــوره واختياره .

لقد قام البحث على فصول تسعة، انطلقت من تمظهرات سيميائية تجلّـــت في مناصـــات رواية (الزيني بركات)، وكانت الفصول كالآتي:

1. الغلاف (سيميائيات الصورة التشكيلية)
2. العنوان (سيميائيات الشخصية التاريخية)
3. الخلفية (سيميائيات الصفحة الرابعة من الغلاف)
4. الفصول (سيميائيات السرادقات)
5. العناوين الفرعية (سيميائيات الأسماء)
6. الخطاب الرسالي (سيميائيات الخطاب السلطوي)
7. التأريخ (سيميائيات التقويم التاريخي)
8. الفضاء الأيقوني (سيميائيات الصورة)
9. الفضاء الغرافي (سيميائيات الخط)

ولقد حرصنا على إرداف هذه المباحث بـــ (خلاصة) شاملة، عرضنا من خلالهـــا نتـــائج هذه المقاربة، كما وضعنا (ملحقا) تفصيليا لرواية (الزيني بركات)، مُحِيلِـــين، برقم الصفحـــات إلى وقائعها، وصلا للعتبات بالمتن، وتحقيقا للتواصل القرائي بين متن الزيني بوصفه نصا مغلقـــا، وتخريجات القراءة وتأويلاتها بوصفها مظهرا من مظاهر الانفتاح فيه.

في المنهج:

إنّ الإشكالية التي تعترض القراءة السيميائية تكمن في عملية إخضاع جميع مكوّنات النـــص وعناصره لمفهوم (النسق)، وممارسة ضرب من عنف القراءة عليه، فالتشظّي الذي ينتاب النـــص، والمقولات القرائية المؤسسة لفعل القراءة، ربما لا تجد طريقها – دائما – إلى التوليف المقبول بـــين عناصر النص والنسق العام المفترض له. فإذا ما أمكن القبض على ما يوهمنا بأنّه التوليفة النســـقية

الداخلية للنص، أسلمنا العجز في إيجاد انفتاح قرائي نسقيّ تمتدّ أذرعها إلى خارج النـــص، دون الوقوع في (سياقية) القراءة التقليدية.

إنّ الجوّ العام لرواية **جمال الغيطاني** [1945 – ..]، ربما فرض على القارئ قـــراءة نمطيـــة لنسقها، حيث إنّ (البصاصة[1]/ القمع السلطويّ)، وهي موضوعة متن (الزيني بركـــات)، تكـــاد تكون قدرا مفروضا على السارد، يجبره على مجاراة دلالتها التقنية المخابرتية، فإذا النـــص مؤطـــر لنسقه، منغلق منكفئ على نفسه، يحيا حياة التكتّم والحركة الحثيثة، مثل ما يحياهـــا البصّـــاص ويتناسب مع طبيعة وظيفته الأمنية. وبالتوازي، سيفرض على القارئ، أن يكون جزءا من هـــذا الجهاز التقني أيضا، فيمارس عملية البصاصة والتحسّس، ولكن، بمقصدية، أي بانفتاح وانتشـــار وتشظّ، بل، وأن يغدو القارئ (بصاصا) بطريقته، يتلقّف المعنى ويقلّب وجوهه، فيمنحه ذلـــك التأويل والتخريج، بروح مخابراتية مخلصة، لكنها حازمة.

وأمام هذه الصعوبة في تحقيق مقاربة سيميائية واضحة المعالم، والتماسا في تحقيـــق قـــراءة جادة، لا تجد حرجا في تجـــاوز المقولات السيميائية وتطبيقاتها المحايثـــة الصارمـــة إلى رخـــص التأويل الذاتي والنظرة الشخصية. فقد أسلم البحث قياده إلى النص، يراوده مرّة، منتزعـــا منـــه اعترافا، ويجاريه مرّة، مؤيده في حكم أو تصوّر، ويرائيه مرّة أخرى، ساكتا عن إشارة يجد مـــن المصلحة السكوت عنها، وبين هذا وذاك، كان بعض البوح، وبعض المحاورة، وبعض اللذة، ذلـــك أنّ الذي يجوز لنا قوله في كنف التأويلية، قد لا يجوز لنا - دائما- قولـــه في كنـــف الممارســـة السيميائية، و" أنّ فعل التأويل.. يبدأ في الأساس، من الاهتمام بالبحث عن المعنى القصدي الـــذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه، فالسيميائية والتأويل مزاوجة بين الموضوعية والتفسير الـــذاتي.. بين علمية المقروء وفاعلية القارئ.."[2]، فبينهما صلة لا تكاد تنفصم.

---

[1]- البصاصة من فعل (البصّ) نقول: بصّ الشيءُ إذا برق ولمع، وبصّ الجرو: إذا فتح عينيه. والبصّاصة صفة غالبة على العـــين. واسم الفاعل منها: بصّاص، والبصّاص: الدليل الذي يستكشف الطريق، ثم استعملت للتحسّس والتجسّس، ومنـــها جـــاءت (البصاصة). ينظر أصل الكلمة في اللسان، مادة (ب.ص.ص)

[2]- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر:سعيـــد الغـــانمي، المؤسسة العربية للدراســـات والنشـــر، بـــيروت، ط.1، 1994، صص.9-10.

إنّ كثيرا من الدراسات التي خاضت في العتبات النصية، وطبقتها على النصوص السردية، لم تعدُ أن تكون استعادة لمباحث العتبات، أو إسقاطا آليا لمقولاتها النظرية على نماذج عربية، لا تقع - في الغالب الأعمّ - الموقع الطبيعي، إذا استثنينا منها تلك القراءات الواعية، والمقاربات المخلصة التي تكشف عن فهم للمقروء، ووعي بالمنهج.

إنّنا نجهل حدود هذا البحث، كما نجهل ما يمكن أن يقدمه أو يضيفه، وعزاؤنا - أمام جُهدنا - أننا أخلصنا المباحثة، وأدمنّا المتابعة، واجتهدنا في المسعى، وأمِلْنا أن يكون بحثنا مؤشرا شاهدا على مرورنا على العتبات، حيث كبوتنا ونهضتنا باقية عليها أثرا للعيان، لا نسأل من وراء ذلك إلاّ الاستفادة والإفادة، والله من وراء القصد.

المدخل

العتبات النصية

لم يعد الكتاب اليوم، تلك الغرافية التي تلامس البصر، فتوحي إليه بشتى المقاصد والمعاني، بل تجاوز الأمر فيه إلى مظاهر الإنتاج، وصور الإخراج، بالنظر إلى الحجم، وتلمّس نوعية الورق، إلى جانب التقنيات المطبعية الموظفة في تنظيم الصفحة كاختيار الخطوط، والرسوم والألوان والصور. وهذه المظاهر البصرية قد تحكمها قصديّة الكاتب أو منتج الكتاب، لكنها تبقى شرطا من شروط التواصل الجماهيري، ولازمة من لوازم التسويق والاستهلاك الثقافي.

ولا تغفل المقاربة السيميائية هذه الدوال البصرية، إذ تسعى دائما إلى استغلالها واستثمارها في فهم دلالات الخطاب فهي تشكّل محيطا فنيا لا يقلّ أهمية عن المتن نفسه، في إبراز البعد الدلالي للنسق الأدبي الذي يتجاوز بعد التطريس[1]، إذ من الصعب – اليوم – أن يقدّم المتن عاريا من هذه العتبات النصية التي نسيّجه. إنّها توازي، من حيث القيمة الإبلاغية والبلاغية، قيمة المتن نفسه، بل، ولعلّ ولوج المتن قد يكون مشروطا بالمرور عليها، كحال مقدمات الكتب وتصديراتها وتمهيداتها ومداخلها، بوصفها معالم وصوى، نستدلّ بها في رحلة المتن، عن طريق المعايشة العميقة لهذه العتبات، أو النظر إليها على أنها مراجع سياقية تكشف عن الجانب غير المعلن من النص، كحال تحقيقات المخطوطات.

لقد تجلّت مباحث (العتبات) في مصطلح لازمَ المقاربات (السيميائية/ النصية)، مرة تحت اسم (التعاليات النصية – Transtextualité)، ومرّة تحت اسم (المتفاعلات النصية الخارجية – Intértéxtualité)[2]، ولعلّ أشهر مصطلح متداول لها كان مصطلح (المناصّة – Paratextualité)، في مقابل (التناص– Transtextualité)، والمناصّة: عملية تفاعل طرفاها النص والمناص، حيث تتجلى العلاقة بينهما في مجيء المناص بنية نصية مستقلة مجاورة لبنية النص الأصل، وتربط بينهما علاقة التفسير، وتتمظهر هذه المناصّة في العناوين والمقدمات والذيول والملاحق وكلمات الناشر

---

[1]- G. Genette, littérature au second degré, Paris, éd. Seuil, 1982.

[2]- يقابلها (المتفاعلات النصية الداخلية)، أو ما يعرف بـ (التناص).

والكلمات على الغلاف، إلى جانب الهوامش والشروح والتعليقات[1]. ومن هنا تكون (المناصّـــة) أعلى ممارسة قرائية تستثمر الإشارات المحيطة بالنص والعلامات الممثّلة له، فلا ترعـــوي المقاربـــة السيميائية معها عن توظيف كلّ منهج سيميائي لتحقيق هذه القراءة المنفتحة.

لقد حرصت السيميائية الأدبية على استثمار صنّافـــة **بـــورس**. **Charles sanders Peirce [1839– 1914] في** العلامات، القائمة على **ثلاثيته الثلاث**[2]: ثلاثيـــة المقارنـــة، وثلاثيـــة الأداء، وثلاثية الفكر، مع إعطاء أولوية خاصة للثلاثية الثانية، أي **ثلاثية الأداء**، حيث تنحصـــر علاقـــة الدال والمدلول فيها، في الأيقونة، والمؤشر، والرمز.

فالعلاقـــة بين الدال والمدلول، تحت مفهوم **الأيقونة**، علاقة مشابهة، كعلاقة الشـــخص بصورته.

والعلاقة بين الدال والمدلول، تحت مفهوم **المؤشر**، علاقة سببية، كعلاقة الدخان بالنار .

والعلاقة بين الدال والمدلول، تحت مفهوم **الرمز**، علاقة اعتباطية، كعلاقة الحمامة بالسلام.

---

[1] - ينظر، انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، 2001، ص.111

[2] - أقام بورس صنّافته على مقولات منطقية ثلاث، يقوم عليها وجود الشيء، وهي: **الأولانية**، والثانيانية، والثالثانيـــة. فأمـــا **الأولانية**، فتعني وجود الشيء في ذاته، وجودا ذهنيا، وأما **الثانيانية**، فهي تحقق الشيء في الوجود تحققا ماديا، أما **الثالثانية**، فهي اكتساب الشيء ماهيته، ووظيفته، بحيث يغدو قانونا عاما، استنادا إلى الفكر، في محاولته إعطاء تفسير للأشياء . وهذه الثلاثيـــة المنطقية تأسّس لثلاثية علامية، حدّدهـــا (بورس) في عناصر ثلاثة، هي: الممثل (le representamen)، والموضـوع (l'objet)، والمؤول (l'interpretant)، وتنبثق عن كلّ عنصر ثلاثية من العلامات الجزئية، تحدّد علاقتها بمراتب الوجود، ذلك الذي يوضحه الجدول:

مراتب الوجود ثلاثية العلامة التدليلية	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية
ثلاثية الممثل	علامة نوعية	علامة مفردة	علامة قانون
ثلاثية الموضوع	علامة أيقونية	علامة مؤشرية	علامة رمزية
ثلاثية المؤول	علامة حملية	علامة قانون	علامة برهان

ينظر:

Charles. S. Peirce, Ecrits sur les signes, tra. Gerard delédalle, Paris, ed. seuil, 1978, pp.

لقد عبّر **رولان بارت. Roland Barthes [1915– 1980]** عن هذا المفهوم بقولـه: "لحـدّ الآن، بقي مجالُ الدرس في علم مثل اللسانيات، لا يكاد يخرج عن دراسة كيفيةِ إعطـاءِ النـاسِ مدلولات للأصوات المتلفظة، ولكنْ، كيف هي الحالُ مع الأشياء التي لا تحمل أصواتـا ؟ .. إنّ اللغة تتدخّل كوسيط، خاصة، مع أنظمة الصور.. إنّ الأشياء التي كانت لهـا - دائمـا - وظيفتُها، ووجوهُ استعمالاتها، قد تحمل أشياء أخرى، وقد تنقل معـنى خاصـا، .. إنّ لصـورة الهاتف معنى خاصا يستقل عن وظيفته، فهاتف أبيض قد يحمل دلالـة بذخ أو أنوثـة، قياسـا بهواتف أخرى توحي بوظيفتها البيروقراطية، وقد يحمل الهاتف العتيق دلالة العصر الذى وجد فيـه .. فمتى تُدرَك دلالة الأشياء ؟.. أنّها تدرك بمجرّد إنتاجها، واستعمال أفراد المجتمع لها .."[1]

لقد رأى **بارت** أنّ للعلامة صورتين:

صورة رمزية عميقة: حيث إنّ لكلّ شيء خلفيته المجازية التي تحمـل مدلـولا واحـدا، خاصا على الأقل، فصورة المصباح، مثلا، دليل على المساء، أو الليل على الأقل .

صورة تصنيفية سطحية: حيث تصطنع الذات، عن وعي، أو عن غير وعي تصنيفا معينـا للأشياء، يفرضه المجتمع، كحال تصنيف السلع في المتاجر الكبرى، أو تصنيف المادة المعرفيـة في الموسوعات[2].

غير أنّ هناك عائقا كبيرا يعترض دراسة معاني الأشياء، ذلك الذي يدعـوه بـارت بـ **(عائق البداهة، L'obstacle de l'évidence)**، إذ علينا، عند دراسة معاني الأشياء، أن نخضع الشـيء إلى التفكيك، حتى تتسنى لنا **(بنْينة – Structurer)** دلالته. ينبغي تفحّص كلّ الدلالات المرتبطـة بمجموعة منظمـة من الأشياء، إذ الأشياء لا تترابط إلا في شكل واحـد لـ **(التّضـام - Connexion)** هو **(الترادف – Parataxe)** الذي يعني المجاورة الخالصة والبسيطة للعناصر، فكلّ مـا

[1]- R. Barthes. L' aventure semiologique, Paris, Ed. Seuil, 1985. pp.249 -252

[2]- Ibid., pp. 253 -254.

وجد في الغرفة من أثاث، مثلا، يتضافر لإعطاء معنى نهائيا (**أسلوبا – Style**) معينا بالاقتصار على المجاورة بين العناصر[1]. وعلى هذا الأساس تنتظم الأشياء.

لقد جرت العادة، أن نفهم من كلمة (**صورة**)، وهو مجال المقاربة في هذا البحث، دلالتها الحقيقية والمجازية في الآن نفسه، فهي الشكل البصري المتيقن، كما هي الشكل الذهني المتخيل الذي تثيره العبارات اللغوية، فصار من الضروري أن نميّز بين الأنواع المختلفة للصورة، في علاقاتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة، ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية[2]. لقد اصطنع الإنسان عالما آخر لعالمه عن طريق الفن، حول فيه الكلمات الجامدة المحايدة إلى صور نابضة آسرة، ومن خلال هذه الصياغة، تخلى عن كثير من البهاء، سعيا إلى المزيد من الصدق، وتكسرت الخطوط بالغة الدقة، لتترك مكانا للعفوية والتلقائية التي لا تخلو من وعي، متحولا من هدف إغراء العين وإمتاعها، إلى كشف أغوار النفس البشرية التي لا تلمح فيها الألوان الصريحة المباشرة بقدر ما تترك مساحات للفراغات المطلقة[3]. ولما كان لزاما على العلامة أن تحمل الصورة إلى ما هو أبعد من ذلك، فقد تجاوز البحث تلك المسافة القائمة بين الصورة المرسومة، والصورة الملقوطة، وتلك الدلالات المستشفة من حضور الألوان والظلال والأبعاد، إلى تلك الفجوات والفراغات التي تحملنا إلى استشراف شعرية الغياب الدال فيهما.

إنّ هذا الإصرار على تأكيد أهمية الصورة، يحملنا، لا محالة، إلى طرح قضية (المنظور والمسموع)، فبين الظاهرة البصرية والظاهرة السمعية حدود فاصلة، لكن، سرعان ما تتعانق الظاهرتان وتتوحد في تماه، تقف دونه المفاضلة، على الرغم من أن الظاهرة البصرية أقوى من الظاهرة السمعية، بل، إنّ دلالتها أثبت للحقيقة وأشدّ توكيدا لها، وليس عجيبا أن يكون الدليل البصري أقوى من الدليل السمعي، لسيرورته وديمومته.

---

[1]- Ibid., pp. 254 -257.

[2]- قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل، دار الشروق، بيروت، ص.5.

[3]- رحلة اللون والضوء، سليمان العسكري، مجلة العربي، (كتاب العربي)، الكويت، ع.39، ط.1 ، 2000، ص.12.

إنّ إعادة المسموع يخضع لمنطق صاحبه ومزاجه وعالمه النفسي، حيث إنّ الناقل للخبر، وهو يريد أن يقدمه في أحسن صورة، إذا به يضفي عليه من النبرات والتشديدات الصوتية، ويتماهى فيما يقول، متوسلا بجملة من الأساليب التوكيدية حتى يطمئن إلى تحقيق وظيفة التواصل على أحسن وجه، في حين، يكون ناقل الخطاب البصري (كتابة أو صورة) أقل عناء وأقرب تصرفا.

بيد أنّ الكلام عن الصورة في الكتاب قد تختلف فيما إذا وردت قائمة بنفسها، مستقلة بذاتها، فقد تكون الصورة جزءا من المتن، وعنصرا أساسا في الإبلاغ، حين تؤدي الوظيفة الإيضاحية التفسيرية، كحال صور الموسوعات العلمية أو صور الكتب التعليمية، وقد ترد الصورة على أساس بلاغي، حين تؤدي وظيفة جمالية أو دلالية، كما هو الشائع على أغلفة الكتب والمجلات والأعمال الإبداعية، وقد تتوحّد الصورة مع عنوان الكتاب، لتدلّ عليه وتجسّده، ولربّما تجني عليه وتكشفه وتفضحه حينما تكون أكثر تقريرية، وأشد مطابقة، مبطلة فيه ذلك البريق الموحي، والبصمة المغرية. غير أنّ جناية العنوان على الصورة تبقى، إذا نظر إليه كمقابل، أشدّ وأنكى.

ويأتي (**العنوان**)، إذ لا يكاد كتاب يخلو من عنوانه، فإذا هو الأثر الذي يتعرّف به إلى مضمونه، والظاهر الذي يستدلّ به على باطنه، بل، قد تتسرّب العنونة إلى المتن، فتؤدي فيه تلك الوظيفة الوصفية الافهامية، إذ كثيرا ما تؤثر العناوين في القارئ، فتصدر قراءات، هي أسيرة قصدية مفروضة عليه من خارج النص، لا تستفزّ تطلعاته، ولا تستنهض تأويلاته، فإذا بها أحادية في نظرتها، أحادية في قراءتها، محرومة من القراءة المنفتحة التي لا تلجمها القيود، ولا تعيقها الحدود. إنّ **التأويل**، وهو الأداة التي نحتاجها هنا، "ذات غايتين: إحداهما بسيطة، تجتزئ بثنائية القراءة، والأخرى مركبة، تمتدّ إلى إنشاء شبكة من العلاقات التي تقوم بين النص الأول، حال كونه باثا، وبين قارئه الأول، حال كونه متلقيا، ثم تفضي العلاقة الثانية إلى إنشاء علاقة ثالثة،

حين تنتج نصا آخر، يتوزع ضمن شبكة من المتلقين، تبثّ في الزمان والمكان، وتتعدّد من دون حدود"[1]، وهكذا دواليك.

لقد حرصت نظرية القراءة - في بعض أسسها- على إهمال (مقصديّة المؤلف)، مولية اهتمامها بذلك التفاعل الحميم بين النص والقارئ، بل حاولت، في الكثير من الأحيان، إعادة تشييد مقصديّته، بتحريره من نصه، أو تحرير النص منه تقويضا وتفكيكا، قصد الوصول إلى المعنى الذاتي للنص المنتج، وإعطاء تفسير ينطلق أساسا من اعتبار النص فعلا إبداعيا شموليا -لا ذاتيا- قابلا للتحوير وفق قراءة نسقية تمثّل محاورة القارئ فيها جانبا مهما من التخريج المبدع[2]، ومرتكزا من مرتكزات التواصل والتحاور.

إنّ تغْيِيب التحديد الكامل للمعنى، قد يسمح، في كثير من الأحيان بقراءة متجدّدة، ولنا في مصطلح (**سرادق**)، الذي اصطنعه السارد (**جمال الغيطاني**) وسما لمتنه (**الزيني بركات**) آية على إمكانية تخريج المعنى من دوال لا نحسب (السارد/ الناص) قد قصدها، أو أراد التلميح إليها.

وقد نلمس مقصديّة ترتبط بالنص، لا بالناص، وهنا، تتجلّى أهمية التخريج الدلالي عند المتلقي، اعتمادا على:

جهاز مفاهيمي، يؤطر لثقافة قرائية جديدة متجدّدة، صارمة في بعض الأحيان.

استعداد قرائي تحاوري، وقدرة على (المحاورة/ المناورة)، بإعطاء ذلك التفسير المناسب للنص المقروء، لا يتطابق بالضرورة مع مقاصد منتجه.

إمكانات يمنحها النص، قصد تفعيل عملية القراءة، استنادا إلى جملة العلامات السيميائية والإشارات الإيحائية القابلة للتفجير والتوليد.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر، الكويت، ع.1، سبتمبر، 2002، ص.263.

[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية (مقولاتها النقدية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 2000، يتمعّن في الفصلين (وضع المؤلف بين قوسين، القراءة الداخلية).

إنّ أبرز معطيات (نظرية التلقي)، أن النص (في معناه ومبناه)، يُنتج علاقة ديالكتيكية من التأثير والتأثر المستمرين بين القارئ والنص على أساس حواري، عماده ملء القارئ فراغات النص، بناء على أفق توقعه. وهذا التوقع تحدّده استراتيجية قرائية مؤسسة على كفاية (علمية / معرفية)، إلى جانب إدراك (الأفق التاريخي) للنص، حين تكون للنص قراءةٌ سابقةٌ، من قارئ سابق، فتدرك، عندئذ، كيفية قراءته، كما تدرك دوافع هذه القراءة.

وقصد تحقيق ذلك التفاعل الدائم في النص الواحد المقروء، حيث (لانهائية القراءة)، وحيث (الانفتاح) الذي يرفض كلّ انغلاق أو ثبات. تخضع قراءة النص إلى استراتيجية (الجماعة المفسّرة) التي ينتمي إليها القارئ، وليس إلى استراتيجية الفرد، ذلك أن الإطار المرجعي للجماعة هو الذى يحدّد معالمها، ويحدّد ما يمكن أن يقول، وما يجب أن يقول، في تفسير النص[1]، دون أن يخضع النص *لاستبدادية* القراءة الأحادية.

وعلى هذا الأساس، فإنّ القارئ (ونعني به: كلّ من له الهيمنة على الذوق العام) ملزم على المشاركة العقلية في بناء النص، إذ لم يعد القارئ اليوم مجرّد متلق سلبي، بل، إنّه مطالب بأن يقوم بنشاط ذهني مزدوج، حيث يتلقى اقتراحات المؤلف، ثم يعيد بناءها من جديد، ليكتشف نصه الخاص[2]، بهذه المفاهيم، يكون التعامل مع الأثر المقروء، وبهذه الأدوات، تكون القراءة الواعية، ذلك الذي يحرص البحث على تمثّله، في أثناء قراءته لعتبات (الزيني) النصية.

---

[1]- المرايا المحدّبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، عدد.232، صص.322-331.

[2]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2003، ص.13.

الفصل الأول

سيميائيات الغلاف

معمارية غلاف (الزيني):

إنّ من شروط التصميم الفعال للغلاف، أن يكون الغلاف قادرا على جـــذب الانتبـــاه، وأثارة الاهتمام. ولتحقيق هذه الغاية، تطلّب تصميم الغلاف خاصيتيْ التناسب والمرونة البصريـــة، حيث إنّ التناسب، ونعني به: تموضع مكونات الصفحة تموضعا متوازنا في فضاء الصفحـــة، قـــد يحقّق أفضل تمركز بصري ممكن، تيسِّر على المستقبِل مسح فضاء الصفحة، والانتقال من عنصـــر إلى آخر، في تتابع متساوق متناغم، يكون الهدف منه، التحكّم في حركة العين التي تنجذب نحـــو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة، والصور المحفّزة، والألـــوان المثـــيرة[1]، ولعـــلّ العلامة اللغوية في هذا الموضع هي أولى قنوات الاحتكاك، وأولى صور التواصـــل بـــين المـــادة المعروضة والقارئ المستقبل.

وعادة ما تضطلع العلامة اللغوية بعملية ترجمة الأفكار وتقرير المقاصد، فتتجسّـــد فكـــرة النص من خلال العنوان الرئيس، أو العنوان الفرعي، أو من خلال تلك الإشارات اللغوية لجنـــس الكتابة (دراسة نقدية، شعر، قصة، رواية..)، أو من خلال سيميائية اسم المؤلف، بما يمثّلـــه مـــن حمولة فكرية ومعرفية..، إلى غير ذلك من صور التواصل اللساني اللغوي. إلاّ أن استخدام العلامـــة غير اللغوية (صور، رسوم، رموز..) قد يحقّق هذه الغايـــة أيضا، وقد يتجاوزها دلاليا في أحيـــان كثيرة.

إنّ من حسنات (العلامة غير اللغوية) قدرتها على التعبير السريع عن المقاصد، فربّ إشـــارة أبلغ من عبارة، وإنّ وضع علامة الخطر على ظهر كتاب – مثلا – أسرع في استقبالها، من كتابـــة عبارتها، وهذه العناصر البصرية في الغلاف قد أسهمت في جذب الانتباه، وإثـــــارة الاهتمـــام، وإعطاء الطابع الحيوي، وإضفاء اللمسة الواقعية للدال البصري.

---

[1]- لتعميق الفكرة، بنظر الفصل الحادي عشر من كتاب: الترويج الإعلان، قحطان بدر المبدلي، مؤسســـة زهـــران للنشـــر والتوزيع، سوريا، ط.4، 1998.

ولّما كانت قدرة الغلاف تتوقف على درجة التواصل مع المتلقي (المستقبِل)، كان التركيز على عنصرين سيميائيين ضمن مستويين اثنين، ذلك الذي يبيّنه الجدول:

المستوى	الهدف	الأسلوب
مستوى الشكل	جذب الانتباه	المخاطبة البصرية
مستوى المضمون	إثارة الاهتمام	المخاطبة العقلية

وعلى هذا الأساس، تتجلى أبعاد هذا التواصل غير اللغوي في التركيز على المادة المعلن عنها، وتوجيه زاوية الاهتمام إلى ما يريد المرسلُ أن يحقّقه عند المرسل إليه، وخلق درجة عالية من التكثيف والدلالية على صفحة الغلاف.

وإذا كان مبدأ الاتفاق على أنّ الصورة، ومثلها الرسم، نسق سيميائي يشمل الدال والمدلول والعلاقة الجامعة بينهما، حيث تتولد منهما العلامة البصرية القابلة للتناسل، وفق (سيميوزيسية)[1] متلاحقة، تستمدّ مشروعيتها من عملية التدليل والتأويل، فـ "إنّ مساءلة الصورة من خلال المقاربة السيميائية الحديثة ليست جردا لدوالها التقريرية، بل عليها أن تبحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكّم في هذا النوع من المعلومات"[2]، وتبيان وجوه العلاقات القائمة بينها.

ثم تأتي فاعلية (اللون) كعلامة بصرية لها مُكنتها في تكثيّف دلالة النص المعروض، بما تثيره في نفسية المتلقي، وزيادة درجة إقباله على المبصرات، لذلك، يركز على أبعاد اللون ودرجات استخدامه، وتقنية تدرّجاته، وتناسب تجاورات الألوان، ومناسبتها مقتضى الحال، مما يضفي عليها واقعية، وإثارة وجدانية، تكون الذاكرة قد اختزنتها لهذه الألوان، إلى جانب الأبعاد الرمزية والدلالية للون، وفلسفته في مرجعيات المتلقي.

---

[1] - السيميوزيس (Sémiosis) فكرة صدع بها كثيرا أمبرتو إيكو - Umberto Eco، [1932 - ..] كمظهر من مظاهر التعاون بين النص والنّاص والقارئ ، حين رفض فكرة انغلاق النص، واحتباسه في قصدية أحادية جامدة، معتبرا أن كلّ عمل أدبي هو عمل منفتح على عدد من الاحتمالات القرائية الغنية بتخريجاتها وإيحاءاتها.

وإذا كان المرسل لا يملك إرادة قول كلّ ما يعرف، فإنّ المرسل إليه لا يفهم إلا ما يعقله من قول المرسل، أو بما يسمعه أو يبصره، مع وضع معوقات التواصل في الحسبان، كالعاهات الخاصة، والتشويشات الخارجية التي تعيق سلامة التواصل، وبمراعاة هذه الإكراهات، يمكن أن نتجاوز بالكلام مقصديةَ المتلقي المنفتحة المتعلقة بمدى فهمه الذاتي للخطاب، ومدى تقبله لمثيرات النص، وتفاعله مع المادة المعروضة في توليد الدلالات، وتشييد المعاني الجديدة[1].

السنن وصورة الغلاف: (بين صورة النقب الجبلي، وصورة المنمنمة)

لم تكن نيّة قراءة غلاف رواية (الزيني بركات) معقودة على طبعة دار الشروق الثانية (1994)[2]، على وجه التحديد، دون سواها من الطبعات التي صدرت لها عن هذه الدار أو صدرت عن دور نشر أخرى[3]، ولم يكن الاختيار مقصودا متعمّدا سلفا، لكنْ هو القدرُ الذي أوجد هذه الطبعة في الطريق، وأوقعها بين يدي البحث.

ولا يعدم هذا التبرير العفوي مصداقيته وموضوعيته، ذلك أن التشديد في البحث في مرجعية الطبعات، وضرورة الإلمام بها لم يكن من معوقات القراءة البتّة، خاصة أن آليات القراءة البنيوية لا تشترط هذه السياقية عند التحليل، ولا تفرض إلزامية الإحاطة بظروف إنتاج النص، ما لم يدخل ذلك في نسقية القراءة، وإلا غدت القراءة من خلالها حبيسة قراءات سابقة عليها، ولغدت حدود استشراف الأثر الأدبي مرهونة بهذه الإملاءات.

وعلى الرغم من ذلك، فقد لا نعدم تواصلا بين الطبعات ما دام المتن واحدا، ذلك أن الذي اختُلف فيه بين طبعات دور النشر لم يكن ليفرقَ بين المشتغلين بالقراءة، بل ربما كانت هذه الاختلافات (والكلام هنا عن المظاهر المادية للكتاب المنتج) ظاهرة صحية، تنبئ عن

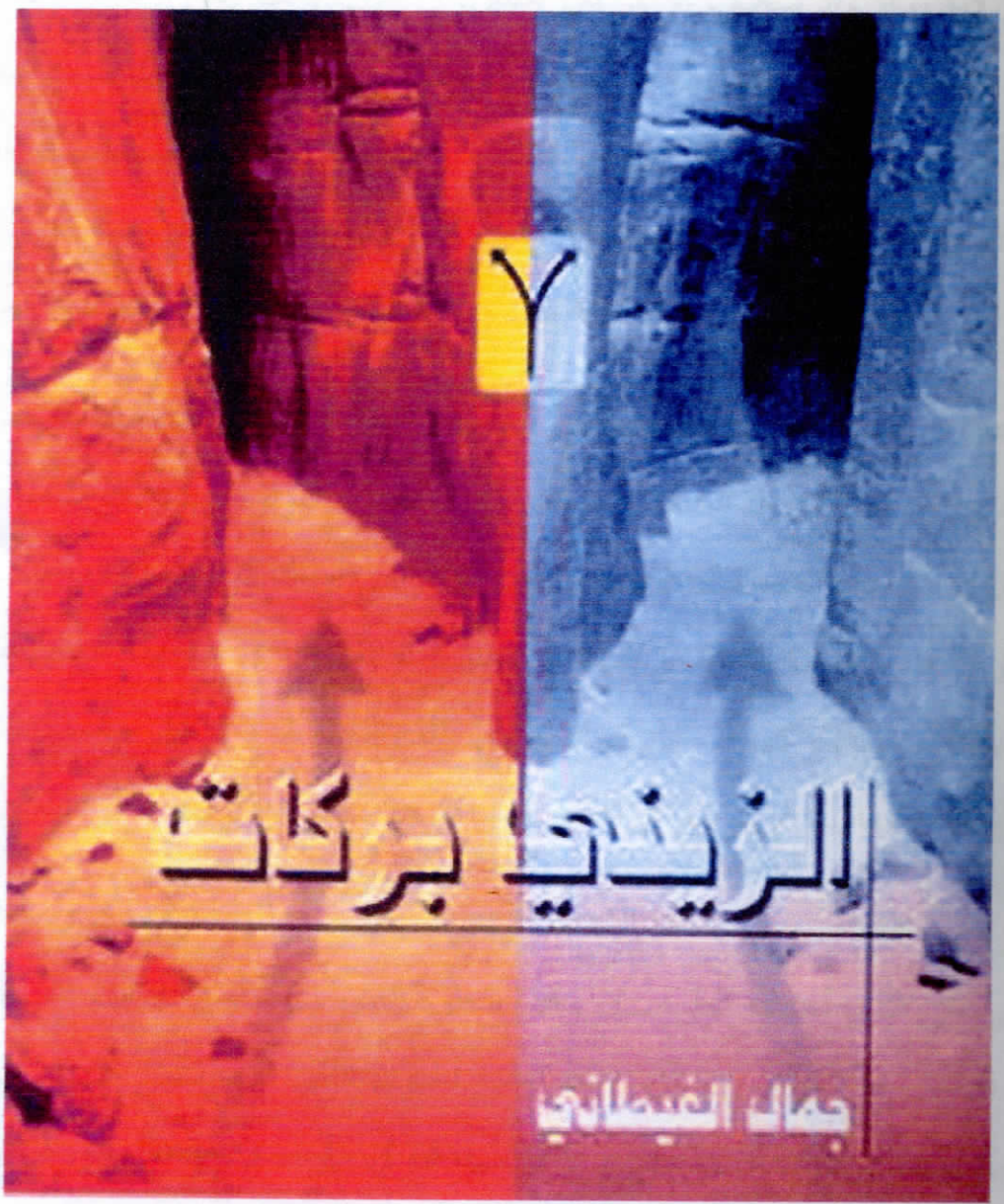
---

[1] - للتوسع في الفكرة، ينظر الفصل الرابع، من كتاب: سيميائيات التواصل، وفعالية الحوار، أحمد يوسف، (إشكالية القصدية والوظيفة التواصلية)، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ط.1، 2004.

[2] - هي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.

[3] - من بين ما صدرت للزيني بركات: طبعتان عن (مكتبة مدبولي، مصر)، وطبعتان عن (دار المستقبل، بيروت)، وطبعتان عن (دار الشروق، بيروت)، وطبعة عن (دار الجنوب، تونس)، وترجمة فرنسية عن (دار عتبة، الباريسية:

إمكانات القراءة المتجدّدة للأثر الواحد، باستثمار (سيميوزيسيةِ) دوالهـــا الـــتي يهبـــها النـــص للمتواصلين معـــه في إطار تناصية واعية. ذلك الذي سيضطلع به البحث وهو يستقرئ غـــلاف طبعتيْ الزيني (الأولى والثانية) الصادرة عن دار الشروق، ملتمسا تلك العلائقية التي تجمع بينـــهما، وليس ذلك هدفا في حدّ ذاته، ولكنّه من باب الاستئناس فقط.


٢
الزيني بركات
جمال الغيطاني

بالعلّيّة والقدسية، فإذا هي محرّمة على الإنسان إلا من أتى هذا المجهولَ بقلبٍ شديد، فيدخل عندئذ في دائرة الخاصة من ذوي الخوارق وأهل السحر والكهانة، أو أصحاب الجذب والتصوّف، أو يدرج ضمن شذّاذ الناس من ذوي الجراءة الشجعان، أو قطاع الطرق الفتّاك أو اللصوص الصعاليك.

إنّ السؤال الذي يفرض نفسه، وقد قدمنا بين يديه هذه المقدمة:

- هل من مسوّغ لوجود هذه الصورة عنوانا بصريا لمتن (الزيني بركات) ؟
- لماذا هذا التكثيف للصورة، بعرضها مزدوجة مكرورة، في مشهد واحد؟
- لماذا هذه الهالة من الترميز الإشاري (السهم المحدّد للوجهة) ؟
- هل من علاقة دلالية تجمع هذا المناص الخارجي بمتن الزيني؟
- لماذا كان الاختيار لغلاف الطبعة الثانية دون غيرها من الطبعات؟

هذا الذى سيحاول البحث أن يجيب عنه أو يجد له قراءة مقبولة.

إنّ الحقل الدلالي الذي أوردناه لتيمة صورة الغلاف (المغارة، الوادي السحيق، الفزع من الغامض المجهول..) هو الخيط الذي يشدنا إلى متن (الزيني بركات)، إذ التماسُ البصريُ الأولُ لصورة الغلاف يجعلنا نعتقد أننا أمام مدخل مغارة تحمل إلى العميق السحيق، وليس لنا من دليل إلا (إشارة الاتجاه) التي حدّدت لنا المدخل، ثم أسلمتنا إلى الغائب المجهول.

لقد عُرض لمشهد (النقب الجبلي) في صورة (مزدوجة)، وهذه الازدواجية في عرض المشهد الواحد لم ترد غفلا من المعاني والمقاصد، فالمشهد قُدِّم مرتين: مرة بالأبيض والأسود، ومرة بالألوان، وعلى الرغم من ما للصورة (الملونة) من أفضلية على صورة (الأبيض والأسود)، في كشف الحقائق، وتقديم الملتقطات حقيقيةً واقعيةً، أو كما نعتقد أنها عليه في الواقع، مبعدين كلّ تدخل تقني إرادي للتحسين أو التقويم، تبقى نكهة الأبيض والأسود أكثر علوقا في الذهن وأشدّ رسوخا في النفس، بما تحمله من ارتداد زمني جميل، وحنين إلى كلّ قديم أصيل.

وقد لا تتطلب صورة الغلاف المعروضة هذه السباحة اللاهثة، وهذا التفسير المقحم، إذ قد يكون المشهد عرضا مزدوجا للصورة : مرة نهارا (مشهد اليمين) ومرة ليلا (مشهد اليسار)، مكرسا تعاقبية الوقت وتشابه الأيام وروتينية حوادث الحياة. وإذا كان هذا التعليل سطحيا بدهيا، فإن عائق البداهة - كما يسميه رولان بارت - سيسلمنا خطرة أخرى إلى تعليل هذا الحضور الزمني، وسنصل خطرة أخرى إلى مقولة الوقت وتكريس الزمنية، لكن، هذه المرة في صورتها شبه الآنية (السانكرونية) مع الصورة الملونة، قياسا بتعاقبية الأبيض والأسود (الدياكرونية) .

ثم تحضر اللغة الرمزية في مشهد الغلاف، من خلال (الأسهم الموجهة)، وهذا الحضور (العلامي) بدوره، سيكون بمثابة الإشارة والمؤشر والرمز والأيقونة، في الوقت نفسه، ذلك الذي يعلله الجدول:

العلامة	حضورها
السهم إشارة	دليل على الوجهة
السهم مؤشر	دليل على أنّ الممرّ مسلوك مطروق من قبل
السهم رمز	ضرورة الاقتداء بالتعليمة
السهم أيقونة	خطورة المعبر والحذر من المجازفة

ويبقى أن نسأل الآن السؤال الآتي: ما علاقة صورة الغلاف بالمتن ؟

لم ترد صورة هذا المدخل الجبلي في (الزيني بركات) إلا لتكون مؤشرا على مضمون المتن. فالنص متاهة للعبة السياسة وعبثية الحكم في الدولة المملوكية (البرجية)، حيث الصراعات الداخلية بين الأمراء المماليك، ودور جهاز البصاصة (الاستخبارات) في هذا الصراع، ثم الصراع الخارجي (الاستراتيجي) بين دولة المماليك، في مصر، والدولة العثمانية، وصراعهما من أجل الهيمنة على مناطق النفوذ التجارية (البرية والبحرية)، دون أن نغفل دور الجوسسة في هذا

الصراع[1]. وكأن الخطاب البصري يشير إلى أن الخائض في سراديب الحكم، ودهاليز السياسة، وسرادقات السريّة الغامضة، مثل المغامر في متاهة لا يعرف لها مخرج ولا يتبيّن لها نهاية.

إنّ صورة الغلاف، وإن أوضحتْ مدخلَ هذا النقب في الجبل من حيث تجلّي المكان، وظهور الندوب المنحوتة على الصخر، وظلّ السهم على الأرضية، إلا أن عمقَه لا يزال مظلما معتما، تحمل صورةُ الغياب فيه الغامضَ المجهول، والمفاجئ غير المتوقع. ولعلّ هذه (التيمة) تتساوق وبنيةَ النص التي أوجدها السارد (جمال الغيطاني) عند عرضه فصول روايته، متخذا ملفوظ (سرادق)[2] وسْمًا لفصولها.

وفي الختام، حقّ لنا السؤال: لماذا كان اختيار صورة غلاف الطبعة الثانية (المنمنمة) دون صورة غلاف الطبعة الأولى[3] (صورة الممرّ الجبلي) ؟

إنّ ممّا لا شكّ فيه أنّ معطيات صورة المنمنمة (وجه البصاص، اليد القوية المتختّمة (من الخاتم)، الجارية المفزوعة، صورة الديك، صورة النبتة) التي أوردتها طبعة متن (الزيني بركات) الثانية، ملفوظات فضحت أسرار بنية نصها العميقة، وإنْ بالإشارة والترميز، فكانت أشبه بعتبات نصيةً لمتنها، عندها، أمكننا عدّ صورة غلاف الطبعة الأولى (صورة الممرّ الجبلي) عتبة نصية متقدمة لصورة الطبعة الثانية (المنمنمة) وأبعادها، حيث حملت رسالة مفادها أن صورة (الطبعة الأولى) قد تنازلت عن بعض غموضها، وكشفت في (طبعتها الثانية) عن بعض مكنونات متنها (بنيتها الكبرى) التي اختزلت خيبات الإنسان المقموع، وقصة ظلم المستبدين.

---

[1]- ينظر الملحق، آخر البحث.

[2]- السرادق لفظ فارسي يعني الدهليز أو الممر السرّي، وسيأتي تفصيل ذلك في (الفصل الرابع) من الرسالة.

[3]- أبعدنا إصدارات دور النشر الأخرى للرواية، وكذا طبعاتها لعدم الإلمام بها.



قراءة في الصورة الثانية: (المنمنمة)[1]:

إنّ أول تناغم يمكن أن يشدّنا عند مقاربتنا للعتبات النصية في (الزيني بركات) صورة الغلاف، التي أخذت شكل (منمنمة)، وهو حضور بصري تأصّل في تراثنا العربي والإسلامي، حمل نسقية (التعبير الصامت)، مما أكسب المنمنمة إمكانية القراءة الدلالية المتناسلة وأوجد مساحة خصبة للتأويل.

و(المنمنمة)، في تعريفها، صورة تشكيلية تصغيرية في نسبها وأحجامها وأشكالها بما يتناسب وحجم صفحة الكتاب الموجودة فيه، جاءت وسيلة إيضاحية لمضمون المخطوط أو الكتاب، ومهمتُها تمثيلُ الفكرة تمثيلا مصغرا بالألوان.

لقد حفظ فن المنمنمات الإسلامية لنا صور الحياة والبيئة من عادات وتقاليد وطقوس وأنماط سلوك وأعياد وأحداث تاريخية ومظاهر طبيعية، وصور حضارية، وعمارة وأزياء وفنون.. إنّه الفن الذي عكس واقع الإنسان الطبيعي والاجتماعي والسياسي والثقافي للبيئة الشرقية الإسلامية[2].

تأخذ صورة الغلاف في (الزيني بركات) أحيازا، شكّلَ فيها متنُها مشهدا غنيا بالدلالات الموحية، وهي من حيث العدد أحيازٌ (دوال) أربعة، تفاوتت فيما بينها مساحة وشكلا، وحضورا وغيابا، رصدت في فضائها لحظة القمع واستبداد الإنسان بأخيه الإنسان، وهذه الأحياز هي:

حيز الوجه

حيز الجارية

حيز الديك

حيز النبتة (الزهرة)

---

[1] – طبعة دار الشروق، بيروت،1994.

[2] – فن المنمنمات الإسلامية، زينات بيطار، مجلة العربي، (كتاب العربي)،ع.39 ، يناير. 2000 ، صص .85 – 86.

وبالتقدير المساحي، يمكن تقدير نسب هذه الأحياز فيما يأتي:

- يأخذ حيز الوجه ثلث حيز الصورة الإجمالي ($^1/_3$)
- يأخذ حيز الجارية أربعة أسداس الثلثين الباقيين ($^4/_6$)
- يبقى سدس لحيز الديك ($^1/_6$)
- ويبقى سدس، لحيز النبات ($^1/_6$)

وانطلاقا من هذا التوزيع المساحي، يمكننا قراءة هذه الأحياز، واستشراف أبعادها، ذلك الذي نكشف عنه في مظانه[1] لاحقا.

الحواس، وصورة الغلاف:

نعني بـ **(الحاسة)**[2]، تلك القوى الخمس التي يدرك بها العالم الحسي الخارجي، كما يتجلّى الإحساس في صورتين:

إحساس خارجي: وينقسم من حيث كيفية الإحساس إلى:

إحساس عن طريق الاحتكاك المباشر: مثل استعمال حاستي اللمس أو الذوق.

إحساس عن طريق الاحتكاك غير المباشر: مثل استعمال حاسة السمع والشمّ والنظر، إذ هي بحاجة إلى وسيط لنقل الأشياء، وهو الهواء للسمع، والضوء للنظر، والهواء أو الماء المتبخّر للشمّ.

إحساس داخلي: تمثّله جملة العناصر الغريزية والإنسانية المجسدة للحالات النفسية والمزاجية والإدراكية، مثل الإحساس بالجوع أو الرغبة في المتعة أو الشعور بالرضا والجمال والجلال، وغيرها من المشاعر الداخلية الخفيّة المبهمة.

---

[1] - ينظر العلامة السيميائية وصورة الغلاف، ص.25 .

[2] - الحاسة: من الحسّ، وهو الصوت الخفي، ومنه الإحساس، أي الشعور بالشيء والعلم به، والإحساس، الإبصار أيضا، وحواس الإنسان، مشاعره الخمسة (السمع والبصر والشمّ والذوق واللمس). اللسان: مادة: (ح.س.س).

غير أن هذين النمطين من الإحساس، لا يمكن أن يشتغل أحدهما بمعزل عن مقابله، إذ كلاهما مكمّل للآخر، وعلى أساسهما، تتحدّد قيم الأشياء عند الإنسان[1] في تلك الصورة الثنائية المتكاملة المتّسقة (جسم/ روح)، (مادي / معنوي)، (عرض/ جوهر).

وللنظر إلى هذه الحواس، ومحاولة دراستها، لا بدّ من ترتيبها حسب كثافة حضورها، واتساع مساحتها عند الإنسان، ولعلّ حاسة اللمس هي أقواها حضورا وأوسعها انتشارا، ثم يأتي الذوق فالشمّ، فالسمع، فالبصر.

أ) **اللمس:**

اللمس[2] مباشرة المحسوس، ومحاولة إدراكه، والتوصّل إلى ترجمته، قصد معرفة حقيقته، وذلك من خلال حاسة منتشرة على سطح الجسم، تتمّ بملامسة البشرة أو الجلد. ولا يقتصر الأمر فيها على عضو خاص مثل الشمّ والذوق .

واللمس هو أول الحواس عند الإنسان، لكونه الحاسة الأولى التي تناسب فطرته، ونموه العقلي والإدراكي، كما أنّه أوسع الحواس مساحة، قياسا بالحواس الأخرى، مع احتوائه على وظائف بعض الحواس، كالسمع في إدراكه الهزات والذبذبات، أو البصر في إدراك الأشكال والأطوال .

كما أنّ اللمس أداة تعبيرية صامتة، تناسب تواصل من فقد البصر، سواء أكان مع أبسط التواصل الإنساني في التعرف إلى الموجودات (تواصل الطفل، تواصل المريض المعاق، تواصل الكبير العاجز،..) أم مع أرْقاها و أدقّها، كالإحساس بالجمال عند الفنان، ولنا في (الأدباء العميان) خير مثال[3]

---

[1]- اللغة و الحواس، محمد كشاش، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1، 2001 ، صص.29 -31.

[2]- اللمس جسّ باليد، وهو طلب شيء ههنا وههنا. واللمس كناية عن الجماع أيضا. اللسان: مادة (ل.م.س).

[3]- قال بشار بن برد، مشيرا إلى حاسة اللمس:

أمامة، قد وصفت لنا بحسن و إنّا لا نراك، فألمسينا

ينظر : الديوان، 227.

ب) الشمّ / الذوق:

بحاسة الشمّ[1] يدرك معنى المشموم، وذلك باستقبال الروائح بعضو الأنف، عبر أحد الوسائط (الهواء، الماء المتبخّر). وحاسة الشمّ حاسة قاصرة عند الإنسان، قياسا بالتي عند الحيوان، لضيق مساحة منطقة الشمّ عنده، وتعالقها مع حاسة الذوق[2] لدرجة أنّ الرائحة كادت تكون طعما، ونستطيع، والحال هذه، أن نفهم علّة إغلاق أنف المريض عند مناولته الدواء المرّ لأثر المشموم على ذوقه[3]. وعلى الرغم من محدودية حاسة الشمّ، قياسا بالحواس الأخرى، فقد أتاحت للإنسان تمييز عدد هائل من الروائح، قد نعجز في تحديد مصطلح شميّ لها في بعض الأحيان، فيكتفي الشعور بدلالاتها.

جـ) السمع:

السمع[4] قوة في الأذن، بها تدرك الأصوات، ويعبر عن السمع بالأذن، وتارة بالفهم[5]، فقد درج الناس على الاستماع إلى الأحاديث، ثم فهم مقاصدها، بعد تناهي الأصوات إلى مسلمعهم، فإذا وقف مانعٌ حائلا دون بلوغ الصوت إلى الأذن، ساء الفهم وذهب العلم، ومن هنا كان حسن الفهم من حسن الإصغاء، ذلك الذي أشار إليه المثل العربي: " أساء سمعا، فأساء إجابة"[6].

والمسموع صوت متماوج، يختلف من حيث السعة والتردّد، فهو بحاجة إلى وسيط هو الهواء، يحمله إلى الأذن حتى يدرك. ولا تخفى أهمية السمع عند الإنسان، فهي أصل النطق

---

[1]- الشم حس الأنف، نقول: شممت الشيء، إذا أدنيته من الأنف لاجتذب رائحته، وشم : بمعنى اختبر أيضا، والمشموم وصف لكل ما يشم، وقد يخص به المسك، اللسان: مادة (ش.م.م)

[2]- الذوق حس اللسان، يكون باللسان (العسل)، وبغير اللسان (السرور)، ويقال في ما يحمد وفي ما يكره، والمذاق: طعم الشيء، اللسان: مادة (ذ.و.ق)

[3]- اللغة والحواس، مرجع سابق، هامش ص.40.

[4]- السمع حس الأذن، والسمع والسامعة الأذن أيضا، وتأتي سمع بمعنى : أجاب، اللسان: مادة (س.م.ع)

[5]- المفردات، مرجع سابق، ص.59.

[6]- أمثال العرب، المفضل الضبي، تح. إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت، ط.2، 1983، ص.170.

والكلام، إذ المولود الأصم، أخرس بالضرورة، لأنه لم يسمع شيئا، فيحكيَه، في حين، فاقد البصر، إذا بطل بصره، لم يبطل نطقه[1]. والصوت، من حيث الدلالة، إما أنّ يدل على قصد، كالكلام الذي يتفاهم به الناس، أو يدل على طبع كصوت الديك الذي يشير في أغلب الأحيان للوقت[2]، وقد يقوم السمع عند الإنسان مقام البصر[3].

د) البصر:

تضطلع جارحة العين بالنظر، فيقال لنظر العين الإبصار[4]، ولنظر القلب البصيرة، والنظر تدبّر الشيء وتقليب البصر والبصيرة فيه، قصد إدراكه ومعرفته فحصا وتأويلا.

والعين أهم حاسة عند الإنسان، بها يدرك الضوء واللون والشكل، وهي ترتبط بالفكر، لذلك نجد أنّ من ملفوظات الفكر (نظر، بصر، رأى،..) بل، لقد اتّسع استعمال العين للأمور الحيوية[5]، فقيل لنبع الماء، عين، لتوقف حركة الحياة عليه، وقيل للذهب عين، لكونه أصلا للغنى والثراء، وسمّي كبار القوم أعيانا، لأنهم قمة الهرم الاجتماعي، ولأن العامة ترى بهم، وتقف عند رأيهم.

تكامل الحواس:

إنّ عملية الإحساس عملية مركبة معقدة، لا يمكن لحاسة منفردة أن تستقلّ بوظيفتها دون أن تكون لها علاقة تأثر وتأثير بالحواس الأخرى، فإذا أخذنا علاقة العين بالأذن مثلا، نجد أنّ العين قد تكون قاصرة عن الإدراك إذا كان الظرف ليلا، فتتجلى وظيفة الأذن مدعمة، مكمّلة،

---

[1]- اللغة و الحواس، مرجع سابق، ص.42.

[2]- اللغة و الحواس، ينظر الهامش، ص.142.

[3]- جاء في بعض أشعار بشار بن برد :

يا قوم، أذني لبعض الحيّ عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

ينظر: الديوان، ص.223.

[4]- البصر حسّ العين، والجمع أبصار، وقد تطلق على العين. والبصر، أيضا، العلم بالشيء، اللسان، مادة (ب.ص.ر)

[5]- اللسان: مادة (ع.ي.ن)

بلّ يبقى التلازم بين العين والأذن حاضرا، وصورة التأثر والتأثير حاصلة عند عملية التلقي، فالمتلقي، وهو يدرك الشيء بالبصر فقط (لوحة زيتية)، أو يدركه بالسماع فقط (خبرا في المذياع)، ليس كأن يدركه صورة وسماعا معا (فلما في تلفاز). ونستطيع، عندئذ، أن نفهم سلوكنا حين نحرص، عند استماعنا لغيرنا، على النظر إليهم، إذ "لو كان استماع الأذن مغنيا عن مقابلة العين، مجزئا لها، لما تكلّف القائل، ولا تكلّف صاحبه الإقبال عليه والإصغاء إليه.. وعلى ذلك قالوا: "ربّ إشارة أبلغ من عبارة"[1].

إنّ هذا التفاعل السمعي البصري في أثناء عملية التلقي، هو أحد مقومات إدراك الخطاب، وأحد أسس بلاغة استقباله، بل ومن المنعكسات الشرطية للاستجابة التواصلية. فالأنظمة المبنية على السمع والبصر من أكثر الأنظمة الإشارية اجتماعيةً، على الرغم من الخصوصية التي ينفرد به نظام الإشارة في كلّ منهما، إذ عنصر (الزمان) هو العامل البنيوي الرئيس في استخدامات الإشارة السمعية، بينما يغدو (الفضاء) أكثر استخداما من الزمان في الإشارة البصرية. كما تميل الإشارات السمعية الزمانية إلى أن تكون (رمزية)، بينما تميل الإشارات المكانية إلى أن تكون (أيقونية)[2]، وهذا التماهي للحواس أصيل في العمل الإبداعي، ولنا من شواهد الشعر العربي بيّنة على ذلك.

لقد وقف **البحتري [820 – 897 هـ]** مبهورا، أمام جدارية "إيوان كسرى"، وهو يرى مشهدا جسّد حربا بين جيشي الروم والفرس.

قال **البحتري**:

تَصِفُ العَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا ... ءَ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ

يَغْتَلِي فِيهِمُ ارْتِيَابِي حَتَى ... تَتَقَرَّاهُمُ يَدايَ بِلَمْسِ[3]

---

[1]- الخصائص، ابن جني، تح. عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د. ت. ط) 218/1.

[2]- شفرات النص، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999، ص.248.

[3]- الديوان، 1/ 190.

لقد أشار الشاعر إلى حاسة البصر (تصف العين)، وإلى حاسة السمع (إشارة خرس)، وإلى حاسة اللمس (تتقرّاهم يداي بلمس) كحواس خارجية، ثم جاء بالحواس الداخلية، من خلال حاسة الإعجاب بجمال الرسم من جهة، وشعور الرهبة من جهة أخرى، وهو يقف بين أطلال احتضنتها الوحشة، وزفّت الريح بين جنباتها المتداعية، محدثة أصواتا امتزجت بالصورة الجدارية، موهمة بمعركة حقيقية، فيرتاب ويدخله الشك، ولا يجد بدا من أن يتلمّس الجدارية، ليطمئن قلبه، وتسكن مشاعره، فيستقرّ في نفسه أنّه أمام (لوحة) أُبدع في رسمها.

وقد نستحضر مثلا آخر من كتب التراث، هو قول **أبي علي حاتم بن المظفر الحاتمي [ت. 388 هـ]**، حين قرأ بيت **أبي نؤاس [146– 198 هـ]**، وهو يطلب من الساقي أن يأتيه بالخمر، ويأمره أن يتلفظ باسمها، وهو يقدمها:

أَلاَ فاسْقِنِي خَمْرًا، وَقُلْ لِي:"هِيَ الخَمْرُ" وَلاَ تَسْقِنِي سِرًّا، إِذَا أَمْكَنَ الجَهْرُ

قال **أبو علي الحاتمي**: هذا معنى ظريف، حين لاذ بالحواس الخمس (النظر، والسماع، والشم، والذوق، واللمس)، فقد استمتعت (حاسة البصر) بالنظر إليها، و(حاسة الشم) بتضوعها وطيب نكهتها، و(حاسة الذوق) بطعمها، و(حاسة اللمس) بلمسها، وبقيت (حاسة السماع) معطلة، فقال: "وقل لي:"هي الخمر"، فاكتمل الاستمتاع"[1].

والحق أن (حاسة السمع) قد ذكرت ضمنيا، إذ لا يخفى أنّ الحاسّة المستثناة عند الحاتمي، هي أشد الحواس حضورا في الخمّارة، من خلال سماع الخمرة، وهي تنسكب من دنانها وأوانيها، أو سماع همس حُبَابِهَا، وهي تتلاشى في أجواء الحان، مصدرة شنشنتها، أو احتساء متعاطيها، وهم يصدرون أصوات العبّ والرشف. إنّها الحاسة التي جسدت صورة (الغياب)، أو (النص المسكوت) عنه.

لقد حملت لوحة الغلاف، في متن الزيني، تلك الجمالية المرافقة لتشكيل المنمنمات، حيث يستفزنا الإحساس الغامض بالتراث القديم، فيحملنا إلى حقبة ترسّخ فينا كلّ دلالات زمكانها،

---

[1]- اللغة و الحواس، هامش ص.168، نقلا عن الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر، صص.167-168.

فيشمخ فينا فن العمارة في القاهرة زمن المماليك، بل وتحملنا خيوطاها إلى دمشق الشام، وبغداد العراق، تشنف أسماعنا بمغامرات السندباد، وقصص ألف ليلة وليلة.

إنّ هذه التشكيلة الفسيفسائية لـ (أحياز لوحة الغلاف)، تسلمنا إلى رحلة تتوحّد فيها الحواس، وتتماهى دونها المدارك، فهي تتطلب إدراكها بحواسنا الخارجية (الحس والشم والسمع والنظر). فنستقبل (صورة الوجه) بما تحمله من حواس **[الحيز 1]**، ونستقبل (صورة اليد) بما تحمله من بشاعة **[الحيز2]**، ونستقبل (صورة الديك) وبُعْدَ المسموع فيها **[الحيز3]**، ونستقبل (صورة النبتة)، وبُعْدَ المنظور والمشموم والمتذوق الذي تمثله **[الحيز4]**، حتى إذا ما اكتملت دارة الحواس الخارجية، انبثقت الحواس الداخلية، من خلال الشعور بحاسة الجمال من روعة اللوحة وعمق دلالتها **[الحيز الكلي]** أو ما نلمسه من ارتياح لـ (صورة النبات) رسول الطبيعة الغناء والخصب والنماء **[الحيز 4]**، أو ما نستشعره من لذة ونحن نرمق (صورة الجارية)، وقد تكشفت مفاتنها **[الحيز2]**، أو ما تبطّنه (صورة الديك) من هاجس الوقت وصراع الإنسان مع الزمان **[الحيز 3]**، أو ما نجده من شعور القهر الذي نرتدّ إليه، ونحن نستشعر هلع (الجارية) التي أسفر وجهها عن صرخة كتيمة صامتة، و(اليد) المغتصبة تمتدّ نحوها **[الحيز2]**، أو ما يستبدّ بنا من مرارة القمع، ونحن نرى هذا (الوجه) المتسلّل في الليل، يتجسّس ويتحسّس الآمنين الغافلين **[الحيز1]**.

العلامة السيميائية وصورة الغلاف[1]:

المؤشر وصورة الغلاف:

قياسا بالمساحة الكلية لصورة الغلاف، يستبد (حيز الوجه) بمساحة كبرى، إنّه إعلان مبكر عن الحضور القوي للمعنى الذي يمثّلها، ولعلّ التقنية المستعملة في اللوحة هي التقنية التي يلجأ إليه المصورون والسينمائيون، حين يعمدون إلى التركيز على صورة أو جزء من مشهد، يكبرونه، ويلحون على إظهاره عن غاية مقصودة (إشهارية، جمالية، دلالية، ..) دون أن تكون

---

[1] - يستعان بـ (ثلاثية الأداء)، كما جاء ذلك في صنّافة (بورس).

حشوا مخلا أو إطنابا معيبا أو حضورا مجانيا. لقد جاء الوجه مضمر الملامح، لكـــن، وبـانتزاع بعض (المؤشرات) منه، أمكننا توليد بعض مقاصده .

إنّ المؤشر (L'indice) كما يعرفه السيميائيون[1]، علامة تحيـل إلى موضـوع، لارتباطـها الدينامي بموضوعها من جهة، وبمرجعية الشخص الذي يوظفه كعلامة من جهة أخـرى. وهـي عند (بورس) تلك العلامة التي تحيـل إلى الموضوع الذي تعيّنه، بموجب علاقة سببية[2]. سـنرصد منذ الآن (مؤشرات) نراها تحيل إلى الموضوع، وتكشف عن سياقه ومرجعيته.

مؤشر العمامة:

لا تزال (العمامة)، عند العربي، عنوان الرجل، ومكانته، فهي مؤشر إلى الجلال والجمـال والهيبة والوقار والرجولة والفحولة والتميز والمكنة. وإذا كانت العمائم في البيئة العربية لازمة مـن لوازم الرجل، فرضها المناخ الحار، يحمله على تغطية الرأس، محبذا في العمامة البيـاض والسـعة، تعكس أشعة الشمس عنه، وتمنع وصول حرارتها إليه، فإنها من الناحية الدلالية مؤشر إلى المترلـة التي يحتلّها المعمّم في مجتمعه. وإنّ نظرة إلى المدونة العربية، لَتوحي إلى هذا الحضور الطاغي.

ورد عن **الجاحظ [775– 868 هـ]** في بيانه، أن الذي بقـي عليـه العـرب، تقلّـد السيوف، وشدّ العمائم[3]،وقال عمر (ض): "العمائم تيجان العرب"[4]، وقيل لأعرابي: "ما لـك لا تضع العمامة عن رأسك". قال: "إنّ شيئا فيه السمع والبصر، لحقيق بالصون"[5]، وذكروا العمامـة عند أبي الأسود الدؤلي: فقال: "جنة في الحرب، ومُكنة من الحرّ، ومدفأة من القـرّ، ووقـار في النادي، وواقية من الأحداث، وزيادة في القامة، وهي، بعد، من عادات العرب"[6]، وذكر البيـهقي

---

[1]- Sémiotique (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage), A.J.Greimas,J.Courtés, Paris, éd. Hachette, 1993, p. 186.

[2]- Charles. S. Peirce, Ecrits sur les signes, tra. Gerard delédalle, paris, ed. seuil, 1978, p. 140.

[3] - البيان والتبيين، الجاحظ، تح.عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ت.ط)، ج.3، ص.99.

[4] - المصدر السابق، 2 / 88.

[5] - نفسه، 2 / 88.

[6] - نفسه، 3 / 100.

حديثا عن الرسول (ص) : "عليكم بالعمائم، فإنها سيمياء الملائكة"[1]، وإذا قالت العرب : "سيد معمم، فإنّما أرادوا أن كلّ جناية يجنيها الجاني من تلك العشيرة، هي معصوبة برأسه[2].

وعلى العموم، فإنّ العمامة في صورة الغلاف تحمل حضورا شرقيا متميزا، على الرغم من زئبقية دلالتها، فهي، بوصف متن (الزيني) مؤشر لرجل الدولة، أو رجل الدين، أو رجل من الأثرياء، وقد يكون من طلاب العلم الأزهريين، أو من متوسطي الحال . ولما كان المتن يشير إلى فكرة البصاصة، فلا جرم أن تكون صورة الوجه لـ (بصاص) له مكنة تقمص كل هذه الشخصيات، والنفاذ إلى عمق أعماقها .

مؤشر الهلال:

حضر (الهلال) في الصورة، دليلا على الليل مرة، والشهر مرة أخرى، فهو في حركة دائبة، يظهر أول الشهر، ثم يوافي تمامه، ليغيب بعد ذلك، ليظهر في بداية الشهر القابل، شاهدا على تعاقب الأيام والشهور، ومرور العصور والدهور، بل، ربما دل تمامه على تمام الآمال وإيذان بانقضائها، ومن هنا كان (الهلال) مؤشرا لليل، وكان الليل بدوره مؤشرا للبصاص، الذي يعمل في تكتم وتستر وصبر وأناة، يوصل الليل بالنهار، يجوس كل مكان، ويتحسس أمر كل إنسان، يلقط كل ساقطة، ولا تخفى عليه خافية، ولا تمتنع عنه صغيرة أو حقيرة.

مؤشر الوجه:

والصورة التي يأخذها (الوجه) مؤشر ثالث على وظيفة البصاص، حيث إنّ الوجه الذي يطل من مكان ما، على حذر، ليحمل على الريبة، وأنّه أخذ هذا الوضع لاستراق السمع واختلاس النظر. وإذا كان الوجه يأخذ صورة الحضور في اللوحة، بكلّ حواس الرأس، ما عدا الأذن، فإنّ صورة الغياب تستقر مع هذه الأذن الغائبة، وهذا الغياب هو الفجوة التي تسمح لنا

---

[1] - ضعيف الجامع الصغير، وزياداته، ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط.2، 1997، 4/ 46.

[2] - البيان والتبيين، 2 / 99

بالتسلّل قصد توليد الدلالات. فالأذن أنسب من العين إذا كان الوقت ليلا، والأذن أنسب أيضا لوظيفتها المضمرة، قياسا بالعين التي قد تفضح نفسها وتكشف عن مقاصدها.

لقد رصد فقهاء اللغة هذه المقاصد، من خلال كيفيات نظر الإنسان، وهيئاته في مختلف أحواله:

فإذا نظر الإنسان إلى الشيء بمجامع عينيه، قيل: رمقه

وإذا نظر إليه من جانب أذنه، قيل: لحظه

فإذا نظر إليه بعجلة، قيل: لمحه

فإذا نظر إليه بحدّة وشدّة، قيل: رشقه

فإذا نظر إليه نظر الكاره له، والمبغض إياه، قيل: شفنه

فإن أعاره لحظ العداوة، قيل: نظر إليه شزرا

فإن نظر إليه بعين المحبة، قيل: علقه

فإن نظر، واضعا يده على حاجبه، مستظلا بها، قيل: استشرفه

فإذا نظر إلى جميع ما في المكان، قيل: نفضه

فإن فتح جميع عينيه، لشدة النظر، قيل: حدّق

فإن كسر عينيه في النظر، قيل: دنقس

فإن فتح عينيه، و جعل لا يطرف، قيل: شخص[1]

إنّ هذه الدقة في ترجمة كيفيات النظر، لا تذهلنا عند القراءة، ذلك أن دلائلية الإبصار قد تحققت في كلّ كيفية، وأعلن عنها صراحة من خلال ما يستشعره الرائي من طبيعة هذه النظرات، أو ما يريد أن ينقله مفتعل هذه النظرات من رسالة (مقاصد)، بيد أن صورة السمع في الأذن لا تعلن نفسها إلا باعتماد مترجم لها وهو النطق، وذلك أن يعلن الشخص أنه لم يسمع، أو لا يسمع جيدا ، أو به صمم، أو يدّعى الصمم، وهنا مكمن التفاضل.

---

[1]- فقه اللغة، الثعالبي، تح. جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت،2001، ص.138.

مؤشر اليد:

لا تزال (اليد) في اللغة، تلك الجارحة الفاعلة التي قد توظف للدلالة على النعمة ويسر الحال، والكرم والسخاء، والمسالمة والموادعة، والإرادة الفاعلة والتملّك، وقد تتراح عن هذه المقاصد الموجبة إلى ضدها ونقيضها، فتدلّ على ضعف الحيلة والعجز والاستجداء والتسوّل والاستعطاف وطلب الحماية.

ويمكن أن نقابل بين صورة اليد (مبسوطة ومقبوضة) في حالتي (الإيجاب والسلب) ضمن مفهوم (مادتي المحتوى والتعبير)[1]

من حيث مادة المحتوى :

اليد	مبسوطة	مقبوضة
موجبة	شاكرة، مسالمة، معاهدة، سخية، مغيثة ..	باطشة، عاملة، منجدة ..
سالبة	مستجدية، موادعة، مستسلمة، مستغيثة	مدافعة، مسخرة، مستنجدة

من حيث مادة التعبير :

اليد	مبسوطة	مقبوضة
الموجبة	رقيقة، ناعمة، ممتلئة	خشنة، غليظة، سافرة، معروقة، صلبة،
سالبة	ناعمة، ممتلئة، ذات أختام	ذات أظافر

لقد مثلت اليد في **[الحيز3]** مؤشرا مهما في لوحة الغلاف، لما يشغله حقلها من دلالات، فنحن مع يد غليظة، كشفت عن ماهية صاحبها، من خلال الكُمّ العريض واليد المكتِرَة وكثرة الخواتم، إنّها مؤشرات على المترلة الاجتماعية التي يترلها صاحبها، وقد ملك الدنيا والجاه والسلطان، فالكمّ العريض دليل على اتساع عرض الدنيا، كما أن اكتناز اليد دليل على النعمة

[1]- يستحضر مفهوم (المحتوى والشكل)، عند (هامسليف). ينظر:
L. Hjemslev, Essais linguistiques, Paris, éd. Minuit, 1971, p.45.

التي يتقلب فيها صاحبها، والخواتم التي شغلت كلّ إصبع دليل على ثراء صاحبها، وقد يكون الخاتم علامة على الملك.

لقد جاءت اليد مبسوطة، وقد تختّمت كلّ أصابعها، والبسط فيها ليس بسط كرم وعطاء، كما تعوّده التصوّر الإنساني، ورسخ في مرجعيات العرب، كما أنّ اليد لم تكن مقبوضة قبض قوة وبأس. لقد ذهبت هذه اليد القوية الشديدة يوم استكان أصحابها إلى الدعة وطلب اللذة، فما كان بها من قوة ، فإنّما هي قوة على الضعفاء والعاجزين. إنّ هذا البسط في اليد، إنّما هو بسط لاغتنام مزيد من اللذة، كما أنّ الأظافر التي طالت، إنّما هو تأهّب لتنتشب في فريستها، وتتخطفها غصبا وعنوة.

يقابل هذا الحقل الدلالي الاجتماعي المادي، حقل آخر يقوم على الغصب والظلم والاستبداد، من خلال (تيمة) المرأة في **[الحيز2]**، والفزع الذي يلفّها، وقد امتدت إليها يد فراسة، حيث شحذت أظافرها طوالا حدادا، تستشعر في النفس مشهدا مخيفا لا تزال بقاياه تثير ذاكرة الطفل، وهو يستحضر رهبة الغول، أو الوحش الأسطوري، كما أن المشهد ذاته يرسخ في النفس الإنسانية صورة الغدر المتربص، وعبر هذين الحقلين، تتحقّق فكرة المجاورة **(Parataxe)** على حدّ تعبير **بارت**، فتتضام عناصرها الدالة، مانحة إيانا مشهدا يكرس (تيمة) الظلم عند الإنسان.

الرمز وصورة الغلاف:

إذا كان الهلال والليل والأذن الخفية في **[الحيز1]**، واليد المتربصة والمرأة المفزعة في **[الحيز2]** تمثّل مجتمعة، كما رأينا، (مؤشرا) لكينونة صورة الغلاف، فإنّ صورة الديك في **[الحيز3]** والنبتة في **[الحيز4]** تمثّل لنا الرمز.

لقد عرّفت السيميائية[1] **الرمز (Le symbole)** بأنّه الشيء الذي يقوم مقام شيء آخر، أو يدل عليه، لا بالمماثلة، وإنما بالإيحاء السريع، أو بعلاقة التواطؤ، ويتمثّل عند (بورس) في تلك العلامة التي تحيل إلى الموضوع الذي تعيّنه، بموجب قانون أو عرف[2]. وعلى هذا الأساس، تكون صورتا (الديك، والنبتة) في الغلاف حلقة جديدة تفضي إلى اكتمال دارة الدلالة في صورة المنمنمة وشحن حقلها.

رمز الديك:

لا يزال (الديك) في ذاكرة الشعوب رمزا للذة في أبعد معانيها، وإنّ نظرة عجلى إلى حضور الديك في التراث القديم، ليعزّز عندنا هذا المعنى، حيث ارتبط الديك باللذة العارمة والشبقية المسترسلة، فهو في المعتقد الشعبي " أكثر الطيور شهوة، وأعظمها سفادا، يحب دجاجه محبة شديدة، ويؤثرها على نفسه"[3]، ويسوّي بينها، فلا يؤثر واحدة عن أخرى.

ولعلّ هذه الإشارة (الشبقية) قد وظفها متن (الزيني بركات) في أحد مشاهده، حين تكلم السارد عن الأمراء المماليك، وكيف كانوا يشبعون نهمهم من النساء، مستخدمين (خصي) الديكة في شرابهم: "الأمير (قنبك) يجرع على الريق سطلا [من الحليب] مترعا بخلاصة مخاصي الديوك، تنبئ التقارير أن باستطاعته أن يضاجع نساءه الأربع في ليلة واحدة .. يشبع نهم كلّ منهن ويرويها، ولا يملّ ولا يكلّ، مع تجاوزه الأربعين" **[ز/ 66]**

والديك رمز للعجب بالنفس والتباهي، ورمز للحسن والجمال، حين ينفش ريشه، ويمشي بين دجاجاته متبخترا، يستعرض أمامها عجبه وكبرياءه، وذلك الذي دلّ عليه (التأويل الديني)، في أن الديك، في المنام مملوك، أو هو السلطان الذي تحت حكم غيره، لكونه، مع ضخامته

---

[1] - Sémiotique (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage), A.J.Greimas, J. Courtés, Paris, éd. Hachette, 1993, p. 373.

[2]- Charles. S. Peirce, Ecrits sur les signes, trad. Gerard delédalle, Paris, ed. seuil, 1978, p. 140.

وتاجه وريشه، لا يطير[1]، فهي نقيصة فيه قياسا بمجتمع الطير، ولا تزال عين الديك مضرب المثل في الحدّة والمضاء والصفاء، فبها شبهت الخمرة، صفاء وشعشعة. قال عدي:

ثمَّ قالوا: ألا اصْبِحُونا، فقامتْ قَيْنَةٌ في يمينها إبريقُ
قَدمتْهُ على عُقَارٍ كعينِ الـــــدِّيكِ، صَفَّ سُلافَها الرَاوُوقُ[2]

ومن رمزية الديك، ضرب المثل ببيضته التي زعموا أنّه يبيضها مرّة في حياته، فقالوا لمن يُحْدِث أمرا، ثم لا يُطمع في أن يفعله مرة أخرى: "لا تجعلها بيضة الديك".

وتبقي صورة الديك مرتبطة بالحذر الدائم، والانتباه المستمر كلما حضرت تيمة (الزمن)، فليس بالعجيب، أن نجد من مرادفات الديك أو صفاته، أبا المنذر وأبا النذير،وأبا نبهان، وأبا يقظان وأبا مدلج وأبا حسان، ولعلّ من أَسْمَاهُ هذه التسميات، ونَعَتَهُ هذه النعوت، استحضر هذه الزمنية، فهو، ليلا، أبا مدلج وأبا حسان، وهو، نهارا، أبا منذر وأبا يقظان .

رمز النبتة:

لا يخرج رمز (النبتة) عن مفهوم اللذة والنشوة، فالنبات مطلقا، رمز للخصب والنماء، والمسرّة، والجمال، والإقبال على الحياة، إنّها صورة للخصوبة عند الرجل، والإغراء عند المرأة. ودلالة النبات لا تقتصر، في بعدها الجمالي، على التغني بالورد والزهر، بل يتجاوزها إلى النبات جميعا، من شجر وفنن وأوراق وأزهار وثمار، بل، وتأخذ حمولة دلالية، إلى جانب حمولتها الجمالية، فكم كان الأيك ملتقى الأحباء، والأفنان دوح الطيور الغناء، والأوراق دنانير تفر من البنان، والورد خد حبيب فتان، والعبق روح الأرواح، والثمار ما يجود به الملاح .

---

[1]- منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ابن سيرين، تح. محمود طعمة حلبي، دار المعرفة، بيروت، ط.4، 2000، ص.374.

رمز المرأة:

قد تكون لصورة (المرأة) في الغلاف، غاية إشهارية، بحيث يسعى منتجها إلى استغلال حضورها الجسدي، الإغوائي لتوليد دلالات متعددة يقتضيها السياق، أو تشغل أطرافا لها مقصدية معينة، كأن يكون من وراء القصد دافع تجاري (إشهار)، أو فني (جمالية رسم أو صورة)، أو دلالي (أيقونة لمضمون عمل أدبي) . لقد كشفت صورة الغلاف عن مفاتن الأنوثة المحركة للفحولة، لتغدو المرأة، بالمفهوم العاملي[1] (الغريماسي) موضوعا والرجل ذاتا .

الأيقونة وصورة الغلاف:

يدلّ **الأيقون** (**L icône**) في الاصطلاح السيميائي[2] على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة مماثلة، إذ يتعرف في الأيقون إلى (**الأنموذج - Modèle**) الذي جعل الأيقون مقابلا له. يعرّف (بورس) الأيقون بأنّه العلامة التي تحيل إلى الموضوع الذي تعيّنه،فتنقل كلّ خصائص ذلك الموضوع[3] والأيقون، كما يكون بصريا، يكون غير بصري (صورة شمسية، صوت مطرب، حركة باليد أو الأصابع، رائحة مذكرة بنكهة غائبة). ويستلزم معنى المماثلة على الأقل، وجود شيئين مدركين حتى تصحّ المقارنة بينهما، والطريقة الوحيدة لعرض الأفكار البصرية، هي عبر الأيقون.. فكلّ لوحة، كيفما كانت طريقة عرضها، هي بالأساس تمثيل من هذا النوع، .. كذلك كلّ رسم بياني، حتى وإنْ لم يكن أي شبه مادي بينه وبين موضوعه، ولكن فقط يوجد تماثل بين علاقات أجزاء كل منهما[4]، فتلك (الملفوظات) المرسومة التي تقدمها صورة الغلاف إذا، هي (أيقونات) في فضاء اللوحة، على الرغم من أنها تمثل رمزا في ذاتها.

---

[1]- Sémiotique (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage), A.J. Greimas, J. Courtés, Paris, éd Hachette, 1993, p.

[2]- Sémiotique (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage), A.J. Greimas, J. Courtés, Paris, éd. Hachette, 1993, p. 178.

[3]- Charles. S. Peirce, Ecrits sur les signes, tra. Gerard delédalle, Paris, ed. seuil, 1978, p. 140.

أيقونة الديك:

لم يزل (الديك) أيقونة دالة على الزمن، وتعاقب الليل والنهار، ومواقيت المواسم والفصول[1]، فهو أيقونة للوقت دخولا وخروجا، يحثّ طالب اللذة على اغتنامها، واستيفاء ثمالتها قبل انتباه الغافل. وعلى النقيض، تحمل أيقونة الديك النائم الناعس على الاستفاقة من غفلته، والاستعداد لاستقبال يوم جديد. وبين هذا وذاك يطفو الزمن على الضمير الإنساني يستثير هواجسه، ويشعّره بسلطته الدائمة:

أتَدْري لماذا يُصْبِحُ الديكُ صَائِحًا يُرَدِّدُ لحنَ النَوْحِ في غُرَّةِ الفَجْرِ؟
يُنادِي: "لقدْ مَرَّتْ مِنَ العُمْرِ لَيْلَةٌ" وَهَا أنْتَ لَمْ تَشْعُرْ بِذَاكَ وَلَمْ تَدْرِ"[2]

لقد ارتبطت أيقونة (الديك) في الإسلام بالآذان والصلاة والأذكار، إذ من المواهب التي جبل عليها الديك، تقسّطه أوقات الليل تقسيطا لا يخلّ فيه بشيء من زمنية صياحه، طال الليل أو قصر"، لذلك جاء تنويه به في المدوّنة النبويّة: "لا تسبوا الديك، فإنّه يؤقت للصلاة "، كما جاء أيضا: "إذا سمعتم صياح الديك، فاذكروا الله تعالى، فإنّه يصيح بصياح ديك العرش"[3].كما ارتبطت في الذاكرة الشعبية (الأدبية) بـ (عجائبية) ألف ليلة وليلة، و(حكي) شهرزاد قبل أن تسكت عن الكلام المباح، عند سماع الصياح.

أيقونة النبتة:

يحمل (النبات) في التصور الإنساني، طاقات تعبيرية، تنمّ عن تصور اجتماعي يحقّق طرق تواصل اجتماعية، لقد مثل النبات طاقات إشارية هائلة عجزت عن أدائها اللغة. فالوردة الحمراء أو البيضاء، تقدم للفتاة، تنمّ عن شتى المشاعر والعواطف الوجدانية، كما أن تتويج الرأس بتيجان

---

[1] - دخل الديك ضمن الموروث الثقافي الفرنسي، باستعماله مؤشرا لاتجاه الريح، فاكتسب بذلك حكم الأيقونة.

[2] - من رباعيات الخيام، تع. أحمد الصافي النجفي، دار ريحانة، الجزائر، ط.1، 2003، ص.109.

الغار، يلمح إلى المجد والتسامي والانتصار، وحمل غصن الزيتون، يوحي بدوام الخير والخصب والنماء، وغير ذلك من آيات التعبير غير اللغوية[1].

العلامة وصورة الغلاف:

تعرّف **العلامة** (**Le Signe**) - أو **الممثّل**(**Représentamen**) كما يسمّيها (بورس) - بأنها (شيء ما)، ينوب عند (شخص ما)، عن (شيء ما)، بموجب (علاقة ما)، حيث تخلق في ذهن متلقّيها (علامة) معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوّرا، تكون (مؤولا) للعلامة الأولى، فتنوب عن (موضوع) ها، تحت أيّ علامة كانت[2]، وبعبارة أخرى، وتخفيفا لهذا التشكيل المنطقي التجريدي البورسي، نقول عن العلامة إنّها ذلك الشيء الذى بمعرفتنا له تحصل معرفتنا لشيء آخر، هو من متعلقاته. وعلى هذا الأساس، ينظر إلى صورة الوجه واليد والخاتم والجارية في المنمنمة.

العلامة وصورة الوجه:

صورة (الوجه)، في لوحة الغلاف، غير مكتملة، إذ اختفت منها الأذن، وبرزت العين واضحة من غير حدقة، وكأنها عين مفرغة، أو مقتلعة. إنّ صورة العين، وهي تبرز هذا البروز توحي بعدم جدواها، وأنّ وظيفة الإبصار فيها قد عطلت، خاصة أنّ الأمر مرتبط بفضاء الليل (وجود الهلال والنجمة). ثم إنّ العين أساسية عند البصاص، بله عند الجاسوس، وقد يكون الانصراف عن هذه الحاسة من صميم مقاصد البصاصة وحيلها. غير أنّ الأذن، في الصورة، هي الخفية، وهي التي نحتاجها في هذا الظرف الليلي، حين تغدو العين قاصرة على أداء وظيفتها، إنّها أهمّ حاسة هنا، بل إنّها أهمّ من العين، ولا غرو أن كان الترتيب القرآني دقيقا، وهو يجعل الأذن قبل العين، والفؤاد: ((وَ لَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ، إِنّ السَّمْعَ، وَالبَصَرَ، وَالفُؤَادَ، كُلُّ أُولئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولًا))[3]

---

[1] - من الأمم من جعلت (النبات) رمز سيادتها الوطنية، فدخل ذلك عندها في حكم الأيقون، كأرز لبنان، ووريقة كندا..

[2]- Charles. S. Peirce, Ecrits sur les signes, tra. Gerard delédalle, Paris, ed. seuil, 1978, p. 121.

ولقد تقمّص متن الزيني هذا الحضور المتلازم بين العين والأذن، وألمح إلى أهمية السمع وجليل خطره، حيث أورد السارد ملفوظا يعزز ذلك: ".. عجوز تبلغ الثمانين، هكذا ظاهرها، لكنها في الحقيقة، امرأة لم تتجاوز الأربعين .. قيل، وعلم هذا عند ربي، إنّ المرأة البصاصة كانت عمياء، أدركت الأمور كلّها، عن طريق أذنها.." **[ز/ 52]**، ممّا يوحي بصورة التلازم الذي يعتقده الناس بين الجارحتين، وهو مجال استغلال جهاز البصاصة لها.

العلامة وصورة اليد:

لم يظهر الرسم إلا صورة (يد) تتلمّس طريقها نحو فريستها، ولعلّ في ذلك إشارة مجازية لما عبرت عنه البلاغة العربية بالمجاز المرسل، ذي العلاقة (السّببية)، فلا تزال اليد صورة للاقتدار[1]، والمكنة، إذ إنّ " أكثر ما يظهر سلطانها في اليد، فبها يكون البطش والضرب والأخذ والدفع والوضع والرفع، وغير ذلك من الأفعال التي تنبئ عن وجوه القدرة ومكانها[2]، كما أنّ اليد سبب لمعاش الإنسان، وعلّة حصوله على المال، وعلامة على النعمة، وسعة الحال[3]

لقد جاءت اليد في الصورة عريضة ممتلئة طويلة الأظافر إشارة إلى أن طول اليد، وقوتها دلالة على قوة صاحبها، أو قوة أعوانه، وأن عظمها وامتلاءها دلالة على ثرائه، ووفرة المال لديه، وأنّ الأظافر الطويلة الحادة هي دلالة العدوانية في صاحبها.

العلامة وصورة الخاتم:

لفظ (الخاتم) يطلق على الآلة التي تجعل في الأصابع، تكون للختم، كما تكون للزينة، ومن معاني الختم السدّ، حيث يطلق على السدادّ الذي تسدّ به الأواني، كما يطلق على تمام الأشياء ونهايتها، غير أن الشائع على الخاتم، دخوله في الوظائف الإدارية، والخطط السلطانية، والمهام الحكومية، حيث الختم على الرسائل والصكوك والوثائق معروف عندها، مألوف بينها.

---

[1]- معنى القدرة، مثل قوله تعالى: ((يد الله فوق أيديهم))، (الفتح / 10). وهذا تخريج أهل السنة، فأما المعتزلة، فقد نفوا صورة الشبيه، لأن الله ليس كمثله شيء . للإحاطة بهذا المعنى، ينظر كتاب: الأسماء والصفات، ابن تيمية، 1 / 50.

[2]- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، دار ابن حزم، بيروت، ط.4 ،1997، ص.254.

وإذا صح إطلاق الخاتم على هذه كلها، صح إطلاقه على أثره الناشئ عنه ، وذلك أن الخاتم إذا نقشت به كلمات أو نحتت عليه أشكال، ثم غمس في مداد ووضع على صفحة الورقة، بقي أثر تلك الكلمات على تلك الصفحة، وكذلك إذا طبع به على جسم لين كالشمع عندها سيكون هذا الأثر الناتج أيقونة نائبة عن صاحبها، ملزمة له في كل ما صادق عليه وختم .

وقد يكون هذا الختم بالخط في آخر الكتاب أو أوله بكلمات منتظمة، باسم السلطان أو الأمير أو صاحب الكتاب، كائنا من كان، أو شيء من نعوته، يكون ذلك الخط علامة على صحة الكتاب ونفوذه، وسمي ذلك في المتعارف علامة ويسمى ختما تشبيها له بأثر الخاتم في النقش .[1]

لقد حضرت صورة (الخاتم) من خلال اليد التي لا يكاد إصبع يخلو منها، ولا جرم أنها يد سلطان، أو أمير، أو من ملك نفوذا، أو جاها. فقد جاء في علم التأويل الديني، أن الخاتم دال على من يملكه، ويقدر عليه، فقد يكون امرأة يتزوجها، فيملك عصمتها و يفتض خاتمها، و إذا كان الخاتم دالا على المرأة، والجارية، فهو يدل على المال والولاية أيضا[2].

العلامة وصورة الجارية:

كان حضور المرأة في حيز (الجارية) قويا، حيث إنّه يأخذ المساحة الكبرى من مساحة صورة الغلاف (أربعة أسداس اللوحة)، وهذه المساحة العريضة للمرأة تومئ بحضورها الطبيعي في عالم الرجل.

لقد احتفت ريشة الفنان التشكيلي بـ (المرأة) على مرّ العصور، في محاولة تخليد بعض ملامحها. فلوحة **ليوناردو دافنشي Léonard de Vinci**، [1452– 1519] الموسومة بـ (**الجكوموندا**) تعدّ قمّة ما وصل إليه الفن، من تعبير إنساني هادئ السحر والغموض، ولوحة **بيكاسو Picasso**، [1881– 1973] الموسومة بـ (**المرأة الباكية**) ، تعكس ما آلت إليه انفعالات المرأة في خضم

---

[1]- المقدمة، ابن خلدون، الدار التونسية للنشر، 1984، صص.323-325.

معاناتها الطاحنة مع مجتمع لا يرحم[1]،كما ارتبطت، في فن المنمنمات، صورة تقليدية للمرأة بشتى وظائفها (وظيفة الغواية، وظيفة الأمومة، وظيفة السخرة..) لكنها في المنمنمة الإسلامية، ركز على حياة المرأة الشرقية السرية المقدسة في الحرملك (جناح النساء في القصور) مع المبالغة في تصوير مفاتنها بصورة تكشف عن فن الغواية والمتعة الذي يطغى على حياة الحريم، في قصور الأغنياء[2]، ولنا في منمنمات الرسام الجزائري، **محمد راسم [1896 –1971]**، خير مثال.

بهذه المرجعية التقليدية في النظر إلى المرأة الشرقية، تُدرَك صورة الجارية في الغلاف، حيث نجدها قد أخذت صورة المروّع الهلع الفزع، من خلال انبهار الوجه، واتساع حدقة العينين، وانتصاب الذراعين، وتحفّز اليدين، هلعا، وفزعا من هذه اليد الفرّاسة، التي تمتد نحوها، يدٍ كبيرةٍ، ضخمةٍ، مثقلة بالحلية.

وتجدر الملاحظة إلى أن حيز الجارية (المرأة) في لوحة الغلاف كان الحيز الوحيد الذي حطّم نسقية إطاره، وتمرّد عن الحدود الهندسية التي رسمت له. لقد امتدت الذراعان خارج الإطار، ولم يكن هذا الامتداد اعتباطيا أو عفويا، بل لقد حمل دلالته وإيحاءه، حيث إنها امتداد لتمظهرات صورة الجارية (المرأة) المقهورة، وكأنّ الذات الفاعلة (الرسام)، أرادت أن تجعل الموضوع (المرأة المقهورة) أكثر إيحائية، فتستحيل علامة الذراعين المتجاوزيْن الإطارَ رسالةً معلنةً لصرخة المرأة في العالم، وقد تجاوزت حدود زمانه ومكانها، لتغدو قمعا أبديا شاهدا على الظلم الإنساني[3].

اللوحة وتيمة الحواس:

إنّ (العلامات) التي أنتجها النص، تشكّل لدى المتلقي تلك المنظومة الموضوعاتية في لوحة الغلاف، عندها تغدو (اليد) المكتنزة، ذاتّ الخواتم علامةً على تسلط الحاكم المستبد، و(الوجه) المضمرُ العينِ والأذنِ علامةً على البصاص الحامي للاستبداد، الراعي لبقاء الظلم واستمراره، كما

---

[1]- المرأة وريشة الفنان، زينب عبد العزيز، مجلة العربي (كتاب العربي) ع.39، يناير،2000، ص.7.

[2]- ينظر: فن المنمنمات الإسلامية، زينات بيطار، مجلة العربي (كتاب العربي)،ع.39، يناير،2000، ص.86.

معاناتها الطاحنة مع مجتمع لا يرحم[1]، كما ارتبطت، في فن المنمنمات، صورة تقليدية للمرأة بشتى وظائفها (وظيفة الغواية، وظيفة الأمومة، وظيفة السخرة..) لكنها في المنمنمة الإسلامية، ركز على حياة المرأة الشرقية السرية المقدسة في الحرملك (جناح النساء في القصور) مع المبالغة في تصوير مفاتنها بصورة تكشف عن فن الغواية والمتعة الذي يطغى على حياة الحريم، في قصور الأغنياء[2]، ولنا في منمنمات الرسام الجزائري، **محمد راسم [1896 –1971]**، خير مثال.

بهذه المرجعية التقليدية في النظر إلى المرأة الشرقية، تُدرَك صورة الجارية في الغلاف، حيث نجدها قد أخذت صورة المروّع الهلع الفزع، من خلال انبهار الوجه، واتساع حدقة العينين، وانتصاب الذراعين، وتحفّز اليدين، هلعا، وفزعا من هذه اليد الفرّاسة، التي تمتد نحوها، يدٍ كبيرةٍ، ضخمةٍ، مثقلة بالحلية.

وتجدر الملاحظة إلى أن حيز الجارية (المرأة) في لوحة الغلاف كان الحيز الوحيد الذي حطّم نسقية إطاره، وتمرّد عن الحدود الهندسية التي رسمت له. لقد امتدت الذراعان خارج الإطار، ولم يكن هذا الامتداد اعتباطيا أو عفويا، بل لقد حمل دلالته وإيحاءه، حيث إنها امتداد لتمظهرات صورة الجارية (المرأة) المقهورة، وكأنّ الذات الفاعلة (الرسام)، أرادت أن تجعل الموضوع (المرأة المقهورة) أكثر إيحائية، فتستحيل علامة الذراعين المتجاوزيْن الإطارَ رسالةً معلنةً لصرخة المرأة في العالم، وقد تجاوزت حدود زمانه ومكانها، لتغدو قمعا أبديا شاهدا على الظلم الإنساني[3].

اللوحة وتيمة الحواس:

إنّ (العلامات) التي أنتجها النص، تشكّل لدى المتلقي تلك المنظومة الموضوعاتية في لوحة الغلاف، عندها تغدو (اليد) المكتترة، ذاتّ الخواتم علامةً على تسلط الحاكم المستبد، و(الوجه) المضمرُ العينِ والأذنِ علامةً على البصاص الحامي للاستبداد، الراعي لبقاء الظلم واستمراره، كما

---

[1]- المرأة وريشة الفنان، زينب عبد العزيز، مجلة العربي (كتاب العربي) ع.39، يناير،2000، ص.7.

[2]- ينظر: فن المنمنمات الإسلامية، زينات بيطار، مجلة العربي (كتاب العربي)، ع.39، يناير،2000، ص.86.

يمثّل (الديك) علامة على تعاقب الأشخاص والدول، و(الجارية) علامة على المستضعف المقموع المقهور المستلب، و(النبتة) علامة على صراع الناس على أطايب الدنيا وملذاتها، لينتهي المشهد السيميائي بهامشٍ، هامشٍ في أعلى الصورة، ينفتح على أفق انتظار، يكاد يكون معلنا منذ البداية، من خلال (الديك)، وإيذانه بيوم جديد، وعهد سعيد، ثم (النبتة) الحاملة في بذورها أجنة الأمل المنشود، حيث الميلاد والحياة والغد الموعود .

لقد حملت الصورة التشكيلية، إلى جانب خطابها البصري، خطابا آخر يستند إلى الحواس، بل، لعلّ منتج اللوحة حمل هذه القصدية، في أثناء إنتاجه لنصّه، يكشف من خلاله عن العالم المادي الحسي. فصورة (الوجه) في **[الحيز1]** مثلت عناصر الإحساس الخارجية، عبر العين المبصرة، والأذن الراصدة، التي كرّست وظيفة البصاص، ثم تأتي صورة (اليد) المُتَخَتِّمة، في **[الحيز2]** الممثلة لحاسة اللمس، ثمّ حضور صورة (الديك) في **[الحيز3]** التي أوحت بالمسموع، وحضور صورة (النبات) في **[الحيز 4]** التي أوحت بالمنظور والمشموم والمتذوق .

وتقابل هذه الحواس الخارجية، حواس داخلية، عبر غريزة الاستبداد وشهوة الحكم والقبض على الملك، يشير إليها **[الحيز2]**، وغريزة الخوف والهلع، مع المرأة الجارية، في **[الحيز2]** أيضا، إلى جانب مآرب هذه اليد الممتدة إلى جسد الأنثى، حيث تكشف عن الغريزة الجنسية الحيوانية، وذلك إذا أخذنا بصورة التجلي الظاهرة في **[الحيز2]**، ثم غريزة الخوف من المجهول، والخشية من الغيبيّ، الذي يعلنه الديك، ضمن مفهوم الزمن، من خلال **[الحيز3]**، ثم غريزة البقاء والتكاثر، التي توحي بها النبتة، رمز الخصب والنماء من خلال **[الحيز4]**.

وهكذا، فإنّ هذه المظاهر الحسية (الخارجية والداخلية)، قد كشفت عن حضور أيقوني، بوصف ملفوظات اللوحة علامات قد امتلكت خصائص، جعلت منها علامات - بدورها- تضامّت فيما بينها، مولدة (الصورة التصنيفية السطحية) للدلالة الأم، متجاوزة (الصورة الرمزية العميقة[1]) التي اختزلتها اللوحة التشكيلية في مشهد واحد موحد، لخّص قصة الظلم عند الإنسان.

اللوحة والتيمة الأم:

لما كان لكل شئ خلفية مجازية، يصطنعها الناس، ويتواطئون على اعتباطية العلامة فيها، محملين الدوال مدلولات بعيدة عن الوظيفة التي تضطلع بها الأشياء، على الرغم من التلازم الضمني بين الدال والوظيفة فيها، فإن هذا الاصطناع، وهذه القصدية، تعطي انطباعا متميزا عن الظرف الزمكاني للأشياء، والعوامل التاريخية والثقافية التي أنتجتها، ومن السهولة، ونحن نستقرئ صورة غلاف متن الزيني، إدراك الوجه المعلن للخطاب المرسوم، واكتشاف أجواء العالم الشرقي، من خلال تلك السيمات الثنائية الدالة[1]، (الاجتماعية الحضارية) التي تعرضها صورة الغلاف: (حاكم/ محكوم)، (مالك/ جارية)، (خيال/ واقع)..، أو تلك (التيمات) الثقافية المنبثقة عن حضور المرأة، في العصر الوسيط العربي (العصر المملوكي)، عبر الثياب الفاخرة الأنيقة، والحلي الغالية الثمينة، وأصناف العطور والبخور، وأنواع الأثاث والرياش، وألوان المطاعم والمشارب.

وسواء أكانت لوحة الغلاف – وهي تصوغ عالم الزيني – قد رسمت بطلب من منتج النص، أم رسمت من قراءة منتج الصورة نفسها، أم تماهى فيها الراسم والكاتب كلاهما، في تفاعل ثنائي وعمل مشترك، ذابت فيه الذوات، على الرغم من اختلاف المشارب والأدوات، فإن الوعي بالزمن الحكائي الذي اختزل المسافات التاريخية وترجم التجارب الإنسانية، لم يحل بين القراءة السياقية والقراءة النسقية، وإنما أوجد التكامل حينما اهتدى إلى التفاعل.

إن النسق الذي يسيج عناصر صورة الغلاف، يرتكز على (تيماتولوجية) متلاحمة، تناسلت فيما بينها، منتجة (تيمة الظلم)، فليست هذه المعطيات التي تعرضها (الصورة / اللوحة) من قبيل الانطباعية العفوية، أو التشكيل التلقائي، إنما هي مجموعة منتظمة، متجاورة، متفاعلة، تضافرت فيما بينها، مشكلة المعنى الجوهري الذي تنتهي إليه غريزة الكائن البشري، عبر ثلاثية (المال والمرأة والقوة).

---

[1]- السيمات (les sèmes) : أصغر الوحدات الدلالية التي لا تتحقّق إلا إذا انتظمت في صورة ثنائيات تقابلية، وفق مبدأ

إنّ عناصر (دوال) الأحياز الأربعة الآنفة الذكر قد تآلفت فيما بينها، لتؤسس لـ (تيمة) الاستبداد والتسلّط والظلم: فاليد صورة للبطش، والوجه صورة لجهاز القمع، والمرأة صورة للنصب والامتلاك، والديك صورة للشهوة، والنبات صورة لأطايب لحياة وبهجة الدنيا. لقد حاول العنوان اختزال عوالم الرواية وضبط مختلف عناصرها، ولربما أسهمت لوحة الغلاف إسهاما كبيرا في بلورة هذه القصدية، حين غدت، بتيمتها، وعاء يحتوي بنيات متن (الزيني)، مشكلة محور البنية الحكائية الكبرى فيه، فاسحة المجال لتقاطع علاماتها الأيقونية غير اللسانية، عبر (المنمنمة)، مع العلامة اللسانية التي يمثّلها متن (الزيني)، كاشفة عن أبعاد وظيفيّة ودلالية في الآن نفسه، استبدّت بها تيمة (البصاصة) من خلال حضور الحواس الجواس[1].

خلاصة:

لقد كانت عتبة (الغلاف) أولى عتباتنا النصية، ومن خلالها تناولنا الصورة التشكيلية المعروضة (المنمنمة) التي جاءت وسيلة إيضاحية تكشف مضمون المتن وتمثّل فكرته في مشهد مصغّر.

ولقد نهضت عتبة الغلاف على علامة غير لغوية هي صورة (المنمنمة) وإيحاءاتها التي تجاوزت حرفية الرسم، لتستغرق في دلالات كانت لها أبعادها (السيميوزيسية) ثم تزداد تبلورا بعد عقد موازنة بينها وبين صورة غلاف طبعة الزيني الأولى، لنصل إلى تلك العلاقة التكاملية الجامعة بينهما، حيث إنّ صورة الطبعة الأولى (المدخل الجبلي) قد قدمت (مؤشرات) تنبئ عن تيمة صورة الطبعة الثانية (المنمنمة)، في حين كانت صورة المنمنمة، من خلال أحيازها الأربعة (مؤشرات) مكنتنا من الاستدلال على تيمة متن الزيني، مانحة حقلا من العلامات، رصدت لحظة (القمع)، وصورة (الاستبداد) في تاريخ الإنسان.

لقد كانت (المنمنمة) مشبعة بالحضور المادي الحسّي: (وجه البصاص) بحاستي السمع والبصر، و(يد المستبد) المتحفّزة إلى الانقضاض، وصورة (الديك) بما تحمله من أيقونة المسموع،

وصورة (النبتة) بما تحمل من أيقونة المشموم والمتذوّق، فإذا بالمنمنمة تقدّم مادة خصبة لقراءة سيميائية منفتحة وظفت، عند قراءتها، صنّافة (بورس) العلامية، خاصة، ما ارتبط بثلاثية *الأداء*، وعلاقة الدال بالمدلول، ونعني بها: الأيقونة والمؤشر والرمز، فوجدنا من (مؤشرات) الصورة المعروضة: العمامة والهلال والوجه واليد، ومن (رموزها): الديك والنبتة و الجارية، ومن (أيقوناتها): الديك والنبتة.

ومع هذه الثلاثية، وصلنا إلى العلامة الجامعة لهذه الدلالات، فتتبعنا علامة اليد والوجه والخاتم والجارية، لنركب، بعد هذه الرحلة السيميائية، مشهدين للوحة الغلاف (المنمنمة):

- مشهدا يكرّس تيمة الحواس، حيث نجد لكلّ حضور حواسي دلالته: اليد للمستبد، والوجه لحامي الاستبداد، والديك لاقتناص اللذة، والجارية لحضور المستضعف، والنبتة للصراع المادي، لننتزع هامشا، بعد ذلك، من هذه العلامات، كأفق توقع يستكشف دلالة موجبة، تقابل الدلالة الأولى السالبة (قصة الظلم عند الإنسان)، فينبري الوجه الآخر لـ (الديك) ممثّلا علامة على عهد جديد، من عمر الإنسان، تؤيده (النبتة) كعلامة للتجدّد .
- ثم يتناسل هذا المشهد الحواسي، ليعطي مشهد تيمة الزيني الكبرى، عبر ثلاثية القوّة والمال والمرأة، مشكّلة البنية الحكائية الشاملة، حيث تطفو صورة القمع والاستبداد من جديد .

وإذا كان للغلاف في متن الزيني هذه الدلالة، فلقد كان فيه (**العنوان**) العلامة اللسانية الدالة عن محتواه، بل، كان الجملة النواة المنتجة لمكونات النص ودلالاته الفنيّة، ذلك ما نستكشفه في الفصل الثاني، مع سيميائيات العنوان.

الفصل الثاني

سيميائيات العنوان

سيميائيات العنوان:

العنوان هو الأثر الذي يعرف به الشيء[1]، فعنوان كتابٍ، سمته وديباجته، وعنوان كلّ شيء، ما دلّك ظاهره على باطنه. وهو بتعريف آخر، "مجموعة العلامات اللسانية.. التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدّده، وتدلّ على محتواه العام، فتغري القارئ بالتواصل معه"[2]، إنّه الجملة النواة المولّدة لمكونات النص الأساسية، ودلالاتها الفنية.

بهذا المعنى، ندرك ما للعنوان من أهمية في تحديد متنه، بل ودوره الأساس فيه، حين نعدّه نصا صغيرا لنص كبير، أو حين نعدّه "عنصرا بنيويا" يقوم بوظيفة جمالية محدّدة مع النص، أو في مواجهة النص أحيانا، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية محورية (**دون كيشوت**[3])، أو إلى مكان يشمل مساحة مهمّة محورية في فضاء النص (**زقاق المدق**[4]) أو حدثا يمثل مؤشرا يحدّد الطابع الفكري أو الإيديولوجي للنص (**موسم الهجرة إلى الشمال**[5])، أو يمثل رمزا استعاريا مكثفا لدلالات النص (**ذاكرة الجسد**[6])، أو يشير إلى أسطورة موظّفة (**رحلة السندباد**)، إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية. فإذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النص، فان التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل"[7]، دون أن تحدث القطيعة بين العنوان ومتنه.

ويخضع العنوان، عادة، إلى حرية المؤلف، لكنها حرية مقيدة بكفاية العنوان، وقدرته على جذب القارئ، وإغرائه على القراءة، كما هي كفاية تراعى فيها صناعة الكتاب موقعا وتركيبا وجمالا ودلالة، وتجارة أيضا، أنه تلاقح الملفوظ الروائي (الفني) بالملفوظ الإشهاري (التجاري).

1- الكتاب، الصولي، أحمد حسن لبيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419، ص.152.

2- تعريف عنوان كتاب السباق على الساق، محمد الهادي العلوي، عالم الفكر، الكويت، سبتمبر 99، ص.455.

3- للكاتب الإسباني: ميخويل دي سيرفانتس (Miguel de Cervantes).

4- للكاتب المصري نجيب محفوظ.

5- للكاتب السوداني: الطيب صالح.

6- للكاتبة الجزائرية: أحلام مستغانمي.

يحتل **موقع** العنوان أهمية قصوى، إذ هو أول المحفزات البصرية التي تقع عليها عين القارئ، بعد حافز اللون المثير والشكل المؤثر، وسيبرز العنوان، محتلا حيزا مستقلا، في صفحة مستقلة، هي ما نسميها (غلافا)، وسيكون حرص صانعي الكتاب (الكاتب أو الناشر) في هذا الجانب.

ويحتل **التركيب اللغوي** للعنوان مكانته أيضا في صناعته، حيث يتراوح بين الجملة (اسمية كانت أم فعلية) والاسم (علما كان أم ظرفا أم صفة) والحرف أحيانا، وسيكون التركيب عاملا آخر مساندا في سيميائيات العنوان.

أما **جماليا**، فبعد ظهور الطباعة، وحدوث الطفرة في صناعة الكتاب، أصبح للعنوان بعدٌ بصري، يتطلب جماليات من جهة التركيب، وبروز الحرف، وأشكال الخط والكتابة، بل وقد تعداه إلى جماليات الإيقاع (السجع)، وجماليات التصوير (الصورة البيانية)

ثم يأتي **العامل الدلالي** في سيميائيات العنوان وهذه مهمة توكل إلى (مقصدية) الكاتب ودوافع كتابته، فقد تكون دلالة العنوان ذاتية مباشرة، تحيل إلى شخصية من شخصيات النص، وعادة ما تكون شخصية البطل، أو إلى زمكان، أو حدث، أو اتجاه فكري، أو سياسي، أو اجتماعي، أو إلى أسطورة موظفة في النص، أو تكون هذه الدلالة غير مباشرة، إذا ورد العنوان رمزيا استعاريا، مما يدعو القارئ إلى التأويل وتقليب أوجه القراءات.

ويبقى **العامل التجاري**، العصب المحرك لصناعة الكتاب، حين يسهم العنوان نفسه في ترويجه، وإغراء القارئ باقتنائه، فكم من كتاب كان عنوانه سبب كساده، وآخر سبب رواجه.

ولا يكاد العنوان، يخرج عن الوظيفة التي ألمح إليها **ياكبسون [1896 – 1982]**، عند كلامه عن جهاز الكلام، حين حصرها في ستّ وظائف، ضمن **خطاطته**[1] الشهيرة: المرسل، المرسل إليه، السياق، الصلة، السنن، الرسالة. وهي وظائف يمكن من خلالها تخريج عنوان متن (الزيني).

فمع **المرسل**: أي من أنتج العنوان، تولد الوظيفة (**الانفعالية، émotive**) التي تترع إلى التعبير عن عواطف المرسل، ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه من خلال قصدية الاختيار. فلا بد، عندئذ، أن تكون لـ (الزيني بركات) دلالتها المقصودة عند السارد (الغيطاني)، وهو يعتمل هذه الشخصية التاريخية.

ومع **المرسل إليه**: أي متلقّي العنوان، تتولد الوظيفة (**الافهامية، conative**)، متجسّدة فيما يمكن أن يعتمله منتج العنوان من إثارة لسانية (لغوية) أو غير لسانية (بصرية) قصد إفهام المستقبل، فلا بد، والحال هذه، أن تتمحور لدى القارئ (المتلقي) جملة الأسئلة التي استدعت استحضار هذه الشخصية.

ومع **السياق**: تتحقق الوظيفة (**المرجعية، référentielle**)، وهي الوظيفة المؤسسة للإخبار، التي أوكلت للغة، سواء أكانت لسانية، أم غير لسانية، فتحيل على أشياء تحقق التواصل بين الطرفين (المرسل والمرسل إليه) حيث تمثل اللغة لوظيفة الترميز، وهي، في (الزيني بركات)، متحقّقة عند من امتلك المعطى الثقافي (ثقافة عن العصر المملوكي)، والكفاية التاريخية حول هذه الشخصية.

ومع **الصلة**: تولد الوظيفة (**الانتباهية، phatique**)، حيث تضمن هذه الوظيفة إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز، أثناء التخاطب، والحرص على نجاحه، من خلال لفت الباث انتباه متلقيه، فيكون العنوان التيمة المستبدة بالمتلقي لحظة التلقّي، أو في أثناء القراءة، ذلك الذى نجده مع (الزيني) حيث إنّ (الكفاية) حاضرة مع نخبة القراء، ممن تسلح بثقافة تاريخية يسرت لهم التواصل مع هذا الأثر السردي، وحاضرة أيضا مع قطاع واسع من المتلقين في (الوطن العربي) حينما حوّلت رواية (الزيني بركات) إلى عمل تلفزيوني[1]، كما أن ترجمة الرواية إلى اللغات الأخرى[2]، قد تعمّق هذا التواصل.

---

[1]- أنتجت تلفزيونيا في مصر، وأخرجها (يحي العلمي) وقام دور (الزيني بركات) فيه، الممثل المصري (أحمد بدير).

[2]- صدرت عن دار العتبة (سوي) الترجمة الفرنسية:

ومع **السنن**: تتولد الوظيفة (**المعجمية، lexème**)، أو وظيفة (**السيميائيات الواصفة، métasémiotique**)، ومدارها، أن يتأكد أحد طرفي جهاز التخاطب، أنّه يستعمل، والطرف الآخر، نمطا لغويا واحد (أو غير لغوي) وإلاّ أحدثت القطيعة، وهنا تتجلى براعة منتج العنوان في أسر قارئه، وشدّه إلى المتن، ذلك الذي نستشعره، ونحن نتتبّع تيمة (البصاصة)، حيث حمّل السارد النص (المخابراتي) فوق طاقته، متجاوزا الإمكانات المخابراتية لجهاز البصاصة في العصر المملوكي، مقتبسا من مظاهر البصاصة في العصر الحديث[1]، ممّا يوحّد المرجعية بين المرسل والمرسل إليه.

مع **المرسلة** : تتولد الوظيفة (**الشعرية، poetique**)، وهي الوظيفة التي تكون فيها الرسالة غاية في حدّ ذاتها، لا تعبّر إلا عن نفسها، ووظيفتها، سواء أكان النص أدبيا، أم كلاما عاديا، فلا تشذّ عندئذ رسالة العنوان عن هذه المقصدية، ذلك الذى نستشعره مع (الزيني)، ونحن نقرأ أثرا حداثيا (معاصرا) كتب بلغة تراثية (مملوكية).

وإذا أمكن تحّقق هذه الوظائف في الخطاب الأدبي مجتمعة، أو منفردة، وهي السمة الغالبة عليها، أمكن أن تتحقّق أيضا في العنوان، بوصفه نصا صغيرا مهّد لنص كبير، ومعه تتجلى أبعاد هذه الوظائف التي قد نختزلها على طريقة (**جيرار جنيت**،**Gérard Genette**) **[1930 – ..]** في وظائف أربع:

الوظيفة التعيينية: **Fonction connotative** حيث يتولى العنوان تحديد هوية النص، بوصفه إجراء أساسيا عند الممارسة الأدبية، غير أنّ هذه الوظيفة لا يمكنها الانفصال عن الوظائف الثلاث الأخرى.

الوظيفة التوصيفية: **Fonction descriptive** حيث يتولى العنوان عملية الكشف عن متنه، انطلاقا من خصائص مضمونية (تيماتيكية) أو شكلية (أسلوبية) في المتن نفسه.

---

[1]- مثل هذا التجاوز لبصاصة العصر، تلك الوثيقة المخابراتية التي أوردها السارد، في السرادق الخامس [ز/ 237] (مطلب في

الوظيفة التدليلية[1] : **Fonction Signifiante** وهي وظيفة مصاحبة للوظيفة الوصفية السابقة، حيث يحقق العنوان كينونة متنه الدلالية، سواء بقصد من المؤلف أو بدون قصد منه.

الوظيفة الإغرائية: Fonction connotative وهي نتاج الوظيفة الثانية (الوصفية)، والوظيفة الثالثة (الدلالية) حيث يغدو العنوان عتبة محفزة لتداول الكتاب والإغراء باقتنائه، ومعه تكشف نوايا منتجه (الكاتب/ الناشر)[2]

بنية عنوان المتن: (الزيني بركات)

تكمن استراتيجية العنوان في كونه من أهم العناصر المسيجة للنص، إذ هو النواة التي يلتف حولها النسيج النصي، والوسيلة التي يتوسل بها الناص، فضلا عن القارئ، في كشف محتوى متنه، أو فك إدغامه، بوصفه المرجع الحامل للعلامة، والدال المؤشر إلى القصد. كما يمارس، في الوجه الآخر من دلالته، سلطة على المتلقي، وإكراها أدبيا على القارئ لا يمكن الفكاك منه إلا قليلا[3].

إن من مقاصد اختيار الكتاب لعناوين رواياتهم، أن يختزل العنوان عندهم عوالم الرواية، ويضبط مختلف عناصرها. ولقد أسهمت لوحة الغلاف، في (الزيني بركات)[4]، وبشكل واسع في بلورة هذه القصدية، حتى غدت، بتيماتها وعاء يحتوي بنيات الحكاية، بل لقد أسهمت في تشكيل البنية الحكائية الكبرى، فهل حقق العنوان، في رواية (الزيني بركات) هذه الغاية ؟

لقد تبنى المتن عنوانه، بعدما أعلن (السارد) عن ميلاد (الزيني)، على لسان إحدى شخصياته (السلطان قانصوه الغوري): ".. لهذا، أنعمنا عليه بلقب "الزيني" يقرن باسمه بقية

---

[1] - نعني بالتدليل (Signifiance) تلك الممارسة الدلالية على النصوص، أو ما أطلقت عليه (جوليا كريستيفا) بالتحليل السيميائي (Sémanalyse) حيث تغدو عملية التدليل اختراقا للنص قصد الوصول إلى مكامن المدلولات المتعددة المتكثرة. ينظر: النص والسلطة، عمر أوكان، ص.57.

[2] - G. Genette, Seuils, Paris, Ed. Seuil, 1987, PP 88-89

[3] - هوية العلامات في العتبات النصية، وبناء التأويل، شعيب حليفي، الموقع الألكتروني:
- http: // www. Alwatan.com / graphics / 2005/ 03 mar /11 3 1/daily.html / culture_html

عمره" [ز/ 30]، وعن ميلاد (بركات)، حين أعلن عنه رئيس البصاصين (زكرياء بن راضي): ".. كلّ ما خطّه شهاب الحلبي، أربعة: بركات بن موسى، له مقدرة الإطلاع على النجوم، أمّه اسمها عنقا "[ز/ 39]، فيكون النص قد استمد عنوانه من ذاته، وهو عنوان يتأسس على العَلَمية، ودلالتها.

إنّ الأشياء ترتسم عند المتواصلين، في مظاهر ثلاثة: واقع يجسدها، وفكرة تصورها، وعبارة متلفّظة تمثلها، فيأتي اللفظ مقرا بما في الذهن، وتأتي الفكرة مقرّة بما في الواقع، ويأتي الواقع مقرّا كينونة الشيء، عندها، تكتمل دلالة الأشياء. ولعل الأسماء التي شكّلها الإنسان لنفسه، أو اصطنعها لغيره، أو استخدمها أدوات يتواصل بها مع من يعيش بينهم، دليلا على ضرورة هذا السلوك في حياته، سواء أكان هذا التواصل إشارات بدائية، ديدن الذي سلكه الإنسان الأول في تواصله، أم رموزا لغوية أنتجتها الجماعة البشرية، واتفقت على ماهيتها ودلالتها، إلى أدق صور التواصل الإشاري، والتعامل الأيقوني في حياتنا الحاضرة.

إنّ إعطاء الأشياء مدلولات، يقتضي حضور هذا المدلول في الذهن عند غياب الدال عليه، ولا يمكن استحضار هذا الدال إلا باعتمال علامات لغوية تسم الدال، فتوحي بمدلوله.

لقد ناقش صاحب "المفردات"[1] علاقة الاسم بالمسمى، مستعينا بما ورد في القرآن حول هذه القضية، فأثبت أن معرفة الأسماء لا تحصل إلا بمعرفة المسمى، وحصول صورته في الذهن، فالمراد بقوله تعالى: "**وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا**"[2]، هو الكلام وصور المسميات في ذاتها، ومعنى قوله: "**مَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِهِ إِلَا أَسْمَاءَ سَمَّيْتُمُوهَا**"[3]، أنّ الأسماء التي تذكرونها ليست لها مسميات، وإنما هي أسماء على غير مسمى، إذ كان حقيقة ما يعتقدون في الأصنام.. غير موجود

---

[1]- الراغب الأصفهاني، تح. محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت، ط.1، 1998، ص.248.

[2]- البقرة / 31.

فيها. وأما قوله: "وَجَعَلُوا لِلّهِ شُرَكَاءَ، قُلْ سَمُّوهُمْ" [1]، فليس المراد أن يذكروا أساميَها، وإنّما..معانيَ تلك الأسماء فيها.

إنّ إدراك ماهية الأسماء إنّما يتمّ ضمن النسق اللغوي الذي وجدت فيه، سواء أكان هذا النسق صريحا حاضر اللفظ، أم مضمرا مدركا بقرينة. إنّ هذه العلائقية في الكلام إنّما ترتكز على فكرة الإسناد، وعلاقة المسند بالمسند إليه، فأما المسند إليه، فيتميز بالفاعلية، بوصفه العامل الأساس في الكلام والمحور الذي يدور حوله المسند، حيث تقع عليه تبعة الإسناد، وتأصيلا لهذه التبعية الإسنادية، اتّسم المسند بالاسمية وضبط بالعَلَمية، إذ الحالة التي تقتضي أن يكون المسند إليه علما، هي أن يكون "المقام مقام إحضار له بعينه في ذهن السامع، .. أو مقام تعظيم، والاسم صالح لذلك كما في الكنى والألقاب المحمودة، أو يكون إهانة، كالأسامي المذمومة، أو كناية..، أو يكون المقام مقام إيهام بأنك تستلذّ اسمه العلمَ، أو تتبرّك به، أو ما شاكل ذاك مما له مدخل من الاعتبار"[2]، وعلى هذا الأساس تتحدّد ماهية الأسماء.

بعد هذا المدخل الذي لا بد منه ، يحقّ لنا أن نسأل: إذا كان العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن، تأبط رسالة المنتج إلى المتلقي، فأين موقع العنوان من هذه المقاصد التي مهدنا بها؟ ثم، أين تكمن الوظيفة الإسناديّة في عنوان الرواية؟، وما أبعاد هذا الإسناد، ونحن نرى أن العنوان قد قام على تركيب اسمي خالص، قوامه الاسم واللقب ؟ ثم، ما دلالة هذا العنوان، بوصفه علامة لغوية متميّزة، مميّزة ؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي النظر إلى العنوان ضمن تراتبية بِنْيَته:

البنية المعجمية

البنية التركيبية

البنية الدلالية

---

[1] - الرعد، 33

البنية المعجمية للعنوان:

من الصعوبة بمكان تبيّن المرء ذلك الحجاب الحاجز بين معجمية الأسماء ودلالتها، إذ الأسماء لا يصطلح عليها إلا لوجود علاقة لها بالمسمى، بوصف المدلول ملازما للدال، ابتداء بتكوينه اللساني، من خلال بنيته الصوتية وتركيبته النحوية، وانتهاء بحضوره الدلالي وبعده السيميائي الذي حمل الناس على اصطناع أسماء معينة دون غيرها. وإنّ نظرةً عجلى إلى معجمية (الاسم) لَتوحي بهذه الإشكالية.

فالاسم قد يشتق من السمو، لأنّه تنويه بالمسمى وارتفاع به، وقد يشتق من السّمة لكونه علامة على المسمى، وهذا التخريج لا يوحي بالمخالفة والتباين بقدر ما يوحي بموقع الاسم من المسمى ترتيبا ودلالة. إنّ للدوال مدلولات، وإنّ لهذه المدلولات مدلولات لها في نفسها تارة، وفيما ينبثق عنها تارة أخرى، ذلك ما عبرت عنه البلاغة العربية بالمعنى، ومعنى المعنى[1]، ومن هذا المنطلق، ندرك أن الاسم، ومنه اسم العلم، قد يدلّ عن معنى في نفس صاحبه، يظهرُه، ويبرزُه، فيسمو به المسمى، ثم يغدو هذا الاسم علامة ثابتة فيه، فقولنا (محمد) يحمل سمة في حامله، بأنه المحمود الخلق، الحميد السيرة في الناس، وهذه رفعة وارتقاء بحامل الاسم، وهو من جهة أخرى علامة مكتنزة بحمولة اجتماعية وثقافية، فـ (محمد) هو نبيّ العرب، ورسول العالمين، ثم إنّ الحامل لاسم (محمد) لا يكون إلا مسلما مؤمنا بالرسالة المحمدية، وإلا، فبماذا نعلّل سلوك من دخل في الإسلام، فبادر إلى تغيير اسمه إذا لم يكن للأسماء هذه الدلالة.

إنّ الحديث عن الدال والمدلول، يقتضي الحديث عن العلامة، بوصفها حاملة لهذه الازدواجية (اللسانية/ السيميائية) التي لا تُفهم طبيعةُ إحداهما إلا بفهم طبيعة الأخرى، فقد يكون التناول اللساني أنسب عند الكلام عن الأسماء من حيث البناء المعجمي، في حين، يبقى التناول السيميائي أقرب إلى التناول الدلالي، بل أعمقَ دلالةً من ذلك، بوصف المعنى (لسانيا) يجد

---

[1]- يقول عبد القادر الجرجاني، في معرض كلامه عن المعنى و معنى المعنى: "تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"، ينظر فصل دلالة الكلام، في: دلائل الإعجاز، تح. محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، ط.2، 1998، ص.177.

مصداقيته في المعجم، كونه تؤطره المفردة، أما سيميائيا، فيتعدى الدال مدلوله المعجمي، وبعدَه الدلالي لارتباطه بالوظيفة الاجتماعية، و"هذه الوظيفة الاجتماعية رهينة بالاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئا غير علامة لهذا الاستعمال[1]، إنّ للدال (لباس) مدلوله المعجمي المحدّد، فهو يعني كلّ ما يستر به الجسم، في حين يحمل دال (معطف) سيميولوجيا، دلالة أعمق وأدق، إذ يعني ما يلبس عند البرد أو المطر، فهو بذلك يستعمل في حينه، ومجيء هذا الحين علامة ارتدائه، إذ لا يستقيم ارتداؤه عند الحر، أو في ظرف غير الظرف الذي استعمل فيه.

وتعرف لاسم العلم مظاهر ثلاثة: اسم، وكنية، ولقب:

فأما **الاسم**، فهو كل لفظ (اسم) يعيّن المسمى، دون الحاجة إلى قرينة خارجة عن ذات لفظه، وهو على صورتين:

عَلم جنس : يخصّ علم الأجناس، وهو ما أريد به واحد غير معين، مثل أسماء الحيوان كأسد وذئب وفرس وجمل .. إذ لا ضرورة إلى تشخيصها.

عَلم شخص : يطلق عادة على العاقل، وقد يتعداه إلى غيره من الحيوان والجماد على سبيل المجاز، وهذا النوع من العلم على ضربين:

علم مرتجل: لم يستعمل في غير ما استعمل فيه من قبل، كمعظم أسماء الأعلام عندنا، مثل سعاد وعمرو، وزينب ..

علم منقول: وهو ما كان صفة، ثم سمي بها، كالفاضل والسابق والحسن.. أو كان مصدرا، كسعد وفضل، أو أخذ من اسم جنس، كأسد وبحر وصخر[2]

و أما **الكنية** ، فلصيقة الاسم، تُتَقدّم عادة بلفظ أب، أو أم، أو ابن، أو بنت، وهي ترفع اسم الجنس قبلَها إلى مستوى العَلمية المستمدة ممن كُنّيَ به، من باب التشريف والتعظيم،

---

[1]- R. Bathes, Eléments de sémiologie, Paris, 1964, seuil, p. .

[2]- معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مرجع سابق، ص.158 – 159.

بوصف الشخص يتماهى في أبيه أو أمه أو ابنه أو ابنته ، أو لغايات تستدعي التكنية[1] كفاطمة بنت محمد (ص) والحسن بن علي (ض)، في تراثنا الإسلامي، أو ترك اللفظ المتطيّر منه إلى ما هو أجمل منه، أو الكناية عن الصناعة الخسيسة بذكر منافعها، أو القصد إلى الذمّ بلفظ ظاهره المدح[2]، ولعلّ العرب قد أدركت هذه الماهية، فكنّت بالأسماء، حتى قال شاعرهم:

أكنّيه، حين أناديه، لأكرمَه ولا ألقّبه، فالسوءةُ اللقبُ[3]

أما **اللقب**، فهو كلّ لفظ يسمى به الإنسان، سوى اسمِه العلم، فيشعر برفعة مسماه، أو حقارته[4]، أو يوحي بمدح، أو ذم، بوصف معناه الأصلي، والتلاقب في عرف العرب ذميم، منهي عنه، ما لم يأت لمحمدة، كتلك الألقاب التي تمنح لعلية الناس، تشريفا وتكريما، مثل الصدّيق والفاروق وزين العابدين والواثق بالله والمنتصر بالله . غير أن اللقب الذميم، قد يطغى على صاحبه، إذا لم يكن يعرف إلا به، كذي الإصبع العدواني، والأعمش والجاحظ. وأما رتبة اللقب مع الاسم والكنية عند الاجتماع، فأن يتأخر عنهما[5].

وإذا ما أسقطنا هذه المقاييس العَلمية على عنوان رواية الغيطاني (**الزيني بركات**)، تبيّنت لنا الملامح الآتية:

- إنّ العنوان قام على العلميّة (الزيني بركات)
- إنّ العنوان تأسس على لقب (الزيني) واسم (بركات)
- إنّ العنصر الاسمي الثالث (الكنية) قد غاب عن الغلاف، وحضر في المتن (ابن موسى)

---

[1]- الكنية في الأصل كناية، و الكناية هي " أن يعّبر عن شيء، لفظا كان أو اسما، بلفظ غير صريح، مع الدلالة عليه، لغرض من الأغراض، كالإبهام على السامع، أو لنوع فصاحة، و ما استتر معناه، لا يعرف إلا بقرينة زائدة "، التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الفكر، بيروت، ط.1، 1998، ص.123.

[2]- المرصع، ابن الأثير الجزري، تح. فهمي سعد، عالم الكتب، بيروت، ص.347.

[3]- المستطرف، الأبشيهي، تح. درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، 2001 ، ج.2، ص.65.

[4]- اللقب في اللغة النبز، أي ذكر الرجل بما يكره، وضدّه النعت، وقد يستعمل اللفظان بمعنى واحد.

[5]- تأخره عن الاسم واجب، باعتباره يترل مترلة النعت، و يجوز أن يتقدمه عند الشهرة، كقولنا: المسيح عيسى بن مريم، أما تأخره عن الكنية فجائز.

• إنّ اللقب تقدّم الاسم

لقد انبثق العنوان الاسمي (الزيني بركات) من **لكسيمين**[1] يحددهما المعجم، أحدهما اشتق من (**زان**) والآخر من (**برك**) وتتحقّق الصورة السيميائية للاسمين عند انتظامهما في سياق النص، فتتحدّد عامليتهما وتتجلى وظيفتهما في إطار الزمكان الذي أوجدهما مرة، (مصر، في العهد المملوكي)، وانزياحهما إلى مقاصد قد يرتضيها السياق، أو يعتملها المتلقي في نفسه، مرة أخرى.

إنّ أول مظهر للكسيمين، أنهما يمثلان قيمتين جماليتين، قد يفترقان من الناحية الدلالية، بوصف اللكسيم الأول ماديا ظاهرا، بينما الثاني معنويا مستشعرا، غير أنهما يتفقان من الناحية المعيارية، بوصف للجميل والنافع مفهوما قيميا واحدا.

لقد عرض المعجم[2] لمادة (**زين**) بالآتي:

اللفظ	معناه
زان	خلاف شان
زان الشيء	جمّله، وحسّنه وزخرفه
الزين والزيان	الحسن والجمال
الزينة	جامع لكل ما يتزين به
المزيّن	المحسّن، كالحلاق و الحجّام

[1]- اللكسيم (Lexème) هو أصغر وحدة معجمية، أو اللفظة مطلقا، و يقابلها (المونيم - Le monème lexical عند مارتينيه) و (المورفيم - Le morphème lexical عند بوتيي).

[2]- لسان العرب، مادة (ز.ي.ن)

كما عرض لمادة (برك[1]) بالآتي:

اللفظ	المعنى
باركه	رضي عنه، ودعا له بالبركة
تبرّك به	تيمن، وفاز منه بالبركة
تبارك الله	تقدّس وتعظّم
بارك	الله في الشيء، وعليه، وضع فيه البركة
تبارك به	تفاءل
البركة	النماء والزيادة من كلّ شيء
البركة	ثبوت الخير الإلهي في الشيء
البركة	السعادة

والمقابلة بين اللفظ المعروض (بركات)، والمعنى المدرك (شخص يتمثّل جوهر البركة) لا يستقيم بالضرورة، إذ متن (الزيني بركات) يكرسّ فكرة الظلم والاستبداد الذي عرفته مصر زمن المماليك، حيث استحوذ السلطان والأمراء المماليك على أسباب الرزق ووسائل الإنتاج، وضيّق على الناس في أمر معاشهم، فلم يكن منصب (الحِسبة) في العهد المملوكي إلا أسلوبا في تنظيم عملية الاستغلال والاحتكار والغصب والابتزاز، بطريقة مشروعة، تبدي للناس ظاهرها، وتخفي عنهم مقاصدها. "إنّ ما نراه من الخارج ليس له قيمة مباشرة، وإنما ننسب إليه .. مدلولا يبث الحياة في ظاهره الخارجي .. إنّ الظاهر الذي يحمل مدلولا ما لا يمثّل ذاته، أو ما هو كائن عليه خارجيا، بل يمثل شيئا آخر، كما يفعل الرمز على سبيل المثال .. هذا المدلول يتجاوز الظاهر المباشر[2]، وهذا كنه الأشياء.

إنّ اللكسيم (بركة) يمنح مفهوما خاصا لفكرة الرزق وتدبير أمر المعاش، فلا يزال هذا المفهوم حاضرا في نفوس المصريين القدامى، عند فيضان النيل وما يرافقه من طقوس وقرابين

---

[1]- اللسان، مادة (ب.ر.ك)

[2]- المدخل إلى علم الجمال، هيغل، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط.2، 1980، ص.93.

تستجدي خيره وعطاءه، ثم يتكرّس هذا المفهوم مع اعتناق المصريين الإسلام، ليغدو (تيمة) لكلّ خير، ويرتبط أكثر بالتجارة، فقد جاء في الأثر: "تسعة أعشار البركة في التجارة"[1]، ثم يتجسد المفهوم فعلا اقتصاديا واعيا، عند احتكار مماليك مصر لتجارة الشرق، بما وهب لمصر من موقع استراتيجي.

لقد ارتكزت المقومات الاقتصادية المملوكية[2] في قطاعات رئيسة: الإقطاع الزراعي والصناعي والتجاري، وهي قطاعات خضعت لتقلبات الوضع السياسي الداخلي والخارجي.لقد كانت التجارة القطاع الأكثر حساسية، خاصة تجارة العبور، حيث أوجد الموقع الجغرافي لمصر، وهيمنتها على منافذ بحرية مهمّة في بحري الأحمر والمتوسط أثرا بارزا في الاقتصاد المصري، ففي أراضيها و مجالاتها المائية كانت تمر القوافل التجارية، فتدفع المكوس الكبيرة في ذلك، مما ضمن للمماليك مصدرا ماليا هاما، ووضعا اقتصاديا معتبرا .

وهكذا يتجلى مفهوم (البركة) عند من ملك أسباب الرزق من التجار، أو من التمس أسبابه من العامة، كلّ يسأل البركة، بركة الزيادة والنماء، أو بركة الكسب والارتزاق. وتعدى مفعول هذا المفهوم ليؤثر تأثيرا نفسيا، ليغدو تيمة لكلّ خير ونفع، يتعدى السلوك الفعلي، إلى ما يحملها الأشخاص في أنفسهم، بل ويتسامون بها، وإنّ مسحا لبعض أسماء الأعلام ليحمل هذه القناعة، ويعزز هذا المذهب.

فمن البركة نجد مثل: بركة وأبي البركات وأم بركة

ومن الرزق نجد مثل: عبد الرزاق ورزق الله ومرزوق

ومن الخير نجد مثل: خير الله وأبي الخير

ومن الزيادة نجد مثل: زيد وزياد ويزيد

ومن العمار نجد مثل: عمر وعامر وعمّار

---

[1]- ضعيف الجامع الصغير وزياداته، ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط.2، 1979، 3 / 30.

[2]- الدولة المملوكية (التاريخ السياسي والاقتصادي والعسكري)، انطوان خليل ضومط، دار الحداثة، بيروت، ط.2، 1982، صص. 83-84.

ومن الغنى نجد مثل: عبد الغني، والمستغني بالله

ومن الهبة نجد مثل: عبد الوهاب ووهب وهبه

و من الفضل نجد مثل: الفضل وفضل الله

و من العطاء نجد مثل: عطاء الله وعطية وأبي المعاطي

ومن الكرم نجد مثل: عبد الكريم وأكرم

إنّ للأسماء، ومثلها الألقاب، دلالة سيميائية عند المتلقي، فالإنسان بطبعه يأنس لكلّ فأل، ويستبشر بكلّ خير، كما يّثلج صدره لكلّ يمن، وفي المقابل، يقع فريسة التوهّم والطيرة والتشاؤم، يرهب كلّ شر،. ويخشى كلّ غامض. ولقد تنبّه الحكام إلى سحر الأسماء وسيميائيتها، فتسمّوا بأحسنها، وسمّوا مَن دونهم بها أيضا، فليس أحب للإنسان من اسم مجسّد لكلّ نافع أو حسن، ومن هنا نستطيع أن نفهم سحر العنوان الذي تخيّره (الغيطاني) وسماً لروايته.

لقد استمد السارد عنوان متنه الروائي (الزيني بركات) من اسم ورد في (**بدائع ابن إياس**)، على الرغم من أنه لم يتكرر في المتن التاريخي إلا قليلا. لقد كان الزيني عاملا على (الحِسْبَةِ[1]) ومحتسبا على كلّ الديار المصرية، والحسبة منصب ارتبط بسياسة المال وإدارة

---

[1]- عرفها الإمام أبو الحسن الماوردي [ت.450 هـ] في كتابه (الأحكام السلطانية) بقوله: "هي أمر بالمعروف إذا ظهر تركه، ونهي عن المنكر إذا ظهر فعله "، وأركانها خمسة :

المحتسب: ويسمى والي الحسبة، ويشترط فيه الإسلام و التكليف والعدالة والقدرة والعلم بما يأمر وينهى، عالما بمواطن الرفق والحزم، قليل العلاقة مع الناس للحفاظ على الهيبة.

المحتسب عليه: وهو التارك للمعروف، والفاعل للمنكر، ولا يشترط فيه التكليف إذ يحاسب المجنون والصبي، إذا ارتكب المخالفة الشرعية.

المحتسب فيه: وهو فعل المنكر، وترك الفعل المعروف.

الاحتساب: وهو فعل القيام (فعل الفعل) بالأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر.

ومن وظائف المحتسب: مراقبة آداب العبادات (إقامة الجمعة، حرمة رمضان..)، مراقبة الأخلاق، والآداب العامة (الخمر، الفسق، الشعوذة، ..)، مراقبة المكاييل والأسعار، ومنع المضاربة والغش والاحتكار، مراقبة أصحاب المهن، مراقبة الأبنية والطرقات، من حيث النظافة والنظام العام.

الاقتصاد، بمعنى أنها عصب خطير يحرك جسد الدولة، وأي إخلال بها، ينعكس طردا على الوضع الاقتصادي العام. ولا جرم أن الذي يشغل هذا المنصب سيتسمّى أو يعتمل لقبا يناسب هذه الوظيفة، وما أنسبَ أن يكون اسم (بركات) للمحتسب، إذ الناس تستبشر بالأسماء وإكسيرها على الأفعال والسلوكيات وما اسم (بركات) إلا علامة على عهد جديد سعيد يحمل الخير لمصر وأهل مصر، بعدما ضاقت ذرعا بجور المحتسب السابق (علي بن أبي الجود) على الرغم من نصاعة اسم (الجود) فيه.

إنّ النظر إلى بنية العنوان التركيبية تستكشف لنا تقدّم لفظ (الزيني) على لفظ (بركات) فهل من مسوغ لهذا التقديم، أم هكذا اقتضاه السياق؟ سوف ننطلق من الترتيب الاسمي لنبحث عن أيها الأنسب وقعا والأمكن جرسا، أقولنا: "الزيني بركات" أم "بركات الزيني" ؟

لقد تقدم اللقب على الاسم، وحق للاسم، كما ذهب النحاة، أن يتقدم عليه، إذ الاسم أصل واللقب فرع، والعنوان، على هذا النظم، أي (بركات الزيني) يحقق أمرين :

أولهما: أنه يحافظ على الترتيب،كما تستدعيه سنن العربية (الاسم سابق للقبه).

ثانيهما : أن هذا النظم يوهم بمعنى جديد، وإن خالف النسق، فتغدو (الزيني) مضافة إلى (بركات) وكأن قائلا يقول: "انظر، هذه بركات الزيني ، قد حلت مع تعيينه محتسبا".

من جهة أخرى، قد يقتضي السياق أن يمتلك اللقب حضورا يغطي على الاسم، فيتقدمه عنوة لشهرته على الاسم، ألم يسبق لقب (المسيح) اسمه (عيسى) وغطت ألقاب الملك مثل أمير المؤمنين، وخليفة المسلمين، وخادم الحرمين على أسماء أصحابها. لقد تقدم (اللقب)، في متن الزيني (الاسم)، أي إن (الزيني) تقدمت (بركات)، بمعنى أن قيمة (الزين) تقدمت قيمة (البركة)، والزين (مقوم جمالي)، والبركة (مقوم نفعي)، وكأن (الجمال) تقدم (المنفعة).

أما شروط تغيير المنكر: أن يكون المنكر ظاهرا، مكشوفا للمحتسب، مطلعا عليه، عالما به، دون تجسس، ويدخل في الظاهر غلبة الظن وشكوى الناس، وأن يكون قائما في الحال، لأن المنكر إذا وقع، فلا احتساب على فاعله، وأوكل الأمر إلى السلطة القضائية. وأن يكون معلوما، غير مختلف فيه، حتى لا يحتجّ المحتسب عليه بجواز فعله.

إنّ الشعور بالجميل يرتكز على الاكتفاء من النافع، وبتحقُّقِ هذا التشبّع، أمكن الالتفات إلى الأول. لقد أدرك الإنسان ما ينفعه وما يضرّه حين قايس الأشياء بما تخلّفه عنده من لذة وألم، وبمعرفته النافع أدرك ما هو أنفع منه، فحرص على المحافظة عليه، ليصبح في النهاية أجمل ما يملك، ومعها انبثقت عنده أولى صور قيم الأشياء الجميلة. وإذا كان الإنسان قد عرف النافع قبل أن يعرف الجميل، فقد يغلّب الجميل على النافع إذا كان في الجميل منفعة ومصلحة[1]، إلا أن الجمال يبقى متزّها عن كلّ مصلحة نفعية، مكتفيا بما يحقّق من متعة، هي أقصى صور النفع، ويبقى الزمان والمكان وسيلتن لإدراك القيم الجمالية في لحظتها.

إنّ حقيقة الجمال لا تكمن في الأشياء ذاتها، وإنّما بما تحمله الأشياء في أنفسنا، فربّ جميل، قبيح، وربّ مستقبح، مستملح. لقد أدرك الشاعر **المتنبي [303 - 354 هـ]** هذه الحقيقة فقال:

ومَنْ يكُ ذا فمٍ مرٍّ مريضٍ يجدْ مُرًا بهِ الماءَ الزُلالا[2]

بل، قد تتنامى درجة الجمال بقدر إدراكنا له، وكشفنا عن أسراره، وقد يكون الشاعر **أبو نؤاس** مصيبا، حين يقول:

يزيدُك وجهُهُ حسْنا إذا ما زدْتهُ نَظرا[3]

هذا مع الجمال الطبيعي، فما هي الحال مع الجمال المبتدع المصطنع ؟

إنّ المصنوعات، لا يقتصر إدراكها على الحسّ، بل، تتعدى إلى معرفة كيفية صنعها، والغاية منها، ووظيفتها، فالصانع يصبّ في ما يصنعه مثلَه الأعلى، فيأتي صنيعُه حسب درجة إتقانه، محققا الانسجام بين خصائص الشيء، والشكل الذي يناسب المثل الأعلى الاجتماعي.. إنّ الفرق واضح بين أن نرسم وجها جميلا، وبين أن نرسم وجها رسما جميلا، فالفن يضيف إلى

---

[1] - نستطيع أن نفهم على ضوء هذا، مقاصد المثل العامي: " البس ما يعجب الناس، وكلْ ما يعجبك".

[2] - الديوان، ص.141.

إنّ الشعور بالجميل يرتكز على الاكتفاء من النافع، وبتحقُّقِ هذا التشبّع، أمكن الالتفات إلى الأول. لقد أدرك الإنسان ما ينفعه وما يضرّه حين قايس الأشياء بما تخلّفه عنده من لذة وألم، وبمعرفته النافع أدرك ما هو أنفع منه، فحرص على المحافظة عليه، ليصبح في النهاية أجمل ما يملك، ومعها انبثقت عنده أولى صور قيم الأشياء الجميلة. وإذا كان الإنسان قد عرف النافع قبل أن يعرف الجميل، فقد يغلّب الجميل على النافع إذا كان في الجميل منفعة ومصلحة[1]، إلا أن الجمال يبقى متزّها عن كلّ مصلحة نفعية، مكتفيا بما يحقّق من متعة، هي أقصى صور النفع، ويبقى الزمان والمكان وسيلتن لإدراك القيم الجمالية في لحظتها.

إنّ حقيقة الجمال لا تكمن في الأشياء ذاتها، وإنّما بما تحمله الأشياء في أنفسنا، فربّ جميل، قبيح، وربّ مستقبح، مستملح. لقد أدرك الشاعر **المتنبي [303 - 354 هـ]** هذه الحقيقة فقال:

ومَنْ يكُ ذا فمٍ مرٍّ مريضٍ يجدْ مُرًّا بهِ الماءَ الزُلالا[2]

بل، قد تتنامى درجة الجمال بقدر إدراكنا له، وكشفنا عن أسراره، وقد يكون الشاعر **أبو نؤاس** مصيبا، حين يقول:

يزيدُك وجهُهُ حسْنا إذا ما زدْتهُ نَظرا[3]

هذا مع الجمال الطبيعي، فما هي الحال مع الجمال المبتدع المصطنع ؟

إنّ المصنوعات، لا يقتصر إدراكها على الحسّ، بل، تتعدى إلى معرفة كيفية صنعها، والغاية منها، ووظيفتها، فالصانع يصبّ في ما يصنعه مثلَه الأعلى، فيأتي صنيعُه حسب درجة إتقانه، محققا الانسجام بين خصائص الشيء، والشكل الذي يناسب المثل الأعلى الاجتماعي.. إنّ الفرق واضح بين أن نرسم وجها جميلا، وبين أن نرسم وجها رسما جميلا، فالفن يضيف إلى

---

[1]- نستطيع أن نفهم على ضوء هذا، مقاصد المثل العامي: " البس ما يعجب الناس، وكلْ ما يعجبك".

[2]- الديوان، ص.141.

العام جمالا بصياغته الجميلة، ويولد فرحا خاصا فينا[1]، وهذا المفهوم هو الذي يستقيم مع (تيمة) الزينة.

فليست الزينةُ عند الناس إلا الأبهةَ والظهور اللائق الحسن، وما تزيين الشيء، إلا إصلاحُه وجعله مقبولا مرغوبا فيه، وهو، في الإنسان، على صورتين:

زينة لنفسه: تتجلى **ماديا** في لباسه وحليته، وما يحدثه من تبديل خلقي. و**معنويا**: في ما يصلح به نفسه من علم وأدب ودين وخلق.

زينة لغيره: بما يظهر به في الناس من جاه الدنيا، أو ما يحيط به من بهرجة المظاهر كزينة الملوك والمرفهين من الناس .

ولّما كانت الزينة تدرك بالعين، وتتجلى في المظهر البصري الحسن، لم تحرم الأذن، بدورها، من هذه المتعة الجمالية، فتسمّى الناس بأجمل الأسماء، يستمدونها من تيمة (الجمال)، فكان من أسمائهم جمال الدين، وبهاء الدين، والحسن، والحسين، ومثل ذلك في أسماء النساء. ولا غرو أن اسم (الزيني)[2] قد متح من هذه التيمة، مظهرا وجوهرا، بما يناسب مكانة محتسب دائمِ الحضور أمام السلطان والأمراء، وعلية القوم، ناهيك عن هيبةِ رجلٍ مكين أمام العامة، ذلك الذي تميَّز به الرجل المملوكي عن غيره من العامة .

وإذا ما ربطنا تيمة (الزينة) في حدود زمكانها، والتمظهر الثقافي الذي يرافقها، فإن زينة المظهر، في رجال الدولة المملوكية ليس ميزة مميّزة للمماليك فحسب، بل لقد حرص المماليك أن يتميزوا فيما بينهم، ويتميزوا عن العامة أيضا حيث انفردوا بلبس ثياب خاصة، تفرقهم عنهم . لقد ألمح **القلقشندي [1355 – 1418م]** في (صبح الأعشى) إلى هذه المظاهر (الثقافية/ الحضارية) للرجل المملوكي[3]، مقدما صورةً للباسهم المتميّز الذى كان عبارة عن قباء (بردة) طويل، ينتهي بأكمام ضيّقة، ويعتمرون كلوتة (طاقية) صفراء بدون عمامةً على شعور مضفورة، ويشدّون

---

[1]- علم الجمال، نايف بلّوز، المطبعة التعاونية، دمشق، 1980، صص.89 – 90.

[2]- ينظر تركيبية العنوان، من هذا الفصل، ص.73 .

على خصورهم بأحزمة من قطن بعلبكي، ثم تطوّر اللباس تدريجيا، وظلّ مختلفا عن لباس السكان الأصليين، فاستجدت العمائم، وقُصَّت ذوائب الشعر، واختلفت ملابس الأمراء والجند، زمن الصيف، عن ملابسهم زمن الشتاء، فغلب على جميع قماشهم اللون الأبيض صيفا، والصوف والحرير المفرّى بالسنجاب شتاء، وغلب لبس أرجلهم، الخفاف البيضاء صيفا، والصفراء شتاء.

البنية التركيبية للعنوان:

وسم السارد نصه الروائي بـ (الزيني بركات)، استمده من صاحب البدائع **أحمد بن إياس [ت. 930 هـ]**، حيث أورده، ضمن تأريخه للحظات الأخيرة من عمر المماليك البرجية (1517م)، قبيل وقوع مصر في قبضة (العثمانيين)، حيث كان (الزيني بركات) ناظر الحسبة ونقد. والعنوان، كما يظهر لنا، يقوم على جملة اسمية مكونة من اسمين علميين هما: (الزيني) و(بركات) ومع هذا النص الاسمي تتجلى العناصر الآتية:

- إنّ العنوان يتأسس على العلمية.
- إنّ العنوان جملة اسمية .
- إنّ اللقب تقدم الاسم .
- إنّ اللقب جاء معرفا بـ (الـ) التعريف .
- إنّ اللقب لحقته ياء النسبة .

لقد أشرنا، في معرض حديثنا عن الإسناد، أن الجملة تقوم على (مسند إليه) وهو الجزء المحكوم عليه، كالمبتدأ في الجملة الاسمية والفاعل في الجملة الفعلية، وأن (المسند) هو اللفظ الذي لا يستغني عنه المسند إليه، ويمثل، في جملة الإسناد، الخبر مع الجملة الاسمية، والفعل مع الجملة الفعلية، وبإسقاط هذا الحكم على العنوان، نجد أن المسند إليه، قياسا بالمسند، لا يعدو أن يكون أحد أمرين:

المسند إليه	المسند
الزيني	بركات
هو (محذوف مقدر)	الزيني بركات

إمّا أن يكون الزيني مسندا إليه (مبتدأ) لمسند (خبر) هو بركات، وعليه، فإنّ ماهية الإخبار لا تحمل فائدة صريحة ينتظرها المخبر، ولا تستقيم مع سنن متكلمي العربية، ما لم يحمل ذلك محملَ التأويل، فنحكم على المسند أنّه (فائدة الخبر)، وهو أن الزيني يمثل البركة، بل البركات، وأنّ عهد توليته ناظرا للحسبة على القاهرة، ثم على مصر كلّها، كان عهد نماء ورخاء، وانتعاش اقتصادي واستقرار مادي، وهذا ما لا يستقيم مع (البنية العميقة) للنص، وإنْ كان، على مستوى (التجلي) أي البناء الروائي كذلك.

وإمّا أن يكون العنوان (الزيني بركات) مسندا لمسند إليه محذوف تقدمّه، دلّت عليه قرينة معنوية، هي سيرته التي اضطلع بها المتن، فيكون التقدير (هو) أي (الزيني بركات)، كما قدّمه المتن بصفاته، وأقواله وأفعاله، وسيرته، وأثره .. وسوف يغطي اللقب (الزيني) على اسم العلم (بركات) بوصفه لقبا خاصا منحته جهة رسمية في الدولة، هي هرم السلطة (السلطان قانصوه الغوري)، عادة حكام ذاك الزمان، حين يمنحون ألقاب التشريف والتمييز للمقربين، وعندها، يغدو اللقب أبلغ من الاسم، بل قد يغمر اللقب الاسم، فلا يكاد يُذكر، أو يُعرف إلا قليلا.

ولقد ألمحنا، عند التعرّض للقب (الزيني) إلى ظاهرة نكاد نجدها في كثير من الأسماء المنقولة، ألا وهي ظاهرة تعريف الاسم بـ (الـ) أو إلحاق النسبة إليه. فلقد أشارت **فدوى مالطي**، في كتابها "بناء النص التراثي"[1]، إلى هذه الظاهرة في تراجم القدامى، حين رصد كتّابُ التراجم والسير، أسماء من ترجموا لهم، فألزموهم هذه الخاصية، أو تصرفوا في أسمائهم وفق ذلك.

لقد التفتت الباحثة إلى سلسلة أسماء الأعلام التي تتحول من اسم مركب من (الدين) إلى اسم مصحوب بأداة التعريف (أل)، حينما قابلت طائفة من أسماء أعلام، أوردها **ابن العماد**[2]

---

[1]- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983، صص.174- 175.

[2]- عبد الحي بن أحمد بن محمد العكري الصالحي (1032 - 1089)، صاحب (شذرات الذهب في أخبار من ذهب) في

في "شذرات الذهب"، بالأسماء نفسها، وردت في كتاب "الضوء اللامع" **للسخّاوي** [1]، فأخذت بحقيقة أن ابن العماد يبدي تفضيلا واضحا للاسم المركب مع (الدين)، بينما السخاوي يفضل الشكل المصحوب بأداة التعريف. ولتقريب هذه الملاحظة، نضرب لذلك مثالا، كما ورد مع الرجلين :

جاءت أسماء الأعلام في كتاب الشذرات كما يأتي:

- **بدر الدين**، حسن بن شرف الدين، أبي بكر بن محمد
- **زين الدين**، عبد الرحمن بن محمد، القزويني الشافعي
- **جمال الدين**، أبو المحاسن، محمد بن موسى .. المكي

وفي كتاب الضوء اللامع، وردت الأسماء نفسها، كما يأتي:

- الحسن بن أبي بكر بن أحمد ، " **البدر** "
- " **الزين** " عبد الرحمن بن محمد القز ويني الشافعي
- محمد بن موسى .. " **الجمال** " .. المكيّ

إنّ طريقة التعامل مع هذه الأسماء، أو عملية تحويرها، ليست مقيّدة بمسألة سياق، بل مسألة مقامات أسماء أيضا، فـ (عز الدين) حين تأخذ صورة (العز) و(نور الدين) حين تأخذ صورة (النور) لا بد أن تحمل سببا وجيها يعلّل سبب هذا التحويل.

إنّ للأسماء حرمة، وكلّ من تسمى باسم، حريٌّ بأن يكون صورة لاسمه. فكيف نبرّر اسما مقدسا، وحامله يسلك سلوكا مدنسا، فربما استشعر صاحب (الضوء اللامع) هذه الحقيقة، وهو

---

[1]- أبو الخير محمد بن عبد الرحمن بن محمد شمس الدين (ت. 902)، صاحب (الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع) في التراجم، تنظر ترجمته في : التاج المكلّل، أبو الطيب الحسيني البخاري النّوجي، تح. عبد الحكيم شرف الدين، دار إقرأ، بيروت، ط.2، 1983، ص.439.

ترى من حمل اسم (ناصر الدين) يخذل المسلمين، أو رأى حامل اسم (نور الدين) يخوض في ضلال مبين، فمن باب أولى أن يتزّه لفظ الجلالة ممن قد يجني عليه[1] ، فتنوب عنه (ال) التعريف الزائدة التي تحمل في نفسها تفخيما و تعظيما أيضا.

إنّ أداة التعريف، تلحق الاسم المنقول للمح معنى الأصل الذي جاءت منه ونقلت عنه، كما هو الحال مع الفضل والحرث، أو تلزم الاسم، فلا تفارقه، كزيادتها في بعض الأعلام، مثل (اللاّت) و(العزّى) و(السموءل). ولا جرم أن يكون اسم (الزيني) منحدرا من اسم (زين الدين)، وقد سار به الناس هذا المسار على عادة الاستعمال الشائع.

وقد تلحق الأسماء عملية تحويلية أخرى، تأخذ شكل (النسبة)، والنسبة ظاهرة لغوية ذات دلالات، إذ هي من وسائل الاشتقاق النحتي المساهمة في إغناء اللغة، فيصبح الاسم معها مزدوج الدلالة. حيث (ياء النسبة)، تزاد في آخر الاسم المنسوب إليه، فتدلّ على تماهي اسمٍ في اسمٍ، من باب الصفة، وحين يؤخذ الاسم من الاسم، فمعنى ذلك أن الاسم الثاني، بعد إلحاق ياء النسبة إليه، قد تمتّع بخواص الاسم المنسوب إليه، وهذا وجه الإيحاء والكثافة في هذه الصيغة.

إنّ تسمية شخص بـ (الأزهري)، تحمل، إلى جانب اسمه (العلم) الذي عرف به بين الناس، دلالة انتسابه لـ (الأزهر)، فتحضر روح الأزهر فيه، بكثافتها وإيحائها، ثقافة وسلوكا. فـ (بدر الدين) تتحوّل إلى (البدر)، ومنها إلى (البدري)، ويمتح اسم (زين الدين) من هذا المفهوم المتطور، فيتحوّل من (زين الدين)، إلى (الزين)، إلى (الزيني)، على طريقة متكلمي العربية في الإيجاز، ترخيما أو تخفيفا أو تلميحا، مع التقوية والتوكيد الذي يمنحه له التعريف والنسبة.

---

[1] - نلاحظ في بعض لهجات الجزائر تحوير بعض الأسماء لهذه الغاية، فقد زعموا أن اسم (محمد) قد حرّف إلى (محاند) في اللهجة الأمازيغية، بعلّة أن من يكون قد تسمىّ بهذا الاسم الشريف، قد يفعل سلوكا ذميما، لا يستحق معه أن يكون أهلا لذلك الاسم،

البنية الدلالية للعنوان :

أشرنا عند كلامنا عن معجمية الزيني، إلى تلك العلاقة المتلازمة بين الاسم والمسمّى، وأنها رفع للمسمّى، وتعريف به. غير أن الكلام عن دلالة الاسم، قد تأخذ بعدا أعمق من الدلالة المعجمية، بوصف الاسم سمة وعلامة على المسمّى، وهذه العلامة هي التي تشكّل دلالته، كمفهوم متبلور ضمن نسق اجتماعي، ومرجعية اجتماعية، ولمّا كانت الأسماء قوالب للمعاني، ودالة عليها، اقتضت الحكمة أن يكون بين اللفظ ومعناه ارتباطا وتناسبا، وألاّ يكون معها بمنزلة الأجنبي المحض .. بل إنّ للأسماء تأثيرا في مسمياتها، وللمسميات تأثيرا في أسمائها، حسنا وقبحا، وخفّة وثقلا، ولطافة وكثافة، وقد قيل:

وقَلَّ أنْ أبْصَرَتْ عينَاك ذَا لَقَبٍ إلا ومَعْنَاهُ، إنْ فكرْتَ في لَقَبِهْ[1]

لقد تبنّى العرب علما أنثروبولوجيا، له أصوله المعرفية، هو (علم الأنساب) الذي يتتبّع نقاوة العنصر البشري، والآصرة الدموية التي تتحكّم في الانتماء العرقي[2] حيث الولادة تبقى أهم حدث اجتماعي يحدّد العلاقات الأسرية، وحيث الانتماء إلى الأصل الأول (الجد الأول) بالغ الأهمية، بما يمثله من حضور شرعي وقانوني عند الانتساب، وما يرافقه من دلالات واعتقادات، قد ترقى، في كثير من الأحيان إلى الطوطمية والأسطورية.

إنّ للتسمية، في تحديد النسب، دلالتها، فمنها ما كان نسبا مدركا، يمتح فيه المسمى اسمه من صفة فيه، ظاهرة، أو متضمنة، كالذي سلكته العرب في مسمياتها. فقد يسمى الشخص عندهم بعجرد (الخفيف السريع) وحنبل (القصير) وزهير (الأبيض) ومهلهل (الرقيق) .. وقد تكون التسمية شيئا في الطبيعة، من نبات كطلحة وعلقمة ومرارة وقتادة وسلمة وأرطأة..، أو حيوان، من سبُع، كأسامة ونهشل وكلثوم وأوس وحيدرة، ..، أو طير، كصقر ويعقوب وهيثم

---

[1]- زاد المعاد، ابن القيّم الجوزيّ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، [د.ت.ط]، 5/1 .

[2]- تتألف علاقة النسب من: نسب عن طريق الولادة (الأبناء)، أو القرابة (الأعمام والأخوال)، أو المصاهرة، أو الولاء، أو

وعكرمة، أو يتسمى الشخص بالجماد، كصخر وحجر وجندل وجرول، غير أنّ اختيار الأسماء يستقرّ غالبا في الأسماء ذات الوقع النفسي، عند التسمية.

لقد أورد **ابن دريد [ت. 321 هـ]**، في "**اشتقاقه**" مقولة **العتبي [ت. 228 هـ]**، حين سئل: "ما بال العرب سمّت أبناءها بالأسماء المستبشعة، وسمّت عبيدها بالأسماء المستملحة"، فقال: "إنها سمّت أبناءها لأعدائها، وسمّت عبيدها لأنفسها"[1]، فالاسم يوجد ذلك التوهم عند صاحبه، وعند من يسمع به، فالعرب، حين سمت أبناءها صخرا وحربا وأسدا، ..، إنما كانت تنشد ذلك التأثير النفسي للاسم، فيمن تسمّى به، فينشأ الأبناء، وهم أسرى أسمائهم، يتمثلونها فعلا وسلوكا، ويتحملون تبعتها، أمّا من جهة الأعداء، فإنّ نزول الاسم على المسامع مدعاة إلى زلزلة النفوس، بتوهم ذلك الامتداد الساحر والعنيف فيهم.

وإذا كان هذا هو حال الأسماء المستبشعة، فإنّ الأسماء التي وسم بها العبيد، كما ذهبت إليه المقولة، لَتوحي بذلك الوقع النفسي، حين يعمدُ السادةُ إلى اعتمال ملفوظات التفاؤل والخير مع عبيدهم، كوسمهم بسعد وسعيد وبركة ومبارك ومبروك، ويسر ويمن وصبح وفرح،..، بل، ربما حرّك الاسم العبد، فحقّق لسيده بعض ما علق في نفوسهم من الاستبشار والتيمن، محولين التوهم إلى واقع وسلوك . لقد أثر عن **الرسول (ص)** أنه كان حث على اختيار الأسماء الحسنة، وتغيير الأسماء القبيحة ، كما أثر عنه حبّه للفأل الصالح، واستبشاره بالاسم الحسن[2].

ولمّا كانت أسماء الأعلام تتلوّن بتلوّن الزمان والمكان، والظروف المحيطة بهما، فإن أسماء العصر الذي نؤرخ له (**القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي**) لا تنحرف عن هذه القاعدة، ولا تخرج عن أنماط التفكير في العصر. لقد ذكرت كتب التاريخ أنّ من الخلفاء من اعتمل المنجمين، فحشد في بلاطه علماء الفلك، والتنجيم، وحتى المشعوذين منهم، ليستشيرهم

---

[1]- الاشتقاق، ابن دريد، تح.عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991، ص.4.

[2]- روي أنه لما دخل المدينة، ونزل على بعض الأنصار، دعا ذلك الأنصاري غلامين له: "يا بشار، يا سالم"، فالتفت (ص) إلى

في ما يقدم عليه من الأمور المهمّة وغير المهمّة[1]. بل، لقد كانت معظم أسماء أعلام العصر المملوكي، وأسماء العلية من الناس، وألقابهم، من السلاطين والأمراء وأصحاب المكنة في الدولة، مرتبطا بعلم (التنجيم)، حيث نلمس بوضوح، تلك العلاقة الحميمة بين الألقاب التي اصطنعها سلاطين المماليك لأنفسهم، وما تمليه قراءة الطوالع. قد حرص حكام العصر على تخيّر المتميّز من ألقاب الإمارة، كركن الدين وعضد الدين والناصر والظاهر المظفر ..، والتمسوا الفأل منها. لقد أورد **الحافظ بن كثير** في تاريخه، أنّ **ركن الدين، بيبرس الصالحيّ [1260 – 1277م]**، تلقب بـ(الملك القاهر)، ثم غيّر لقبه، بعد ذلك إلى (الظاهر)، وقد بلغه أن (القاهر) لقب غير مبارك، ما تلقب به أحد، وطالت مدته، "تلقب به القاهر بن المعتمد، فلم تطل أيامه حتى خلع وسملت عيناه، وتلقب به القاهر، صاحب الموصل، فسم، فمات[2]، وإن إحصاء سريعا للأسماء والألقاب الشائعة، في العصر، ليسلمنا إلى هذا الاعتقاد.

هناك من الأسماء ما استلهمت معاني الفأل الحسن كأبي السعود وأبي البركات، وبشر وبشير وبشار، وسعد وسعيد ومسعود ومسعد، وسالم وسليم، وسهل وسهيل، وبركة ومبارك ومبروك، ومنها ما استلهم الدلالة من الكواكب، بتركيب الاسم مع لفظ (الدين) كشمس الدين وبدر الدين ونجم الدين وسراج الدين وشهاب الدين، ومنها ما أخذ معنى في الكواكب، سواء أكان محسوسا، كضياء الدين نور الدين وبهاء الدين، أم معنويا، كسعد الدين وخير الدين وكمال الدين وجمال الدين وزين الدين وحسن الدين..، مما يؤكد افتتان الناس بالتنجيم، واعتقادهم في الطالع، فتتكرس تلك الخلفية المعتقدة في الأبراج، المؤمنة بالطوالع. وهذا الذي يتساوق مع عنوان (الزيني بركات)[3]

بقي أن نسأل، بعد هذه الرحلة: هل هذا الاستحضار الاسمي المتميز في عنوان الرواية قد ورد عفوا، أم حكمته قصدية مؤلفه ؟

---

[1]- بائية أبي تمام الخالدة علامة على ذلك. ينظر الديوان: 22-33.

[2]- البداية والنهاية، الحافظ بن كثير، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط.4، 1982، 223/13.

إنّ الشيء الذي لا يختلف فيه، أنّ متن الزيني استُلهم من مادة تاريخية صحيحة التوثيق، أوردها ابن إياس في بدائعه، وأنّ شخصية (الزيني بركات) شخصية حقيقية أيضا، عرفها أخر العهد المملوكي كمحتسب على كامل البلاد المصرية، وإنّ هذا التناص الذي قصد إليه السارد، من خلال نصه الغائب، حين أسقط أحداثا ماضية (مصر، زمن المماليك) على زمن القصة (مصر، بعد هزيمة حزيران 1967)[1] ،كان تناصا واعيا مقصودا، وأنّ (الزيني بركات) كان معادلا موضوعيا لبعض رجال السياسة في عصر الكاتب[2]

غير أن شخصية (الزيني بركات) لا تختلف عن شخصية من سبقه في منصب الحسبة، (علي بن أبن الجود)، أو من سبقهما. فالمحتسب في العهد المملوكي يقوم على (نمطية) قارة، أو (عاملية) لا تتغيّر، وفق منظور **غريماس A . J . Greimas. [1917 – 1992]** إنّ هذه المقاربة مستساغة، إذا آمنا بأنّ السارد قد أولى أهمية إلى منصب (الحسبة) وسعى إلى إبراز جليل خطره، على صعيد الحياة الاقتصادية والاجتماعية، ثم على صعيد الحياة السياسية العامة للبلاد.

ويمكننا معالجة هذا العنصر (العنوان) وفق الطرح الذي جاء به **لويس هامسليف Louis Hjemslev [1899 – 1965]** لمادة المحتوى، منطلقين من جانب الملفوظ، وما تحيل إليه القراءة، والزياحاتها .

إنّ القارئ لمتن (الزيني) يشدّه العنوان، ويزداد الشدّ أكثر، حين يتصفّح النص، فيضطرب في تصنيفه بين الكتابة (السيرية) أو الكتابة (السردية). هذا الذي يمكن أن يثار من حيث المضمون لكن أمرا طريفا من حيث الشكل، قد يطفو على السطح، عند الإمعان في العنوان، لماذا وسم السارد نصه (الزيني بركات)، ولماذا هذا الميل إلى اسم العلم ؟ لقد تكرّرت في المتن شخصيتان أساسيتان هما: الطالب الأزهري، سعيد الجهيني، ورئيس البصّاصين (المخابرات) زكريا بن راضي، أكثر مما تكرّر شخصية الزيني بركات، بل إنّ الزيني لم يرد اسمه

---

[1]- زمن الكتابة كان سنة 1970.

عربيا، فلو كان أحدهما عنوان المتن، أو كلاهما، أو كان عَنْوَن للمتن بعنوان يحمل حدثية أو مكانية أو زمانية، لما استوقفنا ذلك، فلا جرم أن أمرا وراء هذا الاختيار؟

إنّ الذي كتب بدائع الزهور، في وقائع الدهور، هو ابن إياس، واسمه الكامل: أبو البركات، محمد بن أحمد بن إياس، زين الدين، الناصري. والشخصية التاريخية التي قام عليها المتن السردي هي: الزيني بركات بن موسى. ولعل العامل الاسمي المشترك بين الشخصيتين، هو اللفظان: بركات، والزيني ، كما تمّ تخريجها[1] ، ألا يمكن أن نلمس هذا التكثيف في العنوان، وهذا الانزياح في أسماء الأعلام ؟ سنعيش هذا التكثيف من منطلق منطقي:

- يشدّ العنوان (الزيني بركات) القارئ، فيهتدي إلى أنّ هذا الاسم قد ورد في أحد كتب التاريخ للعهد المملوكي، وهو كتاب (بدائع الزهور) .
- يُسْلِمُه البحث عن الكتاب، إلى معرفة اسم مؤلفه، (أبو البركات، زين الدين الناصري)
- يستوقفه هذا التطابق الاسمي بين بطل الرواية (الزيني بركات)، ومؤلف البدائع (أبو البركات زين الدين الناصري)
- يدرك، وقد وعى مضمون رواية (جمال الغيطاني) وأبعادها السياسية والفكرية والإيديولوجية أن (الزيني) هو معادل موضوعي لشخصية معينة في عصر السارد، وأن ملفوظ (الناصري) هو مؤشر لهذه الشخصية الملّمح إليها (جمال عبد الناصر)
- فتُذَكِّرُ هذه الأسماء الأربعة (مؤلف البدائع (ابن إياس)، مؤلف الزيني بركات (الغيطاني)، بطل الرواية (الزيني بركات)، الشخصية التي يرمز إليها بطل الرواية (جمال عبد الناصر) بعضها بعضا:

- تذكر (الزيني) بـ (جمال عبد الناصر)، كلّما ذكر (جمال الغيطاني).
- يذكر (جمال الغيطاني) بـ (الزيني) كلّما ذكر (جمال عبد الناصر).

---

[1] - ينظر البنية التركيبية للعنوان .

- يذكر (جمال عبد الناصر) بـــ (جمال الغيطاني) كلّما ذكرت (الزيني).
- يذكر (أبو البركات زين الدين الناصري) بهم، أجمعين.

بهذه الانزياحات في أسماء الأعلام، يمكن تصور هذه (الاحتمالية) .

خلاصة:

لقد كان العنوان حافزا بصريا حقّق مقاصد منتجه (منتج الكتاب) اللسانية والجمالية والدلالية والتجارية في المقام الأول، ثم مقاصد مؤلفه (جمال الغيطاني) من خلال الوظيفة اللسانية، وأبعاد عناصرها التواصلية: المرسل بمقاصده، والمرسل إليه بتفاعلاته، والسياق الذي جاء فيه ويرجع إليه، الصلة التي تعقد التواصل الإيجابي، ثم وظيفة الرسالة في ذاتها، بوصفها أثرا فنيا مبدعا.

لقد جاء العنوان (الزيني بركات) اسما علما له حضوره التاريخي (من خلال كتاب بدائع الزهور لابن إياس)، وكان الوقوف عنده ضرورة ماسة لمعرفة الدلالات المنبثقة عن سيميائيات العنوان فيه، فكان التتبّع من خلال بناه الثلاث (المعجمية والتركيبية والدلالية) حيث تسفر المتابعة عن نسيج اسمي له انزياحاته العَلَمِية، تجمع دلالة النص القديم (بدائع الزهور) والنص الجديد (الزيني بركات) والناص القديم (احمد بن إياس) والناص الحديث (جمال الغيطاني) ورمزية الشخصية الاسمية القديمة (الزيني بركات) ورمزية شخصية (الزيني) في متن الغيطاني، كمعادل موضوعي مقصود.

وإذا كانت المقاربة في الفصلين الأولين قد اضطلعت بصفحة الغلاف الأولى (المنمنمة والعنوان)، فإنّ صفحة الغلاف الرابعة قد اشتملت على ملفوظ الخلفية، ولا يمكن أن تستوفي دراسة عتبة الغلاف ما لم نعرّج على خلفيته، فتحت الرغوة اللبن الفصيح.

الفصل الثالث

سيميائيات خلفية الكتاب

ملفوظ الخلفية: (الصفحة الرابعة من الغلاف[1])

حينما يتوجّه بصر القارئ إلى ظهر كتاب، ممعنا في غلافه الخلفي، يصطدم - عادة - الملفوظ، يمثّل معلومات لها علاقة بـ (وجود) الكتاب، سواء تعلّق الأمر فيها بالمؤلِف (الكاتب)، كمثل الترجمة له أو سرد إنتاجه، أم ارتبط بالمؤلَف (الكتاب)، كأن يعرض مقطع متنوع من المتن، أو مقطع من مقدمته، أو تعرض الفكرة الدافعة إلى الكتابة، أو غير ذلك من المقاصد التي يجدها الناشر ضرورية لترويج الكتاب واكتساب مقروئية له.

إنّ من غايات (محيط النص) أن يكون مناصه (عتبة) أولى تيسّر ولوج المتن، وتخيّب توقّع المتلقي، ولعلّ (خلفية الكتاب) لا تشذّ عن هذه الغائية، إذ تُعَد مدخلا للنص، وإنْ تموقعت متأخرةً، في الصفحة الرابعة من الغلاف، فبها يُتوسل إلى استشراف عالم النص الخفي كاستباق نوائي، أو تسريع زمني للحظة القراءة.

يمكن عدّ (خلفية الكتاب) ذلك الوسيط (الخاص) بين الكاتب والقارئ، إنّه وسيط فاعل في التواصل بين النخبة والقارئ العادي، وسوف يضطلع كاتب (الخلفية)، وهو الناشر عادة، بهذه المهمة، حين يقرِّب المادة المعرفية، ويعرضها بأسلوب جماهيري مناسب.

بيد أن هذه الممارسة الوسيطة، لا تبدو فاعلة دائما، ذلك أن طبيعة الكتاب، في مضمونه وشكله، قد تتحكّم في عملية التواصل، بوصف الكتاب يخاطب لفيفا متباينا من المتلقين، من مثقفين، ومتلقين عاديين.. ولا يمكن أن نعد هذا الأمر معضلة أيضا، حيث إنّ القارئ اليوم لم يعد ذلك المستهلك القنوع، والمستقبِل الزاهد. فوسائل الإعلام المعاصرة، والتقدم التكنولوجي المتسارع الذي رافقها، قد استباح كلّ مظاهر الثقافة، وأحدث ثورة معلوماتية لا عهد للبشرية بها، وهذه الطفرة (المعلوماتية) في عصر (الإلكترونيات) قد جعلت من العالم حيزا صغيرا في متناول أصابعَ، امتدت لتعبث بمفاتيح (حاسوب)، فتتكشّف لها عوالمُ كانت من قبلُ ضربا

---

[1]- نتعامل مع غلاف الكتاب (دفتي الكتاب) على أساس عددي: الصفحة الأولى (وجه الكتاب)، الثانية، والثالثة (بيضاوان عادة) الرابعة (الخلفية، أو ظهر الكتاب).

من المستحيل، بل، أسطورة من أساطير الأولين، وإذا بالمتردّد على هذه الوسائط المخيفة يتهافت على اقتناء المعلومة والخبر والصورة، في استلاب صارخ، مرضي[1]، ليغدو مستهلكا في الغالب وسهما في النادر.

غير أنّ من حسنات هذا الانخراط في الشبكة المعلوماتية العالمية، والتفاعل مع التكنولوجية الحديثة، تمثّل في امتلاك المتعاطي البسيط منظومةً (لسانية) تيسّر له مخالطة القضايا التي تشغل النخبة المثقفة، وتتّصل بمركز اهتماماتهم وأساليب كتاباتهم. فلقد أوجد هذا الاستهلاك السريع لمعلومة طبقة من أشباه المثقفين (لا المتعلمين) تعودت مخالطة مفاهيم معرفية وتقنية، كانت فيها أشبه بالمتعوّد وجبةً سريعة أدرك مكوّناتها الغذائية بدقّة، بفعل الاستهلاك المتكرّر، وعلى هذا الأساس، أمكن للقارئ اليوم ألاّ يبقى مهمّشا، وأمكن له أن يلمّ بـ (تيمات) ما يقرأ وما يسمع، وإن لم يستوعب جوهرها، ويدرك كنهها.

وأمام هذا التحول التكنولوجي السريع، وأمام هذا التحدي المعرفي المتسارع، أصبح من الضروري الكلام، في واقعنا العربي، عن مثقفِ اليوم، وعن مبدعِ اليوم، وعن أهمية تأقلمها مع الوضع المُحْدَث، حيث "إنّ المثقف العربي الجديد لا علاقة له بصورة المثقف الذي عاش في سبعينيات القرن الماضي وما تلاها، كما أن المبدع الحديث لا بدّ له من تجاوز الشفاهية والكتابية بالصورة التي مورست إلى الآن.. ومعانقة التحولات الجديدة على صعيد البحث والإبداع.. لخلق أشكال جديدة من التواصل المفتوح على ما تمدّنا به التقنيات الحديثة من وسائل ووسائط.."[2]

ومع أهمية صفحة الغلاف الرابعة (التي لا تتطلب ما تتطلبه صفحةُ الغلاف الأولى من مظاهر خطابية بصرية في تقريب مادة الكتاب والمساهمة في ترويجه)، فإنّ من دُور النشر من يغفل هذا (المناص) أو يجهل أهميته، خاصة، ونحن نعيش عصرا تراجع فيه فعل القراءة، وأسهمت

---

[1] - أصبحنا نسمع اليوم بمصحّات لمرضى الحواسيب والانترنيت في الصين واليابان ..

[2] - من النص إلى النص المترابط، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2005، صص.31 – 32

الوسائل الإعلامية (السمعية/ البصرية) الحديثة، والوسائط الإلكترونية المعاصرة، في تعميق هذه الهوّة، زادها واقعً المجتمع العربي وتحولاته تراجعا. لكن قد ننظر إلى (الوسائط الإلكترونية) وعلاقتها بـ (الكتاب الورقي) من زاوية أقل تشاؤما، عبر تساؤلنا عن إمكانية أن تنزل هذه الوسائط الإلكترونية منزلة (خلفية الكتاب) وأن تؤدي وظيفة الصفحة الرابعة من الكتاب الورقي؟

إنّ المتصفح لمادة الانترنيت (إنّ جاز استعمال اصطلاح "تصفّح" مع هذا الوسيط الإلكتروني) يجد نفسه في كثير من الأحيان مع مادة معرفية تحركها خلفية تجارية، فإذا ما عُرض لكتاب ما، لم يعرض له إلاّ في صورة مختزلة (لا مختصرة)، لكنها محفزة، مع إحالة إلى إمكانية اقتناء المعلومة بمقابل مادي معلوم. إنّ هذا الأسلوب المعتمد في تسويق المعلومة عبر شاشة الحاسوب، وهذه الواجهة المبتدعة في ترويج المادة الإعلامية، تطابق ماهية خلفية الكتاب والأهداف المسطّرة لها، بل إنّ المثقف وصاحب التخصص لّيجد ضالته في هذه النافذة الإلكترونية إذا أعوزته الحيلة في اقتناء الكتاب، أو وجد عسرا في مواكبة الحركة المعرفية (المعلوماتية) المتسارعة.

إنّ لخلفية الكتاب وظائف متعدّدة، أقربُها أن تحمل (القارئ/ المستهلك) على الإقبال على اقتناء الكتاب، وأن تجعل الكتاب أكثر مقروئية، وأوسع انتشارا، ثم تأتي الغاية الترويجية لأهداف تعليمية أو تربوية أو اجتماعية أو سياسية، أو إيديولوجية، لتصل في أقصى مراحلها إلى الغاية المادية (التجارية) الخالصة، خاصة إذا كان تدبيج الخلفية من ناشر تاجر، وكانت النظرة إلى الكتاب بمثابة النظرة إلى سلعة معدّة للاستهلاك فحسب، وهنا تطرح قضية سعر الكتاب، ومعوقات التواصل المعرفي، ومثبطات الفعل القرائي.

التسعيرة وخلفية الكتاب:

وإلى جانب ملفوظ (الخلفية) ومقاصده، نجد حضور (سعر الكتاب) في الأسفل، ولا نرى هذا الحضور مجانيا، إذ هو الحافز المغري إلى الاقتناء، وقد تختفي التسعيرة عند كثير من دور النشر قصد إخضاع الكتاب إلى قانون السوق وآليات العرض والطلب، ومن هنا، تضطلع بعض

ور النشر، خاصة الرسمية (الوطنية) منها بتسعير الكتاب، أصالةً منها في دعمه وتمكين المستهلك ه، دون ترك مجال المزايدة، ومن ناحية موازية، يحقّق هذا التسعير فعلهالنفسي لدى المستهلك[1]، حين تغدو التسعيرة (علامة) مغرية يطمئن إليها المستهلك اعتقادا منه في أن ذلك يحميه من ضع تجار الكتاب وسماسرة المعرفة.

وإذا كان هذا التخريج لخلفية الكتاب ينطبق على القارئ العادي، فإنّ القارئ (المثالي) قد حسبه امتلك أخلاقيات القراءة، وفنيات تصفّح الكتاب على الأرجح، ذلك أن هناك اعتبارات في التصفّح تبدأ بالفعل **القرائي القبلي**، حيث يُنطلق من معرفة طبيعة الكتاب المقروء، ومعرفة الكاتب المقروء له، ومعرفة الدار المضطلعة بنشر الكتاب.. ثم تأتي الفعل **القرائي الآني**، بالنظر إلى (مناصات) الكتاب، من حيث التمعّن في (العنوان)، وقراءة (خلفية) الكتاب، ومسح (محتوى المضمون)، فإن كان من ريب ممّا تصفّح، كان النظرُ إلى (المقدمة)، وكان مسح (مقاطع المتن) بصورة عفوية، تقتل التردّد في اقتناء الكتاب، إن كانت هناك نية في اقتنائه.

غير أننا قد نحمل تلازم السعر مع الخلفية، سواء أقصد إلى ذلك أم لم يقصد، إلى التعامل المرن الذي يسلكه منتج الكتاب (الناشر) مع المتلقي (المستهلك) وهذه المرونة تتأسس على دراية علمية (نفسية واجتماعية) بمستقبِل الكتاب، إذ غاية القارئ أن يقتني الكتاب، والعائق الذي قد يعوق الاقتناء تستقرّ في سعره، ولمّا كان احتكاك القارئ بالكتاب لا يكاد يخرج عن عمليتين بصريتين ابتدائيتين، وهما: النظر إلى عنوان الكتاب ومؤلفه، والنظر إلى مظهر الكتاب وسعره، كانت الغاية التعليمية السيكولوجية عند الناشر (المثالي) أن يستثمر هذا السلوك الصادر عن القارئ، فيوجّه مركز اهتمامه، من السعر إلى ملفوظ الخلفية، محركا فيه الحوازع القرائي، الذي يلهيه عن اعتبارات السعر.

إنّ منتج النص (وهو واحد من القرّاء أيضا) مقتربٌ يريد أن يذهب بالنص إلى أقصى حدوده، وأن يحقّق من خلاله فكرته (فكرة التجارية) ولا يتسنّى له ذلك إلا إذا أبدع في (قراءة

---

[1]- يتجلى هذا الشعور عند أولياء التلاميذ، مع الكتاب المدرسي وإسهام الدولة، ولو إسهاما رمزيا، في دعمه ومراقبة سعره.

ب)، أي أبدع في (إخراجه)، ووضع نفسه موضع (المتلقي)، بـــل ومنـــح (القـــراءة)، أي ـراج) أفضل ما عنده.

إنتاج خلفية الكتاب:

إلى جانب الدور الفاعل الذي تمثّله صفحـــة الغـــلاف (الأولى) في تقـــديم الكتـــاب إلى ـهلك/ القارئ)، حيث تموقعُ العنوان واسمُ الكاتب والوسائطُ المروّجة لـــه مثـــل الرســـوم ـور، وتقنيات توظيف الألوان والمخاطبات البصرية والغرافيات المميّزة، تضطلـــع صفحـــة ـة (الرابعة) بفعل محفّز لا يقل، في وظيفته، عن الصفحـــة (الأولى)، وإنْ زَهُـــدَ في تقنيـــة ـراجها البصري. فقد تحقّق الخلفية تعالقا دلاليا، بينها وبين المتن، يحاكي تأثير الصفحـــة الأولى، ـك الذى نلمسه في تلك العلامات اللسانية التي تعوّد القارئ أن يصادف أشـــهر ملفوظـــاتها ـن: (كلمة الناشر، في هذا الكتاب، تقرأ في هذا العدد، جديد العدد..)، أو أن يتـــمّ تكـــرار ـرض عنوان الكتاب بطريقة ما.

ولعلّ من تمظهرات خلفية الكتاب:

- تقديمُ ملخص لمحتوى الكتاب، كشكل من أشكال الاقتصاد الزمني.
- استحضار مقطع من المتن، يمثل فكرة النص العامة، كحافز على القراءة.
- كشف دوافع فعل الكتابة وغايات إنتاج الكتاب، كتقييم إيديولوجي متقدم.
- عرض موقف (من أديب أو ناقد أو ناشر) ، يتناول رؤية الكاتب وتوجهه الفكري.
- تقييم الجنس الكتابي الذي يمثله الكتاب، وخصائص المدرسة الفنية التي ينتمـــي إليـــها الكاتب.
- تقديم بطاقـــة فنية للكاتب هي أشبه بالترجمة المقتضبة، تســـتعرض مســـاره العلمـــي وإسهاماته الفكرية والأدبية، تشفّع أحيانا بصورةٍ شخصية له.
- الترويج للدار الناشرة، إبراز مساهماتها في نشر الكتاب وتشجيع الكتابة، ومواكبتـــها المعرفية لعصرها، إلى جانب كشفها للأقلام الموهوبة.
- عرض مسارد لإصدارات الدار الناشرة، تعريفا بإنتاجها، وتلميحا لأهميته.

وقد لا يحقّق ظهر الكتاب، دائما، هذه العناصر التي ألمحنا إليها، إذ ترد صفحته الرابعة خاليةً من كل حضور كتابي، أو تمظهر بصري، وقد تتكرّر صفحة الغلاف الأولى، بكلّ تظهراتها، عاكسة حضورا دلاليا، حين يُعمد إلى تعريب (نسبةً إلى العرب) أو تغريب (نسبة إلى الغرب) ملفوظات الغلاف اعتمادا على الكتابة الصوتية (الفونيتيكية) ، أو ترجمتها إلى مقابلاتها في اللغة الأجنبية، لفسح المجال للقارئ الأجنبي، أو من يجد عسرا في قراءة لغته الأم، في معرفة رسم الكتاب وصاحبه، أو جنس الكتابة التي يخوض فيه، ولو من باب الفضول والاستطلاع، أو يكون القصد من هذا التمظهر إضفاء هالة على الكتاب من خلال مقابلة العنوان العربي بالعنوان الأجنبي، إيحاءً بالحس الثقافي المتحضر.

وقد تخرج الخلفية عن هذه المقاصد كلّها، فيخصص الغلافُ للكاتب (المؤلف) كأن يترجم له، أو يعرض مسرد لمؤلفاته، وقد تخصص الصفحة للدار الناشرة، تعرض مسارد الكتب التي طبعتها، أو تعلن عن الكتاب (الكتب) الذي بصدد الطبع، كواجهة للدعاية والترويج ..

ولسنا نأخذ – هنا – من مقاصد (خلفية الكتاب) إلا عنصرا نراه خفيا مضمرا في إحدى وظائفها، ألا وهو: الموقف النقدي من الكتاب، خاصة إذا كان بقلم ناقد له رؤيته الناضجة للأشياء، وموقفه الفكري والإيديولوجي المعتدل، وسوف نستعير، أثناء مقاربتنا، مصطلحا حداثيا، هو مصطلح (التناص) الذي شاع عند (**جوليا كريستيفا Julia Kristéva**) أو مفهوم (التفاعل النصي)، كما شاع قبلها، مع (**ميخائيل باختن M ékhail Bakhtine**) .

سيميائية كلمة الغلاف:

قبل التعرض إلى سيميائية (خلفية الكتاب) وإبراز أبعادها ودلالاتها، نقدم نماذج كتبٍ سردية، تتناسب، من حيث الجنس الأدبي، مع رواية الغيطاني (الزيني بركات)، نستعرض من خلالها مظاهر الخلفيات ومقاصدها، والمضطلع بكتابتها، ونقصد بذلك الناشر دون ريب، سواء أكانت الكتابة بقلمه، أم بموافقته، وهذه النماذج هي:

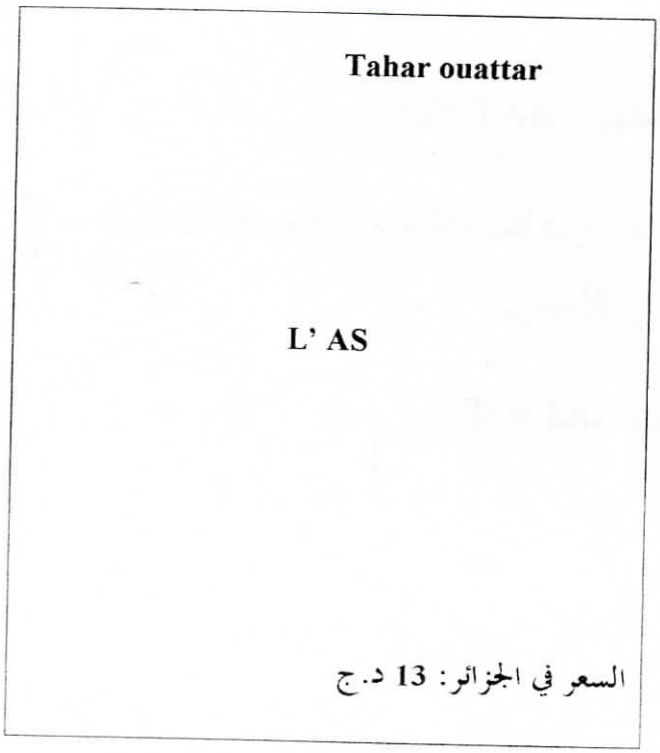
- اللاز لـ (الطاهر وطّار)

- غادة أم القرى لـــ (أحمد رضا حوحو)
- ريح الجنوب لـــ (عبد الحميد بن هدوقة)
- غدا يوم جديد لـــ (عبد الحميد بن هدوقة)

ولقد تعمّدنا أن تكون النماذج المختارة نماذج (جزائرية) تبلور صورة فـــهم دُور النشـــر الجزائرية لماهيـــة الخلفية، دون وضع اعتبار لما يمكن أن يثار من مقارنة، على مستوى (النـــص) أو على نطاق النضج الفكري، أو الممارسة السردية، إذا ما ذهبت بها المقارنة إلى الأثر الـــذى نحـــن بصدد قراءته.

نماذج الدراسة:

أولا: ملفوظ خلفية اللاز[1]



[1]- اللاز، الطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.3، 1981

رواية (اللاّز) للطاهر وطار [1936 – ..]، في طبعتها الثالثة (1981). كتب المؤلف مقدمتها، حيث أشار فيها إلى زمن الكتابة الذي امتد بين سنتي [1965 – 1972] وهي الفترة التي برزت فيها فكرة (التعريب) ومعضلة إدماج المفرنسين، فكانت خلفية كتاب (اللاّز) شاهدة على تلك الازدواجية اللغوية، حيث عرضت صفحة الغلاف الرابعة اسم المؤلف وعنوان الرواية باللغة الفرنسية، وهذه التقنية هي أسلوب في مزاحمة الكتاب الفرنسي حين يخيّب توقع القارئ المفرنس، وهو يقلّب كتابا بطريقة تصفّح الكتاب الأجنبي (من اليسار إلى اليمين) ليصدم بما كُتِبَ بالعربية، على أن الأثر الباقي من هذه العملية، عند المتصفح، إلمامه باسم الرواية واسم صاحبها.

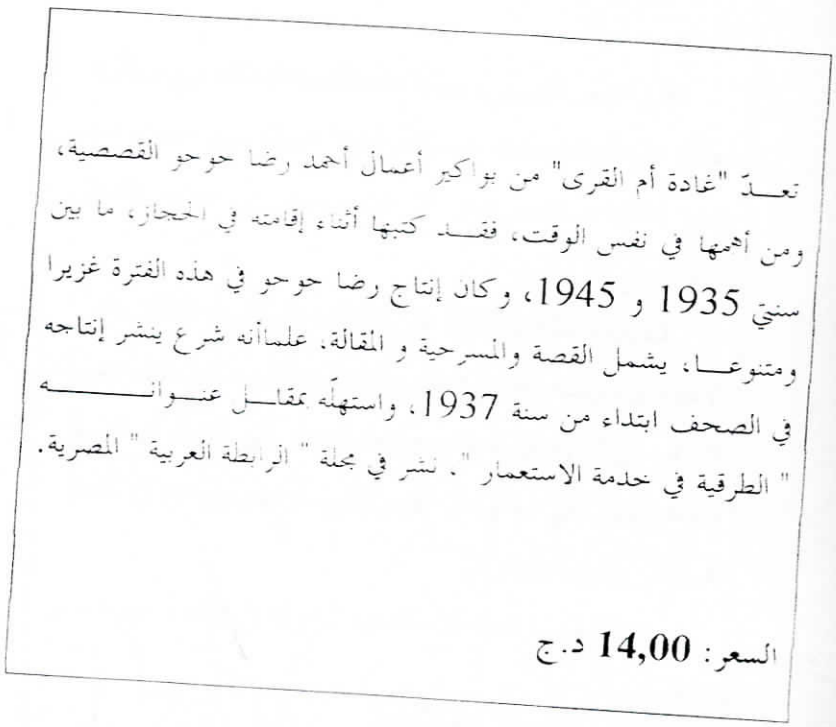
ويظهر سعر الكتاب في أسفل الصفحة علامة على الدار الناشرة (المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع) التي حملت على عاتقها مسؤولية نشر الكتاب وتسويقه، وقد دعمت سعره، وتحكمت في ثمنه.

فالذى يؤخذ من تمظهر خلفية (اللاز)

- مقابلة اسم المؤلِف والمؤلَف باللسان الأجنبي (الفرنسي).
- حضور السعر في الأسفل.

ثانيا: ملفوظ خلفية غادة أم القرى[1]

[1]- غادة أم القرى، أحمد رضا حوحو، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.2، 1988


تعـــدّ "غادة أم القرى" من بواكير أعمال أحمد رضا حوحو القصصية، ومن أهمها في نفس الوقت، فقـــد كتبها أثناء إقامته في الحجاز، ما بين سنتي 1935 و 1945، وكان إنتاج رضا حوحو في هذه الفترة غزيرا ومتنوعـــا، يشمل القصة والمسرحية و المقالة. علماأنه شرع ينشر إنتاجه في الصحف ابتداء من سنة 1937، واستهلّه بمقالـــل عنـــوانـــــــــه " الطرقية في خدمة الاستعمار ". نشر في مجلة " الرابطة العربية " المصرية.

السعر : **14,00** د.ج

قصة (**غادة أم القرى**) لأحمد رضا حوحو [1911 - 1956]، تعرض لتيمة الحب المقمـــوع ضراع التقاليد الاجتماعية، كتب مقدمتها ناقد جزائري، هو أحمد منوّر، حيث رصـــد فيـــها سيرة الكاتب الفكرية والأدبية، ومترلة (غادة أم القرى) في السردية الجزائرية. وكـــان ملفـــوظ خلفية منتزعا من هذه المقدمة.

ثم يظهر سعر الكتاب في الأسفل كعلامة على دار نشر رسمية (المؤسسة الوطنية للكتـــاب) لمترة السابقة إلى عشرة.

والذي يؤخذ من تمظهر خلفيتها:

- تقريظ الكاتب والتنويه بأعماله السردية.
- حضور السعر في الأسفل.

ثالثا: ملفوظ خلفية ريح الجنوب[1]

الأرض .. المرأة

على هذين المحورين، بنيت هذه القصة الشيّقة التي تناولت أبطالا عديدين، فحللت نفسياتهم تحليلا عميقا حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع تام جديد.

فنفيسة، الطالبة الثائرة على الأوضاع، وأبوها الإقطاعي الانتهازي، وشيخ المجلس الشعبي البلدي، أحد أبطال الثورة، الداعي إلى الثورة الزراعية، وصانعة الفخار التي تحاول أن ترسم وقائع الثورة على فخارها، كلهم أناس نعرفهم ونراهم في كل قرية من القرى الجزائرية.

ريح الجنوب: قصة لها مكانتها المرموقة في الأدب الجزائري الحديث.

Rih al – djanub
Abdelhmid Benhedouga
Vent du Sud

السعر في الجزائر: 43,50 د.ج

مثلت صفحة الغلاف الرابعة لرواية (**ريح الجنوب**) للروائي الجزائري، عبد الحميد بن هدوقة [**1925 – 1996**] تنوّعا في الملفوظات، حيث جمعت المظهرين اللذين أشرنا إليهما في اللاز (الاكتفاء بالعنوان وصاحبه وكتابتهما كتابة فونيتيكية، وترجمة العنوان إلى الفرنسية)، وفي غادة أم القرى (تقريظ الكاتب والتنويه بمنزلته قصته في الأدب الجزائري). ولقد جمعت رواية ريح الجنوب كلّ التمظهرات المناصية التي شاعت في (سيميائية الخلفية) وتقنياتها، ما عدا تقنية المقطع السردي المنتزع من المتن الذي سنعرض له لاحقا.

---

[1] - ريح الجنوب، عبد الحميد بن هدوقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.5، 1976.

لقد كشفت خلفية (ريح الجنوب) عن فكرة الرواية التي حصرها الناشر، أو من ناب عنه في (بمتين) متجانستين هما: المرأة والأرض .. أو ما تلهج به المدونات الشعبية دائما (الأرض والعرض).. المرأة وصراعها مع التقاليد البالية .. والأرض وقدسيتها في مجتمع الريف، مشيرا إلى ريبة بعض شخصياتها، ملمحا إلى جدارة قراءتها.

ثم يأتي التمظهر الثاني، وهو كتابة عنوان الرواية وصاحبها بالفرنسية دون أن تغفل الكتابة الصوتية (الفونيتيكية).

ثم يظهر تشكيل ثالث لم نصادفه في النموذجين السابقين اللذين أشرنا إليهما، وهو توظيف الرسم، حيث عرض غلاف الخلفية رسما لجرّة فخارية علامة أيقونة دالة على شخصية أوردها السارد في متنه وهي شخصية (صانعة الفخار التي تحاول تخليد الثورة برسوماتها على مصنوعاتها)، إلى جانب خطوط متموجة دالة على الأثر الذي تتركه الريح على الأرض، ممّا يساوق وعنوان الرواية (ريح الجنوب)

ثم تأتي تسعيرة الكتاب، علامةَ الدار الناشرة الحكومية (المؤسسة الوطنية للكتاب)

غير أن الطريف في غلاف الرواية الخلفي (أي صفحة الغلاف الرابعة)، أنّه ضمّ في خلفيته (أي صفحة الغلاف الثالثة) ما يشبه التعريف أو الترجمة للكاتب والإشارة إلى ظروف نشأته، وأثر ذلك في أدبه، ومعها نحصل على أكمل صورة لخلفية كتاب، بعد أن نستثني (الملفوظ الغائب) وهو المقطع المنتزع من المتن، ونسكت عن ورود ترجمة المؤلف في (صفحة الغلاف الثالثة)، التي استترت وغابت عن مرمي العين، وقد وردت كالآتي:

ولد عبد الحميد بن هدوقة سنة 1925 بمدينة المنصورة التابعة لولاية سطيف.

ولا شك أن نشأته في الأوساط الريفية قد أكسبته معرفة واسعة بنفسية الفلاحين والفلاحات، و لم تفقده أسفاره العديدة ولا تنقلاته من بلد لبلد للدراسة أو لغيرها الحنان الذي يكنّه للفلاحين، هذا الحنان الذي يملأ جميع صفحات هذا الكتاب.

وعبد الحميد بن هدوقة معروف لدى الأدباء بما أنتجه من الرواياتالتي تداولتها الإذاعات العربية، وبمانشره سابقا، نذكر منها على سبيل المثال: ظلال جزائرية — الأشعة السبعة — الأرواح الشاغرة .

فالذي يمكن أن نأخذه من تمظهر خلفية(ريح الجنوب):

- تلخيص فكرة الرواية.
- كتابة اسم المؤلف والعنوان بالفرنسية
- اقحام علامة أيقونية.
- وضع سعر الكتاب.
- الترجمة للكاتب.

رابعا: **ملفوظ خلفية غدا يوم جديد**[1]

لو سألتني: من تحب؟
أقول لها : حلما
أضاع أحلامه
لو سألتني: ما الزمن؟
أقول لها: شريط فارغ قتل قصتك
لو سألتني: كيف كانت اليقظة؟
أقول لها: مرّة
لو سألتني: كيف كانت قصتي؟
أقول لها: الطريق الذى أوصلني من الدشرة، إلى المدينة صار
أدغالا، يعمّره قطاع الأحلام
لو سألتني: حيث تحيا؟
أقول لها: في المدينة، والرأس ما زال قرويا
والقرية اندثرت

قامت خلفية رواية عبد الحميد بن هدوقة الثانية، (**غدا يوم جديد**)، على نص مقتطع من المتن [ص.165] جسّد تيمة الرواية، التي جرت أحداثها بين فضائين: فضاء القرية وفضاء المدينة: "لو سألتني: أين تحيا ؟.. أقول لها: في المدينة، والرأس ما زال قرويا"، وقد قامت على حوارية ذاتية عكست صراع الأجيال، ومشكلات التخلّف.

وبقي أن نشير إلى أن التسعيرة قد اختفت عن الخلفية، علامة على أن الدار المنجزة للعمل (طباعة وتسويقا) دار خاصة، سكتت عن التصريح بالسعر، لأسباب يدركها أهل السوق وخبراء التسويق.

---

[1]- غدا يوم جديد، عبد الحميد بن هدوقة، منشورات الأندلس، الجزائر، ط.1، 1992

ما يؤخذ من خلفية (غدا يوم جديد):

- نص الخلفية مقتطع من المتن.
- غياب العنوان واسم الكاتب باللغة الفرنسية.
- غياب التسعيرة.

بهذه الاعتبارات الشكلية لتمظهرات الخلفية، أمكن لنا أن ننظر إلى خلفية (الزيني).

ملفوظ خلفية كتاب (الزيني بركات[1])

يدخل "جمال الغيطاني" في الزيني بركات إلى جوهر الراهن العربي، فيكشف قتامه، في شكل أدبي أصيل، ويخبر عن معناه في مقاربة روائية رائدة. يهاجر الراوي إلى الماضي، ويكتب بلغة حقيقة الحاضر، أو يهاجر إلى الماضي، كي يجد فيه المساحة الضرورية لكتابة الحاضر،يبتعد الغيطاني، في رسمه لمتاهة القمع عن عن زمن الحاضر، ويوغل في الزمن الماضي، كي ينتج نموذجا أدبيا يحكي القمع في توحيد الأزمنة، أو يحكي تماثل القمع في أزمنة مختلفة، تتماثل بتماثل القمع فيها، يرصد الراوي في فضاء القمع لحظتين تنفي كلّ منهما الأخرى: اللحظة الأولى هي تسيد القمع في تاريخ السلطة، واللحظة الثانية هي تحولات موضوع القمع، الإنسان الذي لا يعيش زمانه إلا خوفا	إنّ "الزيني بركات" تدخل إلى دائرة الرواية الطليعية التي تحاول توحيد الحاض والماضي في تناقضهما، في حق الممارسة السياسية والكتابة، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه. كثيرة هي الأسئلة التي تثيرها "الزيني بركات" ومهما كانت حدود إجاباتنا، وحدود إجابات الراوية أيضا، فإنّ عمل الغيطاني يشير إلى معنى الرواية المتميزة التي تفارق أشكال الرواية المقتربة، وتفارق أشكال الكتابة البسيطة التي لا تقدم إلا وهم الرواية.

1- الزيني بركات، جمال الغيطاني، دار الشروق، بيروت، ط.2، 1994

التفاعل النصي و"الزيني بركات" :

أشار كاتب كلمة (ظهر الغلاف) إلى الأسس التي انطلق منها الغيطاني في (الزيني بركات) ن انطلق، من جوهر الواقع العربي، حيث طرح تيمة (القمع السياسي) في الزمن الحاضر من ل أنموذج استمدّه من التراث التاريخي، وقد تمظهر القمع عنده في صورتين: (القمع وكيان لطة)، و (القمع والشعب)، ليقرّ بعد ذلك بتماثل القمع في كلّ الأزمنة.

والجدير بالذكر أن هذه التيمة المعروضة حول رواية **الغيطاني** قد فتحت باب التفاعل صي، أمام كلّ القراءات اللاحقة عليها، سواء أكانت دراسات نقدية، أم قراءات انطباعية، أم لفات، أم تقريظات..

إنّ لنصٍ أولٍ (أي ذلك الذي أنشئ أول مرة، أو ما نعتبره كذلك) سلطةً على النص لاحق (الذي تأثر به، أو تفاعل معه موافقة أو معارضة) حين خضوعه لعملية التناص، حيث عمل هذه العملية النصَ اللاحق على احتذاء نهج النص السابق، بطريقة أشبه بالاستلاب الواعي، وهكذا، يبقى النص السابق مركز النصوص اللواحق، تدور في فلكه دون أن تشرد عنه، منجذبة إليه في إذعان واستسلام.

وإذا كان (التناص) في الممارسة الإبداعية هو الصورة الأولى للتفاعلات النصية في النتاج الأدبي الإنساني، حيث تتوالد به النصوص وتتكاثر، فإنّ (التناص) في الممارسة النقدية يحمل خصيصتَهُ، ذلك أنّ الفعل النقدي ــ حين استشرافِه النصَ المبدَعَ ــ يتخلى عن بعض صرامته الفكرية، ويسكت عن بعض معياريته اللغوية، لينساق مع الروح السارية في النص الأدبي[1]، فيستحيل إلى نص جديد حامل لموروثات النص الأول حتى "لا تبقى حدود بين النص، والنص

[1]- عرّض (تودروف) في كتابه (نقد النقد) إلى فكرة التمييز بين (الكتّاب النقاد) و (النقاد الكتاب)، حيث نظر إلى الكتابة الصادرة عن النقاد على أنها في نفسها قد أصبحت أشكالا أدبية.

الذي يتداخل والنص المحلّل، وتتجلى إنتاجيته (تناصيته) من خـــلال اشـــتغاله عليـــه أو بسطته"[1]

وكثيرا ما تؤثر كلمة الناشر، أو ما يكتب على ظهر الغلاف في القارئ، فتصـــدر عنـــه إيات، هي أسيرة قصدية مفروضة عليه، تعوق تطلعاته، ولا تنهض بعمـــق تأويلاتـــه. لقـــد وضعت نظرية القراءة - في بعض أسسها- على إهمال مقصديّة المؤلف، والاهتمـــام بالتفـــاعل ناتج بين النص والقارئ، حيث تتمّ عملية إعادة تشييد المقصديات، بتحرير الناص من نصـــه، أو تويو النص من ناصه، أو اعتمال التقويض والتفكيك، قصد إعطاء تفسير ينطلق أساسا مـــن اعتبار النص فعـــلا إبداعيا شموليا قابلا للتوالد، وفق ما تتطلّبه القراءة النسقية، بحيـــث تتجلـــى مساهمة القارئ (القارئ المثالي) ومحاورته المبدعة للنص .

لقد راجت، في ظلال (الزيني بركات) ملفوظات أساسية لم تستطع حركيـــة التـــاريخ أن تمزق نسيجها، أو تحوّر مدلولاتها، أو تبهت بريقها. لقد استثار نص (الزيني بركـــات) مدونـــة معجمية كانت ألفاظها بذور الدراسات الحداثية، كالتي جاءت على شاكلة: التاريخ، المـــاضي، الحاضر، الواقع، السلطة، الحاكم، الشعب، الفكر، الدين، الهويّة، السياسة، الحق، الرأي، الموقـف، العدالة، الوعي، التنوير، التجهيل، التعتيم، الاستلاب، الخيانة، القمـــع، الإرهـــاب، الاســـتبداد، الاستعمار، الرفض، الثورة، الخيبة، الاغتراب، الهزيمة.. ، أو تلك الألفـــاظ ذات الأبعـــــاد (السياسية - الإيديولوجية)، كالشرق، والمشرق، وفلسطين، والغرب، وإسرائيل وأمريكـــا..، أو ألفاظ لها نبرتها الثقافية كالتراث والحداثة والكتابة والرؤية، والفعل الثقافي..

إنّ كلّ قراءة لـــ (الزيني بركات) لا بدّ أن تمتح من هذا الحقل الدلالي، أو تتفـــاعل معـــه مثلما تفاعل الغيطاني في (الزيني بركات) بما كتبه مؤرخُ مصر، زمن المماليك (احمد بن إيـــاس) في تاريخه الكبير (بدائع الزهور في عجائب الدهور)، أو من نحا نحوه في رصد الظواهـــر التاريخيـــة،

---

[1]- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، نقلا عن ليلي بيرون موازي (L. Pérene moisés) من كتابها (التناص النقدي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، 2001، ص.95.

رصد سلسلة الهزائم والانتصارات. هذا الذي سنستشفّه من قراءات رصدناها، كانت نتاج إنتاج حداثية متفاعلة مع نص الغيطاني.

نماذج للتفاعلات النصية:

قال **سليم الخوري** في **الرواية الجديدة وبطولة النص**، معلقا على نص الزيني:

"إنّ النص لدى الغيطاني، يصبح نصين متوازيين، واحد يأتي بلسان مملوكي، يحمل ظلّ **التاريخ القديم**، وآخر غيطاني يحمل همّ **التاريخ المعاصر**، ويلمّح إلى **هزيمة 1967** .. النص الأول يمثّل **الماضي**، والنص الآخر يمثّل **الحاضر** الذي لا يفترق كثيرا عن الماضي .. ويصبح **التاريخ** شاهدا على الحاضر، ويصبح التاريخ مجمدا لا فاصل زمنيا فيه بين الحاضر والماضي"[1].

كما جاء عن **محمد رضوان** في **محنة الذات بين السلطة والقبيلة**، قوله:

"يبني جمال الغيطاني عالمه الروائي مستندا إلى **وعي تاريخي** كثيف في رصد أحداث هزيمة نكبة وقعت لمصر في القرن السادس عشر الميلادي، مسائلا **هزيمة** يونيو الراهنة أمام العدو المزدوج **الصهيوني ــ الأمريكي**، موحدا بين الهزيمتين وأسبابهما المماثلة حيث يحاكي **تاريخا** مهزوما بين ماض وحاضر نسجته **سلطات مستبدة** غاشمة، فجاءت الزيني بركات أنموذجا **للكتابة** الروائية التي يتداخل فيها الأدب بالتاريخ عبر حالة من التوحد حيث تستند هذه الرواية في بنائها الفني على أحداث تاريخية فعلية.. تبرهن على أن الحاضر قائم بالماضي ولا ينفصل عليه على الرغم من اختلافهما .. لهذا جاءت الرواية لتعري ماهية السلطة المستبدة التي تتخذ من **القمع** نظرية لها في الفعل والممارسة .. حيث يدمر هذا **القمع السلطوي** الإنسان والمجتمع معا، ثم يدمر **السلطة** نفسها في سبيل إنقاذ الطغاة المتسلطين، مخلفا مجتما خربا يحصد **الهزائم** في كل الأزمنة[2].

---

[1]- الرواية الجديدة وبطولة النص، نسيم خوري، الفكر العربي المعاصر، الكويت، عدد.24، ص.81

[2]- محنة الذات بين السلطة والقبيلة، محمد رضوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، (من الانترنيت).

وعن **سعيد يقطين** في **كتابه تحليل الخطاب الروائي**، قال عن الزيني:

"إنّ الذي حدث في **الماضي** تطورٌ لما حدث في الماضي البعيد، كما أنّ ما يجري في **الحاضر** امتداد للماضي إلا أنّهأكثر شراسة.. ثم إنّ صيغة الخطاب المعروض هي صيغة صوت **الحاكم** (الجامع).. بينما طرف من ذلك العالم الثاني (**الشعب**) لا يتكلم.[1]"

وعن **فيصل درّاج** عن كتابه **نظرية الرواية والرواية العربية**، جاء ما يلي:

"تحقّق رواية الزيني بركات **تاريخية القراءة والكتابة**، فهي في بنيتها العميقة حوار بين زمنين تاريخيين متباعدين، وجنسين كتابيين مختلفين، وأسلوبين مغايرين، وبين قارئين باعدت بينهم الأزمنة .. اعتمد الغيطاني، بشكل أساسي، على كتاب (بدائع الزهور) يبحث عن شكل روائي مغاير، يوحي بالماضي ويطرح أسئلة **الحاضر** ويذوّب **الوثيقة التاريخية** في جمالية **الشكل الروائي**، فهو في روايته لا يخلق حاكما دمويا يزرع الرعب في البشر، ولا مخلوقات مرعوبة تخاف من ظلالها، بل ينتج فضاء مرعبا مترامیا حيث سبغت الوثيقة على بنية **الرعب** أبعادا لا زمانية تؤسس لرعب له **زمانه الخاص** به، يمتزج – لاحقا – **بأزمنة أخرى** قائمة خارجه."[2]

وجاء عن **محمد الباردي** في **نظرية الرواية** في أبعاد كتابات الغيطاني:

"يعد الغيطاني أبرز من مثل اتجاه **التراث** في الرواية الحديثة، حيث كانت (الزيني بركات) المعارضة النصية لكتاب المؤرخ ابن إياس (بدائع الزهور) وهي تجربة تكرّرت في العديد من كتابات الغيطاني الروائية كـ (خطط الغيطاني) وكتاب (التجليات) و (رسالة في الصبابة والوجد) و (رسالة البصائر في المصائر) و (شطح المدينة) و (هاتف المغيب)، حيث خاض تجربة تحديث **الشكل الروائي** من خلال تفجير البنى السردية التراثية ومعارضة أساليبها."[3]

---

[1]- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2 2001، ص..266

[2]- نظرية الرواية والرواية العربية، فيصل درّاج، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط.1، 1999، صص.233، 234.

[3]- في نظرية الرواية، محمد الباردي، سراس للنشر، تونس، 1996،ص.178.

ونسمع **الغيطاني**، وهو يقرأ نصه بنفسه:

"لقد أسرني "ابن إياس"..، وكتابه كتاب ضخم، قرأته للمرة الأولى، وبعد **هزيمة 1967** بعد اكتشافه، لأنه عاش – ابن إياس– في حقبة تاريخية تشبه في الكثير من الجوانب الحقبة التي عاشها قبل 1967 وبعدها، وقد شهد هو **هزيمة مصر** أمام **العثمانيين**، وشهدت أنا **هزيمتها** أمام إسرائيل."[1]

إنّ هذه النماذج المعروضة، تمثّل في بنيتها اللغوية حقلا دلاليا خاص لا تكاد تتملّص منه الكتابات الحداثية. إنّ لكسيمات هذه المقاطع المعروضة لتطفو على سطح نصوصها بشكل جلي، فتغدو أشبه بالعناوين المحدّدة لموضوعتها، عندها، جاز لنا التعامل معها على أنها مناصات:

مناصات خارجية: تتحكّم في كلّ نص متفاعل معها، كتب في موضوعتها، واعتقد رؤيتها.

مناصات داخلية: بوصفها حقلا دلاليا تتحكّم في بنية نصها الداخلية، فتسيّجه.

إنّ هذه النصوص (الأمشاج) قد وحدّت بين ثلاثة أزمنة: زمن النص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة .

زمن النص: بوصفه فعلا تاريخيا له مقوماته الحدثية ضمن النسق التاريخي، بدايته مصر زمن المماليك، والانتصار العثماني (923هـ – 1517م) ولاحقه مصر في الزمن الحديث والانتصار الإسرائيلي (1967).

زمن الكتابة: (1971 – 1972)، بوصف الهزيمة العربية (هزيمة 1967) أوجدت أنموذجها الكتابي من خلال (بدائع الزهور) الذي عكس هزيمة مصر المملوكية (923هـ – 1517م).

زمن (أزمنة) القراءة: بوصف اللحظة الأولى التي قرئت فيها (الزيني بركات)[2] والتي استدعت مثول هزيمة (1967) في الأذهان، ثم القراءة الثانية التي استدعت استحضار (الزيني

---

[1]- جمال الغيطاني(سيرته الذاتية)، أعلام الأدب العربي المعاصر، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بيروت، 1996، ط.1، 102/1.

[2]- كتبت (الزيني بركات) بين [1970 – 1971].

كان) كرّة أخرى، في السبعينيات لتقرأ على ضوئها تداعيات (اتفاقية كامب دافيد)[1]، ثم بان متناسلة افتراضية، تساير المشروع الصهيوني والأمريكي، كافتراض (حرب الخليج) صورة مشابهة للهزيمة العربية، أو نذر هزائم جديدة يؤطرها المشروع الأمريكي، نحو قائمة دول محور الشرّ) من العرب والمسلمين، كما هو التصنيف الأمريكي. وهكذا، يغدو المستقبل امتدادا لحاضر، الذي سيصبح، بدوره، ماضيا قريبا.

خلاصة:

تتبّعنا ملفوظ (**الخلفية**)، وتمعّنا في مناصه، فتكشّفت لنا أهمية هذه العتبة (المتأخرة)، وسلطة هذا (الوسيط) الفاعل على القارئ، والفعل القرائي، حيث تلمسنا وظيفة الخلفية الاستراتيجية، وعرضنا لصور تمظهرها، مشيرين إلى القصد (التجاري) الذي تتأسس عليه عادة.

وإلى جانب ملفوظ (الخلفية)، تعرّض البحث إلى (سعر الكتاب)، واستراتيجية التسعيرة، حيث ألمح إلى أنّ حضور السعر في خلفية الكتاب له ما يبرّره، إنْ من جهة المرسل (الناشر) وإنْ من جهة المرسل إليه (القارئ)، فأما مع المرسل، فضمان من الدار الناشرة إلى المتلقي بأنّ الثمن سيبقى قارّا، لا يقبل الزيادة، وقد يقبل التخفيض، وأما مع المرسل إليه، فحضور التسعيرة أمامه هي (علامة) على أنه مثمّن ومدعّم.

ولأجل بلورة سيميائيات (الخلفية) عرضت نماذج إصدارات سردية (جزائرية) كان الاختيار فيها واعيا، إذ انتخبت نماذج لـ (خلفيات) سردية تناسبت مع رواية (الزيني بركات)، وحاولنا بلورة صورة فهم بعض (دُور النشر الجزائرية) لماهية الخلفية، كاشفين عن بعض مظاهر الاختلال فيها.

لقد عرض لخلفية (الزيني) وحصرَت زاوية البحث في بعض القراءات النقدية التي يضطلع بها القارئ المثالي (النقاد أو الناشرون المتميّزون أو القراء المثاليون)، فتوبعت وفق مصطلح

---

[1]- من يعتقد أن هذه الاتفاقية صورة جديدة للهزيمة العربية أمام إسرائيل.

بيبائي/ نصّاني) شهير هو (التناص)، أو ما كان يعرف، في الاصطلاح (الباختيني) بـ
تفاعل النصي) . ولأجل النهوض بهذا المصطلح قوبلت تيمة خلفية (الزيني بركات) التي لم
رج عن القمع، وتماثِله في كلّ الأزمنة، بنصوص كانت في جوهرها دراسات نقدية في رواية
غيطاني، أو قراءات منفتحة على تأويل الفعل السردي في الرواية الغيطانية، أو انطباعات
واطر من قرّاء لهم كفاية القراءة، لنكشف في أثناء ذلك، عن صورة هيمنة النص (السابق)
سلطته على النص (اللاحق)، خاصة في مجال تيمته المعجمية.

وإذا كان محيط النص (البرّاني)، ممثلا في العنوان والصورة والخلفية، قد عبر عن بعض
قاصد متن (الزيني)، فإن لمحيط النص (الجواني) حضوره الفاعل في عملية القراءة، ذلك الذي
ستضطلع به بعض مناصات المتن الداخلية، ونعني بها: مناص الفصول والعناوين الفرعية.

السرادقات:

تبنّى السارد معجمية "**سرادق**" لفصول روايته، وهو وسم مميز لا نجد لـــه نظـــيرا عنـــد المحدثين، بل وعند القدماء أيضا، كما لم نتعوده ضمن أبجديات التصنيـــف والتـــأليف والعمـــل الإبداعي.

غير أن تشاكلها الصوتي يوحي بأنّ هذا الاصطلاح الطريف، لم يوظف إلا ليدلّ على مـــا تدلّ عليه تلك المصطلحات الحديثة المعتمدة في تبويب المصنفات والكتب، كـــ:

- مصطلح "**باب**" الذي يدّل على الانفتاح على موضوع مستوفي العناصـــــر، يـــدرس دراسة منهجية .
- مصطلح "**فصل**" الذي يدلّ على فصل قضية عن قضايا، تجمع بينها وحـــدة عضويـــة ومحاولة تفصيلها والفصل فيها .
- مصطلح "**مبحث**" الذي يـــدلّ على البحث والتنقيب عن فكرة، ومحاولة الوصـــول إلى دقائقها .

فالسرادق – كما يدلّ عليه المعجم – وسم لكل ما يُضْرَبُ حول الشيء من حجـــاب أو حاجز، في نية عزله وإفراده، أو التكتّم عنه، وستره. وبإسقاط هذه الدلالة اللغوية على الدلالـــة الواردة في الرواية، نكون أمام (سرادق) أي فصل يحتضن الأحـــداث – أحـــداث البصاصـــة ومؤامرات الحكم والتفاعلات السياسية والتحولات العسكرية – التي فيه، مانعا أن تختلط بـــالذي قبلها والذي بعدها، مع وجود اللحمة العضوية التي تجمع وحدة البناء الفني للرواية. هذا الـــذي يستقيم مع ما سيذهب إليه البحث، إذا ما تابعنا هذا الدال متابعة معجمية، ووفق سياقيه الـــدلالي والتداولي.

معجمية "سرادق" :

السرادق: فارسي معرّب، وليس في كلام العرب اسم مفرد، ثالثه ألـــف بعدهـــا

وان[1]، والسرادق: كلّ حائل يحُول بين الشيء ورؤيته، أو إدراكه، فقد يكون هذا الحائل ماديـل

صطنعا (سورا، أو جدارا من أحجار أو أعواد، أو نسجا من صوف أو شعر أو وبر..) أو مانعـل

بيعيا (جبل أو ربوة أو ماء أو نار..). وقد يكون الحائل معنويا (وازعا دينيا أو عرفا اجتماعيـا

و مانعا نفسيا..)

لقد ارتبط السرادق في مرحلة من مراحل تطوره بأبجديات البناء والعمارة، فهو – كمـــا

سلف القيل – كل ما يلتف حول المكان أو فوقه من حواجز مانعة:

"فالسرادق: ما أحاط بالبناء من حائط أو مضرب أو خباء، والجمع سرادقات"[2]

كما أن "السرادقات هي التي تمتد فوق صحن الدار.. وكل بيت من كرسف [قطن] هـــو

سرادق"[3]

و"السرادق الفسطاط"[4]، وهو البيت من الشعر .

والسرادق هو المكان الذي يعقد، قصدا، للاحتفال أو التأبين، وهذا المعنى هو نفسه الـــذي

نجده في السير الشعبية العربية، فيقال: "ضربوا لهم الخيام والسرادقات"[5] .

والسرادق الغبار الساطع، وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء[6]، وعلى هذا المعـــنى

وردت لفظة (سرادق) في القرآن.

لقد وردت لفظة (سرادق) في القرآن مرة واحدة، في قوله تعالى: ((إنا اعتدنا للظـــالمين

نارا، أحاط بهم سرادقها، وإن يستغيثوا، يغاثوا بماء كالمهل، يشوي الوجوه))[7]

---

[1]- المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، ص. 236.

[2]- لسان العرب، ابن منظور، مادة (سردق).

[3]- الصحاح، الجوهري، مادة (سردق) .

[4]- المصباح المنير، الفيّومي، مادة (سردق).

[5]- لا تزال عادة نصب السرادقات للاحتفال والتأبين سارية في المجتمع المصري، كمظهر من المظاهر الاجتماعيـــة الراســـخة، وتعرف أيضا بـــ (الصيوان). والصيوان لفظ فارسي، ويعني الخيمة الكبيرة من القماش.

[6]- لسان العرب، مادة (سردق).

[7]

وقد فسرها **الزمخشري [ت. 538 هـ]** بقوله: "شبه ما يحيط بهم من النار بالسرادق، وهو الحُجرة التي تكون حول الفسطاط.. وقيل: دخان يحيط بالكفار قبل دخولهم النار، وقيل: سرادق من النار يطيف بهم"[1]

إنّ الذي نستخلصه من هذه التعاريف المعجمية، كون السرادق حيزا مكانيا ينضاف إلى حيز الخيمة، أو البيت، يأتي حائلا أو سقفا، و يفي بأغراض ساكنته، فهو امتداد لحرمة البيت يحمي لأهله، يضم أغراضهم وحوائجهم من أسقية، وقدور، وحطب، وآلات طبخ.. كما يحمي كريم دوابهم وأنعامهم.. يمنع عنهم الريح والحرّ والمطر والحيوان، ويحول بينهم وبين أعين الناس..

ثم يتطوّر السرادق في دلالته، فيطلق على الفسطاط، ليحمل، إلى جانب الوظيفة النفعية، الوظيفة الجمالية، ومعه سوف يكتسب بعدا قيميا (اجتماعيا، ثقافيا..)، به يتمايز الناس، حسب الوضع الاقتصادي والاجتماعي (علية القوم وأشرافهم، أواسط القوم، عامة الناس..)

فالسرادق هو أحد العناصر المادية المتناغمة مع شكل البناء العربي الأول عند القبائل العربية، وإنّ الموقع الذي تأخذه القبيلة لنفسها والنسيج العمراني الذي يميّزها عن غيرها، يمثّل أوّل شكل من أشكال الانحسار نحو الداخل والانغلاق عن الخارج. إنّه امتثال لفكرة العصبية التي تجعل الفرد كلا يتماهى في نسق القبيلة. ثم يأتي السرادق، ليمثّل مظهرا عمرانيا يكرّس بدوره هذا الشعور المنكفئ، مشكلا بالنسبة إلى البيت (الخيمة) عاملا آخر منغلقا على نفسه، لتكتمل صورة الانغلاق داخل الانغلاق .

وإذا كان شعور الفردية حاصلا في الكلّ، فإنّه لا يعني بالضرورة ذوبان الكلّ في الفرد، إذ لا يزال الفرد منكفئا على نفسه، محافظا على خصوصيته، وستكون السرادقات، هنا، أولى أشكال هذه الخصوصية، مما يحملنا إلى الاعتقاد بأن هناك التفافا حول الذات، تعمل السرادقات على التكتّم عليه .

---

[1]- الكشاف (عن حقائق التنزيل، وعيون التأويل)، الزمخشري، تح. محمد الصادق القمحاوي. شركة مصطفى البابي، مصر، 1972، 482/2.

قد يسمح لنا المقام أن نسأل عن دواعي هذا الالتفاف، ولا نعدم جوابا سريعا. إنّ الإنسان، مهما انفتح على الآخر، سيظل متمسكا بخصوصيته، دون أن يذوب في الآخر (والذوبان في هذا المقام مشروع)، كما أنّ البحوث النفسية لتجد أجوبة موضوعية لذلك. حيث إنّ هذا العالم الصغير المتقوقع الذي اصطنعه الإنسان ليسكنَ إليه، قد يتحوّل إلى سجن لا يستطيع منه فكاكا، وسيغدو هذا الكون المصغّر صورة للكبت والقمع واليأس والانهزامية. وبقدر ما يصوغ الإنسان المكان، سيكون الإنسان، هو أيضا، من صياغات مكانه، وأول المتأثرين به، السرادق والانزياحات الدلالية:

إنّ نظرة متفحصة إلى لفظة (سرادق) في تراثنا الشعري، تستكشف انسحابها من الدلالة الاستعمالية، وخضوعها إلى تواطؤ اجتماعي، انزاحت بموجبه، من دلالة (الوسيلة) إلى دلالة (القيمة). لقد استحالت لفظة (سرادق) علامة على سلطة الملك وأبّهة الصولجان، والعزة والمجد. جاء في تأويل الرؤيا: "السرادق: سلطان.. فمن رأى سرادقا مضروبا، فإنّ ذلك سلطان وملك، لأن السرادق للملوك"[1]

لقد وظفت السرادق (تيمة) للمُلْكِ وَالسُلْطَانِ، والهيبة والمكنة، والعِزِّ والمجد، والتباهي والمفاخرة، وإنّنا لواجدون، من خلال هذه الشواهد، صورة هذا الانزياح الذي ألمحنا إليه.

قال **لبيد**:

ودافعتُ عنك السيدَ مِنْ آل دارمٍ ومنهم قبيلٌ في **السرادقِ** فاخرُ[2]

وقال جرير:

وما وجَد الملوكُ أعزَّ منا وأسرعَ من فوارسنا استِلابا

وذو تاجٍ له خَرَزَاتُ مُلْكٍ سلبْناه **السرادقَ** والحِجابا[3]

---

[1]- منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ابن سيرين، دار المعرفة، بيروت، ط.4، 2000، ص.181.

[2]- الديوان، ص.63.

[3]- الديوان، ص.60

وقال أيضا :

كذب الأُخيطِلُ، إن قوميَ فيهِمُ تاجُ الملوك ورايةُ النعمـــــان

إني لَيعرفُ في **السرادق** منزلي عند الملوك وعند كلِّ رهـــانِ[1]

وقال أيضا :

وقد كان مِقداما على حارة الوغى ولُوجا إذا ما هِيبَ بابُ **السرادقِ**[2]

السرادق، والنحت اللغوي:

إنّ للألفاظ أصلا، تنتظم عليه الفروع عند عملية الاشتقاق، حيث إنّ التصاريف المختلفة المتشعّبة عن المادة الأصلية – اللفظة التي اشتق منها – لَتَدُلُّ على معنى جامع مشترك بينها، هو معنى اللفظ الأصلي، فلا تكاد تخرج عنه. هذه الظاهرة، نلمسها في اللغة العربية، التي حافظت على نسب المشتقات فيها عن نسبها الأول .

فلو أخذنا مادة (**عرف**) ونظرنا إلى بعض مشتقاتها التي تذكرها المعاجم العربية[3]، مثل: المعرفة، والاعتراف، والمعروف، والعُرْفِ، والعَرْفِ، نجد أنها تجتمع جميعها في معنى واحد هو الانكشاف والظهور، ولعلّ الجدول الآتي يوضح ذلك:

الكلمة	معناها
المعرفة	الكشف عن شيء كان مجهولا
الاعتراف	الكشف عن النية، وأظهرها
المعروف	الكشف عن سلوك جتماعي أخلاقي معروف
العُرف	السلوك الذي كشفت عنه الجماعة الواحدة
العَرف	العطر الذكي الذي كشف عن نفسه عن بعد

---

[1]- الديوان، 471.

[2]- الديوان، ص.318.

[3]- لسان العرب مادة (ع.ر.ف)

إنّ هذا الانتظام الدلالي بين اللفظة الأصل، والألفاظ الفرعية (المشتقات) ييسّر على المشتغلين باللغة والمعجم أن يميزوا بين الأصيل والدخيل، وعلى أساس هذا المذهب، ننظر إلى لفظة (سرادق) حيث نجدها من الألفاظ الدخيلة، إذ ليس في كلام العرب - كما أشار الراغب الأصفهاني [ت. 501 هـ] في **مفرداته**[1] - اسم مفرد ثالثه ألف وبعدها حرفان. إنّ (السرادق) فارسي معرّب، أصله (سرادار) وهو (دهليز الدار)، على الرغم من محاولة بعض اللغويين التنقيب عن أصل عربي له، منكرين تعريبه، لنزول القرآن به[2].

لقد درج متكلمو العربية على توليد الألفاظ، لتجديد الدلالات، معتمدين الاشتقاق في صوره الثلاث الشائعة (الأصغر، والكبير، والأكبر)[3] ، ثم عمدوا إلى اشتقاق رابع، حين دعت الحاجة إلى ذلك، فكان (الاشتقاق الكبّار)، وهو اشتقاق يقوم على النحت، أي صناعة كلمة من كلمتين، أو أكثر، واختزال الحرف المشترك، وذلك على سبيل الاقتصار والإيجاز، وهو مذهب قليل في الفصحى، شائع في العامية[4]،كاشتقاق (هرمس) أي جمع الشيء، بمرسه بعد تهرسه، من (هرس) و(مرس)، واشتقاق (بركل) أي مشى بمشقة في بركة الماء والطين، من (برك) و(ركل). أو اللجوء إلى النحت في أبسط صوره، بجمع كلمتين، للحصول على كلمة واحدة، مما شاع عند اللغويين المعاصرين، حين دفعتهم الحاجة إلى ترجمة المصطلحات، بالنحت، مواكبة لتطور ألفاظ العصر،كنحتهم لفظة (برمائي) للحيوان الذي يعيش في الماء والبر، أو مسايرة نحت في لغة أجنبية،كلفظ (القرسطية) للقرون الوسطى.

وبالرجوع إلى لفظة (سرادق)، نجد أنّ البنية الإيقاعية لها، تحيل إلى المعنى الأول الذي من أجله جاءت في الأصل الفارسي، وهو (السرادق/ الدهليز)، ثم تحيل إلى السياق الذي استعملت

---

[1]- المفردات، مرجع سابق، ص.236.

[2]- دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط.13، 1997، ص.178.

[3]- الاشتقاق الأصغر هو اشتقاق اللفظ من أوزان خاصة، مثل: ضرب، ضارب، مضروب، مضرب، إضراب، .. ، والكبير: هو اشتقاق بقلب حروف اللفظ الواحد، مثل: (جذب، جبذ)، (لمس، ملس)، والأكبر: اشتقاق بإبدال بعض حروف اللفظ، أو تصحيفها، مثل: (حاس، جا س)، (سفح، سفك)، (كبح، كمح)، ينظر كتاب (الخصائص) لابن جني، باب الاشتقاق الأكبر (2/ 88)، وباب تصاقب الألفاظ (2 /95) .

[4]- ينظر : الفلسفة اللغوية، جرجي زيدان، فصل النحت

بعدما عرّبت[1]، حيث دلت على ما يحيط بالخيمة من وِجَاء، أو ما يضرب على صحن من غطاء، أو ما قام مقام الفسطاط، ثم ذهبوا به مذهبا مجازيا، فدلّ عندهم على تيمة سلطان كالعز والمجد والمكانة الشريفة.

وإذا كانت الضرورة التواصلية والتداولية للغة، قد حملت مستعملي اللغة على سلوك هذا المسلك في الاشتقاق، فإنّ هناك محملا دلاليا، هو من صميم (الشعرية اللغوية)، يدفعهم إلى اصطناع معنىً للألفاظ، متجاوزين اعتباطية الاستعمال اللغوي، محتكمين إلى تأويل جمالي، يقتضيه سياق الاستعمال مرة، ونسق اللفظ مرة أخرى .

لقد استعملت (السرادقات) في متن الزيني، لتؤدي وظيفة تقنية (منهجية)، وتقابل أبواب الكتاب أو فصوله، هذا هو السياق الذي جاءت من أجله، كـ (مُنَاص خارجي) في المتن. غير أنه إذا جاوزنا هذه الوظيفة، ونظرنا إلى السرادقات، بوصفها (نسقا)، نجد تناسبا لطيفا بين البنية الإيقاعية للفظة، والمضمون الذي أوجدها.سنستحضر من السرادق فعله (جذره) المعرّب، وهو (سَرْدَقَ)، وبإسقاط فكرة النحت اللغوي عليها، أمكننا أن نزعم أن لفظ (سردق) قام على مقطعين: (سَرَّ)، و(دَقَّ)، وبتحريف بسيط للمعنى، نحصل على لفظين صحيحين في معناهما، هاء الأول من (السرّ)، و الثاني من (الدقّة)، وبتركيب لغوي لهما كرّة أخرى، تتشكّل لدينا عبارة (سرٌ دقيقٌ)، ومعها، تصبح لفظة (سردق)، في دلالتها الخطية، والصوتية، والتركيبية، والدلالية (سِرٌ دقّ)، فأين معنى السريّة الدقيقة في المتن؟

إنّ (التيمة الكبرى) في متن الزيني، تدور حول (فكرة الصراع على الملك)، أي الصراع (الداخلي) لأمراء المماليك على العرش، وصراعهم (الخارجي) مع العثمانيين، على أرض مصر، ثم تأتي (التيمة الصغرى)، من خلال (فكرة البصاصة)، حيث يمثّل جهاز المخابرات مساحة عريضة في أحداث المتن، عندها ندرك، ونحن نبحث عن دلالة اللفظة المنحوتة (السر

---

[1]- نذكّر بأنّ لفظة (سرادق) وردت مرة واحدة في القرآن، (الكهف/ 29)، وبدخولها القاموس القرآني، عوملت معاملة اللفظ العربي.

لنين)، المدى الذي يتطلبه الحفاظ على ملك مصر، من سريّة الفعل ودقّة التصرف، أو ما يحيط ذلك من دسائس، ومؤامرات، وتخطيط خفي للانقلابات، وتفعيل للإشاعات، وهي تُحَرَّك في خفاء، وغير ذلك من دسائس السياسة والحكم .

تأتي (فكرة البصاصة) التي حضرت عبر مراحل الفعل السردي، بل، وأفرد لها السارد حيزا مستقلا في المتن، سرادقا بأكمله (السرادق الخامس)، حيث كان ملفوظها مطابقا للملفوظات الوظيفة الاستخبارية السرية، بحقله الدلالي، فناسبت اللفظة المنحوتة فكرة البصاصة، بما يحيط هذه الوظيفة (الجهاز) من تكتّم دقيق، وحذر شديد، وما تتطلّبه من إحاطة بالأمور، وإلمام بالمستور .

ثم تأتي لفظة (السرادقات) التي تصدرت فصول الرواية، لتقع موقعا حسنا في المتن، حين تطلع بحفظ ما يقع فيها من أحداث، واحتوائه، إلا خيطا دقيقا، هو الحبل الصرّي الذي يغذي السرادقات جميعا، فيحفظ نسقها العام، وبنيتها الكلية.

السرادقات وتيمة التنجيم:

أشرنا، عند التعرض إلى البنية الدلالية لعنوان متن (الزيني بركات)[1]، مدى تأصل الاعتقاد التنجيمي في تفكير عصر النص [ق9 هـ/ 15م]، ليطاول هوّية الأشخاص في أسمائهم وسلوكهم وأفعالهم، ولتغدو أشبه بالناموس المتحكم في آلية الهوّية الثقافية عصر المماليك. لقد استطاع السارد التقاط هذه الظاهرة المهيمنة، فيجعلها من استراتيجيات الفعل السردي عنده، حاضرة ومظهرة في مناص السرادقات.

إنّ نظرة فاحصة للسرادقات (الثمانية) المؤسسة لمتن الزيني، تعكس صدى تيمة (التنجيم) التي غطت، بكثافتها الدلالية مساحة هذا الاعتقاد المنحرف، مرة بحضور التيمة (حضورا لفظيا) صريحا، ومرة (إشارة)، يتولى الفعل السردي الكشف عن حيثياتها، ومرة (علامة سيميائية)، يكشف عنها بنية النص العميقة، ومرة (بناء لغويا) تبرزها مظاهر أسلوبية من خلال ثنائيات

---

[1] ينظر الفصل الثاني .

ية. ولكي ندرك هذه الإحالات، فإننا سوف نسعى، محاولين انتزاع تيمة (التنجيم) عبر ران السرادقات، بالوقوف عليها، من خلال مناص (السرادق)، أو بالارتداد إلى بنية النص طحية، أو الكشف عنها من خلال بنيته العميقة، باللجوء إلى المادة التاريخية الأولى المشكلة ن الزيني، ونعني بذلك (بدائع الزهور) لـ (ابن إياس).

السرادق الأول: [ز/ 17]

حين نعرض للسرادق الأول، نجد أنّ هذا المناص قد اشتمل على عنوان فرعي، أطّر تيمة (التنجيم)، وكان بملفوظ صريح: (ما جرى لعلي بن أبي الجود، وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى). إن الملفوظين (ما جرى، بداية ظهور) من الألفاظ المستهلكة عند أصحاب هذه الصناعة، فالجريان دلالة وقوع أمر قد قدر، وهذا الأمر المقدر، ننتظر نتيجته، إما بانحسار أمر، وهذا الذي حدث في متن الزيني، بوصف الملفوظ (ما جرى)، حين يأفل نجم المحتسب القديم، علي بن أبي الجود، فيمسي في خبر كان، أو بتكشف أمر، وهذا الذي تحقق من خلال ملفوظ (بداية ظهور..)، حيث يطلع نجم الزيني، وقد عين محتسبا جديدا على الديار المصرية.

السرادق الثاني : [ز/ 71]

جاء السرادق الثاني امتدادا للسرادق الأول، حيث تكثف الحقل الدلالي لتيمة التنجيم. لقد ورد العنوان الفرعي لمناص هذا السرادق (شروق نجم الزيني بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه). فكان التوظيف الدلالي واسعا، تنبئ عنه ملفوظات (شروق نجم، ثبات أمر، طلوع سعد، اتساع حظ) مكرسة طلسمية[1] التنجيم .

غير أن هناك لفتة لطيفة، وقعت موقعا حسنا، بين السرادقين (الأول والثاني)، حيث كان رقم صفحة السرادق الأول (17)، ورقم صفحة السرادق الثاني (71)[2]، أي أن العدد الثاني هو

---

[1]- الطلسم: علم يسترشد بالكواكب، وأوضاعها المؤثرة في عالم العناصر، كما يعتقد أصحاب هذه الصناعة، أو بالاستعانة بالأعداد و أسرارها، يخالطه علم معرفة أسرار الحروف، الذي استحدثه غلاة المتصوفة، فكان عندهم فرعا من فروع علم السيمياء، (تنظر، مقدمة، ابن خلدون، الدار التونسية للنشر، ط.1984، صص.623 ــ 656)

[2]- اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الثانية (1994)

تاب العدد الأول رسما، وهذا الحضور الرقمي المتميّز، قد لا يعني شيئا لدى القارئ العـــادي، هو - عنده - إلا محض صدفة رقمية، بل هو رمية من غير رام. غير أنّ الأمر قد يبدو مختلفـــا عند من يعتقد بسيمياء العدد[1]، بل وعند المشتغلين في حقل السيميائيات الدلالية، حـــين تغـــدو هذه الإشارة مادة غنية خصبة تمنحهم القراءات المتجددة للنصوص، متخذين هـــذا الحضـــور الرقمي، مكونا دلاليا وعلامة متناغمة مع تيمة (التنجيم) في متن الزيني.

السرادق الثالث : [ز/ 129]

ورد في هذا المناص الملفوظ الآتي: (وقائع حبس على بن أبي الجود)، ليشير هذا العنوان إلى عملية التعذيب التي تعرّض إليه المحتسب القديم (علي بن أبي الجود) على يد المحتســـب الجديـــد (الزيني بركات) حتى يقرّ بالأموال التي جمعها، مستغلا فيها المنصب والسلطة. ولعـــل ملفـــوظ (وقائع) يحقّق، من خلال منحاه المعجمي، دلالة وقوع ما قدّر، فيعزّز تيمة (التنجيم) .

غير أنّنا نصادف في هذا المناص، تناصا قرآنيا، أمكننا استثماره في بلورة مفهوم الاعتقـــاد بالتنجيم، فقد ورد في عنوان فرعي **[ز/133]**، تحت هذا السرادق (اللّهمّ اجعل هذا البلدَ آمنـــا)[2]، وهو ملفوظ كان أشبه بالتعويذة العاصمة التي تدرأ كلّ سوء، وتمنع كلّ شرّ، وتبعد كلّ نحـــس، وكأنّ ورودها هاهنا، هو من قبيل التفاعل النصي، والتقابل الضدي.

السرادق الرابع : [ز/ 185]

ورد هذا السرادق دون إشارة صريحة لتيمة التنجيم، فهي - كعتبة نصية - غائبـــةٌ علـــى مستوى التجلي، لكن البنية السطحية للمتن، قد تولت أمرها، فكشفت عن صـــورة الاعتقـــاد التنجيمي، ونابت عن النص الغائب. ولعلّ المقطع السردي الذي عرضه السارد يفي بـــالغرض، حين عرض للمرأة المجهولة التي اعترضت موكب المحتسب (الزيني بركات)، فشتمته، ثم ذابت بـــين

---

[1]- إنّ الرقمين (71/17)، برسمهما المشرقي [١٧/١٨] يدخلان في قـــراءة الكف عند أصحاب الكهانة، إذ عادة ما ينســـب إلى من ظهر في راحتيه الخطان المميزان، أنّه صاحب حظ عظيم، ذلك الذي يعرف عند العامة بـــ (خط الزهر)

[2]- البقرة./ 126

...لى، دون أن يكشف أمرها أو تدرك علاقتها الغامضة بالزيني (.. قالوا، إنّها تذهب إليـــه، في ...ساء، فيبكي بين يديها، أمام باب بيتها، وإنها تخبره بما يجري، وما سيجري، وبمـــا ســـيأتي بـــه ...ون، لكنها الوحيدة التي تصرخ فيه..) [ز/214]، فهذا المقطع يؤكد عمق الاعتقاد بـــالتنجيم، ...وسوخه في بيئة النص، إذ لا يكاد ينجو منه أحد، وإنّ كان من علية القوم وذوي السلطان، بـــل ...سحب الأمر على أشخاص غير زمان النص[1].

السرادق الخامس : [ز/ 221]

لم يرد في هذا السرادق أيضا، إشارة صريحة للتنجيم وموضوعته، غير أنه يبقـــى ســـرادقا ...يزا بمحتواه. لقد ورد هذا السرادق في شكل رسالة سرّية، أعدّها كبير بصاصي مصر (زكريـــا ...ن راضي) بمناسبة اجتماع كبار بصاصي العالم، يتدارســـون الأحـــوال، وينظـــرون في آخـــر ...ستجدات البصاصة وآلياتها. ويبدو النص المعـــروض (نص البصاصة) بعيدا عن تيمة التنجيـــم، ...لكن، حين ننعم النظـــر في صورة التمظهر لرجل البصاصة (المخابرات)، نجـــد أن مـــا يعرضـــه ...السارد، هو نفسه تلك القواعد (قواعد لعبة التنجيم) التي يحرص على تمثلها المنجّم (الدجـــال) في ...صناعته، وسوف نستحضر هذه الإشارة من رسالة البصاصة، ونسقطها على رجـــل التنجيـــم، ...لندرك مدى المطابقة الشديدة بينهما، دون أن نتمحّل إثبات ذلك.

لقد عرضت الرسالة شروط البصاص المثالي، من خلال المعطى الآتي:

كيف يكون البصاص محبوبا [مؤثرا] من الناس ؟

فكانت الشروط:

---

[1]- لا زلنا نرى بعض مثقفي عصرنا من استكان إلى تقول المنجمين (المدجلين)، فلم تغن عنهم ثقافتهم العلمية شيئا، بل لا زلنـــا نسمع، في الأوساط السياسية العليل، ممن أوكل إليهم أمر البلاد و العباد، دون أن نستثني رجالات الغرب، من يلجـــأ، عنـــد الخصومات الحزبية، والمعارك الانتخابية، إلى استقراء الطوالع و الكرة البلورية لعلها تكشف له عن مستقبله السياسي ..

- القدرة الفائقة على اكتساب قدرات الخلق (تقمص شخصياتهم) الوصول إلى معرفة الحقيقة الأولية بتميزهم واستعداداتهم، فقد نعت البصاصون بـــ (كاشفي الحقيقة، وممسكي سرّ العالم، بل ممسكي سرّ الكون..)
- القدرة على الإيهام (قصة الرجل الذي أوهم باستتراف دمه، فاعتقد ذلكم، فمات [ز/233]
- القدرة على إقناع الناس بوجود ما هو غير موجود.

أليست هذه المظاهر هي نفسها المظاهر التي يتوسّل بها المنجمون للإيقاع بضحاياهم؟

وإذا كنا قد تمحلنا انتزاع الدليل لإثبات تيمة التنجيم، بل وتعسفنا في سوق الدليل على ذلك، فإنّ دليلا دامغا قد ورد في هذا السرادق، هو من مشتهيات التنجيم، يمكن أن يكون آية صريحة على ذلك، إنّها هزيمة السلطان المملوكي (قانصوه الغوري).

لقد ضمّ هذا المناص خبر هزيمة السلطان المملوكي **قانصوه الغوري [1501 – 1516م]**، أمام السلطان العثماني **سليم الأول [1512 – 1520]** وردت في رسالة عاجلة، تحت عنوان (مصيبة كبيرة)، وقبل أن نستعرض ملفوظ خبر الهزيمة، نتحول إلى حيثيات الهزيمة الأولى، من خلال المادة التاريخية التي استقى منها السارد الخبر، حيث أثبت فيها **ابن إياس** في (بدائعه)، إشارة ترتبط باعتقاد الناس، وإيمانهم بالفأل والنحس.

قال **ابن إياس**، عن لحظة خروج السلطان **الغوري**، لحرب العثمانيين:

"ومما وقع للسلطان، وهو في الوطاق، أن ليلة رحيله.. أحضر مشاعل موقدة، فطارت منها شرارة على خيمة السلطان، فاحترق جانب منها، فلم تتفاءل الناس بذلك، بسبب السلطان.."[1]، فكان الذي حدث تلك الليلة إشارة دالة على ما سوف تجري عليه المقادير، أو كأنها مؤشر لأمر سيكون، ذلك ما يكشف عنه متن الزيني.

---

[1]- بدائع الزهور، ابن إياس، مطبعة بولاق الأميرية، مصر، ط 1312هـ[1895 م]، 3 / 30.

جاء في الرسالة العاجلة التي سجلت الحدث الكبير:

"لقد وقعت كاينة عظيمة طمّت وعمّت، وتفاصيلها أن السلطان الغوري دهمته عسكر (سليم العثمانلي) يوم الأحد، خامس وعشرين رجب (وهو يوم نحس مستمر).. قتل ملك الأمراء (سيباي)، نائب الشام، فانهزم من الميمنة، ثم إنّ (خاير باك)، نائب حلب، انهزم، فكسر الميسرة، وأشيع أن خاير باك كان مواليا على السلطان.. كان ذلك اليوم شديد الحر، كثيف الغبار، كان نهار غضب من الله تعالى على عسكر مصر، ولما تحقّق السلطان من الهزيمة، نزل عليه في الحال خَلْطُ فالجٍ، فأبطل شِقّه، وأرخى حنكه.. وانقلب من على فرسه إلى الأرض.. ومات من شدة القهر، ولم يُعلم له خبر، فكأن الأرض انشقت وابتلعته في الحال، ولم تستغرق هذه الواقعة إلا من طلوع الشمس، إلى ما بعد الظهر، وانتهى الحال على أمر قدره الله تعالى.."

[ز/ 247 ــ 249]

السرادق السادس: [ز/ 281]

جاء هذا السرادق تحت عنوان (**كوم الجارح**)، وهذا الاسم وسْمٌ لزاوية العارف بالله، **أبي السعود الجارحي**[1] الصوفي. ومحور التصوّف في هذا المقام، عند مقابلته بتيمة التنجيم، يكشف عن حقيقتين:

- إما أن نتأوّل علاقة (**تضام**) بين التصوّف والتنجيم، بوصف التنجيم كان وليد غلاة الصوفية، كما ذهب إلى ذلك ابن خلدون[2].
- وإما أن نتأوّل علاقة (**تضاد**) بين الصوفية والتنجيم، بوصف الصوفية مرتبة متعالية في الاعتقاد المبني على أساس (المعرفة اليقينية)، قياسا بالتنجيم القائم على أساس (المعرفة الظنية).

---

[1]- توفي سنة 933 هـ، صوفي ذو كرامات، وقدوة في علمه ودينه، كان له قبول تام لدى الأكابر، يقف الأمراء بين يديه، فلما أذن لهم بالقعود، كان كثير المجاهدة .. يتكلّم بالخواطر (الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية، زين الدين المنّاوي، تح.محمد أديب الجادر، دار صادر، بيروت، ط.1، 1999، ج.3، ص.337)

[2]- المقدمة، ابن خلدون، مرجع سابق، ص.631.

عندئذ، يكون مبحث التصوّف عبر ثنائية التضام والتضاد، (تيمة) مهمّة في تقرير الحضور العجمي في هذا السرادق.

السرادق السابع : [ز/272]

هذا السرادق، هو (ظاهرة) سرادقات متن الزيني، حيث ورد جملة واحدة (آه، أعطبوني..وهدموا حصوني)، فكانت عنوان السرادق ومحتواه . إنّه نص منفتح على القراءات، إذ لم يكن السارد فيه بحاجة إلى تطويل أو تفصيل، نلحظ ذلك حين نلتفت إلى تفاوت عدد صفحات السرادقات، حيث إنّ السرادق الأول - مثلا- يقوم على (26 صفحة)، ويقوم السرادق السادس على (03 صفحات)، بينما يقوم السرادق السابع الأخير على (بعض سطر). هذه الجملة تلفظها سعيد الجهيني (الطالب الأزهري)، وهو يرى زاوية أستاذه وشيخه أبي السعود (كوم الجارح) قد استحالت إلى كومة من تراب، بعدما عاث العسكر العثماني فيها فسادا، وتحريقا وتخريبا.

وسعيد الجهيني هو المثقف الثائر أيضا، الذي قمع وسجن، فيخرج من سجنه مهزوما مقهورا، يكتم صرخته الثائرة في صدره، حتى إذا ما انفجر، كانت الصرخة صرخة الوطن والأمة والوجود الإنساني (آه .. أعطبوني .. وهدموا حصوني).

لقد كانت هذه الصرخة خاتمة عناوين السرادقات، جاءت لتقابل ملفوظا افتتح به السارد نصه، وهو: [لكل أول آخر، ولكل بداية نهاية]، هذا التقابل بين المقدمة والنتيجة (لكل أول آخر، ولكل بداية نهاية) من جهة، و(أعطبوني وهدموا حصوني) من جهة أخرى، هو نقطة تلاق بين الأول والآخر، بين الوجود والعدم، بين ما كان وما يكون، حيث تجتمع الأضداد، ويتسلوى الرجم بالغيب بالمعرفة اليقينية، إنها حقيقة الوجود وأصل الأشياء، وهنا تكمن دلالة التنجيم.

نسيجية خارج السرادق:

أ) يقوم المبنى الحكائي في الزيني بركات على مناص (**سرادق**)، يتقاطع مع مناص (**المقتطف**) في عضوية دقيقة النسج.

عدد السرادقات الواردة في المتن (**سبعة**)، وهي متفاوتة في أحجامها، وعدد صفحاتها، نتضح لنا من خلال الجدول الآتي:

السرادقات	عدد الصفحات
السرادق الأول	26.ص
السرادق الثاني	28.ص
السرادق الثالث	27.ص
السرادق الرابع	17.ص
السرادق السابع	01. بعض سطر
السرادق الخامس	24.ص
لسرادق السادس	03.ص

ب) عدد المقتطفات (خمسة)، تتوزّع في المتن بكيفية متميزة :

- **تتقدم** السرادق مباشرة (السرادق الأول)
- **تختم** بها السرادقات (السرادق السابع)
- **تتوسط** السرادق (السرادق الثالث)
- قد **تتكرر** في السرادق الواحد (وردت مرتين في السرادق الرابع)

ج) قد ورد (مناص) ثالث في نهاية المتن، وضعه الكاتب تحت اسم (خارج السرادقات) يقوم مقامَ المقتطف، ويتقاطع تقاطعا منطقيا مع المقتطف الأول الذي انفتحت الرواية به، ولعلّ الجدول الآتي يكشف لنا هذه الهندسة الدقيقة.

بناء الحدث	نوع المناص	عدد الصفحات	عرض الأحداث
بداية الحدث	المقتطف الأول	05.ص	أجواء القاهرة قبل الهزيمة
تطور الحدث	السرادقات السبعة	126.ص	الأحداث التي تخللت البداية (قبيل الهزيمة) و النهاية (بعد الهزيمة)
نهاية الحدث	خارج السرادقات	02.ص	الهزيمة و ما بعدها

وحتى نفهم تقنية العرض في الزيني[1]، من خلال هذه المناصات الثلاثة (**المقتطف، السرادقات، خارج السرادقات**)، لا بد لنا من عود على بدء :

- إنّ (المقتطف " أ ")، الذي استُهِلّ به المتن، هو (استباق زمني) لنهاية الحدث في الرواية، بل، إنّه هو نفسه نهاية الحدث.
- إنّ (السرادقات) أي فصول الرواية، هي عرض لها بطريقة (الارتداد الزمني)، أي ما حدث قبل نقطة البدء.
- إنّ (خارج السرادقات)، وهي نهاية الرواية، (عودة إلى نقطة البدء)، ثم (تجاوزها) إلى الهزيمة، وما بعد الهزيمة.

لقد مثل (المقتطف الأول) في حياة متن (الزيني) أنموذجا لاستراتيجية البدايات في الأعمال السردية حيث تكمن أهمتها الأولى في فهم الآليات المؤسسة للنص وتحقيق مظاهر انفتاحه، فهي تشكّل دورا توجيهيا يقود الدلالة من التكثيف والغموض إلى حقول الكشف وتوسعة المعنى. وإذا كانت البداية من أعقد أجزاء العمل، لأنها واجهته الثقافية التي تقرب القارئ من النص، فإنّ لها، من جهة أخرى، وظيفة الإسهام في بلورة الوعي النقدي، بإقرار أن المدخل اللغوي في عملية التواصل القرائي، ليس عتبة لغوية فقط، بقدر ما هو مدخل ثقافي عام[2].

---

[1]- ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000، ص.61.

[2]- http: // www. Alwatan.com / graphics / 2005 / 03 mar /11.31/ dailyhtml / culture. html

لقد انفتحت (السرادقات) على مدخل (المقتطف الأول)، الذي شكّل فيها بوابة الهزيمة، حيث ستكشف حقيقة الأحداث الواقعة في عالم السرادقات الخفيّ، إنّه جملة العلامات التي سيهتدي بهديها قبل أن نتسوَّرَ (السرادقات) فتكشف لنا عن أسرارها (اضطراب القاهرة، اختفاء الزيني بركات، دلائل حرب وشيكة بين السلطان المملوكي وابن عثمان). إنّ تقسيم النص إلى (السرادقات) يجعلنا أمام نص (مغلق)، محدد المعالم، مقدر الخطوات، في حين، نجد أنفسنا، ونحن خارجه (ما قبل السرادقات وما بعدها) مع نص (منفتح) يفتح طريق القراءة المتعدّدة.

إنّ الخطاب الأول (المقتطف)، يتصل برؤية الرحالة الإيطالي، **فياسكونتي جانتي** (الراوي/ الشاهد) للأحداث، فهو (الما – قبل) أو هو العتبة النصية الأولى – حسب تعبير **جيرار جانت، Gérard Genette** – لهذه البيوتات (السرادقات). ثم يأتي (الما – بعد) تحت عنوان دقيق هو (خارج السرادقات)، وكأنّه إجابات حاضرة، ونتائج حاسمة ومنطقية، لما أثير في (الما – قبل)، حيث يعرض الرحالة (الراوي/ الشاهد)، ما رآه عند زيارته الأخيرة، كشهادة على عهد مملوكي انقرض، وزمن عثماني قد فرض، وها هو المنادي، يعلن عن تعيين (الزيني بركات) محتسبا جديدا، لعهد جديد، ويعلن عن العملة العثمانية، وقد حلّت محلّ العملة المملوكية.

لقد استهل السارد مناصه الخارجي (المقتطف الأول) بجملة عميقة الدلالة "لكل أول آخر، ولكلّ بداية نهاية" **[ز/ 5]**، إذ كلّ شيء يقوم على توالد البدايات والنهايات، فكلّ بداية، كانت في الأصل نهاية، وقد كانت النهاية من قبل بداية، ومع صيرورة الأشياء وسيرورتها، يأخذ المتن الحكائي "شكل الدورة، أو شكل العود على البدء، أو شكل علامة الاستلزام في المنطق الرياضي"[1]

حين نؤرخ للفترة التي يتعرض إليها المقتطف الأول (الما – قبل)، نجد وقائعها قد حدثت خلال شهر (رجب من سنة 922 هـ) الموافق لـ (أغسطس من سنة 1517 م)، وحين ننظر إلى المقتطف الأخير (الما – بعد)، نجد وقائعها قد أرّخ لها بسنة (923 هـ) فحسب. سنشير إلى

---

[1]- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر، 97/96، ص.20.

بة دقيقة، ربما ساهمت في إيهام القارئ من خلال ربط الحوادث بالتواريخ، علينا إبعاد فكرة
لمل القائم حول رواية الزيني بركات، من حيث هي رواية تاريخية، أسهم فيها المتخيّل
سردي إسهاما فاعلا، أو مشروع رواية تاريخية، جمعت مادتها بدقة، ورتبت عناصرها ببراعة،
بن تمكّن القارئ من قراءتها على أنه أثر سردي خالص.

لا يكاد القارئ يدرك تكرار البداية في النهاية، فالبداية عنده، هي أحوال القاهرة
لضطربة التي تخفي أمر خطيرا، والنهاية، هي نهاية تحبس الأنفاس على أجواء جديدة، هيمن فيه
لضانيون، ومستجدات حدثية، تساير السياق التاريخي (تعيين الزيني وتغيير العملة). لقد أسهم
لتاريخ للمرحلتين، في إذكاء هذا الإيهام، وتثبيت الفارق الزمني بين البداية: (رجب 922 هـ/
غسطس [أوت]1517م)، والنهاية (923 هـ[1])، أي أنّ بين (922 و 923) فارق عام كلمل
-وهذا موطن الإيهام – ولكن، وباستقراء الأشهر، ندرك أنها بضعة شهور فحسب، ومعها،
لكشف رواية (الزيني بركات) معمارية دقيقة، من خلال لعبة زمن، وإيهام فني، حيث تكثّفَ
لزمن الفني وامتدّ على حساب الزمن التاريخي الموهمِ بالامتداد، و لم يعدُ أن كان بضع زمن.

خلاصة:

جاءت عتبة (**السرادقات**) اصطلاحا فريدا لأبواب المتن، كشفت عن مضمونه، وقد تُتبّع
هذا الوسم متابعة لغوية، بوصفه تشكيلا لسانيا (فارسيا معرّبا) له استعماله المعجمي العام، (كلّ
ما يقف حائلا بين الشيء ورؤيته) واستعماله الخاص المحقّق لوظيفة معيّنة في البناء والعمارة
(جدار، خباء، فسطاط..) ومن خلال هذه التيمة، انزاح ملفوظ (سرادق) إلى تواطؤات
تواضعت عليها الجماعة المستعملة له، (ضمن المدونة الكلامية للعرب) لم تخرج عن معنى هيبة
الجانب، وعزّة السلطان، ومكنة الحكم .

---

[1]-وقع خطأ مطبعي في النسخة المعتمدة، حيث يظهر المتن تاريخ (913 هـ).

وإذا كان ملفوظ (سرادق) دخيل في العربية (مع وروده في القرآن الكريم) إلا أنّه أمسى دالا للتدجين بعدما أخضع إلى عملية (الاشتقاق)، فقد تمكّن البحث من إيجاد قربى بين دلالة الاستعمال الأولى (الفارسية) وتيمة الزيني الصغرى (عمل جهاز البصاصة المخابراتي) الذي يستدعي السريّة والتكتّم، وبين تيمة الزيني الكبرى، القائمة على الصراع السياسي الداخلي (بين أمراء المماليك)، والصراع العسكري الخارجي (بين المماليك والعثمانيين) التي تستدعي، بدورها، دقة التصرّف، والحيطة عند الفعل، بعدما ألفينا أصل الكلمة، في الفارسية، (سردار) أي (مدبّر الدار، ثم يأتي الاستعمال العربي له (سرادق) لتدلّ على ما يخفي ويستر، حيث تطفو الملفوظات السرية والاستتار، والحركة الدقيقة الحذرة، وهذا أنسب إلى تيمة البصاصة (الجهاز المخابراتي القمعي) الذي قام عليه متن الزيني .

ولم نجد تيمة (التنجيم) بعيدة عن دلالة (السرادق)، فقد تجلّى حقلها الدلالي مع تلك (المناصات/ العناوين) التي كان يذكرها السارد عند كلّ سرادق (باب/ فصل) مما جسّد سلطان (هذا الاعتقاد زمن النص، ولقد كانت للبحث رحلة استقرائية في متن الزيني عكست صدى هذا (العنوان على المضمون.

ولم تكن مناصات الزيني الداخلية (السرادقات/ المقتطفات) عفوية الحضور، بل، قد شكّلت بناء حدثيا دقيقا مثّلت فيه العناوين الكبرى (السرادقات) المراحل الحدثية العامة لمتن (الزيني، ثم تأتي المناصات الصغرى (المقتطفات) لتمثل معالم الحدث الخارجية في بنيته السطحية، (المؤسس لبداية الأحداث ونهايتها، مشكلة محيطا حدثيا لها.

وإذا كانت الظاهرة الاسمية (العَلَمِيّة) مميّزة لعنوان الرواية (الزيني بركات)، فإن عناوين (المتن الفرعية لا تكاد تخرج عن هذه السمة، مما يحملنا إلى ضرورة الوقوف عندها والبحث عن (مصادرها، ودواعي حضورها، ذلك الذي سيتولاّه الفصل الخامس، ضمن سيميائيات الاسم.

الفصل الخامس

سيميائيات الأسماء

متن الزيني والظاهرة الاسمية:

لماذا الظاهرة الاسمية في متن الزيني؟

إنّ سياحة ماسحة لمتن الزيني تكشف عن ذلك الحضور المكثّف لاسم العلم، ابتداء من العنوان الرئيس، مرورا بالعناوين الثانوية، وانتهاء بمادة الكتابة نفسها التي تمثّلت، في كثير من المواضع، روحَ أدب السيرة الذاتية، وفن التراجمة والسيرة الغيرية، وأدب الرحلة، بما تزخر به من أسماء الأعلام.

والمقرّ بهذه الحقيقة قد يذهب به التعليل إلى أنّ واضع النص قد يكون تشرّب بالتاريخ، وتشبع من سير الرجال، فهل يمكننا اعتبار نص "الزيني بركات" من (السيرة) التي تعتدّ بالتاريخ وأحداثه، وتحفل بالأشخاص وحيواتهم، أم هو من (القصة التاريخية) التي أخذت من التاريخ مادتها، ومن الأدبية صياغتها ؟

"إذا شاء القارئ أن يعرف الحدّ الفاصل بين "السيرة"، وما يسمّونه "القصة التاريخية"، فإنه واجد في الثانية حريّة أكثر من الخيال، وشخصيات وأحداثا مخترعة، وتشكيلا جديدا، يختلط كلّ ذلك بشيء من التاريخ، قائم على فهم عام لروح العصر، وطبيعة ناسه.. هدفها أن تستعيد صورة الماضي، لإثارة بعض المتعة التي لا يحقّقها التاريخ.. أما السيرة، فإنها تزاوج متعادل بين حقائق التاريخ، والقوّة المتخيّلة البارعة في الحذف والإثبات والبناء .. فميزتها تتّضح في طريقة قولها"[1]. وعلى أساس هذه الحدود الفواصل، بين هذه الأجناس السردية، يكون المتّكأ الذي نتّكئ عليه، في مقاربتنا لشخصيات متن الزيني.

إنّ فكرة (التأريخ للأعيان). وتقييد تواريخ وفيّاتهم في العصر الذي نتناوله شائعة رائجة، كما أنّ كتب (الخطط السلطانية) التي تؤرّخ لسلاطين العصر، وإنجازاتهم في خطّ المدن وإقامة العمران والمنشآت وضروب فنون العمارة ظاهرة في العصر أيضا ، فلا يمكن **للغيطاني**، وقد

---

[1]- فن السيرة، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1956، صص.92 – 94

استمد مادته التاريخية منها، و باعتراف صريح منه[1]، إلا أن يحترم القواعد، فيدخل في لعبة تناصية واعية[2]، حتى إذا ما حاول تجنّب ذلك، أصابه بعض غبارها كأثر باق، تكشف عنه الظاهرة (العَلَمية) التي يمكننا ملاحظتها عند مسح المتن، في عناوين سرادقاته، أو عناوينِ ما تفرّع عنها من مقطّعات، شاهدة على حضور ملفت لاسم العلم.

العَلَمِيّة في العناوين : (عرض المحتوى)

مقتطف (أ): من مشاهدات الرحالة البندقي، فياسكونتي جانتي

السرادق الأول : ما جرى لعلي بن أبي الجود، وبداية ظهور الزيني بركات بن راضي.

أول النهار

سعيد الجهيني

بسم الله الرحمن الرحيم (مرسوم شريف)

زكريا بن راضي

كوم الجارح

الأربعاء، عاشر شوال

أول الليل، الأربعاء، عاشر شوال

إلي الزيني بركات بن موسى، ناظر الحسبة الشريفة (رسالة)

بعض ما وجهه كبير البصاصين، الشهاب الأعظم، إلي السلطان والأمراء (رسالة)

السرادق الثاني : شروق نجم الزيني بركات

نداء

سعيد الجهيني

نداء

زكريا بن راضي

نداء

---

[1]- ينظر تصريحه بذلك في: الرواية العربية (واقع وآفاق)، بعض مكونات عالمي الروائي، دار ابن رشد، ص.325 .

[2]- ينظر، في نظرية الرواية، محمد البارودي، سراس للنشر، تونس، 1002، صص.174 – 183.

من عمرو بن عدوي، إلي مقدم بصاصي القاهرة (رسالة)

نداء

سعيد الجهيني

سعيد الجهيني

مرسوم شريف

مرسوم سلطاني

سعيد الجهيني

نداء

السرادق الثالث : وقائع حبس علي بن أبي الجود

بسم الله الرحمن الرحيم (تقرير)

اللّهمّ اجعل هذا البيت آمنا (تقرير)

مقتطف (ب): مشاهدات الرحالة البندقي

نداء

نداء

زكرياء بن راضي

بسم الله الرحمن الرحيم (رسالة)

عمرو بن العدوي

نداء

إلي مقدم بصاصي القاهرة

نداء

نداء

نداء

نداء

بسم الله الرحمن الرحيم (تقرير)

نداء

كوم الجارح

السرادق الرابع :

زكريا بن راضي

نداء

مقتطف (ج) : من مشاهدات الرحالة البندقي، فياسكونتي جانتي

نداء

نداء

سعيد الجهيني

مقدم بصاصي القاهرة

كوم الجارح

مقتطف (د) : من مذكرات الرحالة الإيطالي، فياسكونتي جانتي

السرادق الخامس :

اللّهمّ، اجعل هذا البلد آمنا (رسالة)

بسم الله الرحمن الرحيم (محتوى الرسالة)

ذيول : لا يطّلع عليها إلا كبير البصاصين، بعينه (4 ذيول للرسالة السابقة)

كوم الجارح

تقرير مرفوع إلي الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي، كبير بصاصي السلطنة

مصيبة كبيرة ، ديوان سر نائب الشهاب الأعظم، زكريا، المختص بـــأحوال ابـــن

عمرو بن العدوي

سعيد الجهيني

نداء

زكريا بن راضي

نداء

السرادق السادس : كوم الجارح

سعيد الجهيني

السرادق السابع :

سعيد الجهيني

خارج السرادقات :

مقتطف (**أخير**) : من مذكرات الرحالة البندقي، فياسكونتي جانتي.

قراءة في محتوى الكتاب:

عند تصنيف أسماء الأعلام الواردة في العناوين، في السرادقات والمقطّعات، تتبّين لنا حقيقة تأت عليها التشكيلات الاسمية، ذلك أنّها تتمظهر بالاسم الصريح تارة، وتارة بما ينوب عنه، تأخذ صورة (الأيقونة) الدالة عن مقابلها، كأن تأتي لقبا، أو وسيطا كتابيا (غرافيا)، أو حيزا مكانيا، أو تناصا رامزا، مما سنأتي على توضيحه.

العنونة باسم العلم الصريح :

إنّ من العناوين ما ورد لفظ العلم فيه (اسما صريحا)، كسعيد الجهيني، وزكريا بن راضي، وعمرو بن العدوي، فهي أسماء فواعل في النص استوجب التصريح بها، بوصفها أصواتا لسلطات نصية عن قصد، تركت الشخصية تعبّر عن حضورها.

العنونة باللقب الرسمي النائب عن الاسم :

وإنّ من العناوين ما عرض بألقاب المناصب والوظائف، كناظر الحسبة، وكبير البصّاصين، ومقدم بصاصي القاهرة، أو ديوان سرّ نائب الشهاب الأعظم .. وهي فواعل نابت مناب

خاصها، فكان لها ما كان للاسم الصريح، على الرغم من ما نستشعره من محدوديّة حركتها، فيها تمثّل الفعل السلطوي الواجب التنفيذ، أو مجرد قناة ممرّرة له.

العنونة بالأيقونة النائبة عن الاسم :

وإنّ من العناوين ما عرض تحت (اسم الوثيقة) كأيقونة ممثلة لجهة رسمية هي جهة الدولة، نفس ذلك في المرسوم والرسالة والتقرير والنداء، أو المذكرة الممثلة لصوت الآخر (الرحالة الإيطالي) بوصفها، في جوهرها، وثائق (أيقونية) تنوب عن أصحابها :

- فالمرسوم الشريف، نائب عن السلطان المملوكي (قانصوه الغوري)
- والرسالة السرّية نائبة عن جهة رسمية في الدولة، كالرسائل الصادرة عن ناظر الحسبة (الزيني بركات) أو عن كبير البصّاصين (زكريا بن راضي)، أو عن عمرو بن عدوي)، أحد العملاء وعين النظام داخل الأزهر، أو عن (بصاص) في الداخل، أو (جاسوس) في الخارج.
- والتقرير، نائب عن رجال البصاصة [المخابرات] داخل السلطنة وخارجها.
- والنداء، نائب عن الزيني (المحتسب)، أو زكريا بن راضي (كبير البصاصين)
- ثم نجد المذكرة الذي شكّلها مناص (المقتطف) شكلا من أشكال التوثيق التاريخي، وقد استعان السارد بها بوصفها تقنية تقوم مقام خطاب الراوي، مجسّدا بها الرؤيا الموضوعية لأحداث روايته عبر مراحلها السردية، فتغدو مناصا نائبا عن الرحّالة الإيطالي، البندقي (فياسكونتي جانتي)، الذي مثل في متن الزيني (الراوي / الشاهد) المعاصر لأحداث السلطنة والشاهد على لحظة سقوطها، بوصفه رحّالة ينقل ما يراه، هذا من حيث مستوى التجلي، أما من حيث بنية النص العميقة، فقد مثّلت المذكرة (صوت الآخر) الغربي، صاحب الحمولة التاريخية والإيديولوجية الموازية لـ (صوت الآخر) العربي.

العنونة بالتناص النائب عن الاسم :

ونجد من عناوين المتن ما جاء تناصا قرآنيا كآية البسملةً (بسم الله الرحمن الرحيم)، عنوان سورة في المدوّنة القرآنية، أو تناص (اللّهمّ اجعل هذا البلد آمنا)[1]، بحيث تبدو دلالة الاسم فيها صريحة في العنوان (بسم الله، اللّهمّ)، كمادة للمحتوى، لا كشكل له[2]، دون أن تمتنع من أن تكون نائبة عن الجهة التي وظفتها، أي السلطان المملوكي، الممثّل للسلطة الروحية والدنية معا.

العنونة بالمكان النائب عن الاسم :

وقد ينوب المكان عن اسم العلم في العناوين، فيحمل دلالته، كالمكان الذي كرّره السارد ستّ (06) مرّات عنوانا لبعض وحداته السردية، إنّه (كوم الجارح[3]) النائب عن الشيخ، الزاهد، العارف بالله، أبي السعود الجارحي، قائد المقاومة الشعبية ضد العثمانيين، بعد انهزام المماليك .

العنونة بالزمان النائب عن الاسم :

إنّ استعمال الزمن، كعديل للاسم أمر قابل للتأويل، ذلك أنّ الحيّز الزمني الذي أشار إليه متن الزيني، متميّز حدثيا سواء أكان تأريخا أم توقيتا .

لقد عرض المتن عناوين للزمن، في السرادق الأول، أوردها كما يلي:

أول النهار

الأربعاء عاشر شوال

---

[1]- من قوله: "و إذ قال إبراهيم ربّ اجعل هذا البلد آمنا .. " [إبراهيم/ 35]

[2]- يؤخذ المعنى هنا وفق المفهوم الذي صاغه هامسليف، لثنائية التعبير (الدال) والمحتوى (المدلول)، حيث يرى أن هذه الثنائية تخضع إلى ثنائية أخرى منطقية هي الشكل (الفونولوجيا) والمادة (الفونتيك)، فيغدو التقسيم الرباعي لها هو: مادة المحتوى، شكل المحتوى، شكل التعبير، مادة التعبير.

[3]- كوم الجارح اسم زاوية الشيخ أبي السعود الجارحي بالقاهرة .

• إلى جانب أسماء المكان: (عين جالوت، الشام، مصر، القاهرة، القلعة)[1].

ولسنا ، بعد هذه المتابعة الاستقصائية لمنظومة الأسماء، في عناوين الزيني بركات، نتمحّل إسقاط أو نتكلّف التأويل، فقد لا يكون لأسماء الشخصيات الروائية كبير أثر في ذاتها، لكن إنها تكمن فيما تفسره، وتؤوله من دلالات متنوعة، من شأنها أن تعمّق وعي المتلقي بالمعاني الاستراتيجية التي يولّدها الخطاب ككلّ. فالعنوان يفسّر في الشخصية طبيعتها، وموقعها الاجتماعي، ودلالتها على الحدث الذي جاءت في سياقه، بل، وتفسّر مترعها السياسي، ومداها الزمكاني والقيمي والإيديولوجي. إنّها علامة لعلامات مفتوحة تماثلا أو تخالفا[2].

منظومة أسماء الأعلام في متن الزيني:

لقد أوجد التمازج بين ما هو تاريخي وما هو سردي، في مادة (الزيني بركات)، تمازجا على مستوى (الفواعل)، امتزجت فيه الشخصيات الحقيقية بالخيالية، ولعلّ فرزا لشخصيات المتن قد يكشف لنا عن ذلك:

شخصيات حقيقية :

ابن إياس: محمد بن أحمد (ت.930) صاحب كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، ثلاث مجلدات، تؤرخ لعصر المماليك البرجية [1382 – 1517م]

الزيني بركات: ابن موسى ناظر الحسبة لآخر المماليك البرجية، وأول محتسب في العهد العثماني، في مصر.

قرتباي: أحد ولاة للقاهرة، زمن المماليك البرجية.

أبو السعود الجارحي: ولي صالح، ذو كرامات، عرف بزاويته (كوم الجارح)، مقاوم للغزو العثماني، توفي سنة 933هـ .

---

[1]- مركز الحاكم المملوكي بالقاهرة .

[2]- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي، عثمان بدري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر.96 – 97 ص.34.

ابن عثمان: السلطان سليم الأول، تاسع سلاطين آل عثمان، هازم المماليك، وفاتح الشام ومصر.

قانصوه الغوري: السلطان المملوكي قتل في (922هـ) في موقعة (مرج دابق)، في بلاد الشام، أمام العثمانيين.

طومنباي: آخر السلاطين المماليك الذي قاد المقاومة الشعبية ضد العثمانيين وانهزم في الريدانية، ألقي عليه القبض وشنق سنة (1516م).

خاير باك: أمير مملوكي، كان قائدا لقانصوه الغوري، ثم خانه ووالى العثمانين.

شخصيات خيالية:

فياسكونتي جانتي: الرحالة الإيطالي الذي عاصر ابن إياس، المتردد على مصر وبلاد الشام.

سعيد الجهيني: (الطالب الأزهري).

زكريا بن راضي: (رئيس البصاصين)

عمرو بن العدوي: الأزهري العميل.

الشيخ ريحان: والد سماح (حبيبة سعيد الجهيني).

سماح: بنت الشيخ ريحان.

الشهاب: جعفر بن عبد الجواد (كبير البصاصين).

همزة بن العيد الصغير: صاحب المقهى.

إبراهيم ابن السكر والليمون: رئيس الشعراء، ورقيب الدعاية.

ابن كيفه: أحد المساطيل من العامة.

تمثّل الأسماء في الرواية منظومة مميزة يمكن حصرها في ثلاث مجموعات:

منظومة الأسماء ذات البعد الاجتماعي: حيث تحدّد طبقتها وحضورها الاجتماعي (المادي والمهني)، كالطالب الأزهري (سعيد الجهيني)، أو التي ترتبط بالمجتمع الرسمي مثل (الزيني بركات)

منظومة الأسماء ذات البعد التجريدي: تمثل أعلى السلم السياسي والاجتماعي، السلطان المملوكي (قانصوه الغوري)، والعارف بالله الشيخ أبي السعود الجارحي

منظومة الأسماء الكاريكاتورية المفرغة المعني: وهي أسماء شعبية، مرتبطة بوسطها الاجتماعي، تستخدم في العمل الفني، قصد تحقيق وظيفتين:

- **التهكم الساخر:** وليس من الأسماء نفسها، وإنما في كونها ضحية مجتمعها.
- **الاحتجاج:** حيث يحتجّ بها على المجتمع الرسمي الظالم، الذي استلب هويتها، وجعلها مجرد علامات اشهارية مبتذلة[1]، ولنا في ذلك مثلا، نقيب الشعراء، ورقيب الدعاية في العامة (إبراهيم بن السكر والليمون) ، و(ابن كيفه) أحد المساطيل من العامة.

تحليل المنظومة الاسمية في عناوين المتن: (الزيني بركات أنموذجا)

الشخصية الغائبة الحاضرة:

إنّ وسم رواية الغيطاني بـ "الزيني بركات" إقرار مسبق من المؤلف، أنّ كلّ ما سيأتي من حدث أو يعرض من فعل هو من متعلقات هذه الشخصية، عندئذ، سيكون ورود اسم الزيني على رأس الفصول (السرادقات) والمقطعات[2] أمرا مشروعا.

غير أنّ معاودة النظر في فصول الرواية ستكشف لنا عن شبه غياب لاسم (الزيني) في السرادقات، وغياب كلّي في المقطّعات، مما يحمل إلى التساؤل عن خلفية هذا الغياب، وعن زهد الكاتب في التصريح ببطل روايته. علينا أن نذكّر هنا بمحور رواية الغيطاني، إنّه السلطة وجهاز البصاصة (المخابرات)، ومعه، ستكون تيمة البصاصة مهيمنة بحقلها الدلالي (الحضور الخفي، التكتم الشديد، العمل الحريص على الإخفاء، الغاية المبررة للوسيلة)، وحتى هذا الذي كشف

---

[1]- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي، عثمان بدري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر .96 –97، ص.35– 36

[2]- يقابل السرادق في المتن الفصل، و لمّا قام السرادق على عناوين، فقد أطلقنا على وحداتها (مقطعات)تمييزا لها عن وحدات السرادق.

عن اسمه في الغلاف (الزيني بركات)، لا بدّ أن يختفي عـــن الأنظـــار ويتمـــاهى في ظلال، وعليه أن يبقى مجهولا عند الناس، وأن يغدو لغزا محيرا، حتى لدى جهاز البصاصة.

لقد صرح السارد بالزيني في السرادقات، ولكنه تصريح يتدرج نحو الإخفاء :

السرادق	حضور الزيني بركات
السرادق الأول	ما جرى لعلي بن أبي الجود، و بداية ظهور **الزيني بركات** بن موسى
السرادق الثاني	شروق نجم **الزيني بركات**، و ثبات أمره، و طلوع سعده، و اتساع حظه
السرادق الثالث	وقائع حبس علي بن أبي الجود.
السرادق الرابع	(بدون إشارة)
السرادق الخامس	(بدون إشارة)
السرادق السادس	كوم الجارح
السرادق السابع	سعيد الجهيني

فالسرادق الأول يشير إلى حدث (سياسي/ أمني) في السلطنة، إنّه إقالة محتســـب القـــاهرة (علي بن أبي الجود)، وتقديمه للمحاكمة، بتهمة الفساد واستغلال منصبة لأغراضه الشخصـــية. وهي التهمة الجاهزة التي تلعب عناصرُ جهاز الحكم بورقتِها عند الضرورة، بعدما يكون الرهـــان على البديل المناسب الذي يخلفه، ويخضع لقواعد اللعبة، "صوت المنادي لا يملّ تكـــرار الخـــبر، إمساك الظالم الطاغي المتجبّر، علي بن أبي الجود، الحوطة على موجوده، على حواصله وأمواله، على حريمه وجواريه، ترسيمُه إلى جبِّ القلعة حتى يتكشّف أمره " [ز/ 28] .

ولكن، كيف ظهر الزيني في هذه الأجواء ؟.. لا جرم أنّه سيظهر بالطريقة التي ظهر بهـــا المحتسب الذي كان قبله (علي بن أبي الجود)، وبمرسوم شريف، يصدر عن السلطان:

(مرسوم شريف)

بسم الله الرحمن الرحيم

أما بعد :

بعد قراءة التواريخ الماضية، واستيحاء العبر، والوصول إلى حقيقة المبتدأ والخبر، وبعد طول تفكير وتدبير:

قررنا

يتولى بركات بن موسى، حسبة القاهرة، لما تبيّن لنا مما قدمناه، ما فيه من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووفور هيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه، ومراعاة الدين، كما أنّه لا يفرّق في الحق بين الرفيع والحقير، لهذا أنعمنا عليه بلقب "الزيني" يقرن باسمه بقية عمره .

قلعة الجبل

الثامن شوال

كما يعزل ويجرّم بقرار أيضا، ينادى به في الناس، مثل نداء تجريم علي بن أبي الجود:

نداء

يا أهالي مصر

أمر مولانا السلطان

بتسليم المجرم بن المجرم

علي بن أبي الجود

إلى ناظر الحسبة الشريفة

الزيني بركات بن موسى

ليتولى أمره

ويأخذ حقوق الناس منه

ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء

المساكين الأولياء..

ولإدراك هذا الحضور الشحيح للزيني على مستوى (التجلّي)، ودون أن نعقّب على ذلك، نحيله بحضوره (النحوي)، ضمن بنية النص السطحية، حتى نتبيّن بعض ميكانزمات (الفعل السردي)، على مستوى الشخصيات:

- "بركات بن موسى.. بما فيه من فضل وعفّة، وأمانة وعلو هّمة، وقوّة وصرامة، ووفور دين، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه، ومراعاة الدين، لا يفرق في الحق بين الرفيع والحقير، أنعم عليه السلطان بلقب "الزيني" يقرن باسمه بقيّة عمره" [ز/ 30]

- "هو في دفاتر المخابرات مجهول: "بركات بن موسى، له مقدرة الإطلاع على النجوم، أنه اسمها عنقا" [ز/ 39]

- "يسعى إلى طلب منصب (الحسبة)، يدفع ثلاثة آلاف دينار كاملة، سلّمها إلى الأمير (قانى باي) " [ز/ 48]

- "الزيني مجهول في العامة، وعلى الرغم من ذلك، كانوا يزكّونه، بدافع الإشاعات" [ز/48 –49]

- "إنّه صورة للهيبة عندما يخطب في الناس" [ز/62]

- "له قدرة على التأثير" [ز/62]

- "يدخل في صراع مع رئيس البصاصين (زكريا بن راضي)" [ز/192]

- "تتعلّق العامة به" [ز/199]

- "يقبض عليه الشيخ أبو السعود الجارحي بتهمة استغلال اسم الشيخ وسلطته الروحية على الشعب في جمع الأموال للسلطان" [ز/245]

-"يختفي الزيني ثم يظهر في خدمة ابن عثمان" [ز/276]

خلاصة:

لقد استبدّت ظاهرة (اسم العلم) بعناوين المتن حتى غدت تيمة لها، وهي ظاهرة قد يمكن إرجاعها إلى طبيعة المادة الحكائية التي تعامل بها السارد. لقد كانت مادة الرواية مستوحاة من التاريخ (كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور، لأحمد بن إياس) امتزجت بها عناصر سرديّة تعتدّ

الاسم ودلالته، كالسيرة الذاتية، والترجمة الغيريّة، وأدب الرحلة، وإنّ القراءة التي أولياها فهرسة الرواية (محتوى الكتاب) قد أكدت لنا هذا التعامل الاسمي الدقيق، سواء أكان هذا التعامل باسم العلم الصريح، أم باللقب النائب عنه، أم بأيقونات تستلزم أصالة الاسم مثل الرسوم السلطاني، والرسائل الديوانية، وتقارير البصاصين، وخطاب النداء، ومذكرات الرحالة الإيطالي، حيث إنّها خطابات تقتضي ذكر اسم المرسل، والمرسل إليه، وقد تنوب أيقونة المكان، أو النسق التركيبي الدال عن الاسمية، في ذلك.

لقد كشف المتن، في عناوينه، عن منظومة اسمية تراوحت بين الأسماء ذات الوظيفة الاجتماعية، والأسماء ذات المرجعية التراثية التجريدية، وثالثة كاريكاتورية لم تطف على السطح، وكان لنا في شخصية (الزيني بركات) الذي حضر من خلال الوثائق الرسالية (الرسالة السرية، الخطبة، النداء)، أنموذج للدراسة، حللنا فيه شخصية الزيني (الحاضرة/ الغائبة)، بوصفه ناظرا لـ (الحِسْبة) الدائم الحضور في حياة الناس، ولكنّه حضور عبر الأعوان والعمال، والإملاءات والنداءات، حرصا من الزيني على أبّهة الملك والسلطان التي تستدعي التواري عن الأنظار والمخاطبة من الأعلى اصطناعا للهيبة.

لقد أشار الفصل الخامس، وهو بصدد تتبع الظاهرة الاسمية في عناوين متن (الزيني بركات) إلى حضور (الوثيقة الرسمية)، بما تحمله من أيقونة تنوب عن الجهة التي صدرت عنها (السلطة) مما يحملنا إلى استقراء أشكالها، وبيان أنواعها ووظائفها الدقيقة في رحلة المتن، ممّا سنتابعه في الفصل التالي.

الفصل السادس

سيميائيات الخطاب الرسالي

أشكال التراسل في المتن :

عند تصنيف عناوين الزيني بركات الصغرى (العناوين الفرعية) الواردة ضمن العناوين الكبرى (السرادقات)، نتبين من خلالها أنماطا من خطابات ذات صيغة نصية متميزة بمادتها اللغوية الممثلة لها.

فإذا ما أبعدنا الأنماط السردية الخالصة، ونعني بها خطاب (الراوي/ الكاتب)، أي (الخطاب الشخصي)، وخطاب (الراوي/ الشخصية)، أي (الرحالة الإيطالي)، أمكننا تمييز أنماط نصّية تسم شكلها بالخطاب (السلطوي) وهي الممثلة في:

المرسوم

الفتوى

النداء

الخطبة

الرسالة

التقرير

وعند إخضاع هذه الأشكال النصية السلطوية، إلى تصنيف آخر، ينطلق من خصوصية الخطاب، والأطراف المؤطرة له، نكون أمام شكلين متميزين، يكرسان حضور السلطة من جديد، من خلال طابع الإلزام والتقرير، ذلك الذي يوضحه الجدول:

طابع الخطاب	شكل الخطاب
الطابع الإلزامي	المرسوم/ الفتوى/ النداء/ الخطبة
الطابع التقريري	الرسالة/ التقرير

(جدول1)

كما يمكن أن نقسم الأشكال النصية الإلزامية، بوصف نبرتها السلطوية، إلى نبرة إملائية ونبرة إبلاغية:

نبرة الخطاب	شكل الخطاب
النبرة الإملائية	المرسوم/ الفتوى
النبرة الإبلاغية	النداء/ الخطبة

(جدول2)

وعلى الرغم من أن شكل (الرسالة) يوحي ببعده التواصلي، إلا أنه، في متن الزيني، يميّزه الشكل التقريري، تماما كذاك الذي ميّز تقارير البصاصين، وذلك لـ :

طبيعة المراسلة:

- رسالة ديوانيه

طبيعة الأطراف الممثّلة للمراسلة:

- من رئيس البصاصين إلى السلطان [ز/ 69]،
- من رئيس البصاصين إلى المحتسب [ز/67]،
- من بصاص إلى رئيسه [ز/166]،

ذلك الذي نلمسه عند المقاربة الأفقية لشكلي التراسل (الرسالة/ التقرير) كما هو مبيّن في (الجدول1)، بينما نلمس الطابع الإلزامي، في بعضها (رسالة الزيني / زكريا بن راضي)[ز/151]، أو الطابع الإملائي، في بعضها الآخر، كـ (الرسالة التي أعدّها الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي، في اجتماع كبار البصاصين) [ز/222]، ذلك عند المقارنة العمودية، لطابع الخطاب الرسالي كما هو في (جدول 1 – 2)، ويبقى النص السردي (خطاب الكاتب، ومذكرات الرحالة البندقي) يحمل الطابع (الوصفي/ الحكائي)، وقد يتقاطع مع شكلي الرسالة والتقرير، في بعدهما

ـوي، مثل الذي نجده في مذكرات الرحالة الإيطالي، عندما يغدو راويا، وطرفـــا في الفعـــل ـردي (المقتطف الأخير) [ز/ 281]

أشكال الرسالة:

المرسوم :

يمثل المرسوم، في متن الزيني، السلطة الرسمية (السلطان المملوكي)، وهي سلطة واجهـــة، ـس لها القرار الفاعل إلا في حدود ممارسات بروتوكولية إملائية، من قبل الحاشـــية (الأمـــراء)، ـلطة الفعلية، فتتمظهر في قرارات التعيين والتنحية، والإقرار والرفض.

لقد وردت في متن الزيني ثلاثة مراسيم :

مرسوم تعيين : تعيين الزيني بركات واليا على القاهرة، ومحتسبا للديار المصرية

مرسوم إبطال : إبطال عادة الفوانيس

مرسوم تنحية : تنحية قاضي الحنيفية، المؤيد لفكرة الفوانيس

فأما المرسوم الأول (مرسوم التعيين)، فهو المرسوم الوحيد الذي حمل خصائص المراســـيم السلطانية القديمة على مستوى اللغة والأسلوب، براعة من منتجه (الغيطاني) في محاكاة الأنمـــوذج ـرسلي القديم. لقد ارتبط المرسوم ببطانة السلطان، وبالأمراء الذين استعملوا، من قبل، (علـــى ـن أبي الجود)، المحتسب السابق، ليحمي مصالحهم، فيكون العين التي بها ينظرون، والأذن التي بهـا يسمعون، واليد التي بها يبطشون، ولّما أن نسي المحتسب نفسه، فجمع المـــال، وأعظـــم الجـــاه، واعتقد أنه يستطيع أن يناطح الأمراء، كان لزاما عليهم أن يقوموا بتصفيته، ومصادرة ممتلكاتـــه، ـما عليهم إلا أن يوغروا صدر السلطان – وأمثال ابن الجود فريسة محبّبة لديه – يطمعـــون بـــه، ليصدر مرسوم التنحية، ويبحث عن محتسب آخر، يدفع ثمن المنصب، ويفـــهم قواعـــد اللعبـــة، ويحافظ على شعرة معاوية ألاّ تنقطع، لأجل ذلك كان المرسوم الأول. [ز/ 122]

ثم يأتي المرسوم الثاني، وكان وليد حادثة (الفوانيس)، وليست أهمية الفوانيس في الفوانيس نفسها، التي افتعلت حولها ضجة عارمة، حركت العامة، وشغلت الناس، و إنما فيما استغلت له، لتصفية الحسابات.

لقد كانت فكرة الفوانيس صادرة عن المحتسب الجديد (الزيني بركات)، وقد كانت الغايات - الغايات الظاهرة - إشاعة الأمن والاستقرار في القاهرة، وحماية الناس وحفظ أرواحهم وممتلكاتهم من غارات المنسر [طبقة عسكرية دنيا في الجنديّة المملوكية]، ومماليك الأمراء، هذا ظاهر ما هدف إليه الزيني من فوانيسه، أما باطن مقاصده، فلعلّه يرتبط بذلك التعيين الذي رافق نداء الفوانيس، وحسب حساب ردة الفعل منه، ألا وهو تعيين رئيس البصاصين (زكريا بن راضي) نائبا للمحتسب، علاوة على منصبه الأمني . وصورة زكريا كريهة عند العامة، وأشد كراهية عند طلبة الأزهر (المثقفين)، بل وعند بعض الأمراء أيضا، فلا بدّ، عندئذ، من إحداث رجّة (الفوانيس)، تشغل الناس، حتى يمرّ قرار التعيين بهدوء . ولقد كان الأمر كذلك، حيث لم يتفطن للأمر إلا بعض المثقفين، أمثال الطالب الأزهري (سعيد الجهيني) [ز/ 118]، وبعض العامة الحركيين [ز/ 106].

أما الأمراء، فلعلّهم، هم أيضا، قد شجعوا العامة على رفض فكرة الفوانيس، لحاجة في نفوسهم، وألهبوا حماسة وعّاظ المساجد، حتى يخطبوا في الجوامع، يؤلبون الناس على الزيني ويستنكرون بدعته التي ما أنزل الله بها من سلطان. إنّ فكرة أن تعلق الفوانيس في كلّ جهة، وأن يصبح ليل القاهرة نهارا، أمر لا يطيقه الأمراء، بله مماليكهم، وقد ألفوا أن تقضى الحاجات، وتحبك الخطط تحت جنح الليل، والزيني، حين يستعمل رجاله، ينصبون السلالم الخشبية لتنظيف الفوانيس وتزويدها بالشحم وإيقادها، إنما يقومون بالتجسّس على الأمراء وهتك حرمات الناس في بيوتهم. كما أن الفوانيس قد تعتور ممارسات مماليك الأمراء، حين يُنَفَّسون من حبس (طباقاهم) وثكناتهم، اتقاء مكبوتاتهم، فيتسللون في العتمة، يمارسون أنواع السطو والنهب والاختطاف، إلى جانب خطر قد يحسب حسابه، حين تشجع الفوانيس الأطفال على التأخر في

ول إلى بيوتهم، ويألفوا عادة السهر والسمر، على ضوء الفوانيس، وقد يكـــون في لهوهـــم تهم ما يجعل المماليك هدفا لحجارتهم، وألوان سبابهم وبذاءة ألسنتهم.

وأما رجال الدين، من الوعاظ والمعمّمين، فقد كان الرفض عندهـــم جبلّـــة، ودوافعـــه ورة مشهورة، ذلك بأن الفوانيس تشجع حريم العامة على النزول ليلا إلى الشـــارع، وهـــذا يا للحشمة، وخادش للحياء.

وبقيت العامة التي تعوّدت القمع وكبت الكلمة وخنقها في الحلوق، وها هي تجد متنفســا ومنفذا للصراخ ورخصة التعبير عن أشياء، طالما حرمت التعبير عنها والجهر بها، وســـتجد في فوانيس ذريعة لممارسة غضبتها المقموعة.

أمام هذه المعطيات، سيمارس السلطان سلطته، فيصدر مرسوما ملزمـــا بإبطـــال عـــادة فوانيس، وإزالة كلّ ما علق بها [ز/122]، ولكي يرضي قطاعا من رجال الدين، الذين لا يـــزال لهم الدور الفاعل في تزكيته، سيصدر مرسوما آخر، وهو المرسوم الثالث في المتن، يقضي بتنحيـــة قاضي قضاة الحنيفية، الذي شق عصا جماعتهم وخالف (فتواهم) وقال قولا آخـــر في الفوانيـــس [ز/121]

الفتوى:

إذا كان المرسوم السلطاني ملزما للرعية، فإن هذه الإلزامية حاصلة، أيضا، في (الفتـــوى) التي يصدرها علماء الدين، فتلتزم الرعية بها وتمتثل لها، وإلا عدّ ذلك مخالفة للشرع ومروقا عـــن الدين. غير أنّه، حين تزكي الفتوى قرار السلطان، أو يزكي السلطان نص الفتوى، فإنّ الســـلطان في كليهما صاحب السلطة الدينية والمدنية معا.

إنّ الفتوى، حين تصدر في حادثة الفوانيس، زاعمة أنها "تذهب البركـــة بـــين النـــاس" [ز/125] زعم ممجوج لا سند له إلا عبر لفظة (بركة) الزئبقية التي وجدت مكانها ضمن مرجعيـــة العامة الثقافية، كما أنها لفظة لها جليل الخطر في حياة الناس، حين ينظرون إلى واقعـــهم، وقـــد سلبوا كلّ حق في الحياة، وعلى الرغم من ذلك، فهم لا يزالون يعيشون حياتهم، ويصلون ليلـــهم

بهارهم، قانعين بالقليل القليل. ولا جرم أن دلالة لفظة (بركة) قد فعلت فعلها، حين اعتقد أنّ بدعة الفوانيس قد ترفع عن الناس بركة السماء، ولا بدّ، والحال هذه، أن يدفع شرّها، ويحارب ابتداعها، ولو كان الزيني نفسه، ناهيك عن تكفير مؤيدها، ذلك الذي اضطلعت به (الفتوى)، الذي جاء على هامشها إنكار ما جاء به (قاضي قضاة الحنيفية)، الذي كان له رأي مخالف: الفوانيس، تطرد الشيطان، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء " **[ز/217]**

الخطبة:

لم ترد الخطبة في متن الزيني، نصا صريحا، مستقل المقاصد، كما لم يفرد لها عنوان خاص، يحدد مناصُه نسقَها الخطابي، وبنيتها التواصلية، وإنما جاء في درج خطاب آخر (تقارير الخاصة، ومذكرة الرحالة الإيطالي) في صورة ملخصات حدثية، أو عصارات أقوال، إلا أن خطبة الوعاظ التي قربتنا من شكل خطب العصر المملوكي على الرغم من أن الملفوظ الخطابي يكاد يكون نمطيا وامتدادا للخطبة الدينية الأم (أنموذج خطبة العصر القديم).

لقد وردت في المتن ثلاث خطب:

خطبة التعيين: للزيني بركات

خطبة الفوانيس: لوعاظ الجوامع

خطبة التبيض: للزيني في زكريا

لقد كانت خطبة الزيني الأولى (خطبة التعيين) مرتبطة بحدث مركزي مهمّ، هو تعيين الزيني بركات على رأس منصب (الحِسبة)، وجاءت شبيهة بجدول أعمال، سوف يضطلع به الزيني مدة بقائه محتسبا، لقد كان ظهوره الأول، أمام الناس، حاد اللهجة، فمنصب الحسبة -الذي سعي إلى شرائه – لم يكن ليقبل به، لولا رغبة أبداها العارف بالله، الرجل العابد الزاهد (أبو السعود الجارحي)، وأنه، لمّا قبل تحمّل هذه الأمانة الثقيلة، لن يخشى في الحق أحدا، ولا

ن بين أمير وحقير، أو خاصة وعامة، وأنّه سوف يوسّع دائرة نشاطه، باعتمال جهاز
صة، على غرار جهاز بصاصة (زكريا)، منفصل عنه.

لقد كانت هذه الخطبة جريئة، بطابعها التواصلي المباشر، خطبة لم تعجب رئيس
صاصين (زكريا)، فإذا به يرسل برسالته إلى الزيني، بما ما بها من الحزم الذي ينبّه إلى احترام
قاليد السائدة في مسائل سياسة الرعية، وأهمية إشراك زكريا في كل أمر يرتبط بأمن البلاد
صالح العباد، بوصفه المشرف الأول ومسؤول الأمن المباشر أمام السلطان. كما يبعث رسائل
حريض والتحريض، إلى السلطان والأمراء، يندّد بما قام به الزيني من سلوك، مخالفا بذلك سنن
حكم الرعية، ممّا قد يؤلب العامة ويطمع الرعاع فيهم.

ثم تأتي خطبة الوعاظ في الجوامع، متزامنة مع حادثة الفوانيس، وهي خطبة تكاد تكون
ردّة فعل زكريا من جهة، والأمراء من جهة أخرى. لقد نجحت المعارضة في تحريك الرأي العام،
حين استعانت بتأثير رجال الدين ومفعول الخطاب الديني. لقد كانت فكرة الفوانيس القطرة التي
فاضت الكأس، وربما لم تكن هذه الحادثة – في حقيقة أمرها – ذات خطر كبير، إذا كان رأس
الأمر مع الزيني نفسه، وما ألمح إليه في خطبته. إنّه مدعوم من السلطان، ولا يمكن للسلطان أن
يتخلى عنه، ما دام قد تعهّد له بجلب المزيد والمزيد من الأموال – والسلطان بحاجة إلى هذه الأموال
لنفقته ونفقة جنده – كما أنه سيدعّم من العامة، ما دام مسؤولا على أمر معاشها وأرزاقها،
وهو كفيل بأن يقف في وجه احتكار الأمراء لأرزاق الناس وجشع التجار الكبار وطمعهم.

غير أن المشروع الذي أعلن عنه الوعاظ، وبوازع من الأمراء، قد يشتغل على الوتر
العاطفي للعامة أيضا، وقوفا أمام مشروع الزيني (الظاهر/ المضمر). إنّ الوتر الذي بقي العزف
عليه، بعد وتر (الأرزاق)، الذي استغله الزيني أيما استغلال، هو وتر (الأعراض)، وهذا الذي
يجب أن يستغلّه الوعاظ بدورهم . إنّ الفوانيس، كما زعم الوعاظ للناس، سهم قاتل سدّد
لأعراض الناس، إنّها مكنت النساء من الخروج ليلا، دونما رادع، إنّها ساعدت على كشف
العورات، والتطاول على الحرمات، وشجعت على إتيان الموبقات، التي لم يمنعها ضوء النهار،
حتى يزيدها ضوء الفانوس ليلا.

ما قاله الخطباء بشأن الفوانيس:

".. نقولها عالية، نقولها بلا حرج، نقولها ورقابنا على أيدينا، يا أهل مصر، لم يحدث مثل الفوانيس من قبل، لقد أمرنا رسولنا الكريم بغضّ البصر عن عورات الخلق، والفوانيس تكشف عوراتنا..خلق الليل ستارا ولباسا، فهل نزيح الستار؟ هل نتطاول، فنبدّد سواد الليل من أكثر من المدينة؟ هذا كفر لا نقبله، ولولا اقتناع الكلّ منا بسلامة نيّة الزيني بركات، لقلنا ما يقصد ما يقصد.. ولن تحوّل الفوانيس ثقتنا عنه.

يا أهل مصر، قوموا.. إلى بيته، طالبوه بمنع الفوانيس التي تهتك الستر، وتشجع النساء على الخروج بعد العشاء، قوموا إليه، ضارعين متشددين راجين حازمين، لا يرجعنّكم لين جانبه..الفوانيس علامات آخر الزمان، طالبوا سلطاننا بتوسيط كلّ من أوحى إلى الزيني بهذا، وزوّره، برجمه، هؤلاء الجهلاء، دعاة العلم، آه من يوم تسود فيه الفوانيس، اللهمّ قنا شرّه، اللّهمّ ابعدنا عنه، اللّهمّ لا تمدّ أجلنا حتى نراه.."

هنا، تعالى بكاء الناس في الجامع، وزعق بعضهم: "اللهمّ اهدم الفوانيس، اللهمّ اسحق الفوانيس" [ز/114]

لقد كان للخطبة مفعولها، حين نجح الأمراء، من خلال الوعاظ في النيل من الزيني، وفي الجهة القابلة، ينجحون في تخويف السلطان من تداعيات قضية الفوانيس، كما ينجح الوعاظ في لعب ورقتهم، فيهيجون العامة، محققين مآربهم الذاتية والمذهبية، ويصدر المرسومان السلطانيان:

إبطال عادة الفوانيس [ز/122]

تنحية قاضي قضاة الحنيفية، المؤيد للفوانيس [ز/121]

وتأتي الخطبة الثالثة، وهي أخطر الخطب الثلاث، فيها يبذل الزيني أقصى صور الإقناع والتأثير، إلى درجة الابتذال، وفيها يحدث أول انفجار معارض، وأمام الملأ، حين تنطلق صيحة سعيد الجهيني (الطالب الأزهري) منفجرة في وجه الزيني: "كذّاب" [ز/ 204].

لقد ارتبطت هذه الخطبة بالخطبة الثانية، التي بلورت حادثة الفوانيس، وكأن الخطبة الأخيرة قد جاءت لتكشف آخر ورقة، من أجلها افتعلت قضيّة الفوانيس، أو كما أدرك ذلك الطالب الأزهري (سعيد الجهيني). إنّ الأمر يتعلق برئيس البصاصين (زكريا بن راضي) وتعيينه نائبا للزيني، ولمّا كان تاريخ زكريا حافلا بالمظالم، والتجاوزات، كان على الزيني أن يسعى جاهدا في تبييض صورة نائبه أمام العامة، وإظهار الجانب المشرق من سيرته ومسيرته. سوف يخاطب المحتسب، بخطابه، من العامة، وسوف يكون حديثه، هذه المرة، عامي اللهجة، وهذا مخالف للأصول، حتى يلامس عقول العامة وأفئدتهم.ثم يؤثر في الحضور بفكرة (العدل) التي عزّت في زمن المماليك، وأنه لا يخشى في الحق أحدا، مهما كانت درجته.ثم يحمل العامة على أن يقارنوا بينه وبين من كان قبله، ممن شغل الحسبة، فاستغل المنصب في جمع المال وطلب الثراء، فيروي حادثةً علم السلطان بها، حادثةَ ضائقته المالية، حيث اقترض خمسة دنانير، مبلغا بخسا، وهو من هو في رجال العصر، ممن جلس على عيون المال في مصر.

لقد كثر خصومه وحاسدوه، حتى زينوا لبصاص كـ (أبي الخير المرافع) صاحب التاريخ الأسود الذي خرّب في عام واحد، ثلاثا وثلاثين أسرة، أن يطلع إلى (القلعة)، ويتعهّد أمام السلطان، باستخراج ستين ألف دينار من الزيني بركات، بعد أن يجري عليه العذاب. لقد حدث ذلك أمام السلطان، لولا أن السلطان كان عليما بإخلاص الزيني، مقتنعا بأمانته، ولولا إخلاص رئيس البصاصين، الذي اكتشف بنفسه اللعبة القذرة التي يحاولها هذا البصاص اللئيم، فيحبسه، في انتظار استصدار حكم عادل في حقه. ذلك هو زكريا، المخلص الأمين المحافظ على النظام والحقوق، وهذا الذي اختاره الزيني، ليكون نائبه وساعده ومساعده.

لقد كاد الزيني ينجح في مشروعه التبييضي، لولا تلك الصيحة المشؤومة التي انطلقت من أقصى المسجد، انطلقت في هفوة صمت، تخلّلت حديث الزيني.."كذّاب" [ز/204].

النداء :

قبل مقاربة النداءات الواردة في متن الزيني، تجدر الإشارة إلى حقيقة، عادة ما لازمت العمل السردي (الروائي)، ذلك أن الرواية قد تأخذ من الكلام أكثر ما تأخذ من الكتابة، وعلى هذا الأساس، نصادف نوعين من الملفوظات:

1. ملفوظات تستقى من الكلام الفونتيكي (التلفظ الشفهي).

2. ملفوظات تأتي من النصوص المكتوبة، تكون نُقُولا مباشرة، كحال الاستشهاد والاقتباس، أو تكون، في الأصل، محفوظات، تُنُوسِيَت، ثم تسرّبت بعد ذلك إلى النص، كفعل تناصي، أثناء العملية الإبداعية[1]..

ولما كان النص، عند الغيطاني نتاج قراءات في كتب التراث (بدائع ابن إياس، وخطط المقريزي، وصبح القلقشندي، وغيرها من كتب التراث التاريخية التي عاصرت الفترة المملوكية العثمانية..، كانت المادة التاريخية المقروءة عند الغيطاني مؤسسةً على مادة (محكية) هي أقرب إلى الأدب الشفهي منها إلى التاريخ الموضوعي، وعلى هذا الأساس، كانت نسبة التناص في متن الزيني مستقاة من هذا النوع من التلفظ الشفهي (الفونيتيكي)، ذلك الذي نلمسه من النداءات الكثيرة في المتن (18 نداء).

لقد حضر الملفوظ الشفهي – وإن استمدّها السارد من أثر مكتوب هو بدائع الزهور، لابن إياس – من خلال خطاب النداء، أو (المناداة)، ذلك "الخطاب التواصلي المنطوق بصوت مرتفع في الساحات العمومية، والأسواق، من أجل إخبار الناس بما يتعلق بأمنهم (أخبار السياسة والحرب)، ومعاشهم (أخبار السوق والسلع والأسعار)"[2]

---

[1] - J. kristiva, Sémiotiké (Recherches pour une sémnalyse) Coll. Points, Paris, Ed. Seuil, 1969, P.73

[2] - Ibid., P. 73.

ن نداءات الزيني:

متن (الزيني) الملفوظات الآتية:

بائع بيض زاد في السعر"

ألسنة شبان، يشيعون البلبلة"

م ثلاثة مغاربة، لصلتهم بابن عثمان"

ة (زكريا) وخطبته في الناس، يوم الجمعة"

ظر إلى هذه الأفكار التي تضمنتها بع نداءات متن الزيني، يُتبيّن أنها نداءات لم ترد
الية، إنها لم تبعث في الناس إلا وفق خطة حكيمة مدروسة في مضامينها، ثم يوكل
د خبير بأسلوب الإلقاء وطرق التواصل الجماهيري.

يحظي خطاب، أعدّ لأن يلقى في الناس، بالمشروعية وحقّ التداول، عليه أن يخضع
تسنّها (السلطة)، كأن يصدر عن شخص مخوّل له بإلقائه، وأن يلقى في مقامه الذي
ا، وأمام متلق شرعي، وأن يخضع محتواه للبروتوكولات المؤطرة للخطاب

ذه النداءات تنحصر في دائرتين: دائرة الجوع، ودائرة الأمن، وهما الوتران اللذان
لة كلّ من أراد التحكم في الناس، وفرض هيمنته عليهم. إنها صورة القمع المقنع،
نظام عقيرته، بإحقاق الحق وتحقيق العدالة، فيتولى جهاز الحسبة - وهو الجهاز الذي
ذا الأمر- كسب الثقة، ثقةِ الناس، وسيقدّم النداء أشرف صورة لإحقاق الحق،
الة الاجتماعية، غير أنّها تعرض بأشرس طريقة (شنق تاجر رفع من سعر بيضة).

زف على وتر الأمن، من خلال التخويف من الخطر الخارجي (الخطر العثماني)
لاد والعباد، وهذه المهمّة تسند بالضرورة إلى جهاز البصاصة، وستقدم أقصى صورة

راسة النص والسلطة، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2 ، 1994، صص.23-24.

والردع لمن سوّلت له نفسه المساس بأمن البلاد (قطع ألسنة ثلاثة شبان متهمين بإشاعة البلبلة).

إنّ التجاوزات التي حصلت في المجتمع المملوكي المتعفن، القائم على الاستلاب وجمع المال بالنهب والابتزاز، لا تقاس بسلوك تاجر رفع سعر بيضة، سلوك هو أقرب إلى التعبير عن التقزّز والتذمر من الضرائب المتتالية، وقد أثقلت كاهل صغار التجار، وها هو محتكر الفول -غذاء الشعب- يسكت عنه الزيني، كونه من أقاربه.

ثم إنّ العقوبة القاسية التي جرت على الشبان الثلاثة، لا تقارن، حين تقارن، بتجاوزات خطيرة خفية تشتمّ منها رائحة الخيانة (خيانة خاير باك، وولائه للعثمانيين). لقد جبل الشباب على الحركية والانفعالية، ولا جرم أنّ متنفّس الشباب هو الإعلان عن التذمر بغضبات لا تتعدى، في الكثير من الأحيان، الاحتجاج الكلامي المسالم، غير أنّ غياب الثقة عند الحاكم سيخيفه من كلّ ردة فعل، ويرعبه من كلّ متنفس يصدر عن الشعب، بله عن شباب يعلم الحاكم خطورة غضبته إذا كانت واعية هادفة.

لقد التزم (السارد) في جلّ نداءاته نمطية أوهمنا أنها الصيغة (المعيارية) التي يكون بها النداء، أو ما يفترض أن يكون عليها النداء، فلو جاء على الطريقة العادية، التي ألفها الناس، ودرجوا على سماعه عليها، لفقد بعض دلالته ورونقه، ولأضاع بعض تلك (الشعرية) التي تحرك في المتلقي كامن اهتمامه بالنص، ويثير أفق تطلّعه، ولأجل تقريب هذا التعامل (الصيغي)، نورد أنموذجا من البدائع، لإدراك الصيغة الأصلية للنداء عند ابن إياس، حتى ندرك بعد ذلك صورة تعامل الغبطاني معه.

نداء من البدائع:

"ثم في ذلك اليوم، نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب، وصحبته الأمير كرتباي، والي القاهرة، وأشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والاطمئنان والبيع والشراء، وأن لا أحد من الناس يكثر الكلام ، وأن كلّ شيء على حكمه.. و **أن لا أحد من الناس يخرج من بعد العشاء**

سلاح، ولا يتزيّ بزيّ، **ولا يغطي وجهه في الأسواق**، ومن فعل ذلك شنق من غير معـــاودة "

[البدائع: 3 / 4]

نداء من الزيني:

يأمر مولانا السلطان

بعد أن أطلعه الزيني بركات بن موسى

متولي حسبة القاهرة والوجه القبلي

على الأحوال

ألا يمشي مملوك ملثما بعد المغرب في الطرقات

وألا يدخل مملوك بسلاحه الحارات بعد العشاء [ز/101]

ولكي يكون النداء في متن الزيني أقرب للنداء الوارد في البدائع، نستعير تلك اللازمة الـــتي يستفتح بها كلّ نداء، وهي:

" يا أهالي القاهرة / مصر

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر"

كما نستعير تلك اللازمة الخاتمة في نداءات التهديد، وهي:

"ومن فعل ذلك، شنق من غير معاودة"

وبعملية تركيبية، نحصل على النداء نفسه، مع اختلاف صيغة القول، إذ النداء في البدائـــع إخباري تقريري غير مباشر، في حين، نرى النداء في الزيني إخباريا تقريريا مباشرا يحمل الصيغـــة الخطابية، فيكون النداء بعد التركيب على الشكل الآتي:

يا أهالي القاهرة

نأمر بالمعروف وننهى على المنكر

يا أهالي القاهرة

الأمان الأمان

والاطمئنان الاطمئنان

يا أهالي القاهرة

يأمر مولانا السلطان

بعد أن أطلعه الزيني بركات بن موسى

متولي حسبة القاهرة والوجه القبلي على الأحوال

أنّ كلّ شيء على حكمه

وأن لا أحد من الناس يكثر الكلام

ولا أحد من الناس يخرج من بعد العشاء بسلاح

ولا يتزيّ

ولا يغطي وجهه في الأسواق

ومن يفعل ذلك

شنق من غير معاودة

..

يا أهالي القاهرة

يا أهالي القاهرة

فالنداء، ينفتح بجملة ابتدائية إنشائية داعية إلى التحلّق والالتفاف حول المنادي، ومعها يكون لفت الانتباه إلى مضمون النداء (يا أهالي القاهرة)، ثم تعرض الجملة الشعار (نأمر بالمعروف، وننهى عن المنكر) لتمثّل أيقونة خطية لمنصب (الحسبة)، وتيمة لفعل (المحتسب)، توهم بتكريس العدالة الاجتماعية، ثم يمارس الخطاب كلّ الأساليب المحفزة والمثيرة، لتقبل الفكرة المعروضة، تأييدا أو رفضا، حيث يقدّم الحدث من خلال الإقرار أو الإلغاء، وعادة ما يتسرّب التناص القرآني، يدغدغ مشاعر الناس، فيستميل عواطفهم، وتختفي صيغة الختام في النداء، بوصف النص الواحد يتكرّر في الناس، وقد يستغرق اليوم وقد يتعدى ذلك، في صورة التفافية دائرية، هذا الذي نجده في النداء الآتي:

يا أهالي مصر

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

انكشف المستور

ظهر المقبور

بانت فضيحة علي بن أبي الجود

الليلة، قبل المغرب

سيقرأ الفقهاء في الجامع

وثيقة تلقون فيها ما تشاءون

لتروا كيف امتص الظالم

دماء المسلمين

فحق عليه عقاب مبين

يا أهالي مصر

يا أهالي مصر .. [ز/127]

وقد يأتي إيقاع النداء سريعا، متناسبا مع ظرف من الظروف، فتسقط بعض عناصره، مثل الذي نجد في النداء الآتي:

نداء :

يا أهالي مصر

يا أهالي مصر

يا ساكني مصر

الجهاد

الجهاد

الجهاد

وما النصر إلا من عند الله [ز/261]

فهذا النداء، يعرض اللحظات الأخيرة من عمر الدولة المملوكية، حين تؤكدت أنّ جهة مع الجيش العثماني باتت وشيكة، فهب المنادون يعلنون نداء الجهاد، حيث نلحظ أنّ دعوة كانت مباشرة وسريعة تسير على إيقاع الحرب، من خلال تكرار ملفوظ واحد هو (الجهاد) ثلاث مرات، مشفوعا بتناص قرآني (وما النصر إلا من عند الله) كهالة روحية تلفّ (الجهاد)، لتغيب فيه، بعد ذلك، الجهة المرسلة (السلطان المملوكي) التي ربما تكون عائقا أمام الاستجابة العفوية للناس، وقد تكون الجهة المرسلة، جهة أنسب لهذه الظروف كرجال الدين من الأزهريين، أو من نحا نحوهم من شيوخ الطرق الصوفية، أمثال الشيخ العارف بالله، أحمد العابد، أبي السعود الجارحي[1]، خاصة، أن النداء حمّل حمولة دينية واضحة، من خلال الملفوظ (الجهاد) والدعوة العامة إليه، فلم يعد أمر المدافعة فرض كفاية، على المصريين (أهالي مصر) وإنما غدا فرض عين، واجب على كل المسلمين (يا ساكني مصر).

ومع هذه الدلالة في خطاب النداء، نلمس عناصر سيميائية مجاورة، تعدى النص فيها بنية الخطاب الندائي، إلى القناة الممرّرة له، حيث حاول نص (الزيني بركات) رسم هذه العناصر، ذلك الذي تكشف عنه الملفوظات الآتية:

المناداة :

جاء في متن الزيني ما يلي:

"من بوابة الأمير (قاني باي)، خرج مناد غليظ الصوت، يعرفه الناس، في اللحظة نفسها، خرج مناد آخر.. من قصر الأمير (قوصون الدوادار).. يتجه إلى العطوف، إلى الحسينية، إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الآذان دقات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقظ النيام، تفك تلامس الأجفان.." [ز/21]

---

[1]- سوف يتجلى دوره في مقاومة الاحتلال العثماني بعد انهزام المماليك.

فالنص يقدم بعض متعلقات خطاب النداء، مثل (معرفة) النـــاس للمنـــادي، ومعـــــرفة المخاطب أمر مهمّ في عملية الاتصال والتواصل، فلكلّ امرئ من دهره ما تعـــوّد، والنـــاس قـــد تعودت في المنادي حضوره ومظهره، وشخصه وشخصيته، بل، وأنست إلى صوته وألفت نبرتـــه وونيرة عقيرته، وربما معجمه اللغوي وطريقة تلفظه، حتى إذا ما أعاق قناة التواصل عـــائق، أدرك الناس ما كان من خلل، فأتمّوه، نتيجة العادة والتعودّ.

ثم يأتي أمر الصوت عند المنادي، حين يخص بالقوة (غليظ الصوت)، ولعلّ الأمر بديـــهي، في زمن لم يعرف فيها مكبرات الصوت، اللّهم إلا ما يرافق ذلك من بوق أو طبـــل يدعـــو إلى الانتباه، ولقد كانت الوسيلة المرافقة لعملية النداء (طبل)، أو (طبلخانة)، وهـــي آلـــة تضطلـــع بمهمتين:

- التنبيه إلى لحظة النداء، وهذا يرتبط بالمستقبل .
- تنظيم وتيرة الإلقـــاء عند الباث (المنادي)، كما تدفع عنه الرتابة والفتـــور، فتحـــوّل النداء، الذي هو مقاطع نثرية لا بريق فيها، إلى ما يشبه النشيد أو الكلام الموقّع.

ثم يشير الملفوظ إلى ظاهرة تكثيف وتيرة المناداة، بتكرار النداء الواحد مـــرات ومـــرات، يتكفّل به مناد واحد أو عدد من المنادين. والجدير بالإشارة أن النداء الواحد، حـــين يكـــرّره المادي الواحد، أو يصدر عن منادين عديدين، إنّما يتلوّن عند كلّ مرّة بالطابع الفردي لدى كـــلّ مناد، متكيفا مع الظرف النفسي الذي قيل فيه، إذ علينا أن نقرّ بإمكانية القراءة المتعـــدّدة لنـــص النداء، ومن ثمّ الفهم المتعدّد له عند المتلقي، فلا تستبعد إمكانية أن يقدم مناد آخر قراءة مختلفـــة تماما، ليستخرج عناصر نصيّة لم تدرك عند القراءة الأولى للنداء، وكأن فعل التكرار لا يمثـــل ماهية التكرار بأمانة وإنما هو تجدّد في إطار ما نتوهم أنه تكرار. وهذه العناصر النصيـــة المدركـــة تكشف عنها تفاصيل ملموسة عند التلفظ أو الترجيع[1]، فيكون هذا التمظهر الصوتي - عندئـــذ - عاملا مهمّا في البنية العامة للنص الملفوظ.

---

[1] - يراجع في هذا المعنى كتاب: نظرية الأدب، رونيه وايليك / اوستن وارين، تر. محي الدين صبحـــي، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر، ط.2، 1981، ص.152.

لباس المنادي :

وورد في المتن المقطع الآتي:

"منادين، يرتدون سروالا أزرق، وقميصا أخضر، حوافه محلاة بالقصب، زي جديد، يعلن تهم لناظر الحسبة نفسه، لم يكتف الزيني بهذا، إنما رتّب مرورهم، أول النهار، بعد الغداء، لى المغرب، قبيل العشاء.. كلّ ما في أيديهم عصا قصيرة، يقرعون بها طبلة صغيرة، ينقلون إلى لس ما استجد.." [ز/82]

جاء اللباس ممثلا لعلامة سيميائية اجتماعية، فهو جانب من جوانب القناة المستعملة في لداء، مبلورة شخص المنادي، في مظهره الخارجي الذى دلّ على انتماء سلطوي معين (منادين لزيني بركات) كما يمثّل اللباس علامة على العصر الذي أنتجها (العصر المملوكي) في واقه وموضاته وجمالياته وتميّزه الحضاري، ونلحظ ذلك التوقيت الدقيق في سوق الخبر، لضمان كبر عدد من المستقبلين (أول النهار، بعد الغداء، قبل المغرب، قبيل العشاء) ولعلّ هذه الأوقات مميزة، يمثّل فيها وقت أول الصباح خلو الذهن، ووقت بعد الغداء، امتلاء البطن، كما يمثل وقت قبل المغرب الاستسلام النفسي بعد عناء يوم طويل شاق ثقيل، ووقت قبيل العشاء دعة وطمأنينة، حين ينفض الناس غبار عناء يومهم، يتطهرون ويأخذون زينتهم، وقد ينصرفون إلى الترويح والتفريج عن النفس، في انتظار ما يحمله اليوم الآتي، عندها، نفهم لماذا هذه الخصوصية الزمنية، وطريقة عرض النداء من خلال مرافقة الإلقاء للإيقاع.

ظرف عرض النداء:

أورد السارد المقطع الآتي:

"ترسل إليهم - المنادون - نصوص النداءات، طريقة نشر الحادثة أو الخبر، قد ينتج عنها أمور جسام، بل إنّ كبير البصاصين ينبّه بضرورة تحمّس المنادين عند نقل خبر بعينه، أو تصنّع الحزن والفتور لحظات نشره، كلّها عوامل تؤثر في الخلق، هناك مناطق وخطط في المدينة يجب ألا يطوف بها المنادون.." [ز/59]

يعرض هذا الملفوظ طريقة تبليغ النداء، بمراعاة اللهجة الخطابية التي يبث بها في الناس، بث يتعاطى المنادي روح نصه تعاطيا هو أشبه ما يكون بالتمثيل وتقمّص الدور مع مراعاة طبيعة المحلّ (الحيز المكاني) الذي يعرض فيه كمظهر من مظاهر توجيه الخطاب (مناطق يجب ألا يطوف بها المنادون).

صيغة إلقاء النداء:

يعتبر النداء، حسب التصنيف الكلاسي للأجناس النثرية، سليل الخطابة، يقترب كثيرا في طريقة من نسق الشعر، لما يتضمنه من غنائية وانفعالية، كما أن نبرة الإنشاد حاضرة أثرا مسموعا عند الترجيع، من خلال نظم خاص، قريب في نسقه من نسق الشعر أيضا. لقد استطاع (السارد) في متن (الزيني بركات) أن يحطم، وهو يستحضر أثرا مقروءا، تلك الخطية المألوفة في إلقاء المنثور، معيدا إنتاج النص إنتاجا شعريا، تقمّص فيه روح الشاعر فعلا وانفعالا، وإلقاء وتوقيعا، ثم ضمّن نصه الصفحة وفضاءها، فساحت قصيدة، هي أشبه بقصيدة السطر. ولعلّ الأنموذج الندائي الذي اخترنا، قد يؤيد فكرة الإنشادية، ويستحضر أمامنا تلك المخاطبة البصرية المعهودة في الشعر الجديد:

يا أهالي مصر

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

انكشف المستور

ظهر المقبور

بانت فضيحة علي بن أبي الجود

الليلة، قبل المغرب

سيقرأ الفقهاء في الجامع

وثيقة تلقون فيها ما تشاءون

لتروا كيف امتص الظالم

دماء المسلمين

فحق عليه عقاب مبين [ز/127]

فما أشبه المنادي، هنا، بـ (راوية) الشعر، حين يعيش لذة الكلمة، ولذة إلقائها، وحين يمكه ذلك الشعور بأهميته في مجتمعه، وكأنه مركز السلطة وبؤرة القرار فيها، والجهة الأولى رسمية التي عنها يصدر الخطاب. فلا يزال الخطاب الرسمي ميتا (حبرا على ورق، أو فكرة مجردة محفوظة تحت اللسان) ما لم ينهض بها ناطق مكين، يجسدها، ويحققها في الوجود، ناشرا إياها بين الناس. ومن هنا، تنتقل صورة المنادي، من شخص أوكلت له مهمة التبليغ، إذ هو قناة وحسب، إلى شخص ينبثق عنه الخطاب.

لقد اصطنع الإنسان الأول، وهو يعيش الهاجس الديني (الأسطوري)، الصنم والنصب والمجسم، لتكون وساطة بينه وبين القوة الغيبية التي يجهلها، فيخشاها، فيعتنقها رغبة، أو رهبة. وقد يميل في اعتقاده إلى كل ملموس ويأنس بكل محسوس، ولا تزال وظيفة الوساطة في الصنم قائمة بالإدعاء والاصطناع، حتى يتكشف ذلك الإيمان الغريزي عنده (الرهبة من الغيبي)، فتبدأ وتيرة الابتعاد والاقتراب، وكلما اقترب من الحاضر المجسد، ابتعد عن الغائب المجرد، وبإسقاط هذا التمثيل والتعليل على المنادي والنداء، فإن تعلق الناس بالخطاب الرسمي سيتحول من كونه قرارا صادرا عن جهة عليا رسمية (السلطان، الأمراء، المحتسب،..) إلى قرار منبثق عن المنادي نفسه. إن النص (نص النداء) يوجد خارج نطاق أدائه الصوتي (وثيقة صادرة عن جهاز الوصاية) والأداء الصوتي قد يحوي عناصر، يجب أن نعتبرها غير متضمنة في النص[1]، لكنها عناصر أساسية عند التلفظ بالخطاب (النداء ساعة إلقائه) وعندها، يحق للمنادي أن يتبجح بملفوظه، فيذهب به كل مذهب، ويعرضه بالطريقة التي يراها مناسبة، مبتعدا به عن رهبة الجهة التي صدر عنها أول مرة، وهو في أثناء ذلك، يحمله خصوصيته الفردية وطابعه الخاص.

على المنادي أن يؤدي دور الراوية أو المنشد، فالنص حاضر تحت لسانه، والطبلخانة (الطبل المرافق للمنادي) بين يديه، وسوف يبقى معيار الإيقاع هو الحد الواضح، المميز بين (المادة) و(الشكل)، بين الفكرة النثرية للنداء في الذهن، والشكل الشعري له في الواقع.

---

[1] - ينظر: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص. 152.

أن التقرّب الواعي من هذا المعيار (الإيقاع)، هو الذي يحقّق تلك الشعرية في النص الشعري. فهناك إيحاءات يمنحها النص المنغّم للمتلقي من خلال التعبير الصوتي، حيث تكوّنت عند القارئ مرجعية صوتية (إيقاعية) للأشياء. وإنّ مرجعية المتلقي العربي الذي تشرّب التراث، مثلا، جعل أذنه تفرّق تفريقا عجيبا بين إيقاع الشعر وإيقاع القرآن، وتدرك الفرق الدقيق بين التغني بالشعر والتغني بالقرآن أيضا، وأنّ أيّ تجاوز في هذا الإيقاع – قراءة أو تغنيا– سوف يحمل (المتلقي/ السامع) إلى الحكم الدقيق – إيجابا أو سلبا – على المسموع. إنّ الأذن العربية لا تستسيغ سماع القرآن بطريقة الإنشاد الشعري، كما أنّها تستهجن قراءة الشعر بطريقة التغني القرآني (ترتيلا أو تجويدا)، بل إنّ هذا التجاوز المقترب من عتبات المقدس، ربما أدخلته دائرة المحرّم المدنّس .

الرسالة :

الرسالة جنس كتابي، يقوم على المفاعلة والتفاعل، ويقتضي طرفين أو أكثر، يتبادلون فكرة قابلة للنقاش وتقليب وجهات النظر فيها. ولعلّ معجمية (رسالة)، حين تحملنا إلى الفعل الذي اشتقت منه، وهو الفعل (رسل)، تحملنا، أيضا، إلى دلالاتها، فالرَسْل، يعني التريث والتمهل والثبت، وقد يعني الترفق والتفهم من غير شدة أو عنف، كما تعني، من جهة ثالثة، إرسال الكلام طبيعيا دون قيود الصنعة[1]. واحتراف الترسّل، أو ممارسة الكتابة الرسالية، ربما أخضعت المتراسلين إلى أن يكونوا متمهلين، مترفقين، من غير ما عجلة أو شدّة أو قيد، ومع التزام هذا السلوك في الكتابة، تتأصّل ثقافة المكاتبة عند أصحابها، مفهوما وإجراء، ناهيك عن تأصّل عناصر الكتابة الشكلية، في قصدية صارمة، تمتّل إلى القواعد المتفق عليها، خاصة، إذا تعلّق الأمر بالنوع الرسمي (الديواني).

وإذا كانت الرسالة بهذا المفهوم الصارم، وهذه المعجمية المشروطة، فإن الرسالة، من حيث كونها نصا تواصليا، هي تبادل لفظي بين ذات متكلّمة مستدعاة إلى نقل خبر أو معرفة أو خبرة، بواسطة لغة مسنّنة، تتوجّه إلى ذات مستقبلة محاورة مستدعاة إلى الإنصات وتفكيك سنن هذه

---

[1]- ينظر اللسان، مادة (رسل)

- البسملة التصلية (الصلعمة)
- ذكر المرسل، والمرسل إليه
- التحية والتمجيد
- البعدية
- إيراد النص الرسالي
- الختم بالسلام والدعاء
- ذكر مكان الكتابة
- ذكر تاريخ الكتابة
- وضع العلامة (الختم) أو ما ينوب عن علامة السلطان[1]

ولقد أورد السارد (الغيطاني)، في متنه (الزيني بركات) نماذج ثلاثة لرسالة العصر، اختلفت فيها مقامات المرسل والمرسل إليه:

من رئيس البصاصين إلى المحتسب

من رئيس البصاصين إلى السلطان والأمراء

من المحتسب إلى رئيس البصاصين

وعلى الرغم من حرص **الغيطاني** على إيجاد تناصية في رسائله، يمكن أن تستشفّ من خلالها روح الكتابة الإنشائية المملوكية، إلا أنّه لم يوفر فيها جميع المعطيات، التي أشرنا إليها سالفا.

[1]- يكون الختم السلطاني في آخر الرسالة، وقد يرد بعد البسملة مباشرة .

الرسالة الأولى:

(اللّهم اجعل هذا البلد آمنا)

إلى الزيني بركات بن موسى، ناظر الحسبة الشريفة

نبدأ بأن نشهد ألا إله إلا الله..ونشهد أن محمدا..

اعلم أننا بدأنا بالمراسلة وأردنا إطلاعكم على ما تحويه المكاتبة..لأنكم لن تطلعوا على خافي الأمور..إلا باستنادكم إلي جهتنا..وهذا ما سار عليه نظام السلطنة..

ولكم سلامنا.

عاشر شوال 912 هجرية

كبير بصاصي السلطنة

الشهاب الأعظم

زكريا بن راضي

فقد حققت الرسالة الأولى [ز/67] العناصر الآتية:

العلامة السلطانية (اللهم اجعل هذا البلد آمنا)[1]

ذكر المرسل إليه

المقدمة الدعائية

نص الرسالة

ختم السلام

تاريخ المراسلة

الجهة المرسلة

[1] قد تكرر هذا الملفوظ (التناص) في بعض نماذج التقرير حتى غدا علامة سلطانية.

الرسالة الثانية:

أما الرسالة الثانية **[ز/69]**، فقد جاء ت مبتورة عن قصد، من خلال عنوانها (بعض ما كبير البصاصين "الشهاب الأعظم" زكريا بن راضي، إلى السلطان والأمراء) وسنفترض ط الشكلية التي قامت عليها الرسالة الأولى:

(اللهم اجعل هذا البلد آمنا)

إلى مولاي السلطان / أمراء البلاد

...

"..وإذا أوضحت هذه المخالفات، سأعدد وأطول، غير أنني على سبيل الاختصار، أوجز، فأقول:

أولا : .....

ثانيا : .....

ثالثا : .....

رابعا : .....

وبعد: فلا أطلب منكم إلا تبصر الأمور ..

" عاشر شوال 912 هجرية "

كبير بصاصي السلطنة

الشهاب

زكريا بن راضي

التقرير:

التقرير خبر تفصيلي لحدث أو موضوع، أو رأي، أو قضية، يقدم مكتوبا عادة، يصف بموضوعية ودقّة، ويمكن أن يتضمّن رؤية كاتبه وتقديره للأشياء. على أن السّمة البلوزة رير، تكمن في وظيفة توكيد الخبر (الموضوع) والإقرار به، وإزالة كلّ لبس عنه بمحاولة وضبطه وتحديد معالمه، ثم محاولة تقصّي حقيقته في مرحلة لاحقة، من خلال التعقيب

الرسالة الثانية:

أما الرسالة الثانية **[ز/69]**، فقد جاء ت مبتورة عن قصد، من خلال عنوانها (بعض ما وجه كبير البصاصين "الشهاب الأعظم" زكريا بن راضي، إلى السلطان والأمراء) وسنفترض الشروط الشكلية التي قامت عليها الرسالة الأولى:

> **(اللهم اجعل هذا البلد آمنا)**
>
> إلى مولاي السلطان / أمراء البلاد
>
> ...
>
> "..وإذا أوضحت هذه المخالفات، سأعدد وأطول، غير أنني على سبيل الاختصار، أوجز، فأقول:
>
> أولا : .....
>
> ثانيا : .....
>
> ثالثا : .....
>
> رابعا : .....
>
> وبعد: فلا أطلب منكم إلا تبصر الأمور ..
>
> **" عاشر شوال 912 هجرية "**
>
> **كبير بصاصي السلطنة**
>
> **الشهاب**
>
> **زكريا بن راضي**

التقرير:

التقرير خبر تفصيلي لحدث أو موضوع، أو رأي، أو قضية، يقدم مكتوبا عادة، يصف الحدث بموضوعية ودقّة، ويمكن أن يتضمّن رؤية كاتبه وتقديره للأشياء. على أن السّمة البلوزة في التقرير، تكمن في وظيفة توكيد الخبر (الموضوع) والإقرار به، وإزالة كلّ لبس عنه بمحاولة حصره وضبطه وتحديد معالمه، ثم محاولة تقصّي حقيقته في مرحلة لاحقة، من خلال التعقيب

ت والتعليق على الجزئيات وانتزاع الشهادات، وتوثيق الأدلة، مما يعطـــي مصداقيـة وضوعية للخبر.

أنّ جودة التقرير وقيمته تبقى مرتبطة بالجهة التي تستعمله وتسخره، إذ إنّ من التقـارير ه بالفضول العام والرأي الرجراج والصورة الانطباعية تجاه الحوادث، كتلك التقـارير امة، والرأي العام، التي تتحكّم فيها مقصدية محركها (السلطة) بحدود مـا يجـب أن ة، أو ما يجوز أن تعرفه، أو ما تريد الجهة الباثة أن توصله، وبالطريقة المعينة، والزمـن أسلوب المعين، تلك هي سمة التقرير الموجّه.

تقرير السلطة، فهو ذلك التقرير الذكيّ الذي يزوّد المستفيد (السلطة) بالخبر الصحيـح، السليمة، والحقيقة الثابتة التي تساعد على الخروج بحكم صائب في واقعة من الوقـائع، أو ن المشكلات[1] دون أن يحرم كاتبه – بعد أن يحقق موضوعية تقريره – أن يقدّم نظرتـه ؤيته الخاصة، فيما كتب، بوصف كاتب التقرير، يمتلك مـن الكفايـة وحسـن الأداء على الاستجلاء وبراعة الالتقاط والتقدير الحكيم للأشياء، ما يكثّف صور الاستفادة ممّـا عملية أشبه بالقراءة بين السطور.

حين ننظر إلى نمط التقرير الموظف في متن الزيني، نجده يحمل خصوصية إبلاغية، إنّه امتـداد لسلطة، حيث تتجلّى عملية التفاعل بين الباث (كاتب التقرير) والمسـتقبل (السـلطة) ياق دقيق وسنن مضبوطة سلفا:

العامل	الفعل التواصلي
المرسل	عامل لدى السلطة
المرسل إليه	السلطة، أو من يمثلها
الرسالة	موضوع البلاد و العباد
القناة	جهاز اتصال سريّ
السنن	قواعد البصاصة، وطرق الاستخبار

العام بين الدعاية والإعلام، عواشة محمد ضعيف، الجامعة المفتوحة، بنغازي، ليبيا، ط.2، 1998، ص.196.

المذكرة :(المقتطف)

مناص ورد (خمس مرات) في متن الزيني، استعمله السارد بطريقة مميّزة، عبر مراحل ردية دقيقة من عمر الحكي. لقد تموضعت (المقتطفات) تموضعا واعيا، ينبئ عن تقنية سردية ابة ممارسة.

لقد وردت المقتطفات في الصورة الآتية:

المقتطف	الصفحة	فكرة مشاهدة الرحالة الإيطالي
الأول	04	اضطراب أحوال القاهرة، بسبب أخبار الحرب (معركة المماليك الفاصلة مع الجيش العثماني)، واختفاء الزيني بركات (والي القاهرة، ومحتسب الديار المصرية)
الثاني	139	مشهد عقاب علي بن أبي الجود
الثالث	197	عرض لخطبة الزيني، في الجامع
الرابع	219	خروج السلطان (الغوري) لحرب العثمانيين
الخامس	281	هزيمة السلطان، ودخول العثمانيين القاهرة

سوف لا ينظر إلى هذا المناص، على أنّه شكل من أشكال الخطابات السردية التي تعمّدها طور، ليعرض خطاب الراوي، أو يدفع به الحدث إلى الأمام، إذ ليس المقام مقام مقاربة طاب سردي، أو متابعة طرائقه[1]، وإنما الذي يعني البحث، هو عنصر الحكاية، ودلالات المحكي ل.

لقد أوكل السارد أمر هذا المناص إلى شخصية ورقية أجنبية (رحّالة إيطالي)، وكأنّ لهذا اختيار اعتباراته في القصة، تتعدى كونه تقنية سردية خالصة:

- فنحن مع (أدب الرحلات)، وهو أدب له خصائصه المضمونية والشكلية.
- ونحن مع رحّالة أوربي (غربي)، أي أن عنصر الرحلة كان (استشراقيا)، والنظرة إلى الحدث التاريخي، يفترض أن يكون بعين غربية، أو ما نفهمه بـ (الآخر).

1- فرق بين المحكي[récit]والسرد،[narration]أن المحكي يرتبط بالمحتوى، ويتجسد في المادة الحكائية، في حين يرتبط السرد هو وطريقة تقديم المحكي، حيث تمثل فيه اللغة والتركيب الأساس.

ونحن مع شخصية إيطالية من القرن الخامس عشر الميلادي، والكلام عن (إيطاليا) في هذه الحقبة الزمنية، هو الكلام عن العلاقة (الإسلامية - الأوربية) التي لا تبرأ من الصراع الديني).

ونحن مع شخصية إيطالية جاءت من (البندقية) أقوى المدن التجارية الأوربية، ولهذا لاختيار مغزاه العميق في (الصراع الاقتصادي) الذي كانت تعيشه منطقة حوض الأبيض لتوسط، والذي كان لدولة المماليك الدور الفاعل فيها، بوصفها محتكرة لتجارة العبور، لهيمنة على الخطوط التجارية البرية والبحرية، ثم دور مملكة البندقية، بوصفها الوسيط لتجاري المهيمن على التجارة الأوربية.

ونحن مع نص سردي دقيق، إذ يعالج فكرة الجوسسة وفنيات البصاصة، وأنّ حضور شخصية أوربية في زمن النص (الرحالة الإيطالي) تجوب الآفاق، يدفعها الفضول وحب لاكتشاف، فكرة لا تستساغ عند المشارقة، فهي توهم دائما، وأبدا، بتلك الشخصية لمقنّعة للرحالة الغربي، الحامل لرسالة الاستشراق، المبشّر بالمسيحية، الممهّد للاستعمار.

إذا ما أردنا تعليلا بريئا من كلّ هذه المقاصد، نظرنا إلى هذا المناص (المقتطف) على أنّه سردية) خارجية، مثلتها، في النص، شخصية محايدة، لا تتدخل في الأحداث، وإنما تلتزم تسعى لأن تكون (راوية)، تعرض للحدث[1] عرضا (برّانيا) لتقابل العرض (الجوّاني) الذي به الكاتب، الشخصية المثقفة (الحقيقية)، من خلال الشخصية (الورقية)، التي يجلّيها الأزهري، سعيد الجهيني، من باب تعدّد الأصوات.

وهنا تكمن عملية التوثيق التي رافقت هذا التسريب للشخصية الدخيلة، في متن وحرص السارد (الكاتب) على ترك بصمات واضحة للسند التاريخي الذي نهل منه من يراد اسم صاحب البدائع، محمد أحمد بن إياس على سطح المتن [ز/ 219 -282]، ممّا **البعد الوثائقي** للأنماط السردية الموظفة بأسلوب غير مباشر، أو بروح تناصية ذكية، نجد

---

[1] هذا الشأن، ينظر، تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق، ص.368.

خيوطا في الكتابة التاريخية، إذا ما افترضنا رواية (الزيني بركات) كذلك، فتتمظهر، مثلا، في (المقتطف) بوصفه متصلا بأدب **الرحلة**، حينما يكون الوصف خارجيا، وأدب **السيرة الذاتية**، حينما يكون الوصف داخليا، وهذه الوظيفة نلمسها أيضا في التقارير الأمنية، ومن الطابع **الترجمي**، وفي الوثيقة التاريخية (النص المستشهد به من البدائع)، أو ما يدخل في حيز الوثيقة التاريخية كـ (المرسوم السلطاني ونداءات المحتسب). وإنّ عودة إلى بعض نماذجها، في متن الزيني، من شأنه أن يدعم ما يذهب إليه البحث:

الشكل السردي	الخطاب الممثل	الصفحة
الرحلة	المقتطف الصادر عن الرحالة الإيطالي، حين وصف حالة القاهرة المضطربة، قبيل الهزيمة وبعيدها	ص .04 ص. 219 ص. 281
السيرة	المقتطف حينما يصف الانطباعات الذاتية، و التحولات النفسية عند مشهد إعدام (علي بن أبي الجود)	ص .139 ص. 197
الترجمة	التقرير الذي يترجم للشيخ (ريحان البيروني)	ص .171
التوثيق	نص ابن إياس / مرسوم تعيين الزيني محتسبا / نداء الفوانيس /	ص.219، ص.29، ص.103

لقد ورد مناص (المقتطف) في أول المحكي، كما ورد بين ثناياه، وفي خاتمته، وكأنما أراد السارد أن يواكب به كلّ مراحل نصه السردي. فأما المقتطف الأول، فكان بمثابة عرض (بانورامي) لأحداث الرواية، على الرغم من أن الجزء المعروض فيه، يؤرخ لما قبل نهاية أحداثها، في صورة استباق زمني، أو ارتداد حدثي، وهي تقنية كلاسيكية شائعة في هندسة الزمن الروائي المعاصر، ليتجاوزها بعد ذلك، معطيا نهاية منطقية لمسار الحدث التاريخي (نهاية المماليك ودخول العثمانيين مصر)، وذلك الذي يعرضه المقتطف الأخير.

أبعاد في المقتطفات:

لا نحب أن يفهم من معنى (أبعاد) في العنوان أننا سنقف وقفة تحليلية عند كـــلّ أنمـــوذج نختب، وإنما نسعى إلى تأطير الفكرة المضمرة في بنية هذه النماذج العميقة فقط، ممّا له علاقـــة بالخطاب (الآخر) ونعني به شخصية (الأوربي/ المسيحي/ المستشرق) الـــتي تمثلـــها الشـــخصية الورقية (الرحالة البندقي، فياسكونتي جانتي).

المقتطف الأول :

- مظاهر الضيافة المشرقية
- عادة السلام العربية (الرسم الدقيق)

"تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفتـــه في رحلتي السابقة، أحاديث الناس تغيّرت، أعرف لغة البلد ولهجتها، أرى وجـــه المدينـــة مريضـــا، يوشك على البكاء، امرأة مذعورة يغشى اغتصابها آخر الليل، حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤهـــا به كدر، مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيـــدة.. قبيل العصر، مشيت من الحسينية، في صـــدري نفس الحنين الذي يجيئني كلمّا نزلت بلدا .. كلمّا عدت إلى مدينة زرتها من قبـــل، أقضي أيامـــا قبل أن أتصل بمعارفي من أهلها.. أسعى إلى أخبار من أعرفهم، أرثي الذين ذهبوا.. ألقى البعـــض بصدفة، أفتح ذراعي على عادة أهل البلاد، أقبل كتفه ويقبل كتفي، أتراجـــع لأتأملـــه، أعـــود لاحتضانه من جديد.. يحلف أيمانا مغلظة ليصحبني إلى داره فأمضي، نجلس في غرفـــة الضيافـــة، تفتح نوافذها المزخرفة على حديقة صغيرة بها ريحان وفلّ، تتوسّطها نافورة صغـــيرة، أرضيتـــها مرصعة بالرخام الملون الجميل " [ز/7ـــ8]

المقتطف الثاني :

- نقل المشهد الغرائبي، وكأننا نعيش العالم البطّوطي

"انتشر قلق بين الناس، تدافعت المناكب، صرخ طفل، أطلقت امرأة صوتا طويلا، يسمونه الزغرودة، بدأت تباشير الموكب، عدّة خيول مسرجة، كلّها بيضاء، ثم مرّت أربعة خيول تراكبوها طبلا، يتوقفون ليعلن رجل قصير لم أسمع أقوى من صوته قط، وأخبرني (علي) بعدي أنّه يطلب من الناس أن يضربوا (علي بن الجود) كلّما كفّ عن الرقص، حتى يسقط والموضع الذي يسقط فيه، سينال بقشيشا من الزيني، والحق هذا أغرب طريق إلى الموت أنّه أو سمعت به.. دفعت الناس حتى اقتربت من عربة مسطّحة صغيرة العجلات، يجرّها بغلان، فيها رجل متوسط القامة، يقف في غير ثبات، محلوق الحاجبين واللحية، كحّلت عيناه كالنسلء، تربع حمراء على وجنتيه، فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان، له زر طويل، يهتز كلّما مال الرجل وتثنى، إنّه يهزّ وسطه هزّا عنيفا غير متناسق.. طوال هذا الوقت، تمتدّ أيدي العامة، تضربه، تضربه.. ابتعدت العربة، ذابت في الزحام الكثيف، ابتلعت لعابي.. والحق أنّي فزعت.."

[ج/ 139—140]

المقتطف الثالث :

- ميل الأجنبي إلى نقل صورة المطاعم والعمران
- الاستغراب والحس الرومانسي (صورة المكان)

"رأيت المدينة تغلي، من النادر جدا تواجد الأهالي، خاصة النساء بعد العشاء، في طرقات المدن الشرقية، خاصة القاهرة.. رأيت المشاعل معلّقة أمام الدكاكين فقط، امرأة بدينة تجلس أمام قفص، فوقه البقدونس والجرجير، رجل يبيع حلوى لذيذة الطعم من الدقيق والسمن والسكر، يحبّها أهل الشرق، اسمها (بسبوسة).. محلات الأكل كلّها مفتوحة، تسمع وأنت تسير أمامها اصطدام الأطباق والأوعية، تتصاعد روائح الطعام، السمك المقلي، الفراخ المحشوة بالبصل، السبوسك، وهو نوع رقيق العجين، يشكل في مثلثات محشوة باللحمة، تقلى في السمن حتى

العجين.. في اليوم التالي، قمت من نومي مبكرا.. رأيت الناس فوق سطح المسجد المطـــلّ
ى الصحن الداخلي، يروحون ويجيئون.. أيقنت جمال المنظر لو صعدت فوق المئذنة الجديـــدة
ي بناها السلطان الحالي هنا، تشبه مئذنته ذات الأربع رؤوس والمنبثقة من جامعه الجديد، هـــذه
ئذنة أدمنت النظر إليها، المرور من تحتها، يتساقط فوق روحي وهج رخامها الملـــون، عصـــور
جيبة أراها في الصباح، أعود إليها وغبار العصر يغطيها، فألقي منظرا جديدا، أجلس في دكـــان
شروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغـــوص بقمتها برؤوسها الأربـــع في الليل، حتى يندمـــج
ظلامه .. " [ز/197ـــ203]

المقتطف الرابع :

- عملية التوثيق عند المستشرقين

"نزلت المدينة، عرفت خروج السلطان إلى الشام لمحاربـــة ســـلطان الديـــار العثمانيـــة.. وخسّرت فعلا لوصولي بعد خروج موكب السلطان.. وحتى لا يفوت أهـــل بـــلادي وصـــف الموكب، وللأمانة، فإني أنقل عن صديقي الشيخ محمد أحمد بن إياس.. وسمح لي بنقل ما كتـــب، يقول صاحبي، ابن إياس: (.. أقبل السلطان الأشرف أبو النصر، قـــانصوه الغـــوري... [النـــص المقتطع من البدائع].." [ز/219]

المقتطف الخامس :

- صورة رجل الدين (الشيخ الأزهري) عند الغرب
- النزعة الاستشراقية العجائبية (الاستخفافية) من التدين الإسلامي
- تناصية أحداث تاريخية:

زمن النـــص: هزيمة المماليك

زمن الكتابة : النكسة العربية

زمن القراءة : حرب الخليج

(.. سمعت أنّ جماعات كبيرة من الدراويش (رجال الدين) انضمـوا إليـه [طومنبـاي، طان البلاد المختفي]، وقيل أنّ وليا من أولياء الله (قديس) كان يقيم في القاهرة، هجـر بيتـه طلق إلى الريف، يقيد فيها نارا حامية.. وأخبرني محدثي أنّ عمر هذا القديس يقدر بمائة عـام، أزيد، وأنّه أوتي شجاعة عظيمة، وقال محدثي إنّه شرب من نبع الحياة، ومن شرب مـن نبـع ياة لا يموت أبدا، ولا يهزم قط.. وأخبرني محدثي أنّ هذا الولي (القديس) يطوي معـه بيرقـا يا، يقال له البيرق النبوي، ومتى نشره، تهبّ أمة مصر من أدناها إلى أقصاها، فتعمل السـيف ي رقاب الغزاة، ولا ترتدّ حتى تفنيهم ؟. أبديت الشك لمحدثي وسألته، لماذا لا ينشر هذا البـيرق ن ؟. قال واثقا: إنّ هذا لا يتمّ إلا بأمر من عنده، وأشار إلى السماء، بكى محدثي، وهو شـيخ ن مشايخ الأزهر، قال: "جاء في الكتب القديمة، مصر كنانة الله، من أرادهـا بسـوء، قصمـه ة.. " [ز/281ـــ282]

خلاصة:

عند متابعتنا لسيميائيات الخطاب الرسالي، تجلّت لنا مناصـات ملفوظـه في (المرسـوم، والفتوى، والنداء، والخطبة، والرسالة، والتقرير) وقد استحضرت معها نـبرة السـلطة ولهجـة الخطاب السلطوي، فكانت صورة لطبيعة التواصل بين المرسل (الحاكم أو مـن ينـوب عنـه) والمرسل إليه (العامة عادة). ولمّا كان البحث قد وقف على نماذج من كلّ جنس رسـالي، فقـد أسلمته هذه القراءة إلى إقرار الحضور السلطوي مضمونا، وحضوره شكلا، بوصـف الوثـائق الرسمية المعروضة أنماطا قارة، جاءت لتكون امتدادا لصوت السلطة ونبرتها الصارمة.

ثم ألفينا خطاب (المذكرة) الصادر عن الشخصية الورقية، الرحالة البندقـي (فياسـكونتي حانتي) صوتا آخر على مستوى البنية العميقة للمتن، حيث مثّله صوت السارد، وإن كان هـذا الصوت، أو قل هذه (الرؤية السردية)، على مستوى التجلي، هي صوت الآخر (الأوربي)، ومـن خلال مقتطفات المذكرة، كشف البحث عن بعض أبعاد ملفوظات الرحّالـة الإيطـالي، مـن مشاهدات لعصر النص، وشهادات عليه، ممّا بلور لدينا صوت الآخر (الأوربي/ الغربي) ونظرتـه

رقية للحياة (الشرقية/ المشرقية)، بين اغتراب واستغراب، وعجائبية وانتقادية، بل
ية واستخفافية في بعض الأحيان.

والكلام عن (المذكرة) في هذا الفصل، وفكرة (الرحلة والاستشراق) فيه، يسلمنا، لا محالة
كلام عن ماهية (التأريخ) التي برزت من خلال هذه (التيمة)، تعزّزها طبيعة المادة الحكائية
تشتغل عليها السارد، والتي كان كتاب (البدائع) مادتها الأولى، ممّا يفتح لنا مجال الكلام عن
ية التأريخ في متن (الزيني).

الفصل السابع

سيميائيات التأريخ

التأريـــــخ[1] :

هل رواية (الزيني بركات) رواية تاريخية ؟ إنه السؤال الذي يمكن أن يعترض قراءتنا للزيـني ن بمجرد المشاهدة الأولى للمكونات التاريخية للمتن، حين نستشعر استبداد عملية التوثيـــق بي بالمتخيل السردي.

إن الذي لا يختلف فيه، أن ماهية (علم التاريخ) ترتكز على النظر إلى المجتمع البشري مـــن ث تطوره عبر المراحل التاريخية، ودور المؤرخ الأول فيه تحري الحقيقة وفق معطيات الواقـــع ا يفرزه من أحداث، بتتبع الأسباب وحصر النتائج، مع محاولة الوصول إلى العناصر المتحكمـــة ظواهر التاريخية.

غير أن هناك هامشا يختلف فيه الباحث في (التاريخ) عن الباحث في (الخطط)[2]، ذلـــك أن ورخ الخطط يحرص على رصد نشاط (المدينة) التي يؤرخ لها، معتدا بالزمان والمكان معا، فيضـــع يدينا على العوامل الاقتصادية التي تقف خلف نشأة المدن، ويرصد طرائق معاش الناس في المطعـــم والمشرب والملبس والعمران، إلى جانب صور الصناعات والحرف الشائعة بين الناس، مـــن دون أن يهمل أنماط السلوك والعادات والتقاليد والأعراف، في الأعياد والمواسم الاحتفاليـــة والطقوسـية، وهي الميزة التي بها تميزت كتب التأريخ العربية، حين مازجت بين (علم التاريخ) و(علم الخطـــط)، ذلك الذي تساوق معه الغيطاني في روايته، من باب الاقتباس التاريخي والتناصية الواعية، حيـــث ظل كتاب (بدائع الزهور) **لابن إياس** جل مادته السردية .

---

[1]- التأريخ هو اعتمال فعل التأريخ، سواء أكان للحوادث أم بالتوقيت والتقويم. والتاريخ هو عدد الليالي والأيام، بالنظر إلى مـــا مضى من الشهر والسنة وإلى ما تبقى منها. وقد اختلف أهل اللغة في أصل اللفظة، فذهب بعضهم إلى أنها عربيـــة، ومعناهـــا (المتأخير) فيكون مقلوبها منه، وذهب بعضهم إلى أنها فارسية، وأن أصلها (ماه زور) ومعناها (حساب الشهور والأيام) فعرّبـــت (ماورخ) ثم جعل اسمه التاريخ.. فيقال: أرّخت وورّخت، بالهمزة والواو، ومصدره تأريخ وتوريخ. ينظـــر: صبـــح الأعشـــى، 225/6، مصدر سابق.

[2]- الخطط علم ارتبط بإنشاء المدن واختطاطها، ورسم معالمها وحدودها.

قد توحي بنية الحدث الكبرى في الزيني بركات، على مستوى التجلّي، بصعوبة لمّ شتاتها، ف مارس السارد تقنية لها جانب من التعقيد والصنعة، بمزجه المتخيّل السردي، بالواقع ي، عبر اقتباسات تراثية استقاها من (البدائع)، إلى جانب بنيات حدثية، قد نجد لها في أدب السيرة الذاتية والترجمة الغيرية وأدب الرحلة، إلى جانب أشكال سردية غير مألوفة، رت في الممارسات الروائية (الحداثية) المعاصرة، ممثّلة في الوثيقة وقيمتها التاريخية والفنية، ث الذي أفصحت عنه النماذج الرسالية الخمسة: (المرسوم/ الفتوى/ النداء/ التقرير/ الرسالة). ث ظهرت وظيفة التشكيل السردي، ووظيفة "الفنان الحقيقي الذي يصون تلك المسافة المعيّنة ي العدم .. حيث جوهر المسافة الزمنية فيها هو جوهر الواقع الذي لا يرصده إلا الفنان، فيعيد قه من خلال الفعل الإبداعي"[1].

لقد طبعت (الزمنيةُ) بنيةَ (الزيني) السردية، مادة وسياقا ورؤية:

- فأما المادة، فهي منتقاة برفق، من مرجعية تاريخية (العصر المملوكي المتأخر)
- وأما السياق، فقد أخضعت المادة التاريخية إلى توليفة محكمة البناء، امتزج فيها الواقع التاريخي بالمتخيل السردي.
- وأما الرؤية، فقد مورست تناصية واعية، من خلال استنساخ زمنين تاريخيين: زمن قديم، مثّل للصراع المملوكي العثماني، في مصر، وزمن حديث، مثّل للصراع العربي الإسرائيلي في الوطن العربي.

ويمكننا أن تبيّن مواضع التوظيف التاريخي، عند استعراض عناوين سرادقات متن الزيني السبعة:

---

[1] - الرواية العربية (واقع وآفاق)، بعض مكونات عالمي الروائي (مداخلة جمال الغيطاني)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط.1، 1981، ص.326 – 327 .

السرادق الأول :

عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
أول النهار	+	
سعيد الجهيني	+	
بسم الله الرحمن الرحيم (مرسوم شريف)		+
زكريا بن راضي	+	
كوم الجارح	+	
الأربعاء عاشر شوال	+	
أول الليل، الأربعاء، عاشر شوال	+	
إلى الزيني بركات بن موسى (رسالة)		+
من زكرياء إلى السلطان و الأمراء (رسالة)		+

السرادق الثاني :

عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
نداء		+
سعيد الجهيني	+	
نداء		+
زكريا بن راضي	+	
نداء		+
إلى مقدم بصاصي القاهرة		+
نداء		+
سعيد الجهيني	+	
سعيد الجهيني	+	
مرسوم شريف		+
مرسوم سلطاني		+
سعيد الجهيني	+	
نداء		+

السرادق الثالث :

عنوان المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
بسم الله الرحمن الرحيم (تقرير)		+
اللهم اجعل هذا البلد آمنا (تقرير)		+
نداء		+
نداء		+
زكريا بن راضي	+	
بسم الله الرحمن الرحيم (رسالة)		+
عمرو بن العدوي	+	
نداء		+
إلى مقدم بصاصي القاهرة		+
نداء		+
نداء		+
نداء		+
نداء		+
بسم الله الرحمن الرحيم (تقرير)		+

السرادق الرابع :

عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
زكريا بن راضي	+	
نداء		+
نداء		+
نداء		+
سعيد الجهيني	+	
مقدم بصاصي القاهرة		+
كوم الجارح	+	

السرادق الخامس :

عنوان المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
اللهم اجعل هذا البيت آمنا (رسالة)		+
بسم الله الرحمن الرحيم (محتوى الرسالة)		+
ذيول الرسالة (لا يطلع عليها إلا كبير البصاصين)		+
كوم الجارح	+	
تقرير إلى الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي		+
مصبة (الديوان الخاص بأحوال ابن عثمان)		+
عمرو بن العدوي	+	
سعيد الجهيني	+	
نداء		+
زكريا بن راضي	+	
نداء		+

السرادق السادس :

عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
سعيد الجهيني	+	

السرادق السابع :

عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
سعيد الجهيني	+	

ومن خلال عملية إحصائية للعنوان التاريخي، قياسا بالعنوان السردي، نصل إلى هذه
سب التي يكشفها الجدول:

رقم السرادق	عدد العناوين	عدد السردي	عدد التاريخي	النسبة المئوية للمادة التاريخية
01	09	06	03	33.33
02	13	05	08	61.53
03	15	03	12	80.00
04	07	03	04	57.14
05	11	04	07	63.63
06	01	01	00	00
07	01	01	00	00

وبأجمال النسب، نصل إلى الاستبيان الآتي:

رقم السرادق	عدد العناوين	عدد السردي	عدد التاريخي	النسبة المئوية للمادة التاريخية
07	57	23	34	59.12

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

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

[مقتطف " أ " ، من مشاهدات الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي)، الذي زار القاهرة أكثر من مرة، في القرن السادس عشر الميلادي، أثناء طوافه بالعالم، تسجّل هذه

...عدات أحوال القاهرة، (خلال شهر أغسطس 1517 ميلادية، الموافق رجب 923 هـــــ)]

[14

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

[مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقـــي فياســكونتي جــانتي، (923 هـــ)]

[281

فالتاريخ في المقتطفين [922 هـــ/ 1517م - 923 / ؟ [1]] يشير إلى الفارق الزمني بينـــهما، وإلى قرب مسافتهما، ممّا يؤكد أن السارد مارس تقنية (زمنية/ فنية) في مسار السرد، هـــي شبيه بالارتداد الزمني، ديدن كتاب الرواية المعاصرين وتعاملهم مع الزمن الفني الروائي.

لقد كانت الإشارات الزمنية واضحة في نص الزيني، دقيقة في سردها للجزئيات، حيـــث حدد السارد يحدد الحيز الزمني العام لحوادث الرواية، [912 - 923هـــــ]، ثم يعمـــد إلى تحريـــك الجزئيات الزمنية الصغرى، من خلال الشهور والأيام وأجزاء اليوم (أول النهار، الليل) بل، ويشير إلى الفصول (الشتاء والصيف) وهذه الدلالة الزمنية في المتن لها ما يبررهـــا، فالمـــادة الحكائيـــة مستوحاة من الواقع التاريخي (كتاب البدائع)، وما يتطلبه من تأريخ عام للحوادث، أما التـــأريخ الجزئي، فلعل مرجعه إلى اعتمال أشكال خطابية، تتقيد بلحظة كتابتها، كالرســـائل والتقـــارير والمراسيم الديوانية. وتمتد حمى التأريخ والتقيد بالإشارات الزمنية إلى السارد نفسه، حين يـــؤرخ لزمن كتابة روايته في نهاية نصه **[جمال الغيطاني، الجمالية (1970 - 1971)]**، وكأنا به ينســـاق إلى رتابة التأريخ والتوثيق، فيؤرخ للحوادث الآنية من خـــلال الحـــوادث الماضيـــة، مستشـــرفا الحوادث المستقبلية عن طريق المتخيل، ليتجلى مفهوم **الغيطاني** للتاريخ، وأنه ليس ذلـــك العصـــر الذي يحدد بعلامات رمزية وضعها الإنسان .. سنوات وشهور ودقائق

---

[1] - ورد خطأ مطبعي، في تأريخ المقتطف الثاني، حيث أشير إلى سنة (123 هـــ) بدل (223 هـــ)، كما أغفل التأريخ بـــالتقويم الميلادي، بوصف الرحالة الإيطالي قد أرّخ في مقتطفه الأول بالتقويم الميلادي، وقابله بالتقويم الهجري، و لم يســـلك ذلـــك في المقتطف الأخير سكوتا من الكاتب أو سهوا من الناشر .

وثوان .. إنّ الغد هو تأريخ مستقبلي متخيّل .. والفنان يسجل ما لا تذكره سطور
رخين .. إنّه ينفذ إلى جوهر الواقع، إلى لا-المرئي، ولا-المحسوس[1].

التأريخ والتقويم:

إنّ للتقويم التاريخي دلالته الخاصة عند الأمم التي تأخذ به، فهو استجابة نفسية لإحساسها
ون، وضرورة ملّحة تصطنعها الجماعة لنفسها من معتقداتها وأدبها وحوادثها وسير رجالها،
ت به الوجود وتحقّق به استقلالها وانتماءها .

لقد وعت الأمم هذه الحقيقة، وحرصت على التميّز والتمايز عمّن حولها، باصطناع
عياد والطقوس والاحتفالات[2]، بل واصطناع تقويم تاريخي لها، تقيّد به حوادثها وتحفظ من
لاله أخبارها. ولعلّ أشهر التقاويم التي عرفتها الأمم كان التقويمين: المسيحي والإسلامي، وهما
قويمان تدخلت في استحداثهما حاجة الناس الدينية والاقتصادية بالدرجة الأولى .

لقد كان التقويم الإسلامي الهجري[3] توقيفا جاء به القرآن (إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللهِ اثْنَا
عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللهِ، يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ) **[التوبة/36]**، وارتبط الشهر العربي
بالقمر، ذلك الذي أشار إليه القرآن أيضا (وَهُوَ الذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالقَمَرَ نُوراً، وَقَدَّرَهُ
مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عدَدَ السِّنِينَ وَالحِسَابِ) **[يونس/ 5]**، وحساب الشهور قائم على الليل والنهار،
كما أنّ ذكر الليل قبل النهار في القرآن يثبت ارتباط حساب الشهر بالقمر، بيد أن اتخاذ الشمس
لمعرفة الحساب قائم في القرآن أيضا، بدليل ما ورد في النص القرآني (والشَمْسُ والقَمَرُ بِحُسْبَانٍ)

---

[1] - الرواية العربية (واقع وآفاق)، بعض مكونات عالمي الروائي (مداخلة جمال الغيطاني)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط.1، 1981، ص.326.

[2] - في تراث الإسلام شاهد على ذلك، فحين الهجرة، وجد الرسول (ص) أهل المدينة يحتفلون بعيدين، عيد النيروز والمهرجان، وهما عيدان ارتبطا بدخول الربيع وازدهار الأرض، فقال لإتباعه: " إنّ الله أبدلكم بهما خيرا منهما، يوم الفطر ويوم النحر".

[3] - وضع في زمن الخليفة عمر بن الخطاب، في يوم الأربعاء، 20 جمادى الآخرة سنة 17هـ وقد اتخذ فيه أول المحرّم من السنة التي هاجر فيها الرسول (ص) مبدأ التأريخ الإسلامي، على الرغم من أن الهجرة لم تقع في ذلك اليوم، ينظر (صبح الأعشى للقلقشندي ، 6 / 233.

[ن/5]، ويبقى تحديد الأوقات بالقمر أيسر للناس، كونُه يقوم على المشاهدة والواقع، ولا يحتاج الحساب القمري إلى مهارة عقلية كالذي يحتاجه الحساب الشمسي[1].

لكن مسالة التقويم الهجري لا تخلو من اضطراب، ذلك أنّه تقويم يخضع إلى رؤية الهلال بصرية، في حين لا نجد هذا الاضطراب في التقويم المسيحي (الميلادي) إذ إنّ أوائل الشهور شمسية لا خلاف فيها[2]، ويضرب **محمد عمارة** في كتابه: **التراث في ضوء العقل** مثالا لهذا الاضطراب في التقويم الهجري بحرب العرب مع إسرائيل، التي كانت، حسب التقويم الميلادي في السادس من أكتوبر من عام **1973م**، بينما لم يكن هذا التاريخ موحّدا عند جميع العرب. ففي مصر، وبعض الأقطار الإسلامية، أرّخوا له بالعاشر من رمضان، لأنهم شرعوا في الصيام يوم الجمعة)، وفق رؤيتهم البصرية للهلال، في حين كان ذلك اليوم التاسع من رمضان عند من يعتمد الحساب الفلكي[3].

لقد وعى المؤرخون العرب هذه الحقيقة التقويمية وأهميتها في كتاباتهم التاريخية، فضبطوا الحوادث بالإسناد والتوقيت الكامل الدقيق، على أساس الأيام والشهور، بل، وطال الأمر كتّاب الأخبار والتراجم الأدبية، حيث نجد عناوين كتبهم بهذا المنهج التأريخي الصارم[4]. وإنّ نظرة إلى كتاب (البدائع) **لابن إياس** الذي اعتمده **جمال الغيطاني** مادة لروايته، من شأنها أن تعطينا صورة لهذا الحرص الشديد في تقييد الحوادث بالتواريخ، ولنا أن نضرب مثالا لذلك بتحديده الدقيق لدخول رأس السنة الهجرية:

---

[1] - التقويم الهجري بين التقاويم الأخرى، أحمد عبد الغفور عطّار، العلم والإيمان، عدد. 52، 1980.

[2] - من المسلمين من يحمل مفهوم الرؤية في حديث الرسول (ص): صوموا لرؤيته، وأفطروا لرؤيته.. على أنها رؤية بالعقل والعلم استنادا إلى نصوص نقلية، استعملها النص القرآني كقوله: (ألم يروا كم أهلكنا قبلهم من قرن)، أي ألم يعلموا .. ويعتمدون الحساب الفلكيّ أخذا بأسباب العلم وتطوّره . ينظر التراث في ضوء العقل، محمد عمارة، دار الدوحة، ط.1، 1980، ص.141- 142)

[3] - المرجع السابق، ص.144.

[4] - من هذه الكتب: كتاب (الوافي بالوفيات) لصلاح الدين الصفدي، و (وفيات الأعيان) لابن خلكان، و (فوات الوفيات) لابن شاكر الكتبي..

- ثم دخلت سنة 922 المباركة، فكان مستهلّ المحرم يوم الاثنين **[البدائع.2/3]**
- ثم دخلت سنة 923 فكان مستهل المحرم يوم السبت **[البدائع.99/3]**
- ثم دخلت سنة 924 فكان افتتاح شهر المحرم يوم الأربعاء **[البدائع.148/3]**

ولمّا كان العنصر الزمني هو العامل المشترك بين التاريخ والسرد، فإنّ التعامل معه، وبه يبقى ياحذرا حتى لا يستحيل الفعل السردي (القصصي) إلى ما يشبه العرض التاريخي، إذ قد يحلفظ ين التاريخي، في حركته، على ذلك التواصل بين الماضي والحاضر، باعتماد مبدأ السببية تيجة (ماذا حدث ؟، متى حدث ؟، لماذا حدث ؟، كيف حدث ؟..) في محاولة لتركيب حوادث وتفسيرها وفق إيديولوجية متحكّمة في المؤرخ، بينما يجد المشتغل بالسرد مجالا رحبا د تعامله مع الزمن التاريخي، بتحويره والتصرف فيه وفق المتخيّل وجماليات النص، دون محايدة عصر الإيديولوجي الذي تقتضيه الرؤية السردية، ولسنا، في هذا المقام، بصدد البحث في الزمن وضوعي[1] الذي يؤسس للحوادث والأشخاص، وإنما نتناول جانبه المادي بوصفه شكلا يؤسس للتقويم الهجري أياما وشهورا وسنين.

لقد حرص السارد، في مواضع من متنه السردي على استحضار التقويم التاريخي وتوظيفه ا يناسب زمن النص التاريخي، فنحن مع زمنين :

زمن بعيد: يؤرخ لزمن القصة، كحوادث وقعت فترة المماليك، في مصر، ممثلة في زيمتهم أمام العثمانيين.

زمن قريب: يؤرخ لزمن النص، كحوادث وقعت في العصر الحديث، ممثلة في الهزيمة العربية أمام إسرائيل.

[1]- للتوسّع في صيغة الخطاب التاريخي والخطاب الروائي، ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص.262 وما بعدها.

وكانت اللعبة السردية تقتضي أن يتقمّص الزمن القريب الزمن البعيد لتشابه الحدث الحكي بين الزمنين، وهذا الحضور الزمني القديم، يقتضي من السارد أيضا أن يؤرخ بالتقويم الهجري[1]، ويحرص على استظهار الرمز الهجري (هـ) عبر مسار السرد.

ثم نلمس في المتن مظهرا من مظاهر العناية بالتقويم التاريخي، من خلال خطاب (المذكرة) المقتطف. فحين تبنّى السارد مظاهر التقويم الإسلامي من جهة المماليك والعثمانيين، استحضر التقويم المسيحي، وهو يتكلّم على لسان أحد الأجانب الأوربيين (الرحالة الإيطالي: فياسكونتي جانتي).

لقد كانت صفحة المقتطف الأول [ز/ 4] الذي افتتحت به رواية (الزيني بركات) أشبه بالعنوان الذي يرصد الحيز الزمني المؤطر لرحلة الإيطالي (فياسكونتي جانتي) .

نقرأ في المقتطف الأول:

رجب 922هـ

أغسطس إلى سبتمبر 1517

(مقتطف " أ " من مشاهدات الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي) الذي زار القاهرة أكثر من مرّة في القرن السادس عشر الميلادي، أثناء طوافه بالعالم. نسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة، خلال **شهر أغسطس 1517 ميلادية**، الموافق رجب 922هـ)

ثم يعرض نص الرحالة:

" تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام .. " [ز/ 4]

ونقرأ في المقتطف الثاني:

رجب 914هـ [1]

---

[1]- نجد زمنا آنيا، هو زمن الكتابة، في نهاية الرواية، حين عمد السارد (الغيطاني) إلى توقيع اسمه، وتأريخ زمن الكتابة ومكان الكتابة (جمال الغيطاني، الجمالية، 1972).

مقتطف " ب "

ويتضمن بعض مشاهدات الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي) الذي كان يعبر القاهرة لأول مرة، وكان قادما من بلاد الزنج والسودان، قاصدا ركوب البحر، عائدا إلى بلاده بعد تجوال طويل)

ثم عرض نص الرحلة:

خرجت من الخان، والحق أنني وجدت الزحام ثقيلا .." [ز/139]

ثم نقرأ في المقتطف الثالث:

ذو القعدة 920 هـ [2]

مقتطف " جـ "

من مشاهدات الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي)، الذي وصل القاهرة للمرة الثانية عام 920هـ ،وأقام بها، ثم رحل ألي الشام و بلاد الحجاز، ثم عاد ألي القاهرة، وأقام بها، وفي هذه المرة كان قد تعلم لغة أهل البلاد، و لم يعد بحاجة إلى مترجم عربي)

ثم يأتي عرض نص الرحالة:

"لم أرتد ملابس تاجر تركي .." [ز/197]

ثم نقرأ في المقتطف الرابع:

مقتطف من مذكرات الرحالة الإيطالي

(فياسكونتي جانتي)

1517 م 922 هـ [3]

---

[1]- هذا المقتطف، لم يتطابق عرضه مع طريقة عرض المقتطف الأول، حيث سقط التأريخ بالميلادي، كما أدمج العنوان أو المقدمة الزمنية بنص الرحلة، وهو – حسب منهجنا المقترح – إخلال بفضاء النص.

[2]- ملاحظتنا السابقة نفسها.

[3]- يتقدّم الميلادي على الهجري.

ثم يأتي نص الرحلة:

"فيما يبدو، قدر لي أن أشاهد خلال هذه الرحلة الثالثة إلي الديار المصرية أحداثا كبـــيرة [ز/219]

ثم يأتي المقتطف الأخير :

مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتي) - 923 هـ[1]

ثم يأتي نص الرحالة:

"في ترحالي الطويل، لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن .." [ز/271]

لقد راع السارد (الغيطاني)، وهو يسوق الخبر (المقتطف/ المذكرة)، على لسان شـــخصية الرحالة (فياسكونتي جانتي) تلك الخصوصية الثقافية[2] بين خطابين (إسلامي/ مسـيحي)، حيـث تجلس (صوت الآخر) في المقتطفات، وحضوره نصيا، عبر التأريخ الإفرنجي، ومقابلته بالتـــأريخ العربي، محقّقا تلك العضوية النصية، وذلك التماهي بين النص في بعده (الزمكاني/ التـــاريخي)، و(الفكري/ العقيدي)، مثل ذلك ما ورد على لسان الرحّالة البندقي، وهو يؤرخ لخروج السلطان المملوكي (قانصوه الغوري) للقاء الجيوش العثمانية بالشام:

"وحتى لا يفوت أهل بلادي وصف هذا الموكب، وللأمانة، فإنني أنقل عن صديقي الشيخ أحمد أحمد بن إياس).. يقول صاحبي: (..وفي يوم الأحد، سادس عشر، أرسل السلطان مناديـــا

---

[1] - يغيب التقويم الميلادي هنا أيضا.

[2] - لدينا في القرآن الكريم مثال معجز لهذه المراعاة (مراعاة التنوّع الثقافي)، مع سياق قصة أصحاب الكهف، وما جاء في مـــدة لبثهم فيه، حيث يعرض النص القرآن التقويمين: الشمسي (المسيحي) والقمري (الهجري) بطريقة حسابية ملفتة.جاء في القـــرآن: [ولبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين، وازدادوا تسعا]|الكهف/25|. لقد عاش أصحاب الكهف في منطقة آسيا الصغرى، حيـث وجود الروماني، وكان تقويمهم شمسيا، والسنة الشمسية (365 يوما)، يقابلها بالقمري (354 يوما)، بانتقاص بضعة أيام، وهذا الفارق بين التقويمين هو الذي أعلن عنه النص القرآني، حيث هو (300سنة) لمن يأخذ بالتقويم الشمسي، وزيادة (9 سنين) لمـــن يأخذ بالتقويم الهجري، وتلك صورة إعجازية في مخاطبة الناس، حسب تنوّعهم الثقافي (عرب/روم، مسلمون/مسيحيون)

كر في القاهرة، بأنّ السلطان يرحل من الريدانيـــة، يوم الجمعة، عشرين ربيع الآخر (طبقـــا يوم الإسلامي)، فلا يتأخر واحد من العسكر.." [ز/220]

يسوق السارد نصا حقيقيا من صاحب البدائع، المؤرخ (**محمد أحمد بن إياس**) على لســـان حسبته الورقية الرحالة (فياسكونتي جانتي)، جاعلا إياه يتصرّف في النـــص المنقـــول تصـــرّف يوم المتوجّه إلى قومه (الغرب) فيضيف هذه الإشارة التقويمية المحصورة بين قوســـين (**طبقـــا لتقويم الإسلامي**)، ليجسد - الغيطاني- في نصيْه: الكبير (متن الزيـــني)، والصغـــير (المقتطـــع التاريخي) قمّة التفاعـــل النصي عبر تقنية تناصية مزدوجـــة، باستحضار الـــ (أنـــا) المسلـــم الـ(آخر) المسيحي .

لكن، قد يحضر (صوت الآخر) عن طريق قرائن لفظية، تكشف عن هذا التمثّل العقيـــدي، الذي أجراه السارد على لسان الرحالة الإيطالي، حيث عرض تقابلات لفظية هـــي أشـــبه بالتقابلات (الحضارية/ الثقافية)، بوصف الشخصية المتكلّمة أوربية إيطالية، تحمل حمولـــة دينيـــة محورها مركز المسيحية، حيث **بابا الفاتيكان**، والحقل المغنطي النصراني.

لننظر في هذه الملفوظات الواردة على لسان الرحالة البندقي :

- سمعت أنّ جماعات كبيرة من **الدراويش** (**رجال الدين**) انضموا إليه [إلى الســـلطان طومانباي] [ز/281]
- قيل: "إنّ **وليا من أولياء الله** (**قديس**) .." [ز/282]
- أخبرني محدّثي أنّ **هذا الوالي** (**قديس**) [أبو السعود الجارحي] .. [ز/282]
- قال أحد **شيوخ الأزهر**: " جاء في **الكتب القديمة**: مصر كنانة الله، من أرادها بســـوء قصمه الله " [ز/282]

لقد أفضى تطور دلالة الألفاظ إلى وجود تراخ بين اللفظ ودلالتـــه، إنْ علـــى مســـتوى الاستعمال (المتكلم) وإن على مستوى الاستقبال (المتلقي) حيث اللفظ، في دلالتـــه المعجميـــة،

...ه في دلالتـــه الإيحائية، وإنّ الألفاظ (وليّ الله، دراويـــش، شـــيخ، الكتـــب القديمـــة ..) في ...ستعمال المعجمي المتعارف عليه بين متكلمي العربية ومؤدييها، يختلف عنـــه عنـــد أصحـــاب ...كفاية اللغوية من العرب، وأحسب أنّ هذا الحكم ينطبق على غير العرب مـــن ذوي الكفايـــة ...الأداء، ملمحين إلى صورتها الدلالية عند الرحالة الإيطالي - المعادل الموضوعي لصوت الآخـــر ...غربي- واستعمالاته لألفاظ (قديس، رجال الدين، الكتب القديمة..)، ولعلّ الجدول الآتي يبـــين ...دلالة الاستعمال الحقيقية والمجازية لهذا الحقل اللغوي:

اللفظ العربي	المعنى	الانزياح	المقابل الإفرنجي
الدرويش	الفقير المعدم (معرّب)	الزاهد المتعبّد	رجل الدين
الوليّ	الصديق المحب المطيع النصير	من تولّى الله أمره، فلا يكلـــه إلى نفسه	القديس
الشيخ	فوق الكـــهل، بـــين الخمســـين والثمانين / كبير القوم / رئيـــس صناعة / أستاذ / عالم	من سلك طريق الحـــق، وعـــرف المخاوف والمهالك فأرشد المريد إلى الصواب	[رجل الدين]
الكتب القديمة	كتب التراث القديمة	الكتب الدينية	[الأسفار]

هذا من حيث الاستعمال اللغوي اللساني ذو المصداقية المعجمية، أما من حيـــث دلالتـــها السيميائية، فقد يتعدى الدال فيها مدلوله، ليرتبط بالوظيفة الاجتماعية، فلا تكاد تخرج عن (تيمـــة الدين)، والخصوصية العقيدية عند المتكلمين، مسلمين كانوا أم مسيحيين.

ونجد في النص المقتبس من البدائع (أشرنا إليه سالفا)، والوارد على لسان الرحالة الإيطـــالي، علامة دالة، يمكن إقحامها - ولو بتمحّل- في الحقل الدلالي الذي نحن بصدده، أي ضمن تيمـــة (الدين)، فقد ذكر من الأيام يومان لهما دلالتها الدينية عند المسلمين والمسيحيين، وهمـــا: يومـــا

جمعة[1]) و يوم (الأحد)، ولا تخفى دلالة اليومين عند الطرفين: المسلم[2] والمسيحي[3]، بوصف
ما موصولٌ بالتقويم والتأريخ، وهما وصولان بدورهما، بأبعاد التاريخ الفكرية والدينية.

خلاصة:

لّما كانت المادة (السردية) في متن الزيني مادة (تاريخية) بالأصل، قائمة على صياغة ما جاء
بدائع الزهور) صياغة جديدة تناسب منطق (المحكي)، فقد تتبّع البحث هذه النزعة
تأريخية) في مناصات اعتمدت على أهمية التأريخ، مثل الإشارات الزمنية التي برزت ضمن
عناوين الفرعية (السنة، الشهر، اليوم، بعض أجزاء اليوم) بوصفها مؤطرات زمنية لكينونة
نية.

ولقد تمّ عزل مناصات المادة التاريخية عن مناصات المادة السردية، وإحصاؤها، وكشف
ب حضورها، لنخلص إلى حقيقة أن العنصر التاريخي كان العنصر الطاغي، وأنّ هناك تفاعلا
ن الناص والنص، و أنّ هناك تناصية واعية بين المادة التاريخية المعروضة زمن النص (المماليك
هزيمتهم أمام العثمانيين)، والرؤية السردية التي أراد السارد بلورتها زمن الكتابة (هزيمة حزيران،
وما بعدها) وزمن القراءة (كلّ حدث تاريخي عربي يتطابق في جوهره مع المادتين الأوليين)، بل
لقد تعدّت هذه النزعة التأريخية الناص نفسه، فإذا به يؤرخ إلى زمن الكتابة في نهاية نصه
(الرواية الزيني) بالاسم والمكان والزمان، مسايرة لروح التوثيق وأهمية التأريخ فيها.

---

[1]- الجمعة: (بضمّ الميم وتسكينها)، ومعناها الجمع، سميت بذلك في الجاهلية، وأول من سمّاها (كعب بن لؤي) جدّ النبي (ص)،وذلك أنّه جمع قريشا، وخطب فيهم، فسميت جمعة، وكانت لا تعرف قبل ذلك إلاّ بـ (العروبة)، ومعناها (اليوم البيّن)، لخلاف قول العرب (أعرب إذا أبان)، والمراد أنّه بيّن العظمة والشرف، ينظر (صبح الأعشى) 2/389-391.

[2]- جاء في الأثر عن يوم الجمعة: الجمعة سيد الأيام، روى أبو هريرة عن الرسول (ص) أنّه قال: "خير يوم طلعت فيه الشمس يوم الجمعة، فيه خلق آدم، وفيه أسكن الجنّة، وفيه أهبط منها، وفيه تاب الله عليه، وفيه تقوم الساعة، لا يوافقها عبد مسلم يسأل الله تعالى خيرا إلا أعطاه إياه". (عن كتاب عجائب المخلوقات للقزويني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.4، ص.106.

[3]- وجاء عن الأحد: الأحد عيد النصارى، قال أصحاب السير: "إنّ أوّل الأيام الأحد، وهو أوّل أيام الدنيا، بدأ الله فيه خلق الأشياء". المصدر نفسه، ص.107.

وإذا كانت بعض عناوين متن الزيني استندت إلى تعامل زمني دقيق، فإن بعض عناوينه، عد هنا مناص المذكرة أي (المقتطفات)، قد مثلت روح التأريخ و أبعاده الفكرية والنفسية، ن كان خطاب المذكرة مناسبا لاستجلاء الخصوصية الثقافية عند الشخصية المتكلمة حالة الراوي/ الشاهد)، بعمد السارد، في أثناء عرضه لشخصيته (شخصية الآخر)، إلى تفعيل ص (نص تاريخي مقتطع من كتاب البدائع، اقتبسه الرحالة من صاحبه ابن إياس كشهادة ي لحظة الهزيمة المملوكية ودخول العثمانيين القاهرة) فيظهر التقويم المسيحي (الميلادي) إلى ب التقويم الإسلامي (الهجري)، وكان الوقوف عند هذه الخصوصية التقويمية وخلفيتها كرية والعقيدية، وتمظهرها في مناصات المتن.

الفصل الثامن

سيميائيات الفضاء الأيقوني



• المستوى الذي ترتكز فيه المقاربة على الوحـــدات الخطيـــة الصغـــرى، كـــالحروف والكلمات، على الرغم من محدودية هذا المستوى، الذي أوكل الأمر فيه، اليوم، إلى الآلـــة الطابعة، لكننا لا نعدم وجود أثر خطيّ ينوب عنه ولو بالاستنساخ .

• المستوى الذي يتوجّه إلى تحليل الوحدات الجملية المقطعية، ويركز فيها علـــى عمليـــة توزيع الجملة على السطر، أو في الفضاءات اللاحقة أو المجاورة، بحيث ينتج عنها سلســـلة من الأشكال الهندسية المجردة، التي تتحوّل إلى علامات متعددة المظاهر، غنية الدلالات.

• المستوى الذي يتناول النماذج النصية الكبرى، من خلال تحليل نصوص تميل إلى القصـــر أو الطول، فيركّز على مظاهر التقلّص والتمدّد والانتظام والتشتيت[1].

ذلك الذي سنحرص على متابعته في متن الزيني بركات، وتعليل حضـــوره إن استشـــعرنا نصية منتج النص فيه، سواء أكان المنتج مدبج الكتاب أم مخرجه.

مظاهر تشكيل الصورة في الزيني بركات:

تشكيل الصورة والغلاف:

لقد أشرنا، عند عرض لوحة الغلاف[2]، إلى تلك الفاعلية المنبثقة عـــن الصـــورة المحفّـــزة للمتخيّل الذهني، حين تمنح هامشا مهمّا، يسمح بالكشف عن المقاصد. هذا الذي حقّقته صـــورة الغلاف (الصورة التشكيلية)، حيث كانت امتدادا للمتن، وجزءا موصولا به.

لقد ارتقت عملية التشكيل في إنتاج الكتاب، بمظهرها المرسوم والمرقـــوم (المخطـــوط)، لتصبح نصا قائما بذاته، محتكما إلى عناصره المحايثة، وهذه المحايثة فيه، لا تعني استقرار التشـــكيل في سياق المتن الداخلي، بل، إنّه شبيه بالاستثمار الداخلي المحفّز، الذي يسدل ظلاله إلى الخـــارج، فلا تمتنع عنده القراءة المنفتحة.

---

[1]- تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، معجب الزهراني، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، مهرجان الشعر لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الدورة الثالثة، البحرين، أكتوبر 1997، البحرين، صص.10 –11.

إنّ التشكيل، رسما كان أم رقما، أحد تقنيات الكتابة، ومظهر من مظاهر إخراج الكتلب، ذلك من تصادم بصري، وتأثير ساحر عند المستقبل (الرائي). إنّه يتمظهر، عادة، على الغلاف الخارجي، (في صفحته الأولى، أو الرابعة)، وقد يتموضع بين طيات المتن، في بدايات الفصول، أو في قلب الكتابة. هذا التشكيل، ربما قدّم تقديما واقعيا، حيث يعرض مضمون المتن بصورة، وهو في العمل السردي، تشكيل درامي، يُذكّي خيال القارئ، ويجسّد الحدث أمامه. أو يرد تجريديا، فيتطلب تفاعلا خاصا، وأدوات إجرائية مناسبة، يتسلّح بها المتلقي، فتيسّر له عملية إدراك الدلالات، وتكثّف عنده عناصر المتن، من خلال كشف العلاقة بين التشكيل والعنوان مرة، وبين التشكيل والمتن مرة أخرى، غير أنّ عملية التأويل، وتحميل المعاني دلالات جديدة، تبقى رهينة المتلقي، وانطباعه[1].

إنّ لوحة الغلاف، في الزيني بركات، لم تحمل تلك التجريدية التي ألفناها في لفظة (تجريد) فمن السهولة أن نتكشّف معالم ما قامت عليه الأحياز، أحياز اللوحة الأربعة[2]، والعلائقية التي تجمعها.

لقد أوشكت اللوحة أن تفضح المتن، بسبب ذلك التمظهر الذي اقترب من حدود الواقعية المطابقة، لولا ما نعتقده من فرق بين نص عرض عرضا فوتوغرافيا، ونص عرض رسما، حيث تؤدي الأبعاد والألوان وظيفتها، من خلال تلك الفجوات التي لم يلتفت إليها منتج النص، أو حملها المنتج، عن قصدية واعية، شعرية الغياب.

لقد كانت عتبة المتن معلنة منذ البداية، كشفت عن تيمة الظلم والاستبداد (أحياز اللوحة الأربعة)، حيث هيمنةُ الأشخاص (جهاز المخابرات، من خلال حيز الوجه)، ونهجُ سياسة اليد القوية (حيز اليد الممتدة إلى المرأة)، واغتصابّ كلّ ما يمكن اغتصابه (حيز المرأة المذعورة)، إلى جانب الهالة المحيطة بهذا الحقل الدلالي، الذي يسكن إلى الأرض وينساق إلى شهوة الحكم (حيز الديك، واغتنام كلّ لذة) و(حيز النبتة، وتمظهر المادية من خلالها).

---

[1]- ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000، ص.60.

تشكيل الصورة ومادة الكتابة في المتن:

لقد غدا تمظهر السواد والبياض على الصفحة فلسفة تنفتح على كلّ تأويل. والشائع في ة السواد والبياض أنّ السواد، وقد مثّلته الكتابة، هو الجانب المعلن في الخطاب البصري، ي حيز البياض، الذى سيغدو الجانب المضمر فيه، وباستعمال مفهوم الواجهة والخلفية، ن الكتابة عندئذ هي الواجهة، والبياض هو الخلفية. ومن ثمّ، يكلّف القارئ بملء فراغ ض، بما يعتقده، في النص المعلن، أو يولّده ويفجّره، بعد أن اضطلعت الكتابة (حيز السواد) طائه بعض خيوطات دلالاتها، أو بعض مؤشراتها، حيث إنّ مدلولات الأشياء، كما يقول **لان بارت**)، لا تتوقف، دائما، على باث الرسالة، بل على متلقيها أيضا، وتعدّد دلالات ي الواحد عنده[1]، غير أنّ الأمر، مع متن الزيني، ومع صفحات السرادقات، قد يحقّق النظرة كس، فيكون البياض هو الجانب المعلن في الصفحة، بعد أن يذهب بنا التأويل كلّ مذهب، يغلو حيز السواد، في تشكيله الصُوَري، (لا الخطي) هو الجانب المضمر، وتبقى القرينة اللفظية ي وضعها السارد، من خلال كلمة (السرادق..) هي المؤشر المحفّز، والدال المثير لاقتحام هذا سواد، وكشف ما يخفيه.

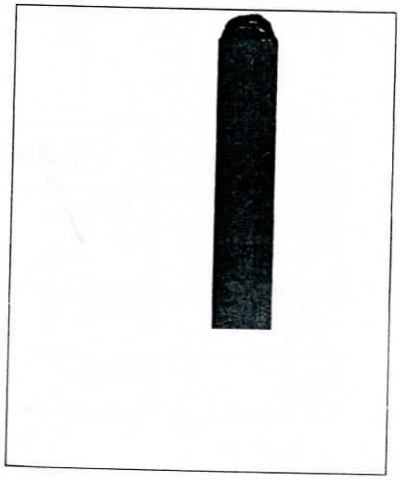
لقد أدى الفضاء الأيقوني (الحيّز الأسود في صفحة السرادقات) وظيفة التمثيل لموضوعه، يث إنّ حيّز السواد قد حمل دلالة أيقونية، أوحت إلى تيمة الانغلاق الذي أوكلت إلى سرادقات، إنها أشبه بالكوّة في جدار، تنفتح على عالم مبهم، عماده التكتّم والعمل السريّ والسعي الحذر والفضول الدائم، وسط هالة من الغموض المحيّر. هذا هو حقل دلالة السرادقات أيقونة البصاصة والعمل المخابراتيّ)، كما كشف عنه المتن

تشكيل الصورة والسرادقات:

يشدّ انتباه المتصفّح لمتن الزيني، وجود ما يشبه الرسم، أو وجود حيز أسود في بداية كل (السرادقات)، وبعض عناوين هذه الفصول (المقطّعات)، هذا الحيز الأسود، يأخذ شكل مستطيل في انتصاب عموديّ، ويتموقع في جانب من الصفحة تموقعا متميّزا .

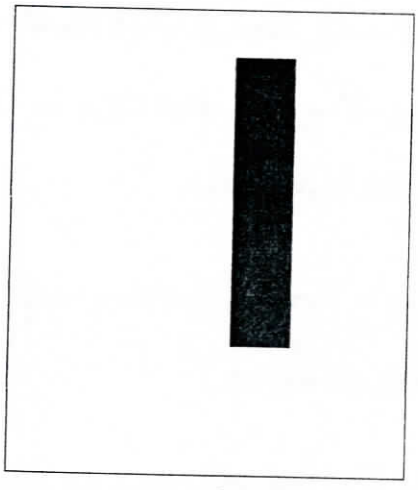
لقد عرض المتن هذا المستطيل في صورتين:

1. حيز أسود مستطيل، عموديّ الانتصاب، ضلعه العلوي مقوّس (**شكل1**)



(شكل 1)

2. حيز أسود مستطيل، عموديّ الانتصاب، أضلاعه الأربعة مستقيمة (شكل 2)



(شكل 2)

أما المستطيل المقوّس الضلع، فلازم كلّ السرادقات، مثل ما يبيّنه الجدول:

السرادق	الصفحة
1	17
2	71
3	129
4	185
5	221
6	271
7	279

وأما المستطيل المستقيم الأضلاع، فقد ورد مع نداءين، ورسالة، حسب ترتيب الصفحات:

الموضع	الصفحة
نداء	141
رسالة	222
نداء	261

غير أن المتتبع لمواضع هذه الأحياز السوداء، ينتبه إلى أمرين:

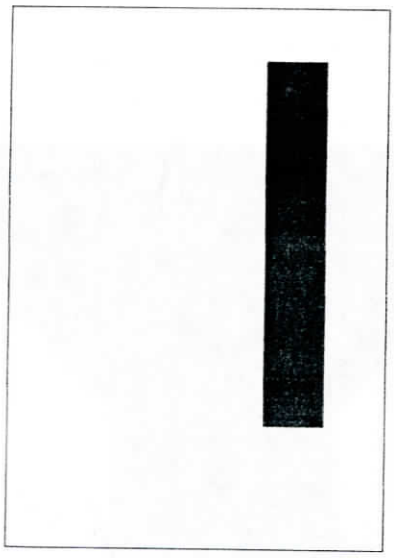
أولهما: أنّ متن الزيني قد انفتح على هذا الحيز الأسود، مع أول (مقتطف) متموقع قبل (السرادقات)، تموقعَ المقدمةِ قبل الفصول، حيث تكرّر في المقتطف مرتين، في صفحتين متعاقبتين، مرة بشكله المقوّس (الشكل الأول)، ومرة بشكله المستوي (الشكل الثاني).

ثانيهما: اختفاء هذا الحيز الأسود من نهاية المتن، مع المقتطف الأخير، الذي عُنْون بـ (خارج السرادقات)، والذي كان أشبه بالخاتمة.

فلماذا هذا الحضور المزدوج للحيز في البداية، واختفاؤه في النهاية ؟ . ثم، لماذا هذا التشكيل المتميّز للانحياز (الانحناء والاستواء) ؟

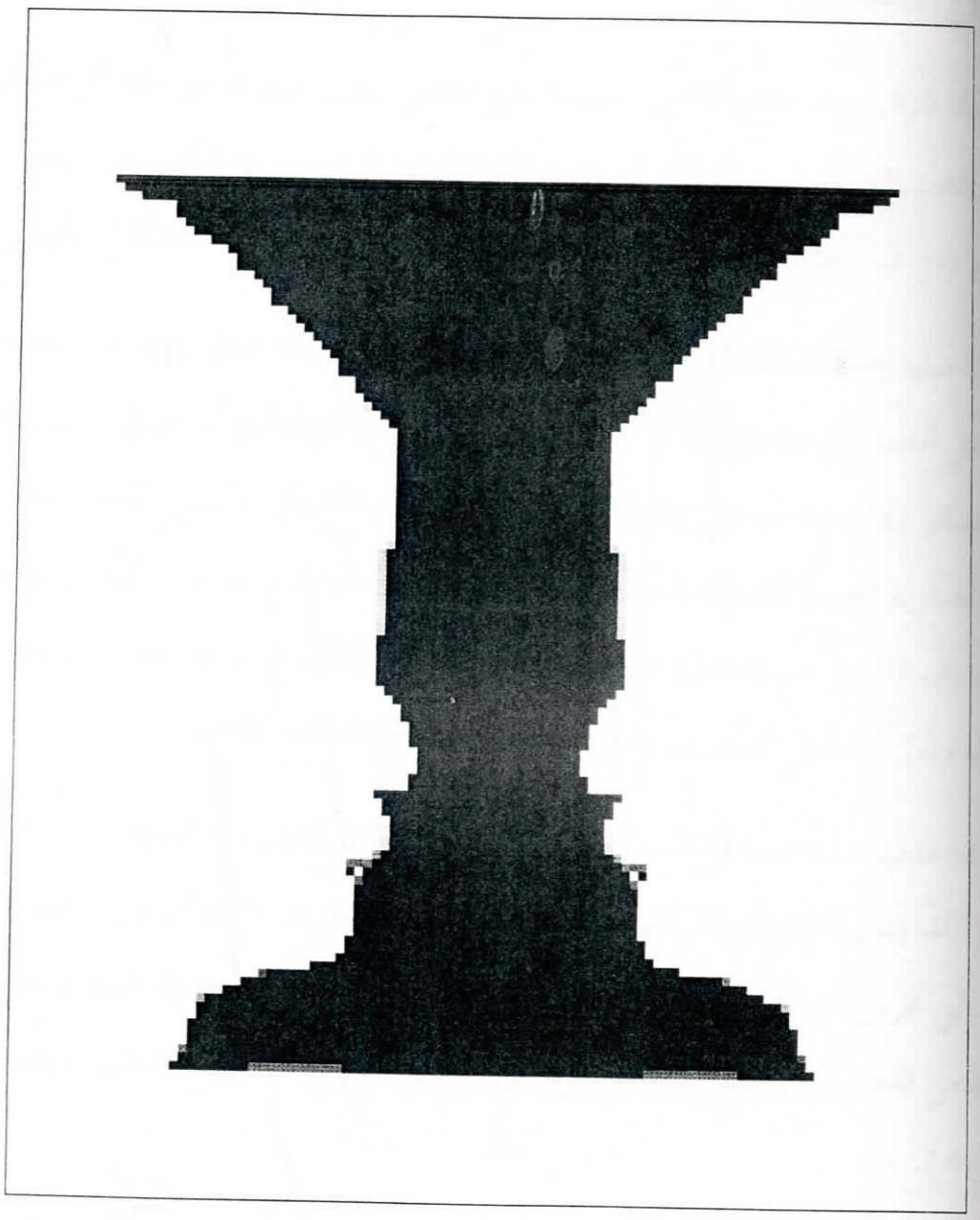
إنّ الذي يمكن ملاحظته في المستطيلات العمودية المنحنية، هي مرافقتها لكلّ السرادقات، وإنّ المتمعّن لهذا الفضاء الأيقوني، من خلال مساحة السواد والبياض، وبعد إلغاء الفضاء الخطي

تابة المرافقة للتشكيل)، يخلو بنفسه مع فضاء صفحة ثنائية اللـــون (سواد وبياض) مثل مـــــا (الشكل الثالث)



(شكل 3)

يحمله التوهّم إلى ما يشبه الخداع البصري، حيث يختلّ عنده تعيين خلفية الصفحـــــة مـــن واجهتها، أهو السواد أم البياض؟ مثل الذي شاع في تطبيقات الجشطالطيين وأنموذج المزهرية.



المزهرية أو الوجهان المتقابلان

إنّ هذا التوهّم لا يتحقّق بالضرورة، بوصف الخداع البصري يقتضي تساويا في كميّة السواد والبياض، وتمظهرهما الشكلي المتناسب المتناسق، كما تذهب إليه **النظرية الجشطالطية**، في **ترسوخ الأشكال**.

فكأنّ شيئا، ربما، خالج النفس، حينما يقع المتلقي رهين مقاربة بين الشكل المنظور وما كان أن يذهب إليه تأويله المرتهن بمرجعيته الثقافية التي فرضتها فكرة رواية **الغيطاني**، تحضر زمن المماليك، رابطا العلاقة بين زمن النص، وما يوحي به التشكيل الأيقوني.

إنّ عملية خلخلة لهذا الشكل (الدال) من أجل بنْينة دلالته عملية ضرورية لا محالة، بذلك، تمثل أمامنا فكرة المجاورة، أو ما أسماها **بارت** بـ **(الترادف)**[1]، **حيث** التشكيل وزمن النص، تتضافر دلالتهما، ليوحي بتشاكل بين حيّز السواد المشكّل على الصفحة، وجماليات الهندسة المعمارية العربية الإسلامية، في إنشاء القلاع والحصون، وخطّ الأقواس والقرانيص والكُوى. إنّها أشبه بـ (تناص) بين زمن النص (المادة التاريخية التي شكّلت متن الزيني بركات)، وبين التشكيل الصُوري (الحيز الأسود في صفحة السرادقات).

لقد غدت هذه المساحة السوداء، ضمن صفحة السرادقات، (كوّة) تشرف على عالم الزيني، وكأنّها إيعاز للقارئ بأن يقترب منها، فيختلس النظر إلى ما يجري وراء هذه السرادقات الحصينة التي تحرس أن تكون مخلصة لوظيفتها، كاتمة لأسرارها، ثم يزيدها الفضاء الخطي تحفيزا على مزيد من الفضول، وحب الاستطلاع، من خلال الملفوظ المرافق للتشكيل الأيقوني، كما يبيّنه الشكل 4).

---

[1] السيميائية، مرجع سابق، ص. 47.



السـرداق الأول
ما جرى لعلي بن أبي الجود
وبداية ظهور الزيني بركات
بن موسى

(شوال 212 هـ)

(الشكل 4)

تشكيل الصورة، والأشكال الخطابية، ضمن السرادقات: (النداء والرسالة)

لقد سبق أن أشرنا إلى أن التشكيل الأيقوني، في متن الزيني، قد لازم جميع السـرادقات، غير أننا نجده، هذه المرة، قد خالف هذا الحكم، حين طال بعض العناوين الفرعية في السـوادقات، مثل الذي في نداء (ص/141)، ونداء (ص/261) والرسالة السرية (ص/222)، ممّا يحمل إلى السؤال التالي: هل حضور هذه العلامة المميّزة مقصودة في النداءين والرسالة أو الأمر محض عبث مطبعـي ؟ فإذا كان الأمر مقصودا، فلقد ورد في متن الزيني ثمانية عشر (18) نداء، وست (6) رسـائل، فلماذا لم تأخذ كلّ هذه الأشكال الخطابية هذه العلامات ؟

إنّ الذي توحي به هذه العلامات الأيقونية (الحيز الأسود)، لا يدعو إلى الشكّ في أنّ حضورها، في هذه المواقع، قد خضع إلى مقصدية مضمرة، وإلا، فكيف نعلّل التزام منتج هذا الشكل (شكل المستطيل المستقيم الأضلاع) دون أن تختلط بالشكل الثاني (مستطيل السرادقات ذي الضلع العلويّ المقوّس) ؟ لكنّ الأمر الأولَى بالسؤال هو علّة حضور هذه العلامة في هذه الخطابات (النداءين والرسالة) دون غيرها؟

فالنداء الأول، الذي حضرت فيه هذه العلامة، قد تعلّق بحدث هام في المتن، وهو تسليم الأمير كرتباي، والي القاهرة القديم، إلى ناظر الحسبة، الزيني بركات، لمعاقبته، وكان نص النداء كالتالي:

أمر مولانا السلطان

بتسليم الأمير كرتباي

والي القاهرة القديم

إلى ناظر الحسبة الشريفة

ووالي القاهرة

الزيني بركات بن موسى

لمعاقبته، وإظهار ما نهبه اللعين

من أموال المسلمين [ز/141]

إنّ الخبر الذي يعلنه النداء، بالغ الأهمية، لارتباطه بعملية محاكمة والي القاهرة القديم (الأمير كرتباي) من قِبل والي القاهرة الجديد (الزيني بركات)، ولقياس أهمية ذلك، ننظر إلى النداء الذي سبقه مباشرة، والذي لم يحض بهذه الشارة.

يا أهالي القاهرة

أمر مولانا السلطان

بإعدام علي بن أبي الجود

ضربا بالأكف

سيرقص طول الطريق

كما ترقص النساء [ز/138]

إنّ الذي يعلنه هذا النداء، هو معاقبة المحتسب القديم (علي ابن أبي الجود)، ويتولى أمر ب، المحتسب الجديد (الزيني بركات)، ولا شكّ أنّ عقابا مثل الذي أعلنه هذا النداء (إعدام ب القديم) هو أشد وقعا ممّا أعلنه النداء السابق، (معاقبة الوالي كرتباي)، ثّم إنّ الميتة التي ا النداء بشعة وغريبة (الضرب بالأكف، بل، الرقص حتى الموت).

فالنداء الأخير (نداء الإعدام) لم يحمل، مع أهميته، تلك العلامة، فهل هذا إغفال من المنتج، أ الأمر لا يستدعي كلّ هذه الضجة؟

فالخبر الذي ساقه النداء الثاني (نداء الإعدام)، قد تعرّض إلى حيثياته، السرادق الأول حري لعلي بن أبي الجود)، والسرادق الثالث (وقائع حبس علي بن أبي الجود)، وكان هذا ء نتيجة طبيعية لما كان سبق، وقد حضرت هذه العلامة مع السرادقين، فلا يضير، دلاليا، فاؤها بعد ذلك، أما نداء (معاقبة الوالي كرتباي)، فإنّ المتن لم يتعرض إليه تعرضا مباشرا، ترد حيثيات الاعتقال والعقاب، مما يجعل للخبر جدّة، ويجعل هذه الشارةَ مبرّرةَ الحضور.

إنّ تلك المقاربة التي أنشأناها بين صورة الشكل المعروض على صفحة السرادقات، وشكل كوّة التي ألفناها في جدر الحصون والقلاع، بل، وفي القصور والدور، لتستحضر لدينا تلك وظيفة النفعية والجمالية للعمارة الإسلامية. إنّ هذه الفتحات في جُدُر البناءات القديمة، توحي وظيفة النفعية (الدفاعية) التي تضطلع بها هذه الفتحات، كمراكز للرصد ومكامنَ للمراقبة، ما تظهر الوظيفة الجمالية، في تلك اللمسات الفنية التي هي وسم للعمارة الإسلامية - يهمّنا ها ذلك الانحناء والتقوّس في ضلع كواها العلوية - بل، وعنوانٌ خارجي يترجم ما يمكن أن كون عليه الداخل، لذلك، يمكن أن نفهم ذلك التشكيل البسيط في النداء والرسالة (المستطيل سودي المستوي الأضلاع) الموجود في غير السرادقات، إذا أقررنا هذه الأشكال الخطابية كمعادل موضوعي في العمران البسيط، فنفهم ذلك الزهد في التأنق العمراني الداخلي، والاكتفاء

ظيفة النفعية، وقد تولّى الخارج عنه هذه الوظيفة الجمالية[1]، وهذا الذي يمكن أن يدرك من لة التشكيل بالنداء، فماذا عن التشكيل والرسالة؟

لقد ظهر التشكيل، مرة أخرى مع رسالة متميزة في المتن، فريدة في محتواها، وفريدة في لها أيضا، إنّها أشبه بالوثيقة الرسمية جدا، أو الوثيقة السريّة التي لا تباح إلى غير أصحابها، وظيفة حيز السواد فيها ؟

إنّ مضمون الرسالة دقيق جدا، قد أعلن عنه عنوانُها (**سريّ لا يطلع عليه مخلوق**) وهذه كرة (حيّز السواد) هي سبيلنا إلى معرفة خفاياها. لقد أعدت هذه الرسالة لتقرأ على كبار صاصين، الذين حضروا إلى القاهرة، من شتى بقاع الدنيا، بدعوة من الزيني بركات، لتدارس أحوال، والنظر في الأساليب المتّبعة في البصاصة، وتبادل الخبرات، وسوف يتلوها عليهم كبير صاصين في مصر (زكريا بن راضي). ولعلّ المباحث الواردة في الرسالة، توحي بسرّيتها، ضرورة أن تكون مثل هذه الاجتماعات في غاية التكتّم، مقتصرة على كبار البصاصين، دون غيرهم :

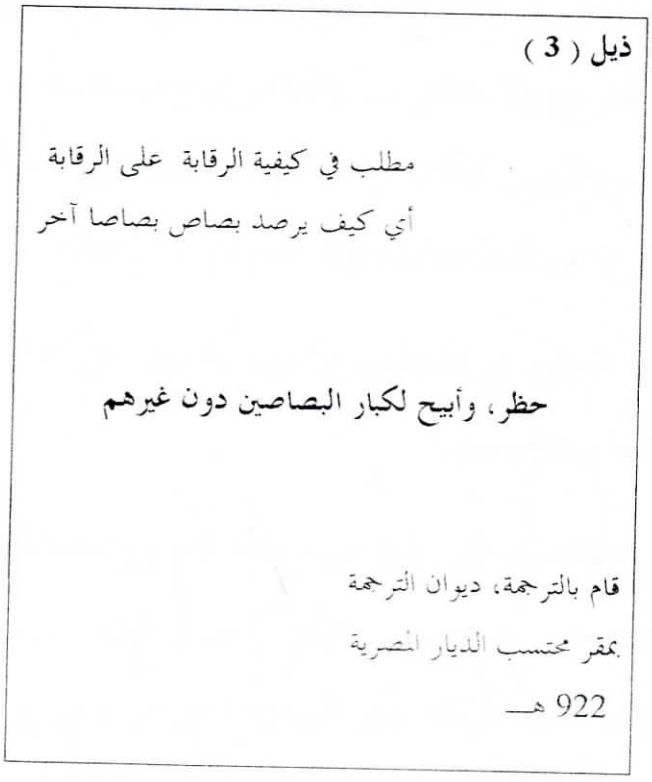
- **كيف يكون البصاص محبوبا من الناس ؟**
- **كيف نصل إلى معرفة الحقيقة الأولية ؟**
- **كيفية تطويع الظروف ؟**

والشيء الذي يلفت عندنا الانتباه، والذي يكرّس لدينا فكرة السرّية التامة، تلك الملاحق الذيّلة للرسالة التي عرضت عرضا خاصا، مثّل فيها الفراغ والبياض علامة أيقونية للكتابة التي يجب ألا تظهر. لقد حملت هذه الذيول مطالب لم يذكر السارد نصها، وإنّما اكتفى بالإشارة إلى

---

[1] - إنّ جماليات الخارج على حساب الداخل، ليست ثابتة دائما في العمارة العربية، ذلك أن النزعة الفردية التي تطبع نفسية العربي، تتجاوز الذات إلى المكان، فنلمس سعيه إلى خلق عالمه الخاص، المصغر والإسراف في جماليات المكان الداخلي كتعويض عن الخواء الخارجي الذي قد يتسبّب فيه هو نفسه (تعويض المرأة، زوجة أو بنتا، التي حرمت من اقتحام الخارج باصطناع عالم لها خاص يعوضها ما حرمت منه في الخارج) أو قد يكون هو ضحيته (إخفاء مستواه المادي والاجتماعي على الناس اعتقادا منه في طمعهم أو حسدهم، أو خشية الإصابة بالعين) مما يمكن أن يدخل في دائرة الأعراف، والتقاليد والعادات الاجتماعية.

بطريقة ملفتة، تقمّصت فيها روح البصاصة والعمل المخابراتي، ولعلّ أنموذجا لهذه الذيول يقرّب إلينا هذه الطريقة التوثيقية الدالة، كما نستدلّ عليه من (**الشكل 5**)



(الشكل 5)

فلنظر إلى أبعاد مساحة البياض، ولنسأل ما الذي تريد أن تقوله ؟، لا جـــرم أنّ الدمغة الحمراء، التي ختمت على الذيول (**حظر على..، لا يطّلع عليه إلا..، حظر وأبيـــح لـــ ..**) ستولّى الإجابة عن ذلك.

نخْلص إلى أنّ تشكيل الصُورة قد لازم كلّ السرادقات، وأنّ هذا التشكيل الذي اعتمـــد النسج، كان إشارة إلى ما في السرادقات من تكتّم وسرّية، تستوجب على المتلقي كشـــفها، ولا يتأتّى إلا باقتحام هذا الحيّز (الكوّة) واختلاس النظر من خلالها. لكنّ هذا التشكيل سوف يختفـي في نهاية المتن، مع الفصل الذي عنون له السارد بـــ (خارج السرادقات).

خارج السرادقات:

إنّ هذا الوسم في هذا الفصل (**خارج السرادقات**) دقيق جدا، كما أنّ ملفوظ (خارج) سبق الدلالة أيضا، فما (الخارج) إلا مقابل لـ (الداخل)، وسمة الداخل هي الاحتجاب والاستتار، والخارج تكشّف وظهور، فكان لزاما، عندئذ، أن يختفي هذا التشكيل، بالإعلان على أنّ الذي سيحدث هو خارج عن السرادقات، ولا جدوى من إخفائه.

ذلك الذي عرض له السارد في المقتطف الأخير، فاضحا كلّ إفرازات مادته التاريخية، وما تلقها من تفاعلات أحداثها وشخوصها:

فالسلطان المملوكي (قانصوه الغوري) ينهزم أمام جيوش العثمانلية، ويقتل، بعد أن تكشّفت خيانة أكبر قوّاده (خاير بك)، لينتهي الأمر بدخول العثمانيين مصر.

والشيخ العارف بالله، العابد الزاهد (أبو السعود الجارحي) يخرج عن صمته الحذر، وينحسر إلى الجنوب المصري، ينظّم صفوف المقاومة، ويحثّ أتباعه على الاستماتة.

والطالب الأزهري (سعيد الجهيني) يظهر بعد اختفائه (حبسه)، مهزوزا، مهزوما، قد خبت فيه تلك الجذوة المتحمّسة، واستكان إلى انهزاميته.

والزيني بركات، يظهر من جديد، أيضا، بعد اختفائه الملغز، وقد أعلن الخائن (خاير بك) عن تعيينه محتسبا جديدا في عهد (عثماني) جديد، على مصر .

ويظهر كبير البصاصين (زكريا بن راضي) تابعا للزيني ونائبا له، بعد أن سعى إلى الكيد له، والانتقام منه، مغلبا في ذلك مصلحته الخاصة.

تشكيل الصورة وأشكال التراسل:

إنّ القراءة البصرية لأشكال الترسّل الواردة في متن (الزيني بركات) متمثّلةً في المرسوم والرسالة والتقرير والنداء ، وبغضّ النظر عن الفوارق الشكلية التي تميّزها، لا تختلف عن أية قراءة

جنس نثري آخر (رسالة، مقالة، رواية..)، فهي تعتمد على خطيّة الكتابة، كما تعتمد تعاقبها، بما يخدم المعنى ويوصل الفكرة.

فمع المظاهر الشكلية المتعارف عليها في أدب الترسّل (الابتداء الدعائي، الإشارة إلى المرسل والمرسل إليه، التأريخ، التوقيع أو الختم..)، فإنّ المتن الترسلي سيحافظ على خطيّة الكتابة نظام جمله، وتراصف عباراته، واتساق فقراته (مقدمة، عرض، خاتمة)، غير أنّ السارد، الذي يعرض للمرسوم الشريف والنداء، يخرج عن هذه العادة الخطية التي ألمحنا إليه، كاشفا عن بقية الأبعاد الدلالية للنص .

إنّ القراءة الواعية للتشكيل البصري، في متن الزيني بركات، يحمل دلالات، هي أساس بنية النص الكبرى، وباستعارة مفهوم (**التعاقبية، والآنية**) في القراءة البصرية، ندرك حقيقة هذا التشكيل، بحيث إنّ تناول الظاهرة (**الغرافية**)، يثير فكرة فضاء الصفحة، وكميّة السواد المنتشرة على السطح. فالقراءة التعاقبية لخطابات المتن، تستحضر، عند المقاربة، تلك النمطية التي يحملها ذهن القارئ لأنواع الخطاب.

إنّ الكلام عن نمطية الشعر، مثلا، يستدعي حضورا غرافيا، خطيا، هو من مرجعيات الشعر، فالمتلقي العربي، حينما يرسم للشعر ذلك التشكيل العمودي الذي تشرّبه من أنموذج (المعلقة)، أو نمطية (قصيدة السطر) التي تخضع إلى تمثيل غرافي قار، يبدأ من اليمين، وقد لا ينتهي تمام السطر، حيث تحتلّ كمية السواد فيه جهة اليمين، تتعزّز لديه تلك العادة البصرية في قراءة النصوص، وأنّ أيّ خروج عن ذلك، سوف يشدّ انتباهه، ويحوّر تأويله. لقد تعدّدت خطابات متن الزيني، وتبلورت صيغة كلّ خطاب فيه، ولإدراك هذه الماهية، سنتصوّر تشكيلا غرافيا منطقيا يناسب كلّ صيغة خطابية عرضها متن الزيني.

المقتطف :

حين يعرض السارد خطاب الراوي الشاهد، الرحالة البندقي، فياسكونتي جانتي، شاهداته لأحوال الديار المصرية، أو القاهرة :

رجب 922 هـ

أغسطس إلى سبتمبر 1517 م

مقتطف" أ ":لكل بداية نهاية

"تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة .....

.....

.....

.....

.....

مقتطف (ص/ 7)

المقطع السردي:

حين يعرض السارد خبرا، أو يقرّ حقيقة، أو يقدّم شخصية، أو يرسم صورة، أو يصـــف

كوم الجارح

عددهم كثير، غير أن هدوء البيت لم يخدشه صوت عال، فوق حشية قديمة مغطاة ببقايا سجادة لم يفن الزمن بهاء ألوانها، يجلس مولانا الشيخ، أبو السعود، يطيل الإصغاء، يعرفهم كلهم، بعضهم حفظ القرآن على يديه، .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

المقطع السردي (ص/ 31)

المرسوم:

حين يحمّل السارد المرسوم الشريف خاصية الدلالة الدينية والسلطوية الملزمة، مثل الـــذي عند تعيين الزيني بركات محتسبا:

(مرسوم شريف)

بسم الله الرحمن الرحيم

.....

الحمد لله الذي هدانا إلي كشف أشرارنا، والاهتداء إلي خيارنا لما فيه راحة العباد، واستقرار الأمن والنظام في البلاد، فمن بعد ترسيمنا على الباغي ابن أبي الجود، وإقامة دونه الحدود..

قررنا

تولية بركات بن موسى، حسبة القاهرة ..

قلعة الجبل

ثامن شوال

مرسوم (ص/ 29)

الرسالة:

حين يمنحها السارد شكلها المتعارف عليه، ودقّة صوغ الخبر فيها، كالرسالة التي كتبـــــها زكريا بن راضي إلى السلطان، يشير فيها إلى تجاوزات الزيني:

(اللهم اجعل هذا البلد آمنا)

إلى الزيني بركات بن موسى، ناظر الحسبة الشريفة

"نبدأ بأن نشهد أن لا إله إلا الله،وحده لا شريك له،شهادة نقيمها في كل حكم..ونشهد أن محمدا عبده ورسوله، أشرف من ائتمر بالعدل، والإحسان..وبعد:

أعلم أننا بدأنا إليكم بالمراسلة،وأردنا إطلاعكم على ما تحويه المكاتبة، ابتغاء أمن العباد، في سائر النواحي والبلاد.....

.....

عاشر شوال 912 هـــ

كبير بصاصي القاهرة

الشهاب الأعظم

زكريا بن راضي

الرسالة (ص/ 67)

التقرير:

حين يقدمه السارد في صيغته الإخبارية الدقيقة، كالتقرير الذي قدم في وقائع تعذيب علـي أبي الجود :

(اللّهمّ اجعل هذا البيت آمنا)

وقائع تعذيب علي بن أبي الجود، مرفوعة إلي الشهاب، زكريا بن راضي، كبير بصاصي مصر، ونائب الحسبة الشريفة، من مقدم البصاصين في القاهرة .

بناء على ما أشرتم به،..قامت فرقة من بصاصينا بتقليب الأحوال وإظهار ما جرى لعلي بن أبي الجود.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

(مقدم بصاصي القاهرة)

التقرير (ص/ 133)

النداء:

حين يمنحه السارد صيغته الإعلامية الإشهارية، كالنداء الذي أعلن عن خطبة الزيني بالجامع الأزهر:

نداء

يا أهالي القاهرة
نأمر بالمعروف، وننهى عن المنكر
ينهي إليكم
الزيني بركات بن موسى
متولي حسبة الديار المصرية
ووالي القاهرة
والمتحدث عن الوجه البحري كله
أنه سيخطب يوم الجمعة
ويكشف للخلق في أركان الأرض
حقيقة الحال، وسر ما قيل وما يقال
فإذا ما شئتم الاطلاع على الحقيقة
فاذهبوا إلى الجامع الأزهر
يوم الجمعة
بعد الصلاة .

النداء (ص .196)

وإذا كان مفهوم السواد، في القراءة البصرية الشائعة، هو الجزء المصرّح به، أو ما يمكن أن يراه النص، فإنّ مفهوم البياض، أي ذلك الجزء المضمر، هو الوجه المقابل له بالضرورة. وهو الجزء الذي تتجه إليه القراءة البصرية الواعية، بوصفه الجزء الممنوح للقراءة والتأويل في هذه الحال، وعلى هذا الأساس، سيكون السواد هو خلفية الصفحة، وستغدو هذه المساحة أشبه بالكوّة التي تحيل على عالمها الخفي[1]

مظاهر تشكيل فضاء الصفحة في المتن:

طريقة التأطير: (الصفحة داخل الصفحة)

حرص **الغيطاني** على تشكيل صورة حسيّة لاسم (بركات)، مستحضرا صورة الصفحة، وما تشكّل فيها من كتابة في أثناء الكتابة. والتأطير، بوصفه إجراء، يأتي وسط الصفحة المكتوبة، ويكون حجمه بحجم البطاقة، وعادة ما تكون بخط مغاير، متميّز، مما يشدّ فضول العين. والتأطير، من حيث الدلالة، أشبه بالتوتّر الذي ينتاب الكتابة، حين تخالف نسقها العام، أو تخرج عن وتيرة الخط في المتن[2]

إنّ التأطير، أو فضاء (الصفحة داخل الصفحة)، إيحاء بتلك الواقعية في استحضار الموضوع، وتجسيد حيّ مادي للفكرة المنقولة، وتحفيز للقارئ على أن يتمثّل موضوعه. هذا الذي سعى إليه السارد، حين حملنا على أن نعيش عمل رجل المخابرات وكيفية كتابته لتقريره.

لقد تمثّل منتج النص، وهو يعرض هذا الملفوظ السردي (الوصفي)، طريقة القواميس وترتيبها الألفبائي (**حرف الباء، بركات، بركات بن موسى**)، مما يعطينا ذلك الانطباع الذي حرص السارد على إيصاله إلينا، لما يمكن أن يكون عليه العمل المخابراتي، في رصد المعلومة بطريقة علمية دقيقة، مستفيدا من كل العلوم والمناهج التي أتاحها العصر. "يقلب الدفتر.. يمسك

---

[1] - هذا التمظهر لفكرة الخلفية، يؤخذ بالمفهوم الجاشطالتي، وفكرة رسوخ الشكل وخداع البصر..

[2] - بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، مرجع سابق، ص.130.

ربط الملوّن الذي يفصل الصفحات عن بعضها، حرف الألف لا يعنيه، غير مهمّ.. هـا هـي حرف الباء، بالضبط بركات، بركات بن موسى، أعلى الصفحة، أقصى الركـن الأيسـر لة واحدة، حروف خمسة لا غير، المداد أسود، الخطّ رفيع:

"بركات" **[ز/ 39]**

لقد وردت لفظة (**بركات**) بين ضفيرتين، كلمة واحدة، ببنط عريض، في منتصف السـطر ول من الصفحة، خلافا لما أقرّه النص (أقصى الركن الأيسر)[1]، ويمكن تمثيل هذا المقطع علـى حو الذي يفترض أن تكون عليه تقنية التأطير:

"بركات"

"بركات بن موسى، له مقدرة الإطلاع على النجوم، أمه اسمها (عنقا)".

[1]- لا زلنا نلحظ ذلك القصور في تقنيات الطباعة، وإخراج الكتاب العربي، مما يعكس المسافة التي قطعها الكتاب الغربي، في هذا المضمار.

ولتعزيز هذه التقنية، يورد السارد هذه التقنية (تقنية التأطير) مرة أخرى، ودائما، كما أن يكون عليه التأطير: "من تجويف ضيّق مغطّى بستارة صغيرة، يتناول وعاء من فخّار، س قلما خشبيا رفيع السن، في إناء ملوّن:

"الصفحة الأولى"

عاشر شوال، عام 912 هـ

(على مرأى من الأمراء، في حضور جمع عظيم، طلب الزيني بركات، بصوت خدشه ر، أن يعفيه من وظيفة الحسبة، قال بصوت مرتجف:"الحسبة يا مولاي ولاية يؤتمن صاحبها ى أحوال العباد، وحاشا لله أن أجد في نفسي القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي ى إنسان، أتمنى انقضاء عمري في أمن وسلام، بعيدا على أمور الحكم والحكام، ما أريده رقدة ة، لا يقلقني فيها سبّ إنسان، أو سخط مظلوم غفلت عنه و لم أنصفه من ظالمه") **[ز/41]**

يمكن تمثّل إطار الصفحة، بوصفها امتدادا للإطار الأول، على النحو الآتي:

"بركات"

"بركات بن موسى، له مقدرة على الاطلاع على النجوم، أمه اسمها (عنقا).

عاشر شوال، عام 912 هـ :

(على مرأى من الأمراء، في حضور جمع عظيم، ..

.....

.....

.....

... من ظلمه)

وقد يرد هذا التأطير عند سوق الرسالة أو التقرير، حيث يقدّم السارد أنموذجا كاملا، شكل رسالة سريّة، أوردها (ص/ 222) وكانت كالتالي:

الصفحة الأولى:

شبيهة بما يكتب على ظرف الرسائل من إشارات خاصة، أو هي صورة لعنوان، يعرض أول صفحة، كتمهيد أو مدخل لمتن الرسالة، وقد جاءت على شكل تنبيه على خصوصية الرسالة وسريتها، وكأنها شارة أو ختم (سرّي جدا)[1]

الصفحة الثانية:

عرض لفحوى الرسالة، وقد صدّرها بالبسملة، وبعض الأثر المنقول (قرآن كريم، حديث نبوي، قول مأثور لعمرو بن العاص)، حيث حرص السارد على أن يكون وفيا لتقنية الرسالة الشكلية، وطريقة عرضها المنهجية (المقدمة، العرض، الخاتمة) دون أن ينسى اسم الجهة المرسلة (كبير البصاصين، زكريا بن راضي) التي نابت في المتن مناب التوقيع والختم[2]

الصفحة الثالثة:

عرض السارد ملاحق لرسالته، أسماها ذيولا، عرضه عرضا بصريا متميّزا، وكان عددها أربعة، حيث بدأ كلّ عرض بـ (مطلب)، أشار إلى فكرته، ولم يشر إلى ملفوظه ونصّه، مع تنبيه صارم : "لا يطّلع عليه إلا كبير البصاصين بعينه". وهذه العبارة هي قمّة تقمّص الرسائل السرية، مع عبارة في الأسفل، توحي بأنّ النص المضمر في الذيول قد قدّم في نسخ مترجمة إلى أكثر من لغة، بوصف الرسالة، قد أعدت بمناسبة اجتماع كبار أجهزة المخابرات العالمية، في القاهرة، ونص هذه العبارة هو:"قام بالترجمة، ديوان الترجمة، بالمقر الرئيسي لبصاصي القاهرة"، مع التأريخ لهذه الوثيقة بالتأريخ الهجري، والميلادي[3]

---

[1]- ينظر رواية الزيني بركات، ص.222.

[2]- المرجع السابق، ص.223.

[3]- نفسه، ص.236.

أن تتمثّل فضاء هذه الرسالة في الأشكال الآتية:

(اللّهمّ اجعل هذا البلد آمنا)

سري لا يطلع عليه مخلوق

رسالة أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في أنحاء الأرض، وأركان الدنيا الأربعة، في القاهرة..لتدارس الأحوال، والنظر في الأساليب المتبعة، وما يستجد منها، ولتبادل المعرفة والفوائد. أعدّ في ديوان بصاص السلطنة المملوكية، وتلاه الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي، عفا الله عنه، وعرّفه طرقه ومسالكه".

القاهرة

جمادى الأولى 922 هـ

(الصفحة الأولى)[1]

---

[1] الصفحة أن تكون خارج فضاء نص الرسالة لطبيعة الخطاب الذي ورد فيها.

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى : " ..... "

قال رسول الله (ص) : " ..... "

و قال عمرو بن العاص : " ..... "

أما بعد :

فلم يحدث أن اجتمع .....

.....

.....

.....

كيف يكون البصاص ...؟

.....

كيف نصل إلى معرفة الـــ ... ؟

.....

كيفية تطويع الـــ ... ؟

.....

.....

(الصفحة الثانية)

رجاء :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

وعليكم سلام الله وأمانه

كبير بصاصي الديار المصرية

زكريا بن راضي

(تابع للصفحة الثانية)

ذيل (1)

مطلب في كيفية إعداد طعام المساجين،
وطرق نومهم، وأفضل اللحظات للازمة
لإقلاق راحتهم.

لا يطلع عليه إلا كبير البصاصين بعينه

قام بالترجمة ديوان الترجمة
بالمقر الرئيسي لبصاصي القاهرة
922 هـ - 1517 م

(الملحق الأول)

ذيل (2)

مطلب في الوسائل المتاحة لترقيم الناس
بدلا من الأسماء، ونص فتاوى شرعية
تبيح هذا في سائر الأديان .

لا يطلع عليه إلا كبير البصاصين

قام بالترجمة ديوان الترجمة
بالمقر الرئيسي لبصاصي القاهرة

922 هـ - 1517 م

(الملحق الثاني)

ذيل (3)

مطلب في كيفية الرقابة على الرقابة، أي
كيف يرصد بصاص بصاصا آخر

حظر، و أبيح لكبار البصاصين دون غيرهم

قام بالترجمة ديوان الترجمة
بمقر محتسب الديار المصرية

922 هـ

(الملحق الثالث)

ذيل (أ)

مطلب في كيفية إقناع الناس
بوجود ما هو غير موجود

حظر و أبيح لكبار البصاصين دون غيرهم
(رجاء تسليم هذا الذيل بعد دراسته، وقراءته)

قام بالترجمة ديوان الترجمة
بمقر محتسب الديار المصرية

988 هـ

(الملحق الرابع)

يقة البياض:

ن البياض – عادة – عن نهاية الكتابة نهاية كلّية، ذلك الذى نجدها في كـــلّ قصـــة أو
د يعلن البياض عن نهاية جزئية، كتلك التي يفصل بها، بين المقاطع السردية، إشارةٍ دالـــةٍ
ع حدثي أو زمني، من خلال مساحة فراغ بيضاء، أو باعتمال ختمات ثـــلاث [* *
ل المقاطع، وتفصل بينها.

على أنّه يمكن للبياض أن يتخلّل الكتابة ذاتها، للتدليل على أشياء محذوفة في صورة نقـــط (..)، نقطتان، أو ثلاث نقط، أو سطرا كاملا من النقط، حسب طبيعة المحذوف وكميّتـه المراد إخفاؤها. " إنّ توزيع البياض والسواد، يعتبر أثـــرا لاشـــتغال الكتابـــة في تنظيـــم ..بل، يمكن أن يتجاوزها إلى تقديم دلالات أيقونية، إمّا في ارتباطـــــه بـــالمنتج، أو في بالسياق النصي[1]"، وهذا الذي يمكن أن يكون جمال الغيطـــاني قـــد وعـــاه في (الزيـــني)، أو نفترض أنّه وعاه.

البياض من خلال الختمات الثلاث:

لقد تعوّدت عين القارئ أن تمرّ، في أثناء عمليـــة القراءة، بختمات في صورة نجيمـــــات [* * *] رُصفتْ رصفا أفقيا، وتموضعت تموضعا معينا، في فضاء الصفحة، موهمةً بانتهـــاء ني، أو انقطاع زمني. وقد لا يستشعر القـــارئ وجود هذه الختمات في أثناء القراءة العـــابرة، أن السارد، حين استعان بهذه التقنية، لم تكن نيته - ونحسب ذلك - إحداثَ رجّـــة عنـــد ارئ، تعتـــرض وتيرة القراءة عنده، من خلال مخاطبته مخاطبة بصرية مقصودة، وإنما كان يـــرى العملية، أداة إجرائية، يتوسل بها أثناء العمل السردي.

إنّ عملية التختيم بالنجيمات عند السارد، كونها إجراء أوليا في رحلة المسار السردي، هـي عملية شديدة الدقة، مهمتها (تسريع) الحدث، تسريعا أشبه بالومضات المشهدية، أو كأنها حـزم حدثية، يكون هدف السارد فيها، اعتمال عنصر الإثارة الواعية، والتشويق العاقل، يســـتفزّ بـــه فضول القارئ. فهي توحي بتراكم الأحداث وتسارعها، على وتيرة، قد يفهمـــها بُنـــاة النـــص المسرحي، حين يُستجمَع أكبر زاد حدثي، في أول مشهد تمهيدي، يتقـــدم فصـــول المســـرحية، فينطلق حدث سريع يوهم باستقلاليته، ليعقبه حدث جديد آخـــر، وحـــدث ثـــالث، ورابـــع، وهكذا.. ويكون الفاصل بينها، تلك الختمات الثلاث، المستحضرة في الوقت المناسب والموضـــع المناسب في فضاء النص المسرحيّ المكتوب. هذا الـــذي اعتمـــده (الغيطـــاني) في أول فصـــلٍ

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1991، ص.239.

على أنّه يمكن للبياض أن يتخلّل الكتابة ذاتها، للتدليل على أشياء محذوفة في صورة نقـــط ..)، نقطتان، أو ثلاث نقط، أو سطرا كاملا من النقط، حسب طبيعة المحذوف وكميّتـه المراد إخفاؤها. " إنّ توزيع البياض والسواد، يعتبر أثـــرا لاشـــتغال الكتابـــة في تنظيـــم ..، بل، يمكن أن يتجاوزها إلى تقديم دلالات أيقونية، إمّا في ارتباطـــــه بـــالمنتج، أو في بالسياق النصي[1]"، وهذا الذي يمكن أن يكون جمال الغيطـــاني قـــد وعـــاه في (الزيـــني)، أو نفترض أنّه وعاه.

البياض من خلال الختمات الثلاث:

لقد تعوّدت عين القارئ أن تمرّ، في أثناء عمليـــة القراءة، بختمات في صورة نجيمـــــات [* * *] رُصفتْ رصفا أفقيا، وتموضعت تموضعا معينا، في فضاء الصفحة، موهمةً بانتهـــاء ني، أو انقطاع زمني. وقد لا يستشعر القـــارئ وجود هذه الختمات في أثناء القراءة العـــابرة، أن السارد، حين استعان بهذه التقنية، لم تكن نيته - ونحسب ذلك - إحداثَ رجّـــة عنـــد ارئ، تعتـــرض وتيرة القراءة عنده، من خلال مخاطبته مخاطبة بصرية مقصودة، وإنما كان يـــرى العملية، أداة إجرائية، يتوسل بها أثناء العمل السردي.

إنّ عملية التختيم بالنجيمات عند السارد، كونها إجراء أوليا في رحلة المسار السردي، هـي ملية شديدة الدقة، مهمتها (تسريع) الحدث، تسريعا أشبه بالومضات المشهدية، أو كأنها حـــزم دئية، يكون هدف السارد فيها، اعتمال عنصر الإثارة الواعية، والتشويق العاقل، يســـتفزّ بـــه ضول القارئ. فهي توحي بتراكم الأحداث وتسارعها، على وتيرة، قد يفهمـــها بُنـــاة النـــص سرحي، حين يُستجمَع أكبر زاد حدثي، في أول مشهد تمهيدي، يتقـــدم فصـــول المســـرحية، طلق حدث سريع يوهم باستقلاليته، ليعقبه حدث جديد آخـــر، وحـــدث ثـــالث، ورابـــع، هكذا.. ويكون الفاصل بينها، تلك الختمات الثلاث، المستحضرة في الوقت المناسب والموضـــع اسب في فضاء النص المسرحيّ المكتوب. هذا الـــذي اعتمـــده (الغيطـــاني) في أول فصـــلٍ

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1991، ص.239.

(ف) من روايته، حينما قدّم تلك التراكمات الحدثية، تخللتها تلك المساحات من الفراغ (ش) عند كلّ مقطع، تشكّلت فيها تلك الختمات الثلاث.

لقد استعمل السارد هذه التقنية، عند عرض مشهد (اعتقال علي بن أبي الجود):

- يبدأ المشهد بخبر خروج الفرسان المماليك من بيت (قاني باي الرماح)، أمير الخيل السلطانية، ولا نعرف وجهتهم، وينتهي المشهد عند أعتاب الختمات الثلاث [* * *]
- ثم ينفتح النص على ملفوظ جديد، يعرض لعلي بن أبي الجود، محتسب القاهرة، وهو في بيته، وبين زوجاته الأربع، وجواريه السبعة والستين، وفي غفلة من أمره، يقتحم عليه الفرسان الباب، لينتهي المشهد الثاني بالختمات الثلاث [* * *]
- ثم ينفتح النص على بوابة الأمير (قاني باي)، وقد خرج المنادون يعلنون في الناس خبر اعتقال ابن أبي الجود، ثم تأتي الختمات الثلاث [* * *]
- وينفتح النص الرابع على الجامع الأزهر، وقد راج بين أروقته خبر الاعتقال، وهاهي أصوات الطلبة تتدافع، لا تخفي فرحتها بالخبر، لينغلق المشهد على خروج الصبيان من حي الباطنية، قد صبغوا وجوههم، وهم يرقصون ويغنون على إيقاع الخبر السعيد **[ز/19-28]**

وإذا كان السارد قد استعمل طريقة الختمات الثلاث، في عرض هذه المشاهد السردية السريعة، عند بداية متنه الحكائي، بطريقة أهل المسرح، فإنّ الأمر نفسه يتكرّر في خطاب (التقرير)، حين عرض لردود الأفعال بشأن قضية الفوانيس **[ز/114]**:

- فقد عرض خطبة مسجدية تهاجم الزيني، مبتدع الفوانيس، وتستنكر صنيعه، فتأتي الختمات [* * *]
- ثم يعرض فتوى قاضي قضاة مصر، وتأتي الختمات [* * *]
- ثم يعرض رأي قاضي الحنفية المخالف لقاضي القضاة، وتأتي الختمات [* * *]

- ثم يعرض لردود الأمراء، الذي طلعوا إلى (القلعة) حيث مقر السلطان، يثيرونه على الفوانيس حتى يلغيَها، فتأتي الختمات الثلاث [* * *]
- ثم يحملنا السارد إلى أروقة الأزهر، ليعرض موقفهم من الفوانيس، بعدها تأتي الختمات [* * *]
- ليختمها بموقف العامة (الإمّعة) من قضية الفوانيس. [ز/ 114 -118]

وهكذا، ومن خلال هذه التعاقبية المتلاحقة، في مشهدي (الاعتقال والفوانيس)، تُبيِّنتْ وظيفة الختمات الثلاث، حين مثلت دور الوسيط الزمني، مشكّلة طبقة، توهم بعزلها المقاطع السردية عن بعضها، لكنها تبقي طبقة مساميّة، قابلة لأن ترشح منها هلامية تحافظ على عضوية البناء السردي وحركيته، بعدما حقّقت مهمّة العرض الحدثي السريع .

إنّ ظاهرة المقاطع في التشكيل الحدثي، حين أعتمد فيها على (النجيمات)[1] توحي بتزاحم الوحدات السردية وقدرة السارد على احتواء هذا الزخم الكبير من الملفوظات الحكائية بعرض الجزئيات وذكر التفاصيل، لذلك نجده يمارس عملية أشبه بعملية انتقاء حدثي، يراعى في ذلك تلك الصيرورة العضوية الجامعة لشتات المقاطع، وفي المقابل، تغدو هذه المقاطع فجوات لها إمكانية تسريب قراءات المتلقي، اعتمادا على تلك النتوءات أو المعالم التي أحدثتها (النجيمات) .

إنّ طبيعة المادة الحكائية التي كوّنت الحدث التاريخي في (الزيني بركات)، إلى جانب أنماط الملفوظات الحدثية التي حملتها الوثيقة الرسمية، عبر (المرسوم، الفتوى، النداء، الخطبة، التقرير، الرسالة)، ثم تلك التقنية التي سلكها السارد في عرض الحوادث، من خلال تسريب عنصر الحكاية الواصفة المستلهم من أدب السيرة الذاتية والترجمة الغيرية والرحلة، قد أسهمت، بشكل من الأشكال، في عملية الاختزال الحدثي، والسكوت عن إشارات حدثية لا يستعصي استحضارها على القارئ المتمرس .

---

[1] -بعض الممارسات السردية، تعتمد على الترقيم.

البياض من خلال نقط الحذف:

إذا كانت مهمة الختمات الثلاث، كما مرّ بنا، تكمن في التركيم الحكائي والتسريع الفني، فإنّ القراءة الواعية لنقط الحذف [...]، في تقنية البياض، تتعدى، في تأويلها وتخريجها لمفهوم إيجاز الحذف، وبلاغته، إنّه ذلك (النص المضمر) الذي لم يشأ السارد أن يجريه على لسان شخصياته، فألجمها عن قوله، وأشرك القارئ فيه، ليكون طرفا مسهما في عملية الحكي، ملزما بمراعاة قرائن، يقف عند معالمها، وينظر بعينها، ويهتدي بهديها.

لقد ورد في رسالة أرسلها (عمرو بن عدوي)، أحد البصاصين الذين اصطنعهم رئيس المخابرات (البصاصة) زكريا بن راضي، داخل الأزهر، التقرير الآتي:

"سمعت بأذني، ثلاثة رجال يتحدثون في مقهى (لانضي)، أحدهم أعرفه، واسمه فتوح الإسكندراني، من سكان باب الشعرية، عنده معصرة زيوت، وله من العمر خمسة وخمسون عاما، يقولون كلاما له طعم آخر، إذ أبدى (فتوح) شكا وريبة من نداءات الزيني، قال:"الأمر لا يستمر على ما هو عليه، السلطان، لن يسمح باستمرار الأمور هكذا [**إلا..إلا**] إذ احتوى الأمر غرضا يتفق مع مصالحه"، وفي مقهى آخر، صاح رجل، واسمه أبو غزالة.. :" [**حقا.. إلى كان**] أحد الحكام يظهر العدل؟" [ز/106]

كما ورد ملفوظ آخر في أروقة الأزهر، بين سعيد الجهيني، وعمرو بن العدوي:

" أطرق سعيد: من يدري، ربما تضمّنت بدعة الفوانيس أغراضا تغيب عن عينيه هو [..**لكن.. أحقا**] فرض زكريا على الزيني نفسه، من يدري، ربما جاء المنصب برضاء الزيني، قال عمرو بن العدوي، ولكن [.. الحكاية فوانيس ..**أبدا** ..]" [ز/117]

إنّ المقاطع التي حصرناها بين معقوفين، لا يمكن إدراك كنهها إلا باعتمال مفهوم (**النبر**)، ذلك الشكل النغمي الذي يدخل في التعبيرات الصوتية، فيمنح الملفوظ دلالة جديدة، تحددها وتيرة الارتفاع والانخفاض الصوتي، عند المتلفظ، لحظة التلفظ،

إنّ الوظيفة التي تضطلع بها لغة المرسل، تتعدى كونها وظيفة تعبيرية، إنّها تحمل بعدا دلاليا، يرتبط بالمتكلّم، وبالموضوع الذي يتكلّم عنه. إنّ المرسل، وهو يعبر عن موضوع ما (فكرة/ موقفا) يحرص على إعطاء انطباع انفعالي للفكرة التي يريدها، تقريرا أو استفهاما أو غيرها.. إلى غير ذلك من المقاصد الانفعالية التي تعجز عن أدائها اللغة المكتوبة، في حين تغدو ضرورة عند النطق بها. وإذا حقّ لنا أن نسأل عن إمكانية اللغة المكتوبة في ترجمة هذه الانفعالية عند المرسل، جاز لنا أن نسأل أيضا عن كيفية هذه الإمكانية.

إنّ الصورة الخطية (البصرية) بوسعها أن تحقّق ذلك، إذا ما تمّ استغلال الجانب التقني للكتابة. لقد استطاع الشعر أن يوظّف هذه الإمكانات التقنية للتعبير عن بعض الحالات الشعرية، اعتمادا على عنصر (النبر)، وذلك "بازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع

عن بقية ما حوله من أجزائها"[1]، واستغلال حروف المدّ (حروف العلة)[2] في تمثّل صورة خطية، عمادها ترجيع هذه الحروف بطريقة شعرية تكشف عن الحالة الشعورية.

لقد وجدت للشاعر **كمال أبي ديب** قصيدة، جمع فيها الصورة الخطّية إلى الصورة البصرية، محاولا تحقيق مشهدية، لقّح فيها القراءة البصرية، بالرسم الانفعالي.

---

[1]- اللغة العربية (معناها، ومبناها)، تمّام حسّان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص.180.

[2]- حروف العلة ثلاثة: الألف والواو والياء، كما أنّ الأصوات المعتلة نوعان: طويلة وقصيرة، فأما الطويلة فهي الألف والواو والياء، وأما القصيرة فهي الفتحة والضمة والكسرة، ولا فرق بين النوعين إلا في الكم، ذلك أن النحاة، حين وضعوا للحركات رموزا، جعلوا الضمة واوا صغيرة، ترسم فوق الحرف، والفتحة ألفا صغيرة مائلة، ترسم فوق الحرف، والكسرة ياء صغيرة راجعة (كي) استغني عن شقها الثاني، ترسم تحت الحرف. والمد، عند أصحاب الصوتيات، إطالة لحرف المد عند النطق به، لإظهار الكلام بوضوح، وهو على قسمان: مد أصلي (طبيعي)، حيث إنّ تركه يخلّ بالمعنى، كالمد في (آمن) إذ تركه يحوّل الكلمة من (آمن إيمانا) إلى (أمن أمنا)، ومدّ فرعي، لا يخلّ بمعنى الكلمة، إذا ما سكت عنه، لكنه يبقي نشازا عند السامع، كما هو الحال في جاء) حيث إنّ السكوت عن المدّ لا يمنع من إدراك المعنى فيها.

يقول **أبو ديب**:

غا اااا ااا بة من الجذو ووو ع

تمشي

دون ساقين



لأمتي

س

ا

ق

و

ا

ح

د

ة

وسط الجسم

عليها تركض

و تعرررج

لقد كتب بعض ملفوظات مقطوعته بتلك الصورة الممدودة (النبرية) التي ألمحنا إليها سالفا (غا اااا ااا بة، الجذو ووو ع، تعرررج)، بما يوحي عند (القارئ/ الرائي) بضرورة مدّ الصوت عند الحرف المكرّر، وكأنّه إيعاز من الشاعر بتمثّل هذه النبرة الانفعالية، واستغلال طاقات النبر، ثم بتعطّل الخطاب المكتوب في بعض مواضع النص، ليفسح المجال للخطاب البصري (الأيقوني)، الذي يتوب رسم العين عن لفظها، ويترجم ملفوظ (ساق) تشكيل حرفي عمودي، يوحي بصورة الساق في الوجود، وهيئته في الطبيعة (الوضع العمودي الرأسي).

وإذا كان هذا التشكيل الفني أنسب للنص الشعري، فلا نخال ذلك حكرا عليه، أو رخصة رخصه، ذلك أنّه يمكن أن يوظّف في الخطاب السردي أيضا، إذا ما روعي السياق واختير

إنّ الغاية التي تنشدها المقاربة السيميائية، عند معاينة النص السردي، هو إدراك البنية سبقة في النص، من خلال تجاليات بنيتها السطحية، وقد يُتَجَاوز هذه الغاية، إلى عكسها، ين يُعمدُ إلى تأصيل هذه الأبعاد العمقية في النص وفق منظومة إجرائية تتحقّق على مستوى حلي، تضطلع بها النحوية السردية، كتطبيق برامج سردية، ومتابعة نتائجها مثلا.

إنّ عملية الفهم الأولى للنصوص تتحقّق مع العلامة اللسانية (نطقا أو كتابة) انطلاقا من قرائن اللفظية[1] التي توكل إلى الإدراك الحسي، من خلال حاسة السمع في المنطوق، وحاسة شر في المكتوب، وإذا ما تجاوزنا هذه القرائن، واكتفينا بقرينة (**التنغيم**) التي هي هدفنا في هذا بحث، أدركنا أنّ النغمة هي الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق، فالصيغة النغمية كما يرى **تمام حسان** - منحنى نغمي خاص بالجملة، تعين على الكشف عن معناها النحوي[2].

إنّ التوازي الذي يشعر به القارئ، أو يستشعره عند التلفظ بالشعر، خاصية مهيمنة في نص الشعري، بفعل الوزن الذي يفرض نبرته ووحدته النغمية، نتيجة فعل التكرار العروضي، ما يجعل الأمر مختلفا عن النص النثري، الذي يتأسّس على طبيعة الأداء وانفعالية المؤدي. إنّ (المرسل)، وهو يؤدي الوظيفة التعبيرية في رسالته النثرية (السردية) يحرص على نقل إحساسه بانفعال معّين، والاشتغال على العتبات النطقية، أو توظيف سنن لغوية انفعالية، تؤدي فعل التواصل الانفعالي (تساؤلا، وتعجّبا، وتهكّما، وتقريرا ..).

إنّ (الترقيم) في الكتابة بمثابة (التنغيم) في الكلام، و إنّ الخطاب الخطي (البصري) يتحقّق من خلال علامات الترقيم، كالنقطة والفاصلة وعلامة الاستفهام وعلامة التعجب (الانفعال)

---

[1]- القرائن اللفظية ثمانية: العلامة الإعرابية والرتبة والصيغة والمطابقة والربط والتضام والأداة والنغمة. للتوسع، يحال إلى: اللغة العربية (معناها ومبناها)، تمام حسان، الهيئة العصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص.205 .

[2]- المرجع نفسه، ص.226.

ها من العلامات الدالة.. إلا أنّ هناك خاصية مهمّة، قد تشدّنا في الوظيفة التعبيرية، ألا وهي
م الاجتماعي للكلام)، بوصف أنّ لكلّ مقام مقال، وأن إدراك مقامات الكلام تقدّر
ية الكلام الفكرية والنفسية في أثناء التقوّل، ذلك الذي يعتور النص المكتوب، قياسا
ى المنطوق الذي قد يكشف عن مقاصده من خلال عملية النطق، والوظيفة الصوتية
فعالية للمتكلم. ومن هنا، كان لزاما على القارئ أن يستحضر معنى النص حين يلج فجواته
إغاته، مثل الذي يمكن أن يفعله مع بيت الشاعر الأموي **عمر بن أبي ربيعه** [1]،حين يقول:

ثم قالوا: "تحبُّها؟" . قلتُ:"بَهْرًا، عددَ النجمِ والحصَى والترابِ"[2]

إنّ مقولة القول (تحبُّها ؟) نُصَيْص، يحمل دلالته، فهو جملة إنشائية، بوصف علامة
قيم فيه (أداة الاستفهام)، وبدونها، لا يمكن إدراك هذه الإنشائية، خاصة أنّ الناظم (الشاعر)
رد (أداة الاستفهام) المحددّة للمقام، بل يمكن لمقولة القول، عند غياب العلامة، أن تدلّ على
لة خبرية تقريرية، يكون شطر البيت الثاني توكيدا لها وتثبيتا. فالعلامة الاستفهامية، إذا،
تكفّل بعمليّة التنغيم الاستفهامي، غير أن (**النبر**) الذي يمكن أن يرافق هذا (**التنغيم**)، قد
عمل دلالاته أيضا، فيوحي بالغرض البلاغي والدلالي لهذا الأسلوب الاستفهامي، فنفهم من نبرة
يت أنّه استفهامُ رفضٍ وإنكار، أو استفهام تعجب واستغراب، أو قد يكون استفهاما تقريريا،
وغير ذلك من المقاصد التي تستشفّ من السياق (المقام). بهذه الصورة، ندرك ماهية النبر في
قليب المعنى .

فمقاطع الحذف التي رصدناها بين معقوفين، والتي كانت: **[.. إلا .. إلا]، [حقا.. ومتى
كان]، [.. لكن أحقا]، [الحكاية فوانيس.. أبدا..]**، قد تمكّننا من تبيان مقاصد المستعملين
نفسية، بعد اعتمال مفهوم (النبر) فيمنح هذه الدوال (ما بين المعقوفات) مدلولات انفعالية
خاصة، هي رهينة المقام الذي صدرت عنه، والموقف الذي انبثقت منه، نستشعر في طيّاتها حسّ
ربية والتريّث الحذر في **المعقوف الأول**، وشعور الاستخفاف والتيئيس في **المعقوف الثاني**،

---

[1]- الشاهد أورده تمام حسان في كتابه، اللغة العربية، مرجع سابق، ص.226.

[2]- الديوان، ص.60 .

الحيرة واضطراب الفكرة من **المعقوف الثالث**، ولهجة القناعة والاعتقاد الجازم من **المعقوف**

طريقة التشكيل الطوبوغرافي :

تُستعمل هذه التقنية، عادة، في تمييز فقرة داخل الصفحة، وتكمن وظيفتها في إثارة ذهن ئ، أو شدّ انتباهه إلى مواطنَ خطية محددّة، تجعله شريكا مهمّا في عملية (القراءة/ الكتابة)، أن يكون قارئا مستهلكا فقط.

إنّ طريقة (**التشكيل الطوبوغرافي**) متأصّلة في صناعة الكتاب وتقنية الإخراج، نجدها في اوين الرئيسة، والعناوين الثانوية، والعناوين المتفرعة عن العناوين الثانوية، مما جرت عليه دة في هندسة الكتاب، ينضاف إليها، تلك النصوص المكمّلة المقتبسة من الموروث التراثي، وروث الديني على وجه الخصوص، مثل البسملة والصلعمة، والشواهد النقلية، أو بعض لامات التي لها حضورها الوظيفي، والدلالي في النص، مثل علامات الترقيم وشارات تصيص.

غير أنّ الذي يهمنا من هذه التقنية، هو ما ورد منها مقصودا لسيميائيته[1]، مع تفاوت هذا حضور الدلالي مما سيأتي عليه القول، وسنحدّد، منذ الآن، مجال ملاحظاتنا، في هذه التقنية، يث تكون الوقفة قصيرة على بعض عناوين المتن، وبعض علامات الخطاب الرسالي، وسنقف وقفة متأنية على تشكيل تيبوغرافي يتيم، جدير بالإشارة إليه، ورد في نداء يحمل خصوصيته، هو نداء الفوانيس **[ز/102]**

لقد وردت في متن الزيني عشرات النداءات، لم يحمل تشكيلها البصري شيئا مميزا، ما عدا الذي أشرنا إليه عند كلامنا عن بنية البياض والسواد وظاهرة التوزيع المقطعي الذي واكب

1- لا يجب أن نغفل هنا، تلك الميكانزمات المتحكمة في صناعة الكتاب، في الوطن العربي، وانعكاساتها السالبة على هندسته، وليات إخراجه، خاصة في جانبه الشكلي البصري، مما من شأنه أن يعمّق فجوة الخواء (القرائي) الذي وصم المثقف العربي، بل، وظائل الخاصة منهم.

تيجة الإلقاء في النداء[1]، أو ما يدخل في أدوات الطباعة، وإخراج الكتـــاب، كالعنـــاوين
ريخ والترقيم.. غير أننا نجد من مقاطع المتن ما كان يستوجب هذه التقنية التشكيلية، فيجـري
ما يجري على العناوين والشواهد النقلية (قرآن، حديث)، والتواريخ والأختام، وغيرها مّمـا
من التشكيل التيبوغرافي طريقة للتميّز داخل النص، لكن الأمر أغفل، في موضعين، نراهمـــا
رين بالتميّز أيضا، أو ربما يستأهلان ذلك، لما نعتقده من حمولة دالة فيهما:

لقد جاء في أمر اعتقال علي بن أبي الجود هذا المقطع:

"من داخل البطّانية، خرج صبيان، يعملون في مصبغة خضر، شيخ الصبـــاغين، صبغـــوا
وجوههم بأحمر وأخضر، يرقصون، يغنون؟

احزن..احزن..يا حسود شالوا علي بن أبي الجود" [ز/28]

كما جاء في حادثة الفوانيس، هذا الملفوظ:

"سخر الشعراء في المقاهي، من الأمر الجديد، وألفوا فيه شعرا قالوا فيه:

الحق..الحق يا متعوس وإلا علقوا لك فانوس" [ز/108]

إنهما أنموذجان كاريكاتوريان، يحملان ذلك الطابع الكوميدي/ الدرامي، حـــين يتفـــاعل
الشارع،وتتفاعل العامة مع الحدث المتميّز، فيصبح المتلفّظ الشعبي (الشعر العامي)، وقد روّج لـــه
الأطفال، مرجعية دالة عن الحدث حين يزول المؤثر. إنّ ما يجري على لسان الأطفال من أناشـــيد
وزائية، وأغاني فلكلورية، وملفوظات شعبية جليلة الخطر في تكوين الذاكرة الجماعية، فجلّ الـــذي
يشكّل الذاكرة الفردية، إنما أخذ زمن الطفولة والصبا، مما متح من الأدب الشعبي، وعندها، يمكـــن
أن نفهم علاقة الموروث الشعبي، بسنّ الطفولة، حينما نزعم أنّ الفلكلـــور هـــو طفولـــة أدب
الشعوب.

---

[1]- ينظر سيميائيات النداء، الفصل السادس، (سيميائيات الخطاب الرسالي) .

ثم يرد تشكيل تيبوغرافي في نداء، يمكن وسمه بـ (نداء الفوانيس)، يحمل إلى الاعتقاد أنّ على هذه الصورة، لم يكن اعتباطيا، أو عارضا، ولا ناجما عن سلبيات صناعة الكتاب أيضا. وسواء أكان الأمر كذلك، أم لم يكن، أو كان ذلك رمية من غير رام، فإنّ الأمر بمتابعة (القارئ/ الشريك) له، وجدير بأن يطوّع هذا التمظهر البصري، ويدرج ضمن القراءة البصرية، كسبيل إلى انتزاع ما يمكن انتزاعه من إشارات ودلالات. وسنورد نداء وانيس)، كما جاء

تشكيلية نداء الفوانيس:

(عنوان رسالة، **وصلت إلى دار** زكريا بن راضي، **مع رسول خاص من رجال الزيني**)

"والتين والزيتون، وطور سينين، وهذا البلد الأمين"

إلى كبير بصاصي مصر، ونائب الحسبة الشريفة،

الشهاب زكريا بن راضي، له السلام.

نداء، في ليلة الثلاثاء، **نفس الوقت** الذي وصلت فيه الرسالة إلى زكريا..

من الآن فصاعدا

ستعلّق فوانيس كبيرة، تضيء بالشحم

هندسها وسوّاها

الأمير طغلق شادي العمائر

بعد استماعه لرأي الزيني بركات

متولي حسبة القاهرة والوجه القبلي

على كلّ باب حارة

تحت كلّ منزل وقصر

أمام كافة الوكالات

ستعلّق الفوانيس الجديدة

وسيقوم رجال الزيني بإضاءتها، وبمعرفتهم

حتى تنام القاهرة آمنة

وحذار أن يترع مصباح من مكانه

وإلاّ جوزي وعوقب أصحاب المكان

يا أهالي مصر

لن يكلّفكم الأمر درهما

فتعاونوا مع ناظر الحسبة الشريفة

يا أهالي مصر

يا أهالي مصر[1]

يأمر مولانا السلطان، باستمرار زكريا بن راضي، نائبا للمحتسب، كما كان في كافة وظائفه، ويقرن اسمه بلقب "الشهاب"

يا أهالي مصر

يا أهالي مصر

اهتموا .. اعتنوا بالفوانيس الجديدة

و من يضبط مخالفا لأوامر ناظر الحسبة

شنق بغير معاودة.. [ز/102]

معطيات النداء:

إنّ محاولة القبض على التشكيل الطوبوغرافي في هذا النداء، يحملنا إلى ضـــرورة تأطـــيره، ورصد معطياته التي ستكون بعض أدواتنا الإجرائية عند القراءة:

- إنّ النداء ورد ضمن مقطع نصي كبير، يتشكّل من تقريرين ورسالة وأربعة نداءات.
- إنّ موضوع الفوانيس، وما ضمّ من إشارات، قد وصل زكريا، على شكل رسالـــة، مع رسول خاص من رجال الزيني.

---

[1]- تغير بنط الحرف، بعد هذا المقطع، ورد هكذا في المتن، وهو محلّ الشاهد عندنا.

- إنّ موضوع الفوانيس قد أعلن في الناس، في شكل (نداء).
- إنّ موضوع الفوانيس قد عرض، رسالة ونداء، في وقت واحد، حيث إنّ الوقت الذي أذيع فيه النداء في الناس، هو نفسه الذي وصل، على هيئة رسالة إلي زكريا .
- إنّ خطاب الفوانيس قد عرض ثلاث مرات، في هذا المقطع السردي: رسالة صريحة من الزيني إلى زكريا، ونداء صريحا من الزيني إلى العامة، وتقريرا حمله البصاصون إلى زكريا.
- إنّ خطاب الفوانيس، يقوم على فكرتين، هما: تعليق الفوانيس، وتعيّين زكريا نائبا للمحتسب .
- إنّ هناك تمظهرا بصريا، للفكرتين في نهاية النداء أبرزه التشكيل التيبوغرافي (تمييز جمل نصية بتغليظ الحرف) .

تحليل نداء الفوانيس :

قرار التعليق:

جاء في النداء ما نصّه :

من الآن فصاعدا

ستعلق فوانيس كبيرة، تضيء بالشحم

هندسها وسواها

الأمير طغلق شادي العمائر

بعد استماعه لرأي الزيني بركات

متولي حسبة القاهرة والوجه القبلي

على كل باب حارة

تحت كل منزل وقصر

أمام كافة الوكالات

ستعلق الفوانيس الجديدة

وسيقوم رجال الزيني بإضاءتها، وبمعرفتهم

حتى تنام القاهرة آمنة [ز/102]

ردود الفعل من تعليق الفوانيس:

الردود المؤيدة :

الجهة المؤيدة	معطى التأييد
قاضي الحنفية	الفوانيس تطرد الشيطان، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع ممـــاليك الأمـــراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء [ز/106]
بعض المشايخ	لم يظهر من الزيني إلا الخير، فلا بد من احتواء الأمر الجديد نفع [ز/107]
سعيد الجهيني	أيكره أحدكم إضاءة الحواري والبيوت، حتى يأمن الناس على أرواحهم [ز/117]
العامة	كثر الدعاء للزيني من سائر الأفواه [ز/104] ربما منعت الفوانيس هجوم المنسر [ز/107]
النساء	رحن يهتفن..أدام الله أيام الزيني، وأجمعن على معرفة الزيني بما يقرص أبدان النـاس وأرواحهم [ز/104]
اليهود	ما دمنا لن ندفع درهما، لا بأس [ز/107]

الردود الرافضة:

الجهة	معطى الرفض
قاضي القضاة	الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس [ز/115]
الأمراء	يرفضون لأسباب خاصة،كشف عنها سعيد الجهيني [ز/117]
بعض الوعاظ	خطب بعض الوعاظ، وحطوا من حق الفوانيس من فوق منابر المساجد [ز/108]
طلبة الأزهر	استحسنوا رأي قاضي القضاة [ز/117]
بعض العامة	تأثروا بموقف الوعاظ، زعق بعضهم:"اللهّم اهدم الفوانيس" [ز/115]
الشعراء	سخر الشعراء في المقاهي من الأمر الجديد، وألفوا شعرا فيه [ز/108]

ردود فعل متميزة:

الجهة	معطى الموقف المتميّز
سعيد الجهيني	ربما تضمنت بدعة الفوانيس أغراضا تغيب عن عينيه هو..آه لو يقول لهم [لمجاوري الأزهر]:"بدلا من إلهاك أرواحهم، ارقبوا ما يفعله زكريا، كيف فرض نفسه على الزيني..[ز/118]
بعض العامة	يقول كلاما له طعم آخر، إذ أبدى شكا وريبة من نداءات الزيني..السلطان، لن يسمح باستمرار الأمور..إلا إذ احتوى الأمر غرضا يتفق مع مصالحه [ز/106]

قرار السلطان :

الجهة	القرار
السلطان	تبطل عادة الفوانيس، ويزال ما علق منها [ز/122] يقضي الشيخ سعيد بن السكيت عن منصبه،كقاض لمذهب الحنفية [ز/121]

ردود الفعل المؤيد لقرار السلطان :

الجهة	معطى التأييد
الأمراء	ما قمتم به حق، ما أثبتموه عدل، لعن الله الفوانيس [ز/122]
	حميت الحق، أقصيت المارقين، أبقاك الله حاميا للديار [ز/121]

ردود الفعل المذعنة لقرار السلطان:

الجهة	معطى الرفض
الزيني بركات	الأمراء غرّروا بالناس. ضحكوا عليهم حتى أثاروهم ضد الفوانيس، مما جعل السلطان يلغيها، إنّه كان يرجو الكثير من وراء الفوانيس..في رفع الكثير من المظالم [ز/124]
سعيد الجهيني	ما يريده الأمراء من رفض الفوانيس، أن تبقى العتمة حتى يعبث مماليكهم كما يريدون [ز/117]

3) إنّ توالي النداءات، الغرض منها شغل الخلق عن أخطر ما في الأمر، وهو إقرار الشهاب نظم وإعطاء الشرعية لوظائفه.

4) عدم رضا الزيني بقرار التعيين، وأنّ قهرا وقع على الزيني من ناحية الشهاب وأعوانه.

5) ربما تضمّنت بدعة الفوانيس أغراضا تغيب عن عينيه هو..من يدري، ربما جاء المنصب جزاء الزيني.

إنّ هذا العرض التحليلي لمضمون خطاب الفوانيس، بما يحمله من مواقف رسمية وشعبية، وردود أفعال من هذه المواقف، وما يحمله من قرارات رسمية، وردود أفعال من هذه القرارات، يوحي بأهمية هذا الخطاب من عمر حياة متن الزيني، و أنّه صورة لتعامل الحاكم مع المحكوم، يظهر من مظاهر المرونة التي يعتملها الجهاز السلطوي في تمرير قراراته الملزمة، باختيار الوقت المناسب (ما تقدم نداء الفوانيس من نداءات تحمل فكرة الإصلاح وقمع الفساد وتخفيف المعاناة على الناس استمالة للشعب) والجو المناسب لوجود مثل هذا النداء (حالة الانفلات الأمني واستبداد بعض الأمراء المماليك وجنودهم وضرورة الوقوف في وجهه)، يؤطر ذلك جهاز من الفاعلين يحرص على تحقيق الفعل السلطوي ونجاح مقاصده .

إنّ (مسار) نداء الفوانيس يؤسس لـ (ترسيمة سردية) دقيقة تحدّدت فيها (الأدوار العاملية) بوضوح، يمكن تحديد عناصره من خلال الجدول الآتي:

العامل	المعطى العاملي
المرسل	المحافظة على هيبة النظام
المرسل إليه	الحاكم وجهازه
الذات	كلّ من امتلك الكفاءة، والتزم بالعقد في جهاز النظام
الموضوع	المحافظة على الحكم والإخلاص للحاكم
المساعد	كلّ من يجد مصلحة في المساعدة
المعرض	كلّ من يلحقه ضرر، أو يجد مصلحة في المعارضة

غير أنّ برنامجا سرديا ثانويا قد يؤسّس لنداء الفوانيس، لعلّه كان المقصود في النداء، وهو ممكن لـ (زكريا بن راضي) بتعيينه نائبا للمحتسب (الزيني بركات)، هذا التعيين الذي قد لا تقبله أطراف، من جهة النظام (الأمراء المماليك، الطلبة الأزهريون، قطاع عريض من العامة) صورة زكريا في نفوسهم، بوصفه رأس جهاز البصاصة (الجهاز الأمني) المجسّد للقمع والإرهاب الدَوْلي، غير أنّه، من جهة أخرى، قد يجد فريق مصلحة في هذا التعيين (السلطان، الزيني بركات) للحاجة إلى يد قوية حديدية فاعلة منفّذة ، ترعى النظام وتحميه. وعلى هذا الأساس، تكون الترسيمة السردية الثانوية ترسيمة مساعدة، يتوسّل به تحقيق البرنامج الرئيس، وهذا الذي يكشف عنه الجدول الآتي:

العامل	المعطى العاملي
المرسل	تحقيق البرنامج السردي الرئيس، بكلّ عناصره
المرسل إليه	الحاكم و الزيني بركات
الذات	الزيني بركات بوصفه محتسبا عاما
الموضوع	تعيين زكريا نائبا للمحتسب
المساعد	محتوى جملة النداءات المغرية التي سبقت التعيين
المعرض	سعيد الجهيني (الطالب الأزهري) وبعض المثقفين

إذاً، فنداء الفوانيس في جوهره نداء مضلّل، على الرغم من أنه حمل في ظاهره خيرا للصالح العام (الأصوات المؤيدة للفوانيس، كما تمّ عرضها)، وهذا الذي اضطلع به الفضاء النصي للصفحة التي عرضت للنداء، حين قدمته عبر تمظهر بصري، وتميّز طوبوغرافي ملفت (تميّز جملة نصية بتغليظ الحرف)[1].

طريقة الكتابة الأفقية :

تعطي الكتابة الأفقية الانطباع بتزاحم الأفكار، أو تتابع الأحداث في النص السردي، وهذه خاصية قد نجد لها سبيلا في متن الزيني، عند النظر إلى أنموذجي (الرسالة والتقرير) اللذين وظّفا ضمن المادة الحكائية.

[1]- ينظر إلى نداء الفوانيس في مقطعه الأخير (الزيني بركات، ص.110).

لقد حملت الرسالة والتقرير سمة الكتابة الأفقية، من خلال الحضور الكميّ للسواد
ياض، وإنّ مقابلة بين هذين التشكيلين (الرسالة والتقرير)، وأنموذجين من التشكيل الخطابي
ني (المرسوم والنداء) اللذين وردا ضمن المادة الحكائية في الزيني بركات أيضا، قد تمثّل لدينا
ء التقنية أحسن تمثيل، وتقرب إلينا الجانب الوظيفي أفضل تقريب.

لقد تجسّدت تقنية البياض بوضوح، في متن الزيني، في (المرسوم والنداء)، حيث كانت
خاطبة البصرية محفّزة على القراءة، مشحنة لأفق توقّع القارئ. كان هذان الخطابان المعروضان
رسوم والنداء) خطابين صادرين عن جهة رسمية، تمّ إعدادهما بحذق، ليعرضا على جهة
بية، هي (العامة)، وكانت كمية السواد والبياض مقدرة تقديرا، حيث السوادُ فيهما هو ما
كن أن تقوله (السلطة)، والبياض ما يمكن أن تفهمه (العامة). ولتقريب ذلك، نستعين
أنموذجين منتخبين:

أنموذج المرسوم:

مرسوم سلطاني:

"تبطل عادة الفوانيس.. ويزال ما علق منها، وكأنها لم تكن". **[ز/122]**

مرسوم شريف :

"يقضي الشيخ، سعيد بن السكيت عن منصبه، كقاض لمذهب الحنفية". **[ز/121]**

أنموذج النداء :

نداء (1):

"يا أهالي القاهرة

أمر عبد العظيم الصيرفي

بشنق بائع بيض على باب دكانه

لأنه زاد سعر البيض" **[ز/167]**

نداء (2):

"يا أهالي القاهرة

نوصي بالمعروف وننهى عن المنكر

اليوم نبشّركم

بقلع السلطان الصوف الأسود

وارتدائه اللباس الأبيض

مع دخول الحر" [ز/205]

فالأنموذجان السالفان يمكن أن يعطيا انطباعا بصريا أوليا عن فضاء البياض والسواد، كمية حضورهما في الصفحة، وحينما نتفق، من باب التعامل الإجرائي، على أنّ السواد هو عادل لـ (الذات الفاعلة)، بالمعيار **الغريماسي**، أمكن لنا أن نستنتج أنّ حجم السواد في صفحة هو حجم كلام السلطة مع العامة، حيث سيكشف (الخطاب السلطوي)، عبر (المرسوم النداء) عن لعبة (التقتير)، من خلال عملية (المنح المقنّن) تجاه العامة (الموضوع)، وهذا المنح سلطوي لا يشبع نهما، ولا يروي غليلا.

ولّما كان خطاب (السلطة) مؤسّسا على (السكوت) لا الحوار، تطلّب الخطاب، عندئذ، عملية تواصلية مميّزة، لا تكاد تخرج، من حيث (الذات الفاعلة) عن تحكّم (المرسل) في موضوعه تحكما معقولا، وفهم (المرسل إليه) لفحوى (الرسالة) فهما محتملا أو نسبيا، أما من حيث (الموضوع)، فيقوم الخطاب السلطوي على التعتيم وضبابية الرسالة من أجل قطع الطريق أمام كلّ جدل عقلي من المستقبِل، وتحقيق الانصياع والخضوع الأعمى لدى المتلقي[1].

وإذا جاز لنا استعارة لغة الاقتصاديين، أمكن لنا القول: إنّ الخطاب السلطوي قد خضع، في صورة من الصور، إلى قانون (العرض والطلب)، فقلّة المادة المعروضة فيه، تزيد الطلب عليها، وهذا الذي تريده السلطة لكي تحقّق هيمنتها، حيث إنّ كلّ ممنوع، في هذه الحال، مرغوب، كما أنّ كثرة العرض قد تزهّد في المادة المعروضة، وتاليا، تقلّل من شأن الجهة العارضة، والشيء

زاد، شمله الكساد، بل، قد يكون ذلك عند السلطة شكلا من أشكال انفلات الحبل، حدوث الفجوة غير المرغوب فيها.

إنّ الجهة الرسمية، حين تصدر خطابها، تكون قد مهدت أجواء التلقي، بمادة قليلة، لكنها خطيرة، ولعلّ متنفس المتلقي (العامة) تتوقّف على هذه (الجرعات المقننة) التي تمنحها السلطة، جرعات لا يُرَخَّص بغيرها، ولا يجب أن تُبدّل بسواها، إنها إلزاميةُ الخطاب السلطوي.

إنّ سياسة (التقتير) التي تمارسها السلطة (المملوكية)، من خلال كمية السواد المعروضة، سابقة عن المرسوم الشريف والنداء، يقابلها (سخاء كميّ) في خطابات أخرى، ترتدّ إلى السلطة أيضا، هذه الخطابات، تمثّلها (الرسالة والتقرير). ولمّا كان (المرسوم والنداء) يصدران عن الداخل، ويمتدان إلى الخارج، فإن الذي سيحصل مع (الرسالة والتقرير) هو العكس، إنهما يصدران من الخارج، ليمتدا إلى الداخل، وعلى السلطة أن تمنح القليل، لتأخذ الكثير، وعليها أيضا، أن تقتّر، بل، تقطّر الذي يصدر عنها، لتكريس ثقافة (القناعة والرضا)، إنّها ذلك الجزء النعيمي، المشروع مرة، والمتجاوز فيه مرة أخرى، وبالتوازي مع سياسة (التقتير والسخاء) التي لا تكاد تشذّ عن (شعرة معاوية)، وعلى السلطة أن تكون عالمة، مدركة، واعية بكلّ ما حدث ويحدث، أو ما يمكن أن يحدث، وهنا، تتولى الرسالة (السرية) دور الرقيب الصارم، وتضطلع بمهمة إعلام السلطة، إعلامها بكلّ شيء، وأيّ شيء، ومع كثير من التفصيل والتطويل والتدقيق والتمحيص، حيث لا يجوز للرسالة، حين تكتب أو تنقل، أن تبقيَ ما يمكن أن يقرأ بين السطور، أو يفهم بين الكلمات، بل على هذه السطور الخفية، والكلمات الشبح، أن تطفو على السطح، أن تهب ذاتها، فتزيد، عندئذ، كمية السواد، وتنقص من حيز البياض، الذي يمكن أن يحمل الخطير والمفاجئ، الذي تتوجّس منه السلطة خيفة[1]

وليس بعيدا عن هذه المقاصد، تكون مقاصد (التقرير)، الذي يتولّى، بدوره، الإقرار بما هو كائن، ورصد مظاهر هذه الكينونة بصرامة، حيث لا تغفل فيها صغائر الأمور، أو ما يعتقد

[1]- ينظر لأنموذج الرسالة، تلك الرسالة التي بعثها الزيني بركات، متولي حسبة الديار المصرية، إلى زكريا بن راضي، كبير



التافه الحقير، وهو عند السلطة الجليل الخطير، فيزحف السواد، خطرة أخرى، على مساحة
ياض، ضرورة مفروضة من الخارج، من باب الاضطلاع بمعرفة كلّ شيء، وأي شيء[1].

طريقة الكتابة العمودية :

عُرّفت الكتابة العمودية بأنها استغلال جزئي للصفحة، مثل تضمين النص النثري نصا
مريا على النمط الحديث، ولقد مثّل المرسوم والنداء، في متن الزيني، مظهرا لهذه الكتابة
عمودية، فكانا أشبه بقصيدة السطر.

إنّ المرجعية الصوتية للنداء، وهو يؤدى بطريقة الإنشاد، قد تحمل على تمثّله في صورة
كتابة بصرية، وفق تلك النمطية الشعرية، في انسحاب سواد الكتابة على بياض السند، فإذا
النداء يتحقّق كتابة وفق الطريقة الشعرية (الأيقونة) التي يستند إليها المتلقي العربي، عبر موروثه
الشعري والإيقاعي، الذي تعوّده من شكل القصيدة العمودية وتحولاتها العروضية (الإيقاعية)، من
التطور إلى المسمّط إلى الموشّح، وانتهاء بصورة القصيدة الجديدة، عبر شكل شعر التفعيلة
والشعر الحر والشعر النثري والنثر الشعري، وغيرها من الأشكال العروضية المستحدثة[2].

إنّ هناك وعيا بأهمية المظهر البصري للنداء، قد نستشعره، ونحن نتمثّل، في متن الزيني لعبة
البياض والسواد، بتقدير دقيق ملفت للانتباه، يغري بالكثير من التأويلات. وحتى نقف على هذه
الممارسة الواعية للسارد، سنعرض أنموذجا للنداء، من بين عشرات النداءات التي ضجّ بها متن
الزيني، نحرص من خلاله على تأكيد منظومة الإبلاغ والتواصل التي قام عليها النداء، مثلما أقرها
جاكبسون، في صنّافته الكلامية، متجاوزينها، بعد ذلك، إلى البعد الدلالي الذي ينفتح عليه هذا
التشكيل.

---

[1]- ينظر لأنموذج التقرير، ذلك التقرير الذي بعثه مقدم البصاصين، في القاهرة، إلى زكريا بن راضي، كبير بصاصي مصر،
ص.133.

[2]- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1، 1980، صص.293 – 374

نداء:

"يا أهالي القاهرة

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

ينهي إليكم

الزيني بركات بن موسى

متولي حسبة الديار المصرية

ووالي القاهرة

والمتحدث عن الوجه البحري كلّه

أنّه سيخطب يوم الجمعة

ويكشف للخلق في أركان الأرض

حقيقة الحال، وسرّ ما قيل وما يقال

فإذا شئتم الإطلاع على الحقيقة

فاذهبوا إلى الجامع الأزهر

يوم الجمعة

بعد الصلاة [ز/ 196]

إنّ المقاربة السيميائية لهذا النص، تكشف عن هندسة واعية لمعماريته، بل، وحذق السارد في عرض ندائه، كأنّما تسمّعه من فم المنادي. كان بإمكان **الغيطاني** أن يعرضه، كما استوحاه من (البدائع)، وطريقة **ابن إياس** في سوق الخبر. وكان بالإمكان أيضا، أن يعرضه بالشكل الخطي (النمطي) الذي ورد به أول خطرة، أو هكذا يفترض أن يكون قد ورد عليها (رسالة رسمية، صدرت عن مرسل رسمي، تكفلت بها قناة، تبلّغها تبليغا مناسبا، تتحقّق من خلالها وظيفة الإبلاغ والتواصل مع المرسل إليه)، لكن، وبحسّ مدرك، جعل السارد النص أكثر مقروئية. لقد حاول توزيع مقاطع النداء، ومكوناته اللغوية، في فضاء أيقوني، عن طريق إدماج عنصر الإيقاع المستوحى من الطبلخانة (آلة طبل) المرافقة للمنادي، بالخطاب الندائي (الإملائي)، ساعيا إلى

ن تلك (الشعرية). سنتخيّل الصيغة النموذجية الأصلية للنداء، كما يفترض أن تكـــون قـــد ن عليـــه، في عصرها، أو كما هي كائنة عليه في أيامنا.

نداء :

"يا أهالي القاهرة /

نأمر بالمعروف، وننهى عن المنكر /

ينهي إليكم الزيني بركات بن موسى، متولي حسبة الديـــار المصريـــة، ووالي القـــاهرة، تحدّث عن الوجه البحري كلّه، أنه سيخطب يوم الجمعة، ويكشـــف للخلـــق، في أركـــان رض، حقيقة الحال، وسرّ ما قيل وما يقال، فإذا شئتم الإطلاع علـــى الحقيقـــة، فـــاذهبوا إلى امع الأزهر، يوم الجمعة، بعد الصلاة / ".

لقد حرص السارد على إنتاج الخطاب الندائي، مستغلا القدرة الإيحائية على تمثّل البيـــاض والسواد، وتوزيعه توزيعا، يشي بروح الإنشاد، وكأنّه يتمثّل المنادي، وهو يعلـــن رسالتـــه في لناس، مفعمة بالنغم، تساير وقع (طبلخانته)، منتزَعا بين مهمتين: إنشادٍ منظومٍ، وعرضٍ منثـــورٍ. إنّ القصدية تحكم كلا من الشاعر والناثر، فهناك قصدية المخالفة، ترافق الشاعر وهو ينظم نصـــه الشعري، يفارق من خلاله نظام اللغة العادية، هادما به المتفق عليه، حاملا القارئ على استشعار هذا التغير، محاولا انتزاع موافقة استثنائية ضمنية منه، تجيز له ما لا تجيز لغيره.

لقد عرّف النحو الجملة بأنّها "ما يحسن عليه السكوت، وتجب معه الفائدة للمخـــاطب"[1]، وهذا تعريف يتوقّف على طبيعة الكلام، في ما يكون من الشعر أو من النثر، حيـــث إنّ أســـاس الشعر هو (البيت)، كما أنّ أساس النثر هو (الجملة)، والوقوف على نهاية البيت هـــو وقـــوف (شعري) دال على نهاية دورة وحدة الإيقاع، بينما الوقوف على نهاية الجملة هو وقـــوف (دلالي)

[1] - المقتضب، المبرد، تح. محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشـــؤون الإســـلامية، القـــاهرة، 1386 هـــ .، ج.1، ص.146.

على اكتمال المعنى[1]، وإنّ إسقاط هذا الاعتبار على النداءات المزمع دراستها، قد يحقّق جانبا يشترط في الشعر، ويخالف بعض الذي اشترط في النثر.

لننظر إلى هذا النداء:

"يا أهالي مصر

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

انكشف المستور

ظهر المقبور

بانت فضيحة علي بن أبي الجود

الليلة، قبل المغرب

سيقرأ الفقهاء في الجامع

وثيقة تلقون فيها ما تشاءون

لتروا كيف امتص الظالم

دماء المسلمين

فحق عليه عقاب مبين [ز/127]

إنّ هذا التشكيل النسائي، بهذا التمظهر البصري الذي جاء عليه في متن الزيني، يوحي بأنّ النداء إنّما جاء ليذاع بطريقة الإنشاد، أي أن يعامل معاملة النص الشعري، وفقا للحضور البصري، كتشكيل شعري مؤسس على مقاطع، تستوجب من المتلقي امتلاك سنن تلقيه، كما هي مرجعية الشعر عنده، لذلك نجد حرص السارد على توزيع مقاطع النداء ومكوناته اللغوية في فضاء أيقوني، بإدماج بنيات لغوية (نص النداء) ببنْيات غير لغوية (توزيع كلام منثور توزيعا شعريا).

وإذا كان التوازي والتوازن الذي نستشعره بين اللفظ وصورة التلفظ به مهيمنة على الخطاب الشعري، بفعل الوزن وما يفرضه من وحدات نغمية نتيجة فعل التكرار، فإنّ الخطاب

[1]- الجملة في الشعر العربي، حماسة عبد اللطيف، مطبعة المدني (المؤسسة السعودية بمصر)، ط.1، 1990، صص.27-28.

ي (النداء هنا) يتوقّف على صورة الأداء وانفعاليته، فيقرّب النص النثري إلى نـــبرة الشـــعر، ث وظيفة (النبر) تضطلع بتحديد دلالة المعنى، بوصفه الحالة الانفعالية (الذهنية/ النفسية) الـــتي ب المنادي لحظة التلفظ، وكأنّ للملفوظ بنيتَه (السطحية) التي يجسّدها النبر، وبنيتَه (العميقـــة) ي يمثلها نص النداء، كخطاب تواصلي إبلاغي.

يقدّم الشعر، في جانبه العروضي، تلك البنية الإيقاعية المفترضة الـــتي امتلكـــها صـــاحب كفاية) العروضية، سواء أكان باثا أم مستقبلا، مع ما يترتّب عن ذلك من تلويـــن انفعـــالي في ود نبرة اللفظ وعرضه الصوتي، وهذه الماهية الإيقاعية قد تتحقّق في نص النداء (النثري) مـــن لال ضابط إيقاعي خارجي، هو إيقاع (الطبل) المرافق للمنادي، وكأنّه السلّم الموسيقي المؤطـــر حملة الملفوظة.

علينا – مع هذه الحال – أن نميّز بين النظم والشعر، "ذلك أنّ العملية الشعرية تجـــري في ستوى الصوتي والدلالي للغة، مع إمكانية أن يكتفي الشعر بمستواه الدلالي، بينما تستقرّ عمليـــة نظم في علاقة الصوت بالمعنى، مما يكسب النظم بنية صوتية دلالية[1].

لقد حرص النداء على تكرار الصورة الصوتية كلّ مرة، متخذا نسقية في ابتدائه وانتهائـــه، فهو يبتدأ بتلك اللازمة الخاصة المرافقـــة لملفوظ النداء (يا أهـــالي القـــاهرة / مصـــر)، (نـــأمر بالمعروف وننهى عن المنكر)، وينتهي بنهاية أكثر شعرية، عمادها السجعة النائبة عـــن القافيـــة، كحال الملفوظات الآتية:

ويذيقه ما أذاق لعباده الفقراء

المساكين الأولياء [ز/73]

لتروا كيف امتص الظالم

دماء المسلمين

فحق عليه عقاب مبين [ز/127]

---

[1]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الوالي ومحمد العمري، دار توفقال، الدار البيضاء، ط.1، 1986، ص.52.

لعاقبته ولإظهار ما نهبه اللعين

من أموال المسلمين [ز/141]

وإذا كانت السمة الإيقاعية، تستقرّ في **الوزن والقافية** شعرا، وفي **الفاصلة والسجعة** نثرا، تتحقّق بـ (**النبر**)، في الشعر والنثر معا[1]، فإنّ عنصرا آخر قد يحقّق هذه الماهية الإيقاعية صورة عكسية، ألا وهو (**الوقف**). ذلك الوقف الذي نجده في الشعر أوضح منه في النثر، بسبب القافية (حرف الروي)، غير أنّ علامات الترقيم (النقطة والفاصلة..) ستبقى ضابط الوقوف النثري، حين تكون المخاطبة بصرية.

لقد امتلك (النداء)، وهو يعرض بطريقة الكتابة العمودية (قصيدة السطر) تلك الماهية الشعرية (الإيقاعية) من خلال مساحة البياض التي منحها النداء لحيّز الصفحة[2]، كعلامة وقوف تستوجب السكوت، فهي عند الباث (المنادي) حبسةٌ ضرورية للصوت، وظاهرة فيزيولوجية يسترجع من خلالها أنفاسه، غير أنّها من ناحية أخرى، تأخذ بعدا آخر، إذ تمثّل استقلالية دلالية لوحدات الملفوظة، وفواصل معنوية تفصل المعنى الذي قبلها عن المعنى الذى بعدها.

وقد لا يحمل الوقف في (النداء) سمة الوقوف الملزم، بوصفه ضرورة إيقاعية، بل قد تحكم وقفات مقصديّة دلالية، تحمل إلى الاعتقاد أنّ الوقوف كان استظهارا لأهمّ ملفوظات المتن، ولا يعدو أن تكون هذه الملفوظات اسم السلطان أو المحتسب أو اسم من صدر عنه النداء أو صدر به النداء، أو إظهار مكان أو زمان، كالذي نلمسه في هذا النداء:

يا أهالي مصر

أمر مولانا السلطان

تسليم المجرم ابن المجرم

علي بن أبي الجود

إلى ناظر الحسبة الشريفة

---

[1]- هذه السمة النبرية نجدها في شعر الزجل الأندلسي، وفي القصيدة النثرية المعاصرة.

[2]- تراجع (طريقة البياض) من خلال مظاهر تشكيل فضاء الصفحة، الفصل الثامن، ص.197.

الزيني بركات بن موسى

ليتولّى أمره **[ز/63]**

إنّ هذا الاستظهار الدلالي في الوقفات له ما يبرّره بوصفه خطابا صادرا عن السلطة، ن يكون الاسم السلطوي له الأثر الفاعل عند المستقبل، غير أنّ شعرية النداء قد تتحقق في ها الإيقاعي من خلال الوقفات المسجّعة، حين يجد المنادي مجالا إلقائيا يقترب فيه من رات الشعر أو النشيد، ولنا في النداء الوارد في **[ز/ 100]** مثال على ذلك[1]:

السطر	المقطع الندائي	الوقفة الإيقاعية
1	يا أهالي مصر	1
2	نوصي بالمعروف، وننهى عن المنكر	2
3	نعبد، ونسجد، ونحمد	3 + 3 + 3
4	من أذلّ كلّ لئيم متجبر	2
5	يا أهالي مصر	1
6	يأمر مولانا السلطان	4
7	بعد اطلاعه على أوفى بيان	4
8	رفعه الزيني بركات بن موسى	5
9	شرح فيها حقيقة الأحوال	4
10	وما يمّس العباد من الرعية الفقيره	6
11	تلغى الضريبة على الملح	7
12	وتطلق يد التعامل فيه	8
13	من بعد ما كانت حكرا على القلّة القليله	6
14	يا أهالي مصر..	1

فهذه الوقفات الإيقاعية تتوزّع في نص النداء على هذا نحو:

---

[1] كلّ حرف في آخر الكلمة، يشير إلى نوع من (السجعة/ القافية) وتكرار الرقم معناه تكرار هذا النغم.

رقم السطر	1	2	3			4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
رقم الوقفة	1	2	3	3	3	2	1	4	4	5	4	6	4	6	6	1

أما طبيعة الوقفات، فهي كالآتي:

1. تكون وقفة (**الراء**) في (مصر) مركزية تتأسس عليها إيقاعية نداءات متن الزيني في معظمها،بوصف ملفوظ النداء يتكرّر عدّة مرات، أو يأخذ شكلا دائريا.
2. تجمع (**الدالات**) في (نعبد، نسجد، نحمد)، كتكرار نغمي مكثّف على محور أفقي، يتقاطع مع إيقاعية (السجعات/ القوافي) على المحور العمودي.
3. يجمع حرف (**اللام**) إلى (**النون**) لقرب المخرج في اللفظين (السلطان والأحوال).
4. تتّخذ (**هاء السكت**) أساسا للإيقاع، بوصفها نبرا في اللفظتين (الفقيره والقليله)

بهذه التوزيعية النبرية، تتحقّق البنية النظمية في هندسة النداء، مرّة عبر التمظهر السماعي، تشكيل إنشادي، ومرّة عبر تمظهر بصري، يمكن أن يدخل ضمن طريقة (الكتابة العمودية) شكلا من أشكال العتبات النصية المتميّزة.

هناك تشكيل في النص لا نجد له اصطلاحا محددا، لكن هو أشبه بنظام الصفحة داخل صفحة، يمتد أفقيا، حيث يستحيل المتن بأكمله فضاء واسعا واحدا، يمكن نعته مجازا بـ صفحة)، تكون ـادة السردية فيه هي تشكيلها الأول، بوصف متن الزيني متنا سرديا، ثم تأتي ادة التاريخية التي ضمنّها السارد هذا الفضاء السردي، عبر خطابات رسمية هي المرسوم والرسالة التقرير والنداء، لتتشكل فيه الصفحة المحتواة.

فالمادتان (السردية والتاريخية) متباينتان في الشكل والأسلوب، بل، وفي التركيب والمعجم والدلالة، كما أنهما مميّزتان بالعنوان الذي يحدد ماهيتهما، والصيغة التي تمظهرهما. ذلك الذي يجلى واضحا في الأشكال الخطابية (الرسمية) التي اصطنعها السارد، وحرص على أن تكون، عند إنتاجها، تناصا أمينا قريبا من الشكل الذي يمكن أن تكون عليه، في العصر الذي استلهمت منه، ضمن ما يسمى بـ (الكتابة الديوانية)، وإنّ رصدا لهذا التزاوج والتمازج، بين المادة

ردية والأخرى التاريخية، ليبّين هذه التقنية الموظّفة[1]، وسوف نعـــرض للســـرادقين الأولـــين، حاوزين بداية الحدث (المقتطف الأول)، نستظهر من خلالهما هذا الفضاء النصي الأفقي.

السرادق الأول: عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
أول النهار	+	
سعيد الجهيني	+	
بسم الله الرحمن الرحيم (مرسوم شريف)		+
زكريا بن راضي	+	
كوم الجارح	+	
الأربعاء عاشر شوال	+	
أول الليل، الأربعاء، عاشر شوال	+	
إلى الزيني بركات بن موسى (رسالة)		+

السرادق الثاني: عناوين المادة المعروضة	المادة السردية	المادة التاريخية
نداء		+
سعيد الجهيني	+	
نداء		+
زكريا بن راضي	+	
نداء		+
إلى مقدم بصاصي القاهرة		+
نداء		+
سعيد الجهيني	+	
سعيد الجهيني	+	
مرسوم شريف		+
مرسوم سلطاني		+
سعيد الجهيني	+	
نداء		+

[1]- ربما كانت تقنية تضمين المتن السردي بمثل هذه الأشكال الخطابية شائعة عند الكتاب الحدثيين العرب.

خلاصة:

تتبّع البحث، وهو يعرض لـ (الفضاء النصي) في متن (الزيني)، مظاهر تشكيلاته النصية صور تمظهرها في الصفحة، انطلاقا من تلك الضوابط التي وضعها المشتغلون في هذا الحقل، صة تلك التي أشار إليه (ميشال بوتور)، عند كلامه عن مادة الكتاب. ولقد استقرت المتابعة الفضاء الأيقوني.

تتبّع البحث في (الفضاء الأيقوني) مظاهر تشكيل الصورة، انطلاقا من:

الغلاف: حيث حملت (المنمنمة) تجريدية أطرت لتيمة المتن لكنها تجريدية غير موغلة إذ د فضاء الصورة، من خلال منتج المنمنمة (الرسام) أن يكشف مقصدية منتج النص (الكاتب) كشف صورة تفاعله مع المتن، وكأن الأمر تمّ بإيعاز من الكاتب إلى الرسام.

مادة الكتابة: من خلال تمظهر السواد على البياض وما يحتلانه من مساحة على صفحات ص، منطلقين من فكرة أنّ السواد يمثل الجانب المعلن في النص، ويبقى البياض مساحة خصبة متلقي، قابلة للملء، بعدما اضطلعت الكتابة (حيز السواد) بإعطاء معالم ومؤشرات توجّه قراءة.

السرادقات: حيث شكّل فضاء صفحتها دلالة مستقاة من وظيفة السرادق الأساسية الحجاب والستار) فاستغل البحث هذا التمظهر الهندسي (شكل المستطيل الأسود المملوء، رافق لكلّ صفحات السرادقات) الذي لم يرد اعتباطا ضمن عتبات النص، بل كان علامة سيميائية تنضاف إلى علامات المناصات، وقد تمّ استغلال مفهوم الخداع البصري للأجسام، حسب النظرية الجاشطالطية، فبدت هذه المستطيلات، في تمظهرها الخارجي (الحيز الأسود ضمن فضاء الصفحة البيضاء) أشبه بالكُوى في جدار، يسمح باستراق النظر إلى الداخل المحتجب، يعرف ما يجري داخل سرادقاتها، وهذه الفعل القرائي (التجسّسي) هو امتداد لتيمة (البصاصة) في متن الزيني، فذاب هذا الإجراء البصري في حقل هذه التيمة.

ولقد أوعز شكل المستطيل المملوء الذي رافق السرادقات إلى البحث إسقاط قراءة خاصة ست على جمالية الهندسة المعمارية، فكان ربط الشكل الهندسي بجو النص، ليغدوَ شاهدا طبيعة العمارة المملوكية حين تميّزت أشكالها، خاصة ما ارتبط بعمارة القصور والقلاع صون، وأشكال الأقواس والقرانيص والكوى، واستحضرت عندها فكرة النافع والجميل سفتهما في العمارة العربية بوصفهما مظهرا للمنزلة الاجتماعية، وسمة للخصوصية الفردية.

ولقد تتبّع تشكيلان خطابيان من السرادقات هما: النداء والمرسوم، حيث حضر شكل ستطيل بمظهره المتساوي والمقوّس، في نداءين ورسالة واحدة، على الرغم من قيام المتن على د من النداءات والرسائل، خلا منها هذا التشكيل الهندسي، فأشار البحث إلى علّة حضور لذه العلامة، دون غيرها، مستنتجا بالإثبات، أنّ هذا الحضور كان مؤشرا على ضرورة وقّف عندها، لأهمية مضمونها، كما حلّل البحث مناصا أورده السارد ضمن العناوين الكبرى ته، وسمه بـ (خارج السرادقات) فتعرض إلى دلالة الخارج والداخل، وأثبت أنّ (السرادقات) انت تمثّل الداخل المغلق، و(خارج السرادقات) الخارج المنفتح، حيث جمع السارد فيه كلّ وازات مادته التاريخية وما رافقها من تفاعلات حدثية.

الأشكال الترسلية: حيث عرض البحث لها حسب طريقة تشكيلها التقني وصورة ظهرها الغرافي النمطي: (المقتطفات والمقاطع السردية ونمط التقرير)، و(المراسم السلطانية والرسائل الديوانية الخاصة، بما يتطلبانه من توزيع غرافي متميّز يتطابق مع شكل المراسلة) (النداء، ونمط العرض المناسب لروح الإلقاء والإنشاد). ولقد طبّقت مع هذه المناصات، طرق تشكيل النصي، كما دعا إليها (ميشال بوتور):

طريقة التأطير: (الصفحة داخل الصفحة) وكان أنموذج القراءة (تقريرا) صادرا عن جهاز بصاصة، وأنموذج (رسالة) أعدّت بمناسبة اجتماع كبار بصاصي العالم في القاهرة

طريقة البياض: من خلال الختمات (النجيمات الثلاث) ودلالتها في تسريع الأحداث، وطيّ الزمن القصصي، كممارسة هي أشبه بتقنية العرض المسرحي في لحظته التمهيدية الأولى، ولقد كان أنموذجنا في ذلك (مشهد اعتقال المحتسب القديم علي بن أبي الجود، وأصداء نداء الفوانيس وتداعياته) ثم اضطلعنا في هذا الأنموذج بتتبّع دلالة (نقط الحذف) وسيميائيات النص

سم المسكوت عنه قصدا، وفتح المجال القرائي من خلال ملء الفراغات. وقد أثرنا في هذا صر وظيفة (التنغيم والنبر) في النص الملفوظ كمقابل لوظيفة (علامات الترقيم) في النص كتوب، مستثمرين نماذج شعرية قديمة وحديثة تأسست على هذا الحضور (التنغيمي/ صري).

طريقة التشكيل الطوبوغرافي: أي تقنية تحديد الفقرة داخل النص، بتغليظ الحرف عريض البنط، تمييزا لها عن باقي ملفوظات الصفحة، وكان أنموذجنا التحليلي في ذلك (نداء وانيس). كما مثّل النص الشعري في متن الزيني مظهرا من مظاهر هذا التشكيل الطوبوغرافي يز المنظوم عن المنثور، وبعد المنظوم في نفسية المتلقي (المتلقي المخاطب في متن الزيني، لمتلقي القارئ لنص الزيني) فكرة وتركيبا وإيقاعا ورسما وحضورا بصريا.

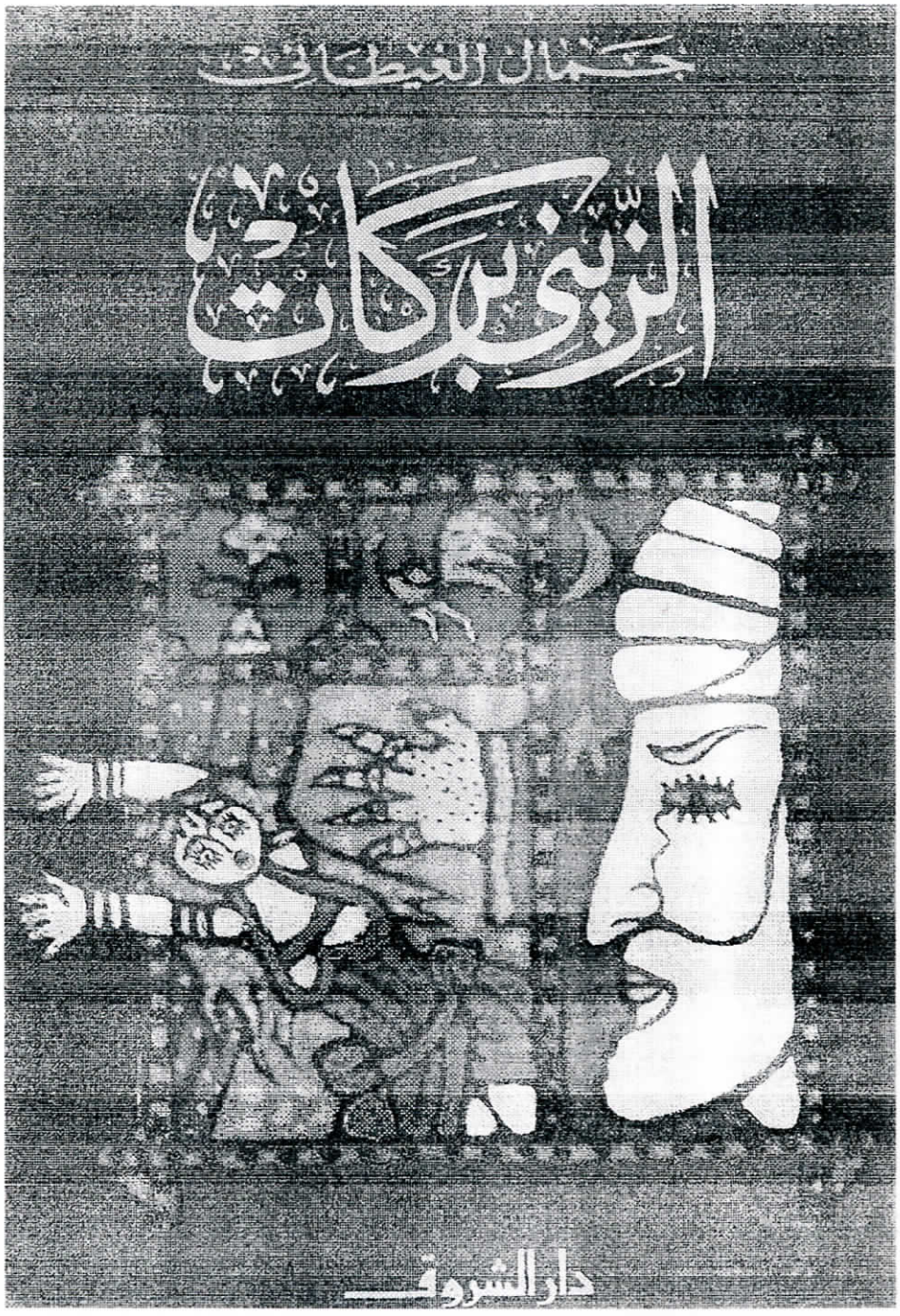
طريقة الكتابة الأفقية: من خلال ما تدلّ عليه من تزاحم للأفكار، واسترسالها، فكان وذجا (الرسالة والتقرير) محلّ شاهدنا في ذلك، حيث عبّرت كميّة السواد فيهما عن حجم قول قياسا بالبياض الذي أوحى خطابه البصري بالزهد فيه، وبالمقابل، فقد نظر إلى الرسالة لتقرير وبعديهما، من خلال أنموذجين آخرين هما (المرسوم والنداء)، حيث كان حضور حيز ياض فيهما أوسع مساحة. وقد مارس عليهما البحث قراءة إسقاطية، كشفت عن فلسفة تقنين) مقنّنة في المرسوم والنداء، أرادتها الجهة المتكلّمة (السلطة) أمام الجهة المستقبلة (العامة)، قابل ذلك (سخاء) كميّ في الرسالة والتقرير، حسب ما تريد (السلطة) أن تعرفه من (العامة) ع كثير من التفصيل والفضول.

طريقة الكتابة العمودية: وهي استغلال جزئي للصفحة يمثّله الشعر عادة، غير أننا لم عدم وجودا لهذه التقنية في أنموذج (النداء) وطريقة السارد في سوقه، في صورة معمارية هي شبه بمعمارية قصيدة السطر. وقد ذهب البحث إلى تعليل هذا النسق (السمعي/ البصري) ودلالته (الشعرية) حيث إنّه خطاب عرض وفق قواعد الشعر، مثّل الإيقاع فيه أهم ركيزة تفعالية (حضور الطبلة في أثناء الإلقاء) إلى جانب رتابة إلقائه (تكرار النداء الواحد أكثر من رة). ولقد حرص البحث على تتبع النداء بصيغته التقريرية الإخبارية التي عرضه عليها مؤرخ دائع الزهور (ابن إياس)، ومقابلتها بطريقة عرض (الغيطاني) له في روايته، ومحاولة اصطناع

نيت المـــادة والشكل فيه من البدائع، مستحضرين فيه تلك الشعرية المؤطـــرة للمنظـوم الخطي والبصري مرّةً، وفي جانبه الإيقاعي الموسيقي مرّة أخرى، متعرضّـــين إلى لعبـــة البياض في الخطاب البصري، ومرجعية المتلقي (العربي) في أثناء تعاطيه الشعر أو محاورتـه، ده الشعرية النمطية، ودلالات المنظوم الشاعرية.

الفصل التاسع

سيميائيات الفضاء الغرافي


جمال الغيطاني
الزيني بركات
دار الشروق

العلامة الخطية[1]:

قد تتميّز الكتابة[2] عن الخط[3] في كونها عملية نسج للجمل، وتركيب للكلام، وبناء باغة، بينما يغدو الخط ذلك التمثيل المادي للصوت المسموع الذي عماده الحرف ركات، وعلى أساس هذا التفريق في (الماهية) يكون التفريق في (الوظيفة). فالكاتب يعتمد ط في التعبير عن المقاصد، فلا يكاد يخرج عنده، عن كونه وسيلة، أما من امتهن الخط، فالخط سبة إليه غاية قبل أن يكون أداة، ومن ثمّ، فهو يجوّد الحرف ويحسّن الرسم ويخرج الكتابة على سن ما يكون عليه الإخراج وضوحا وجمالا وبهاء.

لقد وجدت الألفاظ لتأدية المعاني المصوّرة في الذهن، ولا إمكانية من الوقوف على ما في هن إلا باعتمال اللفظ لمن يسمع، أو الخط لمن يقرأ. فإذا أراد المتكلّم الإفصاح عمّا في الذهن ن المعاني، استعمل ألفاظا وضعت لتلك المعاني، وإذا استدعى الأمر القراءة لا المشافهة، صوّر لفظ بما يناسبه من حروف الهجاء، فيفهم منها اللفظ، ومنه يفهم المعنى، فيحصل القصد[4].

---

[1]- قال القلقشندي في صبحه : " الخط لسان اليد .. وهو علم تتعرّف منه صور الحروف المفردة وأوضاعها، وكيفية تركيبها طا، أو ما يكتب منها في السطور .. وجميع العلوم إنما تعرف دلالتها بالإشارة أو اللفظ أو الخط، فالإشارة تتوقف على شاهدة، واللفظ يتوقف على حضور المخاطب وسماعه، أما الخط، فإنه لا يتوقف على شيء، فهو أعمّها" (صبح الأعشى، 3 / 7-4)

[2]- الكتابة: من كتب كتبا أتي جمع وضمّ، ويقال: "كتّبت البئر، إذا أحيط قاعها بالحجر، يضمّ إلى بعضه، حتى لا ينهار أو يحرف، وسمي الكتاب كتابا لجمعه أبوابه وفصوله ومسائله، ينظر اللسان، مادة (كتب).

[3]- الخط هو الرسم والوسم والعلْم والتسطير، يقال خطّت الأرض، إذا علّمت بعلامة حتى تعرف، والخط في الكتاب، هو تصوير الكلام بحروف الهجاء، ينظر اللسان، مادة (خطط) .

[4]- للقلقشندي، في صبحه، إشارة لطيفة للعلاقة الجامعة بين اللفظ والخط والمعنى، يقترب به كثيرا من مفهوم (الاعتباطية) التي صدع بها (دو سوسير) في العلامة اللسانية. يقول في صبحه: "ولا علاقة معقولة بين المعاني والألفاظ على الأمر العام، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة [يعني الخط] ومن ثم جاء اختلاف اللغات والخطوط، كالعربية والرومية وغيرهما". (صبح الأعشى، 3/ 8) .

والخط، بوصفه إجراء سيميائيا، أمر متشعّب الدلالة، فهو، قياسا على ما جاء له، (أيقونة (Icône) تماثل لفظها، ومن ثمّ معناها. وهو، بوصفه صورة بصرية[1] (خطّية)، لصورة سمعية (مروءة)، يعتبر (مؤشرا – Indice)، إذ بدون ملفوظ مخطوط، لا تتسنى عملية القراء، فهو، (دال) مدرك بالرسم، يدلّ على (مدلول) يدرك بالفهم.

كما يعدّ الخط (إشارة – Signal) من حيث طريقة رسمه، إذ يحمل دلالته في نفسه، تتعدّى دلالة المعنى المباشر الذي جاء من أجله، ذلك أنّ رسم أوائل الحروف في الكلمات الفرنسية (الحرف الكبير (Majuscule) مثلا، وقياسا برسمها حرفا مصغّرا (Minuscule)، له دلالته المتقدمة على المعنى، حيث إنّ اللفظ سيوحي بأنّه أول ملفوظ في جملته الأساسية بعد علامة الترقيم (النقطة) التي ستغدو، بدورها، (مؤشرا) على ذلك، وقد يدلّ تكبير الحرف على اسم (علم) محدد. وقد ينبثق عن هذا البعد الإشاري، بعد إيحائي، فيعامل الخط معاملة (الرمز – Symbole)، يحمل، عندئذ، مقومات الثقافةِ الجماعية[2]، والفردية لخاطّه، فيتجسّد، في كثير من الأحيان، عبر التعلّق الحميم باللغة، والمُكنة والكفاية فيها، من خلال تجويد الحرف وإتقان رسمه.

لقد كتب النص ليبصر، مثلما كتب ليقرأ، وليست الكتابة – في الحقيقة – هي النص المكتوب، إذ الصفحة المطبوعة قد تحتوي عناصر خارجة عن حيّز النص، تتجلى في نوع الحرف وحجمه وصورة توزيعه في فضاء الصفحة. فإذا أخذ بالقول: "إنّ النص حذق في الصناعة"، وصل الاستنتاج إلى أنّ كلّ نسخة، أو على الأقل، كلّ طبعة مختلفة عن سواها، هي عمل فنيّ مختلف[3]، وعلى هذا الأساس تتحقّق تعدّدية القراءة البصرية للأثر الواحد، أو لنقل: تتجدّد قراءة الأثر الواحد حسب تمظهره البصري.

1- يراعى في هذا التعريف طريقة القراءة باللمس (الصورة اللمسية) التي تعتمد طريقة (براي) عند المكفوفين.

2- مثال ذلك صورة رسم الحرف العربي في الوطن العربي، أو عند بعض الأمم الإسلامية التي اعتمدت الحرف العربي، حيث عند المشارقة خط (الرقعة) وعند المغاربة خط (النسخ) والخط (الأندلسي– المغربي، و مثله (الفارسي) في إيران والباكستان.

3- نظرية الأدب، رونيه ويليك / اوتسن وارين، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981، صص.150–151.

إنّ العلائقية التي تحكم المعنى واللفظ والخط، من المقاصد التي وقف عندها المشتغلون بـــ فة اللغة) ابتداء من فلاسفة اليونان (الرواقيين والأرسطيين) إلى فلاسفة المسلمين (الفـــارابي سيناء) إلى المشتغلين بالدرس اللغوي والنقدي العربيين (الجاحظ وأبي حيان التوحيـــدي) إلى فيين من المتصوفة المسلمين (السهر وردي وابن عربي) من دون إغفال أهل (صناعة الخـــط)، ماء بعلماء اللسانيات والسيميائيات الغربيين أمثال (دو سوسير وبورس) إلى الغرامـــاتولوجين ماء الكتابة، أمثال (جاك داريدا).

لقد ألمح **دو سوسير** F. de Saussure [1857– 1913] ، وهو يتكلّم عن **العلامة الخطية**، أوّلية (العلامة المنطوقة) وهامشية (العلامة الخطية)، غير أنّ النظرة العجلى إلى هـــذه القضيـــة هم بعكس ذلك، وأنّ العلامة المكتوبة سابقة على العلامة الملفوظة، و أنّ هذا الإيـــهام، كمـــا ب **دو سوسير** عائد إلى كون ".. تمثّيل اللغة هو العلّة الوحيدة لوجود الكتابة، كما أنّ الغـــرض سني لا يتحدّد إلا بتنسيق الترابط بين الكلمة المكتوبة والأخرى المنطوقـــة.. وأنّ الكلمـــة كتوبة لتمتزج بالكلمة المنطوقة – التي هي صورتها فتسلبها دورها الرئيس"[1]، ولكـــن، كيـــف ر تميّز الكتابة هذا ؟

إنّ الصورة الخطية، يجيب **دو سوسير**، هي أكثر قدرة من الصوت على تشكيل وحـــدة ة عبر الزمن، كما أنّ الانطباعات البصرية هي أكثر دقّة وديمومة من الانطباعـــات الســـمعية، ذا ما حدث خلاف بين اللغة والرسم الخطي، فالشكل الكتابي سوف يفرض نفسه[2].

إنّ هذا المفهوم الذي يعالجه (دو سوسير) له ما يضارعه في تراثنا العربي، ولعلّ القلقشـــندي وهو الرجل الموسوعي – قد استطاع أن يلتقطه ضمن محفوظاته، ليقرّ بالفكرة نفسها التي أقـــرّ (دو سوسير) بعده . لقد وازن بين الخط واللفظ في تقرير المعاني، فـــ " الخط واللفظ يتقاسمـــان يلة البيان، ويشتركان فيه، من حيث إنّ الخط دال على الألفاظ، والألفاظ دالة على الأوهـــام، شتراك الخط واللفظ في هذه الفضيلة وقع التناسب بينهما في كثير من أحوالهما، وذلك أنهمـــا

1- F. de Saussure, Cours de linguistique générale, édition préparée par Tullio de Mauro, pa Payet,1972, p.45.

2- Ibid, pp. 46-47.

عن المعاني. إلا أنّ اللفظَ معنى متحركٌ، والخطَ معنى ساكنٌ، وهو، وإن كان ساكنا، فإنّه
عل المتحرك، بإيصال كلّ ما تضمّنه إلى الأفهام، وهو مستقر في حيّزه، قائم في
."[1]. إنّ دلالة الخط تتعدى الوظيفة الأساسية التي جاء لأجلها، وهي وظيفة ترجمة
المتصوّرة بالإشارة البصرية، ومن ثمّ بالإشارة السمعية، فتتجاوزها إلى حمل الخط معناه
في نفسه، بوصفه علامة بصرية لها دلالتها الغرافية، بما تتضمّنه من المعاني التي يجدها
في نفسه ساعة التلفظ بها، من غير دلالتها الأولى المتواطئ عليها.

وسوف يستغل الدرس السيميائي هذه اللمحة السوسرية، أي (تميّز الكتابة عن
)، لا لينحاز إلى المكتوب أمام المنطوق[2]، ولكن، ليبلور دور الخط، ويبرز فاعليته، حين
وّل فضاء الصفحة إلى فضاء منفتح على قراءات أكثر دلالة، إذ "لم تعد القراءة اليوم عملية
للكلمات، بل فعالية سيميائية، تقرأ الكلام والنقاط والبياض، معتبرة ذلك نصا مترعا
من العلامات، تفكّكه، وتتفاعل معه كشفرات نصية لها قيمة العلامة اللغوية دلالة
لا"[3]، فكيف ينجز النص الخطي ؟

إنّ إنجاز النص المخطوط، لا يكاد يخرج عن الطرق ثلاث التي يوضحها الجدول:

الطريقة	الإنجاز
فاعلة	بخط صاحبه
متفاعلة	بواسطة خطاط
محايدة	بواسطة آلة طابعة

فأما **الطريقة الأولى**، فكون الخط امتدادا للحظة تفاعل الكاتب، أثناء إنتاج الكتابة.

بيح الأعشى، مصدر سابق، 3 / 8

ن بين الذين انتقدوا دو سوسير (جاك دريدا) حين أكّد على أهمية الدليل الخطي، وأن لا وجود للدليل في الذهن إلا عبر
ور أثر مادي يكون وسيطا دائما ومستمرا، وليس هذا الوسيط إلا الخط والكتابة، وصورة تمظهرها البصرية.

معب الزهراني، تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، مجلس التعاون لدول الخليج العربية، البحرين، أكتوبر 1997،

وأما **الثانية**، فكون الخطاط – وليس الكاتب – يتفاعل مع النص كقارئ، فهو، عندئذ، ن قدرة إعادة إنتاجه.

وأما **الثالثة**، فكونها طريقة آلية محايدة نسبيا، ما لم تتدخّل فيها قصدية الكاتب أو الناشر اختيار الخط، أو رسم الحرف، أو إقرار تقنية التشكيل الكتابي، وفي هذه الحالة، تجمع أثر طريقة الأولى (أثر الكاتب بتفاعله المطابق) وأثر الطريقة الثانية (أثر الخطاط بتفاعله المحرّف).

عند هذه الحدود، يمكن لنا أن نتكلّم عن فضاء النص، أي "ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ها، بوصفها أحرفا طباعية، على مساحة الورق، مما يدخل في طريقة تصميم الغلاف ووضع طالع، وتنظيم الفصول، وتغيير الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها.. ويمكن اعتبار عناوين والأسماء، أسماء المؤلفين، وكلّ إشارة على الغلاف الأمامي، جزءا من التشكيل الخارجي الرواية، خاصة، أن تصميم هذه العناصر على الغلاف تخضع إلى مقاييس فنية، جمالية، بيه"[1].

لقد عظّم العرب الكتابة، وأعلوا من شأنها، مما حدا ببعض المؤلفين، **كالقلقشندي**، أن يفرد لها حيزا مهمّا في مصنفه (**صبح الأعشى في صناعة الإنشا**)، فأورد أقوالا رفعت من أهمية الكتابة[2]، وبمثل هذا الاهتمام، ألف **الصولي [ت. 946 هـ]** كتابه (**أدب الكتّاب**). ولئن كان اهتمام العرب بالكتابة لا يكاد يخرج عن قواعد تحسين الخط، وضبط الكتابة، وتجويد رسم الحرف، فلقد بدأت الفوارق تظهر بين ماهية الكلام والكتابة عندهم، لتكتسب الكتابة بعدا جماليا فنيا مع الخطاطين العرب، تعدّت تلك العلاقة التداولية والافهامية والإنشائية التي جمعت الكلام برسمه، لتصبح للخط ذاكرة، هي تاريخ الخط المتصل بتاريخ اللغة الأنيقة في ألفاظها وعباراتها، وتصبح للحرف هويّة، هي هويّة العصر الذي وجد فيه، ثم نجد بعض المتصوفة، وقد أسرهم الحرف، يشطون بالكتابة بعيدا، ويشطحون بالحروف[3] شطحات (طلسمية)، بعدما رأوا

---

[1] - بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000، صص.55-60.

[2] - صبح الأعشى، المجلد الثالث (مرجع سابق)

[3] - علم (الحروف) علم روحاني، يندرج ضمن علم (السيمياء)، وعنه نشأت (الحروفية)، وهي فرقة صوفية اعتمدت على النتائج التي توصّل إليها الباحثون في الحروف، مؤسسها فضل الله الإستراباذي [744-804هـ]، نسبة إلى (استراباذ) الفارسية،

ورا قرآنية، مفاتيحها حروف، لم ترد صدفة أو عبثا، ذلك الذى نلمس أثر عند **شهاب الدين السهروردي [549 - 587هـ]** و**ابن عربي [560 - 638هـ]** و**الشيخ عبد الرحمن البسطامي** 78 - 858 هـ]، كما نجد آثار هذه الممارسة الروحية عند **الشيخ أبي الحسن لشاذلي** ت.656هـ]

ثم يمتد هذا التأثير إلى الغرب، فنجده عند (**السرياليين**) في ما سموه بـ (**الكتابة الآلية**) ي الكتابة دون سابق تصوّر أو تصميم، مستغلين نتائج ما وصل إليه الباحثون في علم النفس.. جاء **جاك دريدا J acques Dérida [1930 - ..]** صادعا بـ (علم الكتابة)، أو **الغراماتولوجيا**[2])، فلم تعد الكتابة مقصورة على تسجيل خطاب، أو نقل أفكار إلى أذن سامع، بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة، لا يمكن معرفتها، أو فهمها إلا عن طريق رؤية المباشرة للعين المجرّدة، وفي هذه الحالة، يتحوّل مجرى الكتابة من الأذن إلى العين[3].

إنّنا، مع الخط عموما، والخط التراثي خصوصا، أمام انزياح ثقافي، غزير الحمولة التراثية، ه أبعاده الإيجابية، أبعاد قد يستغلها أصحاب هذه الهويّة اللغوية في إثبات الوجود، إذ هي من صور التفرّد والتميّز الثقافي، وملمح من ملامح الأصالة الضاربة الجذور، غير أن لذلك فجواته وأبعاده العكسية، حين يرتدّ عليهم هذا الانتماء، أو يستغل فيهم، لفعل اللغة الساحر، ولنا في واقعنا السياسي المعيش أوضح مثال[4].

وتقوم دعوته على أن الأصل في معرفة الله هو اللفظ، ذلك أن الله غير محسوس، ولا يتمّ التواصل بين الله والخلق إلا عن طريق اللفظ، بوصفه لا شيء في العالم إلا واللفظ مظهر له، فاللفظ مقدّم على المعنى، ولا يمكن تصوّر المعنى دون تصوّر اللفظ.

[1]- ينظر في هذا الشأن، كتاب علم الحروف وأقطابه، عبد الحميد صالح حمدان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1990)

[2]- Dérrida. J, De la grammatologie, paris, éd. Minuit,

[3]- ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، ط1، 1980، صص. 343 ــ 345.

[4]- في حرب العراق، وضمن عملية اختطاف الرهائن، أظهرت وسائل الإعلام العالمية أهالي مختطفين يابانيين، وقد خرجوا إلى الشارع بلافتات، تسأل المقاومة الإفراج عن المختطفين، وكان من بينها لافتات كتبت بالعربية، وكان ملفوظها:

إقرآنية، مفاتيحها حروف، لم ترد صدفة أو عبثا، ذلك الذى نلمس أثر عند **شهاب الديـــن السهروردي [549 - 587هـــ]** و**ابن عربي [560 - 638هـــ]** و**الشيخ عبد الرحمن البســـطامي [ت 858 هـــ]**، كما نجد آثار هذه الممارسة الروحية عنـــد **الشـــيخ أبي الحســـن لشـــاذلي [ت656هـــ]**[1]

ثم يمتد هذا التأثير إلى الغرب، فنجده عند (**السرياليين**) في ما سموه بـــ (**الكتابة الآليـــة**) أي الكتابة دون سابق تصوّر أو تصميم، مستغلين نتائج ما وصل إليه الباحثون في علم النفـــس.. وجاء **جاك دريـــدا J acques Dérida [1930 - ..]** صادعـــا بـــ (علـــم الكتابـــة)، أو (**الغراماتولوجيا**[2])، فلم تعد الكتابة مقصورة على تسجيل خطـــاب، أو نقـــل أفكـــار إلى أذن السامع، بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة، لا يمكن معرفتها، أو فهمها إلا عـــن طريـــق الرؤية المباشرة للعين المجرّدة، وفي هذه الحالة، يتحوّل مجرى الكتابة من الأذن إلى العين[3].

إنّنا، مع الخط عموما، والخط التراثي خصوصا، أمام انزياح ثقافي، غزير الحمولة التراثيـــة، بأبعاده الإيجابية، أبعاد قد يستغلها أصحاب هذه الهويّة اللغوية في إثبات الوجود، إذ هـــي مـــن صور التفرّد والتميّز الثقافي، وملمح من ملامح الأصالة الضاربة الجذور، غير أن لذلك فجواتـــه وأبعاده العكسية، حين يرتدّ عليهم هذا الانتماء، أو يستغل فيهم، لفعل اللغة الســـاحر، ولنـــا في واقعنا السياسي المعيش أوضح مثال[4].

وتقوم دعوته على أن الأصل في معرفة الله هو اللفظ، ذلك أن الله غير محسوس، ولا يتمّ التواصل بين الله والخلق إلا عن طريـــق اللفظ، بوصفه لا شيء في العالم إلا واللفظ مظهر له، فاللفظ مقدّم على المعنى، ولا يمكن تصوّر المعنى دون تصوّر اللفظ.

[1]- ينظر في هذا الشأن، كتاب علم الحروف وأقطابه، عبد الحميد صالح حمدان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1990)

[2]- Dérrida. J, De la grammatologie, paris, éd. Minuit,

[3]- ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، ط1، 1980، صص. 343 ــ 345.

[4]- في حرب العراق، وضمن عملية اختطاف الرهائن، أظهرت وسائل الإعلام العالمية أهالي مختطفين يابانيين، وقد خرجـــوا إلى الشارع بلافتات، تسأل المقاومة الإفراج عن المختطفين، وكان من بينها لافتات كتبت بالعربية، وكان ملفوظها:

يحيل الخط المتلقي على مرجعية، كانت الذاكرة قد اختزنتها، يستحضر فيها تلك النماذج
ابة التي هي عناصر هويته وثقافته، لقد أوكل رسم الحرف إلى يد خطاطة، فقهت أسرار
تابة، وذهبت مع الحرف، في انزياح واع، بعيد عن المألوف المطبعي، ذلك "الوسيط ذي البعد
حد"[1]، لتتجسّد أمام المتلقي روح النص المقدس، أو ما يجب أن يكون مقدسا. لقد ألفت
ن العربية أن يكون أول احتكاكها بالنص القرآني بصريا، وبصرية القرآن مشروطة برسمه
طيته اليدوية، حيث إنّ تدخّل الآلة الطابعة في رسمه، هي شكل من أشكال التجاوز
رّم، واستدراج مخيف نحو إمكانية التحريف، أو التصحيف، إذ شرط كتابته متوقف على
طاط أخذ رسم القرآن عن شيخ، أخذ الخط، بدوره، عن شيوخ بالتواتر، فهو خطاط مرسّم،
زى من سلطة دينية رسمية، بل، لقد يتجاوز هذا التقديس، ليضم نماذج وثائقية ثقافية،
لمخطوطات القديمة، والكتابات الطلسمية الخاصة، والصكوك العدلية والمواثيق والعهود
كتوبة، وهي نصوص، كان فضاؤها النصي بعض صور قيمتها، وأحد عوامل تثمينها،
قيمها.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكرا

لاحرم أنّ هذه اللافتة التي حطّت بالعربية، ضمن لافتات أخرى خطت بلغات شتى قد حملت رسالة عميقة الدلالة، تلمس
ز الحسّاس لدى المسلم حين يتوسل بـ (البسملة)، ثم يأتي ملفوظ (شكرا)، كأنه إعلان عن استجابة حتمية عجّل الشكر
ها، فلا نحسب، والحال هذه، أن هذا النص المكتوب بالعربية قد ورد مجانيا، بل نراه توظيفا واعيا، يخضع إلى منظومة
وسيو- ثقافية) تحرك مكامن الشعور الديني ومرجعيات الإنسان المسلم، حيث تموقع الحرف العربي ضمن هذه المرجعيات
ا راسخا.

[1] الشكل و الخطاب، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1991، ص.225.

لحرف مخطوطا أو مرقونا، ولا فرق بين ذلك، ما داما يؤديان وظيفتهما، وظيفة
غ، غير أن الحرف المخطوط قد يبز الحرف المرقون بذلك الأثر النفسي[1]،
سارية فيه، والتي هي امتداد للشخص الذي خطه، "إننا، حين نكتب،
فضائنا الخطي، كممثلين ومتفرجين، إننا نكتب وننظر إلى أنفسنا، ونحن نكتب،
لامنا الصامت الذي يصاحب البناء"[2].

كن اعتبار الخط المرقون حضورا حدثيا، له قدرة الاضطلاع بالوظيفة الإبلاغية،
الوظيفة البلاغية (الجمالية)، مع تقمص روح الحرف الذي يكتب باليد،
تحقيق ذلك يعتمد على مدى مناسبة الفضاء الخطي للقصدية التي يريدها
التأويل الذي يمنحه المتلقي له. ولما كان المدى الذي وصلته وسائل الكتابة
ت الإخراج الطباعي لا يعرف الحدود، أمكننا الكلام عن (أيقونية) الحرف
وله وذوبانه في جسد الحرف المخطوط، حين استطاعت صناعة الحرف الخروج
خط ذي البعد الواحد، و(استنساخ) روح كل الخطوط.

راءة الخطية، تتطلب منا أن نرى ما نقرأ، دون أن نسعى إلى سماع ما نقرأ. إن
ن بالمعنى (المحتوى)، والرؤية مقترنة بالصورة الخطية، التي يقوم عليها دال المعنى
رسم الجيم المنفردة (ج) توحي بمدلول (جمل)، من خلال رسم الجيم البياني
عندها، يذهب بنا الذهن (مع المتلقي العربي) إلى استحضار الصورة الكلية
الصحراوي، الذي يشد انتباهنا بشكله، وامتداد رقبته[3].

دا الاستقراء في الخط إلى علم (الغرافولوجيا) وهو علو ذو توجه سيكولوجي يتّخذ من الكتابة موضوعا، يمارس
صة تستهدف معرفة طباع الشخصيات وأمزجتها من خلال كيفية الكتابة، فتغدو الكتابة عندئذ أشبه بالبصمة
(ينظر في هذا الشأن الشكل والخطاب [مرجع سابق] ابتداء من ص.87)

خطاب، مرجع سابق، ص. 103.

خطية لتاريخ الكتابة العربية، تكشف لنا عن المراحل التي قطعها الحرف العربي حتى يصل إلى النحو الذي عليه
الكتابة بمراحل أربع، يمكن حصرها في الآتي:

الصورة الحاكية : حيث ترسم صورة الشيء، لتدلّ على المدلول مباشرة (صورة شمس للشمس)

الصورة الرامزة : حيث توظّف الصورة كعلامة دالة على الشيء (علامة القمر على الليل)

ويعدّ الخط العربي من أبرز العناصر الفنية المعتمدة في فن الرسم والزخرفة، حيث حلّ في ن الإسلامي محل الصورة في الفن المسيحي، إنّه يرتبط دائما وأبدا بجوهر العقيدة الإسلامية، لاقا من رسم القرآن، الذي هو سنة متّبعة لا تقبل التغيير، إلى إشارات لقدسية الكتابة التي ضها النص القرآني (ن والقَلَمِ ومَا يَسْطرُون) (اقرأْ وربّك الأكرم الذي علّمَ بالقلم)، إلى تلك شارات (الحروفية) التي تصدّرت فواتح بعض السور، فأوحت بأسرار الكتابة وأسرار الحرف ها (الم، الر، كهيعص ، ..)، لذلك انصرف الخطاط العربي إلى تجويد الحروف، يكتب به رآن في أجمل صورة، وأبهى رسم، تبركا به وتقربا من الله.

التشكيل الخطي (الغرافي) في الزيني بركات:

لقد تفاوت الحضور الخطي، في (الزيني بركات) وتنوّع، حسب **التموضع**، حيث تجلّى ي فضاء صفحة الغلاف وفضاء صفحات المتن وفضاء صفحات الأشكال الخطابية المعروضة في ق، كما تنوّع حسب **المقام**، متجليا في خط الغلاف وخط المتن الأساسي وخط العناوين خط الملفوظات التناصية، بحيث يمكن معها تبيّن أنماط الخطوط الواردة فيه.

التشكيل الغرافي والغلاف: (نوعية الحرف والخلفية التراثية)

ّ الغلاف، في عرضه اسم (الزيني بركات)، وهو أهم ملفوظ بين ملفوظات صفحة الغلاف، قد مل الخط على المساهمة في استظهاره، وتزكية حضوره المتميز، بأن قدّم الشخصية في أبهى شكيل خطي، يشي بمنزلة المسمى الاجتماعية، فلا يقرأ إلا في حيز زمكانه والعصر والمصر الذي وجد فيهما، وكأنّ عرض العنوان بالخط المطبعي المألوف من شأنه أن يجنيَ على الكتاب، أو أن ينزع منه تلك الهالة الأرستقراطية، أو الحظوة المقدسة، أو يسلخه عن حيزه التاريخي.

مرحلة **الصورة المقطعية** : حيث يدلّ المقطع من الصورة على أول مقطع من اسم مسماها (مقطع من صورة جمل، وهو مقطع الرأس، يدلّ على صورة الجمل الكليّة)

مرحلة الصورة التجريدية : وهي مرحلة وضع الحرف الهجائي، وينطلق من شبح الصورة المقطعية البيانية (شكل رأس الجمل وامتداد رقبته، الذي يقترب رسمه من شكل بياني، هو شكل حرف الجيم [ج]. ينظر الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، مرجي زيدان، دار الحداثة، بيروت، ط.2، 1982، ص.160.

أسهم الخط في تحديد المسافة الزمنية للمتن، انطلاقا من العنوان ليغدو الانطباع البصري المتن انطباعا متقدما، يتحكم في آلية القراءة قبل ولوج المتن، بتعميّق دلالته، فيتناسب الفضاء لي والقصدية التي أرادها منتج الغلاف أو منتج النص، ذلك الذي أراده (ج.جنيت) حين م عن وظيفة العنوان الوصفية والدلالية[1]

لقد برز من الخطوط خطا (الثلث) و(النسخ)، بدقة نسقهما وبديع رسمهما وزخرفهما، ظهر الخط (الكوفي) بمستواه المزخرف المورّق، تجلت فيه روح اليد التي أبدعته، وقد استوحت نها من أبعاد زمانها وامتداد مكانها، متّسمة بطابع جماعي، مولدة تناغما حميما يذوب فيه رد، ويتماهى في فنه الجمعي، بل، ويظهر فيه الفن ويختفي عنده الفنان .

لقد عرض منتج الغلاف ثلاثة ملفوظات في الغلاف:

ملفوظ مؤلف الرواية (جمال الغيطاني)

ملفوظ عنوان الرواية (الزيني بركات)

ملفوظ الدار الناشرة للرواية (دار الشروق)

كما تمّ عرض هذه الملفوظات بخط الثلث والنسخ والكوفي، حسب ما يظهره الجدول:

الملفوظ	رسمه	نوع الخط
جمال الغيطاني	جمال الغيطاني	ثلث
الزيني بركات	الزيني بركات	نسخ
دار الشروق	دار الشروق	كوفي

فأما ملفوظ (**جمال الغيطاني**) فقد استعمل فيه قلم (**الثلث**) وهو خط جميل شهرة خط النسخ واقترب منه.

[1] - G. Genette, Seuils, Paris, Ed. Seuil , 1987, p. 80.

وأما ملفوظ العنوان (**الزيني بركات**) فقد استعمل فيه قلم (**النسخ**) وصورة تسميته ك عائدة إلى كثرة ما استعمله النساخ في كتبهم ورسائلهم كلازمة خطيّة لكتابة العصر .

وأما القلم المستعمل في ملفوظ دار النشر (**دار الشروق**) فقد كان الخط (**الكوفي**)، وهو شاع استعماله عند المشارقة في الكوفة، وإليها نسب، كما شاع عند المغاربة أيضا، حيث مجالا خصبا للتجويد والتحسين، فعرف من الكوفيّ، عند المشارقة، الكوفي البسيط، وهو ستعمل في غلاف رواية الزيني، والكوفي المورّق الذي تنتهي رؤوس حروفه بما يشبه الأوراق، لكوفي المضفور وهو نوع معقّد يتميز بشديد زخرفته وتداخلها مع الحروف، ثم الكوفي ربعي، حيث الكتابة تعرض عرضا مستقيما عريضا مربعا لا تدوير فيه، فيأخذ شكل البناء رسم الملتف.

وبغض النظر عن الملفوظ الثالث، ملفوظ الدار الناشرة، فقد جاء الملفوظان الأولان سبّرين[1]، لما لهذه التقنية الزخرفية من انطباع يمنح إحساسا (لمسيا) بدقة الصنعة وروعة شكيل، بل وإحساسا (بصريا) بالانفتاح حيث يبرز في خطهما، وفي الخط العربي عموما، وع من الفراغ، فلا تترك مساحة دون أن يشغلها حرف أو يملأها زخرف.

لقد نقل منتج الغلاف زمن القصة (العصر المملوكي) عبر الغلاف، من خلال الحضور غرافي والتشكيل الخطي، وقد كان بالإمكان أن يكتب العنوان، وسائر شارات الغلاف بالخط طبعي المتعارف عليه اليوم، لكنّ تميز الخط، هو الذي أعطى نكهة خاصة للمتن، حمّل النص كثيرا من الدلالات، وأعطى العلامة الخطية بعدها من حيث تموضعها، والمقام الذي جاءت من جله، ولو أن تشكيل العنوان كان بالخط المطبعي العادي (خط الجرائد والمجلات مثلا) لما كانت استجابة بهذه الصفة.

---

[1]- التسبير: هو ما يلحق الحروف من أشكال زخرفية لسد الفراغ وإظهار محاسن الخط، وهذه الأشكال تمثلها حروف مصغرة كاللام والصاد والجيم والعين والهاء ورأس سين وشدّ وواو مقلوبة بلا رأس وشكل عدد سبعة بالرسم المشرقي ودوائر صغيرة، وهذه الزخرفة تلازم الثلث و النسخ. ينظر، معجم الكتابة، خضير شعبان، دار اللسان العربي، (د.ت.ط).

إنّ الغلاف، حين عرض لاسم (**الزيني بركات**)، وهو أهم ملفوظ بين ملفوظات صفحة ف، قد حمل الخط على الإسهام في استظهاره، فمن الناحية (**المعجمية**) يشدّ هذا الحضور ي القارئ إلى السؤال عن هذه الشخصية بين حقيقيتها ووهميتها، وشخصها وشخصيتها، انها ومكانها) ، ومن الناحية (**التركيبية**) يشدّنا هذا التشكيل الاسمي (كمسند ومسند إليه) فاعليته وفعليته ومفعوليته، ومن الناحية (**الدلالية**) يشدّنا العنوان إلى سيميائية الاسم في نه الاجتماعي، ثم يأتي الجانب (**الغرافي**) في تزكية هذا الحضور المتميز، فيقدم الشخصية في كيل خطي متميّز، يشي بمنزلة المسمى الاجتماعية، وحياته المادية، فلا يكاد يقرأ إلا في حيز كانه والعصر والمصر الذي أوجداه، وكأنّ عرض العنوان بالخط المطبعي المألوف من شأنه أن ي على الكتاب، ويسلخه عن حيّزه التاريخي، وينتزع منه تلك الهالة الأرستقراطية، وتلك العليّة ي نجدها في نفوسنا، ونحن نرمق هذا الوسم الفاخر في الكتابة فنحسبه من المقدّس[1].

ثم يأتي العنوان (**الزيني بركات**) وهو يتوسط قلب الصفحة، في هالة من التسبير أشكال الزخرفية المرافقة للكتابة) ليقع موقع (علامة ختم) تنوب عن ممثلها (موضوعها)، همة بذلك اسم المؤلف (**جمال الغيطاني**)، بوصفه علامة ختم أولى تمثّل متنها أي تمثّل (الذات ماعلة) ، لتختتم بختم ثالث، هو ختم الدار المنتجة لفضاء النص (**دار الشروق**)، فتتعانق هذه أختام في تضام وتسلسل، كأنه تضام وتسلسل السلم الوظيفي في الأنظمة الإدارية وعلاقات ستخدميها.

وهكذا يعزّز العنوان كعلامة خطية (بصرية) محتوى مضمونه المعجمي، التركيبي، الدلالي، ن خلال صورة الإقبال الموجب على الكتاب، ليحيل هذا الدليل (الغرافي – البصري) إلى حقل

- إنّ استطلاعا بسيطا قام به البحث أوصل إلى نتيجة محسومة قبليا، كان البحث قد أقرّها في (الفضاء الخطي) للغلاف، وهي فكام المتلقي إلى مرجعيته الثقافية. لقد عرضت صورة الغلاف (غلاف متن الزيني) على شخصين محدودي الاستعداد العلمي والدتي الأمية، وطفلي ابن السادسة) وقد وجّه انتباههما إلى رسم عنوان الرواية (الزيني بركات)، فكان جواب الأول: "هذه تابة ناس زمان"[كتابة قديمة]، وكان جواب الثاني: "هذا قرآن"، فانظر إلى هذه المرجعية الراسخة فيهما، حين احتكما إلى

سيائي محفّز، ورد عن غير قصد، أو لنقل: "وقع موقعا موافقا عبر نسق الفعل والذات الفاعلة
حيز الزمكاني والبعد القيمي عند القراءة الدلالية".

النسق	جمال الغيطاني	الزيني بركات	دار الشروق
الذات	الكاتب	الشخصية	الناشر
الفعل	التأليف	التمثيل	الإخراج
الحيز المكاني	الغيطاني (الأرض)	/	دار النشر
الحيز الزماني	/	/	الشروق
البعد القيمي	الجمال	الزين / البركة	الإشراق

التشكيل الغرافي والمتن :

وإذا كان التشكيل الغرافي لصفحة الغلاف، هو الرسالة الجمالية التي تأسر بصر القارئ، تستفزّ فضوله نحو المتن، فلقد كان المتن أقلّ تمثيلا لهذه الجمالية، وكأنّ الغاية التجارية المتحكّمة في إنتاج الكتاب (أي الفعل الصناعي) تقتضي أن تنتهي مهمّة (المنتج) عند أول تواصل بصري مع القارئ إلى الكتاب، أي عند عتبة غلافه، لتبقى الغاية المعرفية (أي محتوى الكتاب) رهينة هذا المقتنِ وقصديته القرائية.

ومع ذلك، فإنّ متن (الزيني) لم يبخل بتلك اللمسات الإيحائية لجمالية التشكيل الغرافي التراثي التي ألمحنا إليها عند تعرّضنا لغرافية (الغلاف)، على الرغم من طغيان الحرف المطبعي عليه. لقد جاءت بعض مناصات العناوين الثانوية (ونقصد بها على وجه التعيين نماذج المرسوم، الرسالة، التقرير) في كثير من المواضع، مؤيّدة بعلامات خطيّة دالة على عنصر التراث، بل، وعلى بنية النص أيضا، حين اعتمل (منتج) الكتاب أيقونات خطية مثل أيقونات البسملة والتصلية (الصلعمة) وبعض تناصات المدونة الدينية (قرآن، أحاديث نبوية، أقول مأثورة ..) خصّها بعض التشكيل الخطي، مما يعزّز الفضاء الدلالي لزمن النص، ويعزّز العلامات السيميائية لهذا الأثر التراثي.

ويمكن رصد هذه المقومات الخطية الأساسية في متن الزيني وفق الجدول الآتي:

تموضع الخط	طبيعة الحرف
خط المتن	نسخ حديث
خط العناوين	نسخ حديث، بالبنط العريض
خط الملفوظات التناصية	البسملة : أيقونة جاهزة، بخط كوفي بسيط أنيق الصلعمة : أيقونة جاهزة ، بخط نسخ متراكب الكلمات

ولّما كان من التعسّف معاملة غرافية رواية الزيني بركات (المطبوعة) معاملة النص خطوط)، فإنّ الرخص التي تمنحها تقنيات الإخراج الحديثة، خاصة تقنيات رسم الحرف، قد لنا إلى اعتبار المماثلة الغرافية (المقصودة) في بعض عناوين المتن (أيقونات) مماثلةً لرسمها خطوط، كحال الملفوظات التراثية، ولنا في أنموذج (البسملة) التي لازمت الخطابات التراسلية رسوم السلطاني والرسالة الديوانية والتقارير الأمنية أي تقارير البصاصين) قياس على ذلك.

أنموذج البسملة:

لقد عرفت المكاتبات العربية القديمة أسلوبا متميّزا في استفتاح الرسائل، حيث كانت وب تبتدئ كتبها بـ (باسمك اللّهمّ)، وكان أول من كتبها - كما أوردها القلقشندي في بحه - أهل مكة. وجاء الإسلام، والأمر على ذلك حتى نزل قوله تعالى: "إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ، نَّهُ بسمِ اللهِ الرَحْمَنِ الرَحِيمِ"[1]، فاستفتح بها رسول الله، وصارت سنّة من بعده[2].

ثم كان التنويه بأهميته (البسملة) ووجوب حضورها في أول الكتابة والمكاتبات، استنادا ما ورد في شأنها ضمن (المدونة الدينية) بوصفها مفتتح كلّ سورة قرآنية[3]، كما أن الذى

سورة النمل / 30.

صبح الأعشى، 6 / 210-211.

ير فريق من المفسرين أن (البسملة) ليست آية في الفاتحة ولا في غيرها من السور، وإنما كتبت للفصل والتبرّك ابتداء، بينما يرى فريق أنها آية في الفاتحة، وفي كل سورة . ينظر: كشاف الزمخشري، مرجع سابق، (1 / 24) . ولقد ت (البسملة) لازمة في كل مفتتحات سور القرآن باستثناء سورة التوبة التي خلت منه، لحكمة نبّه إليها المفسرون، وهذا لال الحكيم لها في هذه السورة، قابله إقحام حكيم مثله في سورة النمل، إذ ترد (البسملة) كاملة وفي موضعها المناسب،

في أمرها صريح بدلالة الحديث النبوي الشريف:" كلّ أمر ذي بال، لا يُبدأ فيه بـ (بسم الرحمن الرحيم) فهو أقطع"[1] أي ناقص البركة. بل ولقد قدم النص القرآني أنموذجَ استعمالها في المراسلات[2].

ثم كان الاهتمام بتشكيلها في (فضاء النص) حيث حدّد موضعُها على الصفحة، وأُلزم لها بإفراد حيز لها في أول الكتاب، في صفحة مستقلة، لا يزاحمها فيه ملفوظ، أو يُفْرِدَ لها إطارا مستقلا، في أعلى الصفحة، كلّ ذلك إعظاما لله، وتبجيلا لاسمه.

ثم كان الحثّ على تحسين رسمها، وتونيق صورتها، زيادة في التعظيم والتوقير، لتغدو (ذات بنية غرافية) قائمة بذاتها، مستندين إلى ما روي عن النبي (ص) في شأنها: "من كتب (بسم الله الرحمن الرحيم) فحسّنها، أحسن الله إليه"[3].

ولقد أشار القلقشندي في صبحه إلى صور (البسملة) المعتمدة في ديوان الإنشاء للعصر المملوكي)، كما أشار إلى الأقلام (الخطوط) التي يستعملها الكتاب في ذلك، موردا نماذج غرافية لها من ذات العصر، تعمّدنا إيرادها، كما جاءت عليه في صبح الأعشى[4] لغايات:

1. أن الكلام عن (البسملة) قد وردنا عن القلقشندي، وهو شيخ الكتابة الديوانية في العصر المملوكي.
2. أن القلقشندي، حين أورد (البسملة)، إنما أثارها إجراء تقنيا في أسلوب المكاتبات الديوانية.
3. أن القلقشندي، وهو الخطّاط أيضا، قد أورد نماذج غرافية لمختلف أشكال (البسملة) وبمختلف خطوطها وأقلامها، وهذا يؤصل للشعرية الغرافية التي وصلها هذا الملفوظ.

---

[1] السنن، ابن ماجة، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت.ط) 1 / 610.

[2] سورة النمل، الآية 30.

[3] أورده الأعشى في صبحه، 6 / 212.

[4] صبح الأعشى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ط.1، / 132 – 136.

4. أن القلقشندي يمثل العصر[1] الذى استقى منه السارد (جمال الغيطاني) مادته التاريخيـــــة (الزيني بركات) وحاكى من خلالها نماذج رسائل العصر المملوكي، فعاملنا هذه (التناصيـة الغرافية) معامل (التناص الفكري).

[1] القلقشندي (...) عام 756 هـ ، من المماليك البحرية، قلقشندة، في الديار المصرية، وتوفي بالقاهرة سنة 823 هـ .

في أمرها صريح بدلالة الحديث النبوي الشريف:" كلّ أمر ذي بال، لا يُبدأ فيه بـ (بسم الرحمن الرحيم) فهو أقطع"[1] أي ناقص البركة. بل ولقد قدم النص القرآني أنموذجَ استعمالها في المراسلات[2].

ثم كان الاهتمام بتشكيلها في (فضاء النص) حيث حدّد موضعُها على الصفحة، وأُلزم لها بإفراد حيز لها في أول الكتاب، في صفحة مستقلة، لا يزاحمها فيه ملفوظ، أو يُفْرِدَ لها سطرا مستقلا، في أعلى الصفحة، كلّ ذلك إعظاما لله، وتبجيلا لاسمه.

ثم كان الحثّ على تحسين رسمها، وتونيق صورتها، زيادة في التعظيم والتوقير، لتغدو (وحدة غرافية) قائمة بذاتها، مستندين إلى ما روي عن النبي (ص) في شأنها: "من كتب (بسم الله الرحمن الرحيم) فحسّنها، أحسن الله إليه"[3].

ولقد أشار القلقشندي في صبحه إلى صور (البسملة) المعتمدة في ديوان الإنشاء للعصر (المملوكي)، كما أشار إلى الأقلام (الخطوط) التي يستعملها الكتاب في ذلك، موردا نماذج غرافية لها من ذات العصر، تعمّدنا إيرادها، كما جاءت عليه في صبح الأعشى[4] لغايات:

1. أن الكلام عن (البسملة) قد وردنا عن القلقشندي، وهو شيخ الكتابة الديوانية في العصر المملوكي.
2. أن القلقشندي، حين أورد (البسملة)، إنما أثارها إجراء تقنيا في أسلوب المكاتبات الديوانية.
3. أن القلقشندي، وهو الخطّاط أيضا، قد أورد نماذج غرافية لمختلف أشكال (البسملة) وبمختلف خطوطها وأقلامها، وهذا يؤصل للشعرية الغرافية التي وصلها هذا الملفوظ.

السنن، ابن ماجة، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت.ط) 1 / 610.

سورة النمل، الآية 30.

أورده الأعشى في صبحه، 6 / 212.

4. أن القلقشندي يمثل العصر[1] الذى استقى منه السارد (جمال الغيطاني) مادته التاريخيـــة (الزيني بركات) وحاكى من خلالها نماذج رسائل العصر المملوكي، فعاملنا هذه (التناصية الغرافية) معامل (التناص الفكري).

[1] القلقشندي (ت 821 هـ) عاش 756 هـ ، ذهب المماليك البحرية، بقلقشندة، في الدلتا المصرية، وتوفى بالقاهرة سنة 823 هـ .

الصورة الثانية ـ أن تكون الراء فيهما مجموعة والنون في الرحمن مجموعة؛ وهذه صورتها:



وأما قلم الثلث الثقيل وقلم الثلث الخفيف فطريقهما واحدة لا خُلْفَ بينهما إلا في رِقَّة القَلَم وغِلَظِه على ما تقدّم بيانه في الكلام على أصل الأقلام. وللبسملة فيهما ثلاثُ صُوَر:

الصورة الأولى ـ أن تكون الراء في الرحمن وفي الرحيم مخسوفةً؛ وهذه صورتها:



الصورة الثالثة ـ أن تكون الراء فيهما مُدْغَمَة والنون في الرحمن مدغمة؛

وهذه صورتها:



وأما بسملة قلم التوقيع فلها ثلاثُ صُوَر:

الصورة الأولى ـ مختصرة من قلم الثُّلُث فتكون كهي، إلا أنها أدقُّ قلماً منها،

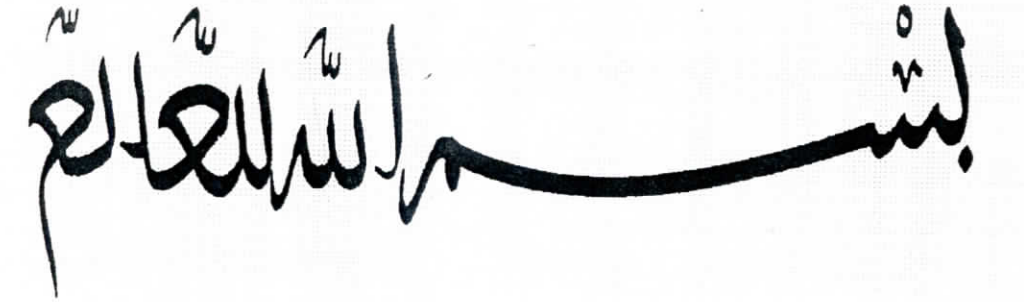
وهذه صورتها:



الصورة الثانية ـ أن تكون الحاء فيها في الرحمن مقلوبة وفي الرحيم مُلَوَّزة؛ وهذه صورتها:



الصورة الثالثة ـ أن تكون الحاء فيها في الرحمن والرحيم مقلوبة؛ وهذه صورتها:



لقد ارتبطت أيقونة (البسملة) في متن (الزيني بركات) بالمرسوم السلطاني، والرسالة الديوانية، والتقرير الأمني، حيث أخذت في هذه الأشكال صورة العنوان في كلّ مرة، فتأتي في بداية أول الخطاب الرسالي تارة، وقد تمهّد لها العلامة السلطانية[1] (نعني بها ملفوظ "اللّهمّ اجعل هذا البلد آمنا" التي غدت أيقونة مثل البسملة) تارة أخرى، أو تزاحم العلامةُ السلطانية البسملةَ، فتنوب عنها.

ولعل هذا الجدول يبيّن مواضعها في متن الزيني، وتمظهرها في الخطاب الرسالي، مع طبيعة حضورها فيه:

مع المرسوم:

نوع الخطاب	الصفحة	التمظهر	طبيعة التمظهر
المرسوم السلطاني	ص. 29	بسم الله الرحمن الرحيم	تصدّرت الخطاب

1- تكتسي (**العلامة**) أهمية بالغة في الترسل والمكاتبات الرسمية، إذ هي بمثابة الخاتم أو الطابع الخاص لمستعمله من الأشخاص والدول. والعلامة شارة خاصة كالشهادة الشرعية في العقود، تكتب في أول الخطاب، بقلم غليظ لإظهارها، وقد تجعل في آخر الخطاب، عند ختم الكتاب. وتختلف العلامة في الترسل، بوصفها شارة لها خصوصيتها، إذ تمثّل صاحبها، فتكون بمثابة الأيقونة له. كما أن **العلامة**، من حيث الصياغة الأدبية، ملفوظ يقترب من ملفوظ التوقيعات، يعتمد العبارة الواضحة الدالة. فتكون في صورتين: مجانسة للقب صاحبها [مثال ذلك، من تلقّب بالواثق بالله، تكون علامته (**وثقت بالله**). ومن تلقب بالسلطان الغالب، تكون علامته (لا غالب إلا الله)]. وقد تكون غير مجانسة لألقابهم، كأن تكون العلامة بملفوظ (**الحمد لله وحده**) أو (**الحمد لله والشكر لله**)، وقد تأتي في أيّ صورة ما دامت تتّسق مع مقتضى الحال، وتراعي المقام، وتمثّل البعد العلامي في نصها. على أن هناك فرق بين (الختم) و (العلامة)، ذلك أن **الختم** عتبة نصية تكون خارج المتن (صورته طيّ الكتاب وختمه بشارة خاصة (هذه الشارة – بالمقاييس الترسلية القديمة – تتمّ بالشمع المعلّم بشارة الختم)، وأما **العلامة**، فهي عتبة نصية ضمن المتن، أشبه ما تكون بالتوقيع. ولعل الغيطاني، وهو يصوغ نماذجه الرسالية (المرسوم السلطاني، الرسالة الديوانية، التقرير الأمني) قد تنبّه إلى

مع الرسالة:

نوع الخطاب	الصفحة	التمظهر	طبيعة التمظهر
الرسالة الديوانية	ص. 67	اللّهم اجعل هذا البلد آمنا	نابت العلامة السلطانية البسملة
	ص. 151	بسم الله الرحمن الرحيم	تصدّرت الخطاب
	ص. 222 + 223	اللّهم اجعل هذا البلد آمنا + بسم الله الرحمن الرحيم	اجتمعت العلامة والبسملة في خطاب واحد، وتقدمت الشارة السلطانية البسملة تقدّمَ عنوانِ الرسالة على متن الرسالة.

مع التقرير:

نوع الخطاب	الصفحة	التمظهر	طبيعة التمظهر
التقرير الأمني	ص. 131	بسم الله الرحمن الرحيم	تصدرت الخطاب
	ص. 132	اللّهم اجعل هذا البلد آمنا	نابت عن البسملة
	ص. 171	بسم الله الرحمن الرحيم اللّهم اجعل هذا البلد آمنا	اجتمعت العلامتان، وتقدمت البسملةُ الشارة

إنّ الكلام عن نسقية (البسملة) ينطلق من كونها ملفوظا له مقوماته. فالمعنى المعجمي للبسملة، من حيث إنّها (لكسيم) ، يستدعي أن ينظر إليها، بوصفها وحدات معجمية صغرى، تستقلّ ببنيتها التركيبية والدلالية[1]، لكنها تتعدى ذلك، من حيث إنّها (ملفوظ)، فتحمل معنى دلاليا (اجتماعيا) متعاليا، يرتبط بـ (الحدث الكلامي)، والظرف الذي استخدمت فيه.

[1]- حرف (الباء) في (البسملة) تتعلّق بفعل محذوف تقديره: " باسم الله أبدأ " ، وحذف (ألف الوصل) فيها دليل كثرة الاستعمال، والابتداء بـ (الله) تنويه بالمسمى، وإشادة بذكره، ولفظ (الرحمن) مبالغة ليست في الرحيم، حيث صورة المبالغة فيها اتساع الرحمة لتشمل كلّ شيء في الوجود، ولفظ (الرحيم) خاص بالفئة المؤمنة لا غير. ينظر تفسير (البسملة) في

إنّ رسم لفظة (**بسم**) في (البسملة) يخرج من كونه لفظا مركبا من حرف الجرّ، والاسم ور (الذي يجب أن تخضع في رسمها إلى سنن اللغة)، حيث يرسم لكسيم (اسم) في (البسملة) ل الوصل أي (**باسم الله**)، فيخرج إلى كونه (**وحدة غرافية**) مستقلة ضمن تركيب دلالي نقل[1]، يمثل فيها حذف (ألف الوصل) مبدأ الشهرة والشيوع وكثرة الاستعمال.

يمكن عدّ (البسملة) فعلا سيميائيا متميّزا عند الجماعة التي تستعمله. ذلك أنّ للبسملة يرا في اللغات الأخرى، سواء أكانت بالترجمة الحرفية عند مستعمليها من المسلمين من غير رب، أم بمقابلها الديني عند الأمم غير الإسلامية، كالبسملة الإنجيلية. غير أنها، عند مستعمليها صليين، ونعني بهم المسلمين، لا يمكنها أن تنحرف، في أثناء استعمالها، عن صورتها الأيقونية ي جاءت عليها في القرآن، بل، إنّ مستعمليها يقفون عند حدودها الأدائية دون أن يمارسوا يها كفايتهم[2] الروحية (الوجدانية)، أو يتجاوزوا بنيتها النمطية[3].

---

[1]- إذا وردت كلمة (اسم) في البسملة الكريمة، حذفت ألف وصلها ضمن الشروط الآتية:

- أن تذكر البسملة كاملة، فإن ذكرت ناقصة وجب تثبيتها، نحو: باسم الله، توكلت على الله.
- أن يكون متعلّقها، من فعل أو شبهه، محذوفا، فإن ذكر المتعلّق، وجب تثبيتها، نحو: أتبرّك باسم الله الرحمن الرحيم.
- أن ينحصر الحذف في البسملة، ويمتنع في غيرها، نحو: باسمك اللّهمّ .

ينظر في هذا الشأن: الإملاء العربي، أحمد قبش، مطبعة الإنشاء، دمشق، (د.ت.ط)، ص.5.

[2]- نشير هنا إلى مبدأ الأداء والكفاية، كما أقرّه ياكبسون.

[3]- جاز في ملفوظ (التعوّذ) الخروج عن النمطية، كأن يقول المتعوّذ: " أعوذ بالله السميع العليم من الشيطان الرجيم"، ويمتنع ذلك في (البسملة) سواء أعدّت البسملة آية مفتاحا في كلّ سورة قرآنية، أو وصلة ملزمة تصل سور القرآن، بعضها بعضا، أو

بسم الله الرحمن الرحيم

إنّ مقابلة الصورة الغرافية للبسملة في متن الزيني ، بأنماط البسملة التي أوردها القلقشندي صبحه، تؤكد هذا التعامل التجريدي، بل، وتؤسس لـ (شعرية) خطية تداولها جمهور خاطين، (خطاطي العصر المملوكي على وجه التحديد) ذلك أن بعض أجزاء (البسملة) ل إلى حد الإغماض، حين تتداخل حروف، وتختزل حروف، ومع ذلك، فإنّ هذه رياحات الخطية، والانحرافات الغرافية في رسم (البسملة) لا يكاد يؤثر - من حيث الجانب دراكي، والمخاطبة البصرية العجلى على الأقل - في نسقية البسملة الدلالية، بوصفها ملفوظا كمها منطق داخلي، هو منطق الذات الفاعلة (الخطاط) ومنطلقاتها الثقافية، وفلسفتها الجمالية ول الحرف واحترافية تشكيله.

إنّ هذا الدال الخطي ممثلا في (البسملة) يحيل إلى مدلوله، وما مدلوله إلا صورة تمظهره في ناء الصفحة، إنّها تنفرد في السطر، وصورة انفرادها دلالة تفردها وتميزها، ثم إنها استفتاحية، مل دلالة ممثّلها (ربّ العزّة) الذي له الأمر من قبلُ ومن بعدُ، ومنه الابتداء وإليه الإنتهاء. ثم ها الأيقونة الدالة التي إذا حضرت في أول الخطاب دلّت على أهمية ما بعدها. ومن هنا أمكن لنا نفهم ذاك التحوّل النفسي الذي ينتاب المتلقي أمام الخطاب الملقى، خاصة المسموع منه خطاب الديني، والسياسي، والعلمي ..) ، يتحوّل من انشغال إلى انتباه، ومن شرود إلى حضور، ناهيك عن رهبة الذات المخاطبة وحضورها المادي (الهيئة، الصوت ..) أو ما يمكن أن صطلح عليه بملفوظية[1] البسملة.

لقد حضرت (البسملة) في أهم ملفوظات رواية الزيني، بل مثلت ملفوظية النص الرسالي تواصلي، ونعني به: (المرسوم، الرسالة، التقرير)، وهي خطابات تراعى فيها طبقة المتواصلين السلطان المملوكي (قانصوه الغوري) ورئيس البصاصين (زكريا بن راضي)، والمحتسب (الزيني

- يرتبط مفهوم (الملفوظية - L'énonciation) بالخطاب، لا السرد (السرد محكي محايد مبني للمجهول)، حيث يتّسم بحضور وت المتكلم والمخاطب والزمن الحاضر والعلامات اللغوية ذات الصلة بالإحالة الزمكانية. وعلى هذا الأساس، يكون السرد والدرجة الصفر للملفوظية التي يتأسس عليها الخطاب. عن كتاب: الدال والاستبدال. عبد العزيز بن عرفة، المركز الثقافي

كات)) متكلمين كانوا أو مخاطبين، كما يراعى، في أثناء ذلك، مقتضى الحال والمقام، ولعـــلّ ملاحظة الوظائف لـــ (جاكبسون) إجراء مناسب لرصد هذه الملفوظية:

الوظيفة الغرافية	تمظهرها في البسملة
تعبيرية	تلازم الفعل السلطوي (السلطان) أو الموقف الخاص (رئيس البصاصين والمحتسب) أو التكليف (رجال البصاصة (الاستخابرات)) فتتجلى وظيفة التفضّل مـع الأول، والاحتجاج مع الثاني، والإذعان مع الثالث، بوصف (البسملة) أيقونة نائبة عـــن ذات الحالة، وذات الفعل[1]، في الوقت نفسه.
تأثيرية	بوصف (البسملة) مجسّدة لردّة الفعل المناسبة لذات الحالة (الخطاب السلطـــوي) بما تحقّقه من تأثير في الموضوع (الزيني بركات، ومرسوم التعيين[2] / زكريا وإدراك حقيقة خصمه الزيني[3] / زكريا وشعور القبضة الحديدية[4] ..)
لغوية	بوصف (البسملة) لها حضورها الغرافي، وتموقعها القصدي في فضاء الصفحة.
معجمية	بوصف (البسملة) تدخل ضمن نمطية الرسالة الديوانية وتحقق وظيفتها كعنوان لـه سيميائيته وفعله عند المتلقي (صادر عن السلطان، أو عن جهاز الحكم).
مرجعية	بوصف (البسملة) تحمل كثافتها الإيحائية و رمزيتها الخاصة من خلال تصدّرهـــا الخطاب، وصدورها عن جهة رسمية.
شعرية	بوصف (البسملة) توظيفا غرافيا إبداعيا له خصوصيتها الجمالية.

ومن خلال هذه الوظائف الصغرى للبسملة، تتحقق الوظيفة الكبرى لها، بوصفها ملفوظا مؤطرا لـــ (البنية) العامة للخطاب الرسالي.

خلاصة:

تتبّع البحث (الفضاء الخطي) في متن الزيني، من خلال استعراض العلائقية التي تجمع الخـــط واللفظ والمعنى، والاستدلال على سيميائية الخط، ثمّ متابعة رحلة العلامـــــة الخطيّـــة في الـــدرس

1- وفق الاصطلاح الغريماسي، في البرنامج السردي.

2- ينظر الملحق، رقم الإحالة: 29.

3- الملحق: 151

خلاصة البحث

فلم تعد القراءة اليوم، مقتصرة على ذلك الخطاب (اللساني) المعروض للقراءة، بل تجاوزه إلى مظاهر إنتاجه وإخراجه، حيث تمثّل (المخاطبة البصرية) هامشا مهمّا في استظهاره، اعتمادا على ما يحمله الكتاب من مظاهر تستثير هذه الحاسة. غير أن هذا التوجّه في المخاطبة، قد يحكمها مقصدية منتجه، توجّه مسار القراءة، لكنّها قد تسمح، من خلال فجواتها، بقراءة موازية، تنصرف إلى حمل النص إلى أبعد الحدود القرائية الممكنة.

ويندر اليوم تقدّيم المتن عاريا من (عتباته النصّية)، بل، ولعلّ ولوج المتن يكون مشروطا بها في كثير من الأحيان، وبالمقابل، يشترط على القراءة السميائية أن تحتكم إلى بعض المفاهيم الإجرائية الشائعة في حقل السميائيات، ومواكبة ما وصل إليه المشتغلون في هذا الحقل السيميائي.

لقد كانت أولى عتباتنا (**الغلاف**)، وهي عتبة تأسست على صورة تشكيلية (منمنمة) جاءت لتكشف مضمون المتن وتمثّل فكرته في مشهد مصغّر، حيث قامت على أحياز أربعة هي: حيز الوجه والجارية والديك والنبتة، رصدت، من خلالها، لحظة القمع، واستبداد الإنسان .

لقد رصد البحث ماهية الحواس في (المنمنمة)، ويقتضي هذا الرصد متابعتها، مرّة في نفسها، بوصفها قوى حسيّة، لها ما لها من تلازم وتكامل عند عملية الإحساس، على الرغم من التفاوت الذي نلمسه في مساحة حضورها في منمنمة الزيني، ومرة بوصفها (علامات) اضطلعت بوظيفة دلالية. فإذا بالمنمنمة تقدّم مادة خصبة لقراءة سيميائية استغلّت في قراءتها صنّافة (**بيرس**) العلامية، خاصة، ما ارتبط بثلاثية الأداء، من حيث علاقة الدال بالمدلول، ونعني بها: الأيقونة والمؤشر والرمز، ومع هذه الثلاثية، توصّل إلى العلامة الجامعة بينها، ليركّب مشهدان للوحة الغلاف: مشهدا يكرّس (تيمة الحواس)، ليتناسل، بعد ذلك مانحا مشهد (تيمة الزيني الكبرى)، عبر بنيته السردية، حيث تطفو صورة القمع والاستبداد من جديد.

وإذا كان للغلاف في متن الزيني هذه الدلالة، فقد كان (**العنوان**) فيه (العلامة اللسانية) لة عن محتوى صورة الغلاف، بل، لقد كان الجملة النواة المنتجة لمكونات النص ودلالاته بة.

لقد تجلى العنوان حافزا بصريا حقّق مقاصد منتجه (منتج الكتاب) اللسانية والجمالية دلالية والإشهارية (التجارية) في المقام الأول، ثم مقاصد مؤلفه (جمال الغيطاني) من خلال ظيفة اللسانية وأبعاد عناصرها الدلالية التواصلية. لقد جاء العنوان (الزيني بركات) اسما علما حضوره التاريخي (من خلال كتاب بدائع الزهور لابن إياس) وكان الوقوف عنده ضرورة سة لمعرفة الدلالات المنبثقة عن سيميائية العنوان فيه، فتتبّعت بُنَاهُ الثلاث (المعجميةِ والتركيبية دلالية) لتسفر المتابعةُ عن نسيج اسمي له انزياحاته العَلَمية، جمعت دلالة النص القديم (بدائع زهور) والنص الجديد (الزيني بركات) والناص القديم (احمد بن إياس) والناص الحديث جمال الغيطاني) ورمزية الشخصية الاسمية القديمة (الزيني بركات) ورمزية شخصية (الزيني) في ن الغيطاني، بوصفها معادلا موضوعيا مقصودا.

ومع التحوّل إلى (**خلفية الكتاب**)، والنظر إلى مناصها، تتكشّف لدينا أهمية هذه العتبة التأخرة / المتقدمة)، وسلطة هذا (الوسيط) على القارئ، والفعل القرائي. وهناك، تتبّعت وظيفة خلفية، وصور تمظهرها، والبعد التجاري الذي تتأسس عليه عادة، حيث تعرّض إلى (سعر كتاب)، واستراتيجية تثمينه المادي، إنْ من جهة المرسل (الناشر) وإنْ من جهة المرسل إليه القارئ).

ولأجل بلورة (سيميائيات الخلفية) عرضت نماذج لخلفيات كتب (جزائرية) كانت لقصدية من وراء اختيارها، بلورةَ صورة فهم (دُور النشر) لماهيتها، ومظاهر التعامل معها، حصرَ زاوية البحث، بعد ذلك، في الخلفيات النقدية التي يضطلع بها الناقد أو الناشر المتميّز، أو قارئ المثالي، فتوبعت وفق مصطلح (سيميائي/ نصّاني) شهير هو (التناص)، أو (التفاعل لنصي)، ولأجل النهوض بهذا المصطلح قوبلت تيمة خلفية (الزيني بركات) التي لم تخرج عن لقمع وتماثُله في كلّ الأزمنة، بنصوص ، كانت في جوهرها دراسات نقدية عن رواية الغيطاني،

ثم تتجلّى مناصات (**المبنى الترسلي**) ممثّلة في (المرسوم، الفتوى، النداء، الخطبة، الرسالة، تقرير) التي استحضرت معها نبرة (السلطة) ولهجة (الخطاب السلطوي)، فكانت صورة التواصل بين المرسل (الحاكم أو من ينوب عنه) والمرسل إليه (العامة عادة). وقد وقف البحث عند نماذج من كلّ جنس رسالي، فأسْلمتْهُ القراءة إلى إقرار الحضور السلطوي معنى ومبنى، فوصف الوثائق الرسمية المعروضة كانت أنماطا قارة، جاءت لتكون امتدادا لصوت السلطة ونبرتها الصارمة.

ثم ألفينا خطاب (المذكرة) صوتا آخر على مستوى البنية العميقة للمتن، مثّل لصوت السارد و(رؤية السردية)، على مستوى التجلي، ناب فيها عن صوت الآخر (شخصية الإيطالي البندقي، الرحّالة (فياسكونتي جانتي)، ومن خلال مقتطفات (المذكرة)، كشف البحث عن بعض أبعاد ملفوظات الرحّالة الإيطالي، من مشاهدات، وشهادات على عصر النص، وطبيعة قراءته هذه المشاهدات، ليتبلور صوت الآخر (الأوربي/ الغربي) من جديد، ونظرته الاستشراقية للحياة (الشرقية/ المشرقية)، بين اغتراب واستغراب، وعجائبية وانتقادية، بل وعدائية واستخفافية مقنّعة في بعض الأحيان، ربما كانت من مقصديات المؤلف.

ولمّا كانت المادة السردية مادة تاريخية بالأصل، قامت على صياغة ما جاء في كتاب المؤرخ، محمد أحمد بن إياس، (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، صياغة جديدة، فقد تتبّع البحث هذه النزعة (**التأريخية**) في مناصات اعتمدت على أهمية التأريخ، فتمّ عزل مناصات المادة التاريخية عن مناصات المادة السردية، وكشف نسب حضورها، ليخلص البحث إلى حقيقة أن العنصر التاريخي كان العنصر الطاغي، وأنّ هناك تفاعلا بين الناص والنص، و أنّ هناك تناصية واعية بين المادة التاريخية المعروضة زمن النص (المماليك وهزيمتهم أمام العثمانيين)، والرؤية السردية التي أراد السارد الوصول إليها زمن الكتابة (هزيمة حزيران، وما بعدها) وزمن القراءة (كلّ حدث تاريخي عربي يتطابق في جوهره مع المادتين الأوليين) لتمتدّ هذه النزعة التأريخية إلى (الناص) نفسه، فإذا به يؤرخ إلى زمن الكتابة في نهاية نصه (رواية الزيني) بالاسم والمكان والزمان، مسايرة لروح التوثيق والتأريخ.

وإذا كانت بعض عناوين متن الزيني استندت إلى تعامل زمني دقيق، فإنّ بعض عناوينه، نصد مناص المذكرة (المقتطفات)، قد مثّلت روح التأريخ و أبعاده الفكرية والنفسية، حيث ان خطاب (المذكرة) بارعا في استجلاء الخصوصية الثقافية عند الشخصية المتكلّمة (الرحّالة: اوي/ الشاهد)، بعمْد السارد، إلى توظيف التقويم المسيحي (الميلادي) إلى جانب التقويم سلامي (الهجري)، وكان للبحث لحظةُ وقوف عند هذه الخصوصية التقويمية وخلفيتها الفكرية لعقيدية، وتمظهراتها في مناصات المتن.

ولأهمية (**الفضاء النصي**) في متن الزيني بركات، فقد تتبّع البحث مظاهر التشكيلات نصية، وصور تمظهرها في الصفحة، انطلاقا من تلك الإشارات التي وضعها المشتغلون بهذا لحقل، خاصة، ما أشار إليه الفرنسي (**ميشال بوتور**)، عند كلامه عن مادة الكتاب، أو الكتاب مادة. واستقرت المتابعة في الفضاءين: الأيقوني والغرافي.

- **الفضاء الأيقوني**: تمّ في هذا الفضاء تتبّع مظاهر تشكيل الصورة انطلاقا من:

الغلاف: وتجريدية (المنمنمة) التي أطرت لتيمة المتن، لكنها تجريدية غير موغلة، فضحت مقصدية منتج المنمنمة (الرسام/الكاتب)

مادة الكتابة: من خلال تمظهر السواد على البياض وما يحتلانه من مساحة على صفحات النص، مجسدة جانب (المحتوى).

السرادقات: حيث شكّل فضاء صفحتها دلالة مستقاة من وظيفة السرادق الأساسية (الحجاب والستار) فاستغل البحث تمظهرا هندسيا مرافقا للملفوظ (السرادق)، وهو شكل (المستطيل الأسود المملوء) لإيجاد علامة سيميائية تنضاف إلى علامات المناصات، باستغلال مفهوم (الخداع البصري) للأجسام، حسب النظرية الجاشطالطية، حيث بدت هذه المستطيلات، في تمظهرها الخارجي (الحيز الأسود ضمن فضاء الصفحة البيضاء) أشبه بالكُوى في جدار، يسمح باستراق النظر إلى الداخل فيعرف ما يجري داخل سرادقاتها، وهذه الفعل القرائي التجسّسي هو امتداد لتيمة (البصاصة) في متن الزيني، فيذوب هذا الإجراء البصري في حقل تيمة

صاصة. إنّ شكل المستطيل المملوء الذي جاء في صورتين هما: صورة المستطيل المستقيم ضلاع وصورة المستطيل المقوّس الضلع العلوي، قد أوعز إلى البحث إسقاط قراءة خاصة على شكلين، تأسست على جمالية الهندسة المعمارية، ليصبح هذا التشكيل الأيقوني شاهدا على روح صر، وشاهدا على طبيعة العمارة المملوكية.

ولقد تتبّع تشكيلان خطابيان من السرادقات هما: النداء والرسالة، حضر فيهما شكل ستطيل بمظهره المتساوي والمقوّس، فأشار البحث إلى علّة حضور هذه العلامة على وجه استثناء، مستنتجا بالإثبات، أنّ هذا الحضور كان مؤشرا على ضرورة التوقّف عندها، لأهمية ضمونها، كما حلّل البحث مناصا، أورده السارد ضمن العناوين الكبرى لمتنه، تحت وسم خارج السرادقات)، فتعرض إلى دلالة الخارج (المنفتح)، والداخل (المغلق).

الأشكال الترسلية: عرض البحث لها عبر تشكيلها الأيقوني وتمظهرها الغرافي: **التشكيل الأيقوني**: وفق ما دعا إليها (ميشال بوتور): **طريقة التأطير** (الصفحة داخل الصفحة)، **طريقة البياض** (النجيمات الثلاث، نقط الحذف، التنغيم والنبر)، **طريقة التشكيل الطوبوغرافي** (تغليظ خط الحرف)، **طريقة الكتابة الأفقية** (خطية الرسالة والتقرير)، **طريقة الكتابة العمودية** (تشكيلية النداء).

- **التشكيل الغرافي** : تتبّع نوعية الخط المعتمد في صفحة الغلاف وإبراز خلفيته التراثية، بوصفها (أيقونة غرافية) بالنسبة إلى موضوعها (موضوع تراثي)، ثم (علامة خطية) برهانية، نستدل بها على زمن النص (زمن المماليك) بما يمثّله من أبّهة الحياة المادية ومظاهر العمارة وفنونها، أو بما يمثّله خط العنوان، في وجهه الآخر، من استعارة تصريحية أو مكنية عن شخصية الزيني بركات، وحضوره الاجتماعي.

و لم يسلم (المتن) من هذه الإيحاءات التراثية على الرغم من طغيان الحرف المطبعي عليه، حيث جاءت مناصات العناوين الثانوية، في كثير من المواضع مؤيّدة بعلامات دالة على

عنصر التراث الدال عن زمن النص، كحال أيقونات: البسملة والصلعمة والتناصات التراثية، مما يعزّز الفضاء الدلالي لزمن النص، ويعزّز الحقل الدلالي لهذا الأثر التراثي.

وبعد:

فإنّ متابعة أثر أدبي مثل (الزيني بركات)، بهذا الشكل القرائي المتحرّر، وهذه الأدوات الإجرائية المتحفّزة، مطلب وعر، وضرب من عنف القراءة، بل قد يكون الأمر ضربا من الإدعاء أمام ضخامة المادة التاريخية في نص (الزيني) وتعدّد أشكال النصوص السردية فيه.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ النتائج التي توصّل إليه البحث – ولا نرى أنّه وصل إلى نتائج قليلة خطيرة – قد تشفع له كلّ تقصير أو تعسّف في التأويل، وتغفر له كلّ هفوة، وقد خلطت البحث تناصية متداخلة متشعبة، قوامها نص تراثي، قُدّم بـ (رؤية) حديثة، ونص (حداثي) كتب بلغة تراثية. أما من حيث (ميتا – لغوية) القراءة، فإنّ تشرّب (رواية الغيطاني)، وإدمان النظر فيها، قد نقل عدوى لغة النص إلى لغة البحث، فلم يجانب اللغة الواصفة ودلالاتها الاصطلاحية إلا قليلا، ذلك الذي لم تقبله اللغة السيميائية إلاّ على مضض، وبوضع اعتبارٍ للعلاقات (السيميائية – التأويلية) المتراحمة.

ملحـــق

ملخص متن الزيني[1]

مقتطف (أ) **[ص 4]**

من مشاهدات الرحالة البندقي، فياسكونتي جانتي، الذي زار القاهرة أكثر من مرة، في ربع السادس عشر الميلادي، أثناء طوافه بالعالم .. تسجّل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر أغسطس 1517 ميلادية، الموافق رجب 922 هـ .

لكل أول آخر، ولكل بداية نهاية: [ص 5] [بداية الهزيمة[2]]

الرحالة البندقي، الإيطالي (فياسكونتي جانتي) يزور القاهرة، وقد اضطربت أحوال البلاد المصرية، بسبب أخبار الحرب .. القلق الذي يشعر به (الراوي/ الإفرنجي) من حضور العسس والبصاصين، على الرغم من معرفته بوالي القاهرة، الأمير (كرتباي)، ومتولي حسبة القاهرة (الزيني بركات) .. حركة مريبة في القاهرة .. اختفاء (الزيني)، وهو صاحب الهيبة في السوق في فرض النظام (قصة الجارية والشيخ العطار) .. خبر الهزيمة.

السرادق الأول: اعتقال محتسب القاهرة القديم (علي بن أبي الجود)، وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى) [ص 17]

أول النهار: [ص 19] [الاعتقال]

استبداد (علي بن أبي الجود)، وعماله .. تقارير بصّاصيه .. إخفاؤهم أمر العزل عنه.

سعيد الجهيني: [ص 22]

الطالب الأزهري (سعيد الجهيني)، وأخبار الاعتقال .. (أبو السعود) الرجل الصالح، العارف بأمور الدين .. عيون داخل الأزهر .. (الشيخ ريحان)، الذي يدّعي استشارة (قوصون) و(قاني باي) له، في أمر (علي بن أبي الجود) .. لـ (سعيد) مطمع في بنت الشيخ ريحان (سماح) .. الناس ينتظرون بديلا للمحتسب ابن أبي الجود .. أغنية الصبيان في المحتسب المعزول.

---

[1] - ملخص دقيق، يحيل بالعنوان والصفحة، وبطريقة سريعة، إذا ما دعت الحاجة إلى العودة إلى المتن.

[2] - ما بين المعقوفين هي عناوين مقاطع متن الزيني، وقد استعارها البحث من تقسيمات سعيد يقطين عند قراءته للرواية، ينظر

مرسوم شريف: تعيين الزيني [ص 29] [التعييـــن]

قرار سلطانّي بتعيين (بركات بن موسى) محتسبا للقاهرة، ومنحه لقب (الزيني).

زكريا بن راضي: [ص 31]

رئيس السجن الذي يعلم أسراره، وأسرار من دخله .. (شعبان)، غلام الســلطان الــذي نطفه (زكريا) .. عقوبة ذلك، لو علم السلطان (الغوري) .. قتله زكريا للغــلام .. زكريــا سورة للجلاد .. الطابق العلوي، وأسرار السلطنة (الاستخبارات) .. إنّــها مفخــرة الســلطان أرشيف السلطنة .. زكريا يبحث عن اسم الزيني في أحد الدفاتر الســرّية .. هــا هــو اســم بركات)، في حرف الباء ، أربعة سطور "بركات بن موسى، له مقدرة الإطلاع على النجــوم، نه اسمها (عنقا)"، سجلّه خال من كلّ معلومة.. (زكريا) يعرف سعي (بركات) لــدى الأمــير قاني) لنيل منصب الحسبة .. يضيف سطورا إلى الدفتر، يكتبها كاتب زكريا (شهاب الحلــبي)، هي تقرير وصله عمّا دار في قاعة (البيسارية).. يتولى (زكريا) أمر (بركات) بنفسه، ومعه تدبّــج أول صفحة له في الدفتر السريّ (رفض الزيني منصب الحسبة، على الرغم مــن حرصــه عليــه ادفــع ثلاثة آلاف دينار لشرائه)

كوم الجارح: [ص 43]

في حضرة الشيخ (أبي السعود)، في بيته، وقد ازدحم بمريده، منهم: (ســعيد الجــهيني)، يتبادلون أخبار (الزيني)، كلّ يعرض خبر رفضه للمنصب .. الشيخ (أبو السعود) يســأل كيــف تسرب الخبر .. يتبادل الحضور خبر تنصيب المحتسب الجديد، من بينهم: (القصبي)، شيخ حــارة زويلة، شيخ الفحامين..)

الأربعاء.. عاشر شوال: [ص49]

تدخل (الراوي) .. يريد معرفة ما يحدث في (الجامع الأزهر)، وقد عزم (الزيني) أن يخطــب في الناس .. العدد غفير .. يتبادل الناس الهمسات (الصفدي) بائع العطور، (محمــود اللبــان) ، (عمرو بن العدوي) .. البارحة كان الجو مضطربا بسبب قدوم (بركات) إلى (القلعة) .. لقــاء الزيني (أبا لسعود) في (كوم الجارح) .. (عمرو بن العدوي) أحد البصاصين يرصد كلّ صغــيرة

نيقة.. إنّه يعيش على جراية الأزهر .. يحتاج نقودا يرسلها إلى أمه في (بنـــها) .. قـــد يـــأكل قرآن، وهي حرفة لا تليق بطالب أزهري .. وقوعه في شباك مقدم البصاصين .. تقاريره كـــان فعها إلى مقدم بصاصي القاهرة .. بعض مظاهر البصاصة في العصر ..

أول الليل : الأربعاء عاشر شوال: [ص59] [الخطبة]

(مبروك) خادم (زكريا) يحمل تقريرا عن تحركات (الزيني)، من مقدم بصاصي القـلهرة إلى سيده .. (كيف خرج (المنادي) يعلن في الناس أحكام (الزيني) ..)، قلق (زكريـــا) مـــن هـــذا لسلوك الجديد .. يتنكر (زكريا) في ثوب درويش من أتباع الشيخ سيدي (مـــرزوق)، تلميـــذ أحمد البدوي)، ليتطلّع الأخبار بنفسه .. يدخل الأزهر، حيث اجتمع الناس، يـــترقّبون (خطبـــة لزيني) .. عودة إلى تقارير بصاصيه، وقع خطبة (الزيني) في الناس .. عدم قبول (الزيني) بمنصـــب لحسبة.. لا يخشى في الحق أحدا.. يوسّع دائرة نشاطه (حسبة الجيزة) .. (موكب الزيني) المتميّز بعد الخطبة (رمزية العدل) .. وجود الطالب الأزهري معه .. ظهور (المرأة المجهولة)، تشـــتمه، وتذوب في جموع الناس .. محاولة (رسم صورة للزيني) .. حيرة (زكريـــا) .. يحـــرم هـــذه الليلـــة من دفء جاريته الرومية (وسيلة) .. يترقّب قدوم كاتبه (شهاب الدين الحلبي) لكتابـــة (الرسالة السرية بالمداد السحري).. حكاية هذا المداد زمن (فرج بن برقوق).. لم تأته المعلومـــات الكافية عن (الزيني) .. يشرب حليبه الساخن .. أهمية ذلك عنده ، حكايـــة (الحليب الخـــاص) عند الأمير (قنبك).. يطلب من كاتبه كتابة رسالة عادية إلى (الزيني) يجسّ بها نبضه.

إلى الزيني بركات بن موسى، ناظر الحسبة الشريفة: [ص67]

مضمون الرسالة التي بعثها (زكريا) .. يشير إلى التقاليد السائدة في المراســـلات وأهميـــة إشراف (زكريا) على ذلك .

بعض ما وجهه كبير البصاصين (الشهاب الأعظم) زكريا بـــن راضـــي إلى الســـلطان والأمراء: [ص 69]

رسائل تحمل التحريض، تندّد بما قام به (الزيني)، مخالفا به التقاليد الســـائدة في الســـلطنة، وجمعه الناس بمختلف شرائحهم، واطلاقه لمنادين مجهولين، وتلويحه بإنشاء (فرقة بصاصة خاصـــة)، مما يجعل العامة في موطن مقارنة، بينه وبين من كان قبله، من الأمراء .

السرادق الثاني: شروق نجم الزيني، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظّه [ص71]

نداء: [ص 73] [الزيني حاكما]

أمر السلطان تسليم المجرم (ابن أبي الجود) إلى ناظر الحسبة (الزيني بركات).. من كانت له ظلمة بسببه، يتقدم بها إلى المحتسب.

سعيد الجهيني : [ص75]

مشهد البيت الذي ألفه (سعيد)..تعلّقه بـ (سماح) ابنة الشيخ (ريحان).. خواطره معه .. اختلاف مشاعره عن مشاعر (المجاورين) الذين يقصدون (بيت الأنس) لإرضاء نزواتهم .. إنّه المتديّن المنجد، على الرغم من هزاله.. يرقد بالرواق والناس يأتونه للعيادة .. يخلو بالشيخ (ريحان) يتبادلان الكلام، أخبار (الزيني بركات)، وأخبار (زكريا) اللعين (ممثّل إبليس في الأرض)، على حدّ رأي الشيخ (أبي السعود).. الشيخ (ريحان) يدعي مخالطته الأمراء وصحبته لـ (الزيني).. حيرة سعيد.. خوفه من (عيون زكريا).. قصة (المجاورين النوبيين) مع (زكريا).. صورة شيخه الزاهد (أبو السعود) عند العامة (تنسب إليه الخوارق).. قد يتردّد سعيد على دكان (حمزة) مقرّ (الحشاشين) .. لكنه يخشى الشبهة .. نظام المنادين في عهد (الزيني) .. وظيفة المنادين التحريضية.. (قصة الخياط والغلام).. تشديد (الزيني) على الفاحشة، ولو صدرت عن الأمراء .. قد يستغلّ (زكريا) ذلك، ويوغر صدر السلطان والأمراء .. قلق (سعيد) على (الزيني)، ذكرى التقاؤه به.

نداء: [ص 85]

شفاء السلطان (قانصوه الغوري) من مرضه .. خصومة الأمير (طشتمر) مع الأمير(خاير بك) .. غشّ بعض التجار، ومصادرة سلعهم .

زكريا بن راضي: صباح الثلاثاء سابع ذي القعدة 912 هـ [ص 87]

يخلو (زكريا) إلى نفسه .. يتأمل طفله (يس)، طفله من جاريته الحبشية (زينب)..حادثة (الجاسوس الرومي)، أحد عيون (ابن عثمان)، والذي شهد (زكريا) تعذيبه القاسي.. (زكريا) في حوش بيته .. حديقته الجنّة.. قصته مع الطيور.. عودة الهواجس إلى رأسه (المرأة) التي

ت (الزيني).. شهادة (العجوز) فيها، إنّ لها علاقة بـ (الزيني).. إنّها (تخاوي الجان)، الزيني) أيضا .. (شهاب الحلبي) يتدخّل في ما لا يعنيه.. عقوبة ذلك عند (زكريا) .. حذر الخيانة (قصة نائب كبير البصاصين العثماني وصلته بـ (الشاه إسماعيل الصوفي)، عدو ثمانيين)..تردّد (الزيني) علي (السلطان) يقلق (زكريا) .. استدعاء (زكريا) كبير الشعراء براهيم ابن السكر والليمون) أحد الأعوان المخلصين ومنظّم (الدعاية والرقيب الأخلاقي) على أدب والفن .. طلب التشهير بـ (الزيني)، حكاية تطعن في (الزيني)، تروي في الدكاكين شبوهة، عند (لانضي) و(البهجوري) و(يونس) و(أبو الغيط)، حيث يتردّد سفلة الناس ، .. ناؤه المعلم (عوض) المعروف بـ (ابن كيفه).. لقاء غريب .. تكليفه بأمر الإشاعات .. زكريا) يعيش هاجس عمله (أخبار البصاصة والبصاصين).

نداء: [ص100]

إلغاء ضريبة الملح .. بيع الخضار بلا وسيط .. منع حمل السلاح على المماليك بعد لمغرب .. إبطال عادة نعي الموتى بدق الطارات .. معاقبة المخالف.

نداء: [ص 103] [زكريا نائبا/ الفوانيس]

أمر بتعليق (الفوانيس).. أمر بـ (تثبيت زكريا نائبا للمحتسب)، وتلقيبه بـ (الشهاب)

من عمرو بن عدوي [ص 104]

تقرير من (عمرو بن عدوى) إلى مقدم بصاصي القاهرة، يصف ما جرى بين العامة من أمر (تعليق الفوانيس) بين رافض ومؤيد .. أمر مريب من قضية الفوانيس .. سخرية الشعراء من الفوانيس، مقطعهم التهكمي.

نداء: [ص109]

زيارة (مبعوثي الحبشة والبندقية) لـ (القاهرة).. خصومة الأميرين (بشتاك) و(طغلق).

سعيد الجهيني: [ص 111]

حب (سعيد) لابنة الشيخ ريحان (سماح)

قسم خاص: ما قيل في قرار الفوانيس (تقرير) [ص 114]

رأي علماء الدين، الأمراء، مجاوري الأزهر، العامة، في الفوانيس .

سعيد الجهيني: [ص 119]

سعي (سعيد) للدخول على (بركات).. أخبار عن مظالم المماليك، احتكـــــار (برهـــان بن سيد الناس) لتجارة الفول.

مرسوم سلطاني: [ص121]

تنحية قاضي مذهب الحنفية، الشيخ (سعيد بن السكيت)، بسبب تأييده لقـــرار الفوانيس

رسالة من قاضي القضاة : [ص121]

ارتياح قاضي القضاة لقرار السلطان

مرسوم سلطاني: [ص 122]

إبطال عادة الفوانيس

من أمراء الديار المصرية: [ص 122]

ارتياح ومباركة

سعيد الجهيني: [ص123]

حوار بين الشيخ (أبي السعود)، و(سعيد الجهيني).. موت الشيخ (البلقيني)، عالم الحديـــث في الأزهر .. (الزيني) و(زكريا) .. ما قاله (سعيد) لـــ (الزيني) عن (برهان الديـــن) واحتكـــاره للفول .. ما يضمره (سعيد للزيني) بعد موقفه من قريبه (محتكر الفول) .. خوف (ســـعيد) مـــن (عمرو بن عدوي) ووشايته .. يختفي الشيخ في أول الصباح الباكر في السرداب (خلوة الشيخ)

نداء: [ص127]

إعلان عن (وثيقة ستقرأ في الجوامع)، تفضح (علي بن أبي الجود)

السرادق الثالث: وأوله .. وقائع حبس علي بن أبي الجود [129]

بسم الله الرحمن الرحيم: [ص 131] [الإعدام]

وثيقة إدانة ابن أبي الجود (حصر تركته، وطلب الكشف عن أمثاله)

اللهمّ اجعل هذا البلد آمنا [ص 133]

تقرير من مقدم بصاصي القاهرة، إلى (زكريا) عن وقائع تعذيب (ابن أبي الجود)، مرفوعة (زكريا)، من خلال أحد عمال (الزيني)، تروي صور التعذيب دون أن يعترف (ابن أبي) بمكان المال، وهذا مناقض لما ادّعاه الزيني .

نداء : [ص138]

يعدم (علي بن أبي الجود) ضربا بالأكف (الرقص حتى الموت)

مقتطف " ب " : رجب 914 هـ [ص139]

مشاهدات (الرحالة الإيطالي) الذي كان يعبر (القاهرة) وقتئذ، لأول مرة، وكان قادما من (الزنج والسودان)، قاصدا ركوب البحر، عائدا إلى بلاده، بعد تجوال طويل صادف مشهد (علي بن أبي الجود)، وهو يرقص، والناس تصفعه، مع أجواء لم يعهدها في بلاده.

نداء: [ص 141]

تسليم الأمير (كرتباي)، والي القاهرة القديم، إلى (ناظر الحسبة) لمعاقبته.

زكريا بن راضي [ص 143] [اللقاء]

لقاؤه (الزيني) والتنسيق معه في أمر الدولة وشؤونها.. لقاء اتسم بالحيطة والحذر.. كشف الأوراق.

بسم الله الرحمن الرحيم [ص 151]

رسالة (الزيني) إلى (زكريا)، وخطة إقرار الأمن ودرء الخطر العثماني، بضبط نظام في البصاصة، وتحديد وظيفة البصاصين، وصور تعاملاتهم مع فئات المجتمع المصري (السلطان/ الأمراء الكبار/ المماليك/ الأمراء الصغار/ أولاد الناس/ المتعممين/ الفقهاء / أرباب الطوائف والحرف/ التجّار/ العامة من الناس)، تحديد (الزيني) علاقته بـ (زكريا بن راضي)، التعاون، المسؤولية..

عمرو بن العدوي: [ص157]

يبحث عمرو عن (سعيد الجهيني) وقد اختفى عن الأنظار.. لقد كلّفه (مقدم البصاصين) بمراقبته..تردّده إلى دكان (حمزة بن العيد الصغير)، أمر مريب .. المقدم يرشد (ابن العدوى) إلى خطة مراقبة (سعيد) .. المقدّم يسأل (عمرو) عن أمه (الضالة) ويعده بالبحث عنها .. (عمرو)

ب الوافدين إلى المقهى، ويتسمّع همساتهم (ثلاثة من شيوخ الكتاتيب، تاجران، النصراني احب التبغ المميّز) .. قدوم (سعيد).

نداء : [ص 164]

مصادرة مال الأمير (ماماي الصغير).. فرض ضريبة علي بيوت الخطأ.. سفر (الزيني) إلى ض المدن المصرية لإقرار النظام، ويبقي مكانه (عبد العظيم الصيرفي) صراف الحسبة .. استلام أمير (بكتمر الساقي) ومصادرة أمواله .

إلى مقدم بصاصي القاهرة: [ص 166]

رسالة (عمرو) العاجلة: رؤية (سعيد الجهيني) مع الشيخ (ريحان البيروني) وابنته (سماح) في يوم (شّم النسيم).

نداء: [ص 167]

يعلن (عبد العظيم الصيرفي) نائب الزيني عن معاقبة المتلاعبين بالأسعار.

نداء: [ص167]

شنق بائع بيض، لزيادة السعر

نداء : [ص 168]

قطع ألسنة ثلاثة شبان، يشيعون البلبلة

نداء : [ص 168]

تسليم ثلاثة مغاربة، لصلتهم بابن عثمان

نداء : [ص 168]

الحذر من أعوان ابن عثمان والكشف عنهم .. (الشهاب الأعظم) سيخطب في النلس، في جامع شيخون).

اللهم اجعل هذا البلد آمنا : [ص 171]

رسالة (زكريا بن راضي) إلى (الزيني) في شأن الشيخ ريحان .. تقرير مفصل عن (الشيخ ريحان) حياته الأولى، علاقاته الوهمية بالأمراء، قدوم سعيد لديه، حب سعيد لابنته دون علمه.

نداء : [ص180]

قرب وصول (الزيني) وأمر الأهالي باستقباله.

كوم الجارح : [ص 181]

هواجس (سعيد الجهيني) .. خبر زواج (سماح) من (ابن أمير كبير)، حضرها (الزيني) .. حسرة (سعيد).

السرادق الرابع : [ص 185]

زكريا بن راضي : [ص187]

أمر اجتماع بصاصي العالم السري بمصر .. إنها فكرة (الزيني) .. هناك مآرب خاصة لهذا الاجتماع العام .. (الزيني) وحصوله على المزيد من المال حيث (خزانة الدولة) خاوية، و(طريق الإسكندرية) التي تعودت (الفرنجة) سلوكها، بعد دفع الضرائب قد ترك.. (عداء الأمراء للزيني) بتحريض من (زكريا).. موقف (زكريا) من (عبقرية الزيني) .. (زكريا) يعلم بأمر تواطؤ بعض الأمراء المماليك (خاير باك) مع (ابن عثمان) وغياب الدليل المادي .. (زكريا) معجب بعبقرية (الزيني) .. لا بدّ أن يحذره من غدر الأمراء المماليك ونيتهم في اغتياله، ولا يمنعه من ذلك ما لحقه من الزيني حين دسّ له الجارية (وسيلة) لتتجسّس عليه .. (لقاء الزيني زكريا)، و ورود اسم (سعيد) أثناء محاوراتهما، وما آلت إليه حالته بعد فقد (سماح) .. ينسّق الرجلان أمر البصاصة ويرسمان خططا لإيهام العامة، وكسب ودّهم (اصطناع المواقف) .. بداية عهد جديد بينهما .. بعيدا عن (الزيني) .. يستدعي (زكريا) بصاصا متقاعدا (أبا الخير المرافع) لأمر هام.

نداء : [ص196]

إعلان عن (خطبة الزيني) يوم الجمعة .

مقتطف " جـ " : ذو القعدة 920 هـ [ص197]

من مشاهدات (الرحالة الإيطالي)، الذي وصل القاهرة، للمرة الثانية (عام 917 هـ) وأقام بها، ثم رحل إلى (الشام وبلاد الحجاز)، ثم عاد إليها، وقد تعلم (لغة أهل البلاد) و لم يعد الآن في حاجة إلى مترجم عربي.. حالة (القاهرة) .. حركة الناس .. طعام السوق .. خبر خطبة الزيني.. (دخوله الجامع متنكرا).. وصفه لما سمع ورأى،.. (الزيني) يخطب.. حرصه على إقامة العدل، شفاعته عند (السلطان) للتخفيف من أعباء الضرائب على الشعب، تلميع صورة (زكريا) لدى العامة، من خلال تبيان دوره في حفظ النظام .. ردّ بعض المظالم .. لا يخشى، والناس معه .. حبس (أبو الخير المرافع)، البصاص المتقاعد إلى حين معاقبته .. انتفاضة أحد الحضور .. انطلقت (صيحة) من أقصى المسجد ..(كذّاب)، تدارك (الزيني) الأمر، ذاب الصوت وسط التكبيرات .

نداء : [ص 205]

التبشير بـ (ارتداء السلطان اللباس الأبيض وقلع الصوف الأسود) .. الأمر بشنق الخائن (أبي الخير المرافع).. منع دكاكين المشروبات والحلوى السهر بعد العشاء .. الإعلان عن (وقوع معركة) بين (فرسان السلطنة) و(رجال ابن عثمان) و(مقتل 40 عثمانيا).. وجوب الحيطة.

نداء : [ص 207]

تعيين (الزيني) ناظرا لـ (الذود خاناه) ونائبا لـ (الدوادار الكبير، الأمير طومنباي).. ضرورة التبليغ عن كلّ ما يثير البلبلة في السلطنة .. الزيني، ومزيدا من المناصب والنفوذ

سعيد الجهيني : [ص 209]

(سعيد)، بعد (خمس سنوات من الألم)، يصل إلى طريق مسدود .. حالة سياسية ملؤها الاستبداد والجور وكبت الحريات .. (الزيني) ينوي (الخطبة) في الناس .. لحظة الانفجار (كاذب) .. أصوات أخرى مؤيدة .

مقدم بصاصي القاهرة : [ص 216]

لحظة احتواء (سعيد) تجربة السجن.

كوم الجارح : [ص 217]

وقوع محتّم لـ (سعيد)، سقط في كمين متقن، أعدّه باغ بعناية.

مقتطف من مذكرات الرحالة الإيطالي : [ص 219]

فياسكونتي جانتي : < 1517 م ــ 922 هـ > [ص 219]

(الرحالة الإيطالي) على صداقة مع (المؤرخ محمد أحمد بن إياس)، الذي شهد، على الرغم من كبر سنه، خروج السلطان الأشرف (أبي النصر قانصوه الغوري) إلى(بلاد الشام)، بعد أن جهّز الجيوش وأفرغ الخزائن، وولّى (الزيني بركات) نائبا عنه على البلاد .. (الزيني) وقمة السلطة .. (نص مقتطع من البدائع).

السرادق الخامس : [ص 221]

اللهم أجعل هذا البلد آمنا (سري، لا يطلع عليه مخلوق): [ص 222]

رسالة سرّية، أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في أنحاء الأرض في (القاهرة)، لتدارس الأحوال، والنظر في الأساليب المتّبعة في البصاصة، وما يستجدّ منها، أعدّها رئيس البصاصين (زكريا بن راضي).

بسم الله الرحمن الرحيم [ص 223]

محتوى الوثيقة: (صفات البصاص .. مهمة البصاص .. أخلاقيات البصاص .. حياده عند الفتنة .. كيف يكون البصاص محبوبا من الناس .. كيف نصل إلى الحقيقة الأولية .. كيفية تطويع الظروف .. ملاحظات..)

ذيول : [ص 236]

لا يطّلع عليها إلّا كبير البصاصين بعينه.

ذيل (1) : [ص 236]

كيفية إعداد طعام المساجين، وطرق نومهم، وأفضل اللحظات اللازمة لإقلاق راحتهم.

ذيل (2) : [ص 237]

مطلب في المسائل المقترحة في ترقيم الناس بدلا من الأسماء، ونص فتاوى شرعية تبيح هـذا في سائر الأديان.

ذيل (3) : [ص 238]

مطلب في كيفية الرقابة على الرقابة، أي كيف يرصد بصاص بصاصا آخر.

ذيل (4) : [ص239]

مطلب في إقناع الناس بوجود ما هو غير موجود.

كوم الجارح : [ص241]

مع الشيخ (أبي السعود)، صاحب الهيبة عند مريديه وفي الناس، يعيش روحانياته، يقصده درويش صعيدي (الدامراوي)، يحمل أخبار (الزيني) الموجود في (منفلوط)، حيث راح يجمع المال، لتزويد (الحملة) ضد (ابن عثمان)، مثيرا مشاعر الأهالي وإيمانهم بـ (مصر) المحمية بأوليائها الصالحين، متكلّما باسم (أبي السعود)، مذكّرا بوصاياه .. لقد شوّه صورة (الشيخ) في نفوس من أحبه .. لقد جاءه يشكو (الزيني)، وإجباره، والميسورين أمثاله على دفع المال .. (أبو السعود)، في حنق، يبعث في طلبه.

تقرير مرفوع إلى الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي كبير بصاصي السلطنة: [ص245]

توجه (الزيني) إلى الشيخ (أبي السعود الجارحي)، العارف بالله، حيث أمر بضربه وحجزه، عقابا على نهبه أموال المسلمين، واستغلاله (اسم الشيخ) في ذلك.. (أبو السعود) يخطر نائب السلطان، الأمير (طومانباي) في أمره.

مصيبة كبيرة : [ص247] [الحرب / الهزيمة]

من (نائب زكريا)، المختص بأحوال (ابن عثمان): خبر انهزام (السلطان الغوري) بعدما خذله بعض قوّاده (خاير باك)، وموته من شدة قهره، واستيلاء (العثمانيين) على أمواله التي كان قد خرج بها.

عمرو بن العدوي : [ص 249]

انكشاف أمره، وأنّه أحد البصاصين .. إنّه يعيش رعبا .. الكلّ ينبذه .

سعيد الجهيني: [ص252]

ظهور (سعيد) في دكان (حمزة بن العيد الصغير)، بعد (عامين من الحبس) .. لا يزال يعيش صدمته في (سماح) .. أخبار الحرب تملأ المكان .. حركة دائبة لأناس يحفرون للمدافع التي تجتهد (السلطان طومانباي) في صنعها .. نقاش في أمر استراتيجية الحرب (الدفاع) .. القلق من الهزيمة الوشيكة) .. البحث عمّن يخلف (السلطان) .. استنفار كلّ المصريين، وتحريض (أبي السعود) الناس على المواجهة .. أحد البصاصين يريد (سعيدا)، يطلبه (مقدم بصاصي القاهرة).

نداء : [ص 261]

الدعوة إلى (الجهاد).

زكريا بن راضي : [ص 263]

بوادر (الاجتياح العثماني) .. الفوضى تعمّ البلاد .. (زكريا) يقلّب النظر في أمر البلاد وما صارت إليه .. خلافه مع (الزيني) يعاوده .. لا ينسى الذي فعله به (دسّ الجارية (وسيلة) قصد التجسّس عليه .. إيهامه بـ فريق بصاصته الخاص) استغلال ظرف غضب (أبي السعود) على (الزيني) للتخلص منه .. الشيخ (أبو السعود) يشهّر بـ (الزيني)، ويقضي بشنقه، لولا (رسالة زكريا) العاجلة إلى (طومنباي)، يشير فيها إلى المال الذي عند (الزيني)، وحاجة البلاد إليه.

نداء .. نداء : [ص267]

من الخنكار العظيم (سليم شاه): عاقبة من يخبئ مملوكا، أو يتستّر على أمواله.

نداء .. نداء : [ص 267]

من (سليم شاه): ثواب من يدلّ على مكان السلطان (طومانباي).

نداء .. نداء: [ص268]

جزاء من يدلّ على مكان (الشيخ أبي السعود الجارحي) أو (دراويشه)

نداء .. نداء : [ص 268]

عقوبة من يخفي نساء المماليك، وجواريهم.

نداء .. نداء : [ص 268]

حظر التجوّل بعد المغيب، ومنع ارتداء اللثام.

السرادق السادس : كوم الجارح [ص 271]

سعيد الجهيني : [ص 273]

(سعيد) يحنّ إلى شيخه (أبي السعود) .. (سعيد) مع أحد البصاصين.. إنّه يطلب خدماته .. أن يكون منهم.. يزعم (البصاص) أنّه يعمل ضد (الخنكار)، وأنّ (الزيني) يتولّى أمر ذلك .. هو يبلغه السلام .. (سعيد) في حيرة .. لا يزال يذكر لحظات القمع والسجن .. حيرة وذكرى .. (موقف غامض).

السرادق السابع : [ص 297]

سعيد الجهيني: [ص 279]

[آه ، أعطبوني، وهدموا حصوني ..]

خارج السرادقات : [ص 281] [الزيني محتسبا من جديد]

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

شهادة (الرحالة الإيطالي)، لمّا دخل (القاهرة) ورأى (رجال ابن عثمان) يسيطرون على (المدينة) في حذر، خوف مباغتات السلطان (طومانباي) المختفي، و(رجال الدين) الذين يحركهم وليّ الله (أبو السعود)، البطل الخارق .. (الرحالة البند قي) يرى وجه صديقه (الشيخ محمد أحمد بن إياس)، قبل دخول (العثمانلية) بيوم واحد .. ظهور (الزيني بركات) من جديد .. لقد جلس إلى (خاير باك)، الخائن، وقد جرّد (الزيني) من كلّ مناصبه، و لم يمض يوم، من دخول (الغزاة) إلاّ وهو من أتباع (خاير باك)، يراه الناس في موكب، و(المنادي) يصيح: "يأمر (خاير باك) بتعيينه (محتسبا) للقاهرة، ويعلن حلول (العملة العثمانية) محل (العملة المملوكية) ".. لقد رجعت (حسبة القاهرة) إليه من جديد.

(جمال الغيطاني، الجمالية: 1970 ــ 1971)

مسرد

مصطلحات البحث

المصطلح	مقابله الفرنسي
أداء	Performance
أدبية	Littéralité
أنموذج	Paradigme
اركيولوجيا	Archéologique
أسلوب	Style
أسلوبية	Stylistique
منظومة اسمية	Nominal (Système)
تأطير	Encadrement
كتابة أفقية	Horizontale (Ecriture)
صورة أكوستيكية	Acoustique (Image)
آنية	Synchronique
أولانية	Primarité
تأويلية	Interprétation
مؤول	Interprétant
أيقونة	Icône
تبئير	Focalisation
باث	Emetteur
برنامج سزدي	Narratif (Programme)
بداهة	Improvisation
الخطاب البصري	Visuel (Discours)
البعد الدلالي	Sémantique (Dimension)
البنية	Structure
البنية التركيبية	Syntaxique (Dimension)
البنية الدلالية	Sémantique (Structure)
البنية السردية	Narrative (Structure)
البنية السطحية	Surface (Structure de)
البنية العميقة	profonde (Structure)
البنية المعجمية	de glose (Structure)
بَنْيَنَة	Structuration
البياض	Blancheur
المتتالية	Séquence
تيمة	Téme
ثنائية	Binarisme
الثانيانية	Secondiarité
الثالثانية	Tertialité

Manifestation	تجلّي
Réception (Esthétique de)	جماليات التلقي
Présence	الحضور
Archéologie	حفريات
Motif	حافز
Sémantique (Champ)	حقل دلالي
Récit	المحكي
Sémanalyse	تحليل سيميائي (كريستيفا)
Axe	محور
Contenu	المحتوى
Entourage (du texte)	محيط النص
Dialoguisme	حوارية
Immanence	المحايثة
Neutre	محايد
Espace	الحيّز
Tromperie visuelle	الخداع البصري
Visuel (Discours)	الخطاب البصري
Narratif (Discours)	الخطاب السردي
Graphique	الخطيّة
Schéma	الخطاطة
Arrière plan	خلفية
Quatrième page de Couverture	خلفية الكتاب
Attente déçue	خيبة الانتظار
Fictionnel	تخييلي
Imaginaire	المتخيّل
Signification	الدلالة
Signifiant	الدال
Signifie	المدلول
Signifiance	التدليل
Sémantique	دلالية
Pragmatique	تداولية
Sujet	الذات
Subjective	ذاتية
Vision	رؤية
Chronologie	ترتيب
Référence	المرجع
Référentielle	المرجعية
Référence de récepteur	مرجعية المتلقي
Réflexion événementiel	ارتداد حدثي
Parataxe	ترادف (بارت)

Stabilité de forme	رسوخ الأشكال
Message	الرسالة
Destinateur	المرسل
Destinataire	المرسل إليه
Schéma narratif	الترسيمة السردية
Ponctuations	علامات الترقيم
Syntaxique	تركيبية
Symbole	الرمز
Symbolique	رمزي
Temps	الزمن
Temporel	زمني
Temporalité	زمنية
Temps de lecture	زمن القراءة
Temps du discours	زمن القول
Temps d'écriture	زمن الكتابة
Temps du récit	زمن النص
Ecart	انزياح
Prolepse	استباق
Prolepse temporel	استباق زمني
Hypotexte	نص سابق
Narration	سرد
Narratif	سردي
Narrativité	سردية
Narratologie	سرديات
Narrateur	السارد
Accélération temporelle	التسريع الزمني
Structure de surface	بنية سطحية
Adjuvant	المساعد
Prix	التسعيرة
Projection	إسقاط
Non – dit	مسكوت عنه
Sémiosis	سيميوزيس
Sujet / objet	المسند
Prédicat	المسند إليه
Code	سنن
Codification	تسنين
Parcours (narratif)	المسار السردي
Symétrie	تساوق
Contexte	السياق
Anticipation	استشراف

Poétique d'absence	شعرية الغياب
Forme	الشكل
Configuration	التشكيل
Vocalisation figural	التشكيل الصُوري (الأيقوني)
Vocalisation typographique	التشكيل التيبوغرافي
Art plastique	فن تشكيلي
Isotopie	تشاكل
Indication	إشارة
Témoin	شاهد
Indice	المؤشر
La quatrième page de couverture	صفحة الغلاف الرابعة
Jonction	صلة
Taxonomie peirciene	الصنّافة البورسية
Voix	صوت
Phonétique	كتابة صوتية
Devenir	صيرورة
Figuratif	تصويري
Figure	الصورة
Espace figuratif	فضاء صُوَري (أيقوني)
Connexion	تضام
Dénotation	تضمين
Contenu	مضمون
Phénomène nominal	الظاهرة الاسمية (العَلَمية)
Manifestation	تمظهر
Expressif	تعبيرية
Arbitraire du signe	اعتباطية الدليل
Seuils textuelle	العتبات النصية
Fantastique	عجائبية
Lexème	معجمية
Polysémie	تعدّدية المعنى
Corrélatif objectif	معادل موضوعي
Opposant	معارض
Donnés du texte	معطيات النص
Diachronie	تعاقبية
Corrélation	تعالق
Interdépendance	تعالق (همسليف)
Transtextualité	تعاليات نصية
Signe	علامة
Signe non linguistique	علامة غير لغوية
Signe visuel	علامة بصرية

Signe sémiotique	علامة سيميائية
Signe linguistique	علامة لسانية
Signe graphique	علامة مخطوطة
Signe vérbal	علامة منطوقة
Vertical	عمودية
Architexte	معمارية
Actant	عامل (فاعل)
Structure profonde	بنية عميقة
Sens du sens	معنى المعنى
Titrage	عنونة
L'obstacle de l'évidence	عائق البداهة
Normatif	معيارية
Fonction connotative	وظيفة تعيينية
Fonction séductive	وظيفة إغرائية
Aliénation	اغتراب
Couverture	الغلاف
Occlusion	الانغلاق
Texte clos	نص مغلق
Texte absent	النص الغائب
Absence	الغياب
Extra – linguistique	غير لغوي
Aperture	انفتاح
Texte ouvert	نص مفتوح
Fonction explicative	وظيفة تفسيرية
Espace sémantique	فضاء دلالي
Espace de feuille	فضاء الصفحة
Espace textuel	الفضاء النصي
Espace graphique	الفضاء الخطي
Espace figuratif	الفضاء الصُوَري (أيقوني)
Acte	الفعل
Actant	الفاعل (غريماس)
Interaction textuel	التفاعل النصي
Fonction émotive	وظيفة انفعالية
Art plastique	فن تشكيلي
Fonction connative	وظيفة إفهامية
Horizontal	أفقية
Concept	مفهوم
Phonétique	فونيتيك
Destinateur	المستقبل
Compétence	القدرة

Statique	قار
Style déclaratif	أسلوب تقريري
Lecture	القراءة
Lecture visuelle	قراءة بصرية
Lecteur	القارئ
Archilecteur	القارئ المثالي
Approche sémiotique	المقاربة السيميائية
Indice	قرينة
Histoire	قصة
Intentionnalité	المقصدية
Séquence	مقطوعة
Catégories sémiotiques	المقولات السيميائية
Ecriture verticale	الكتابة الأفقية
Ecriture horizontale	الكتابة العمودية
Compétence	الكفاءة
Intégration de sens	تكامل الحواس
Composant	المكوّن
Etre	كينونة
Hypertexte	نص لاحق
Métalangage	لغة واصفة
Récepteur	المتلقي
Enonciation	تلقظ
Verbal	لفظي (شفاهي)
Enoncé	الملفوظ
Enoncé narratif	الملفوظ السردي
L'énonciation	الملفوظية
Récepteur	المتلقي
Lexème	اللكسيم
Corpus	متن
Représentamen	ممثّل
Substance	المادة
Identification	تماه
Métalangue	ميتا لغة
Annotation	نبر
Fonction phatique	الوظيفة الانتباهية
Production	إنتاج
Forgement des mots	النحت اللغوي
Tissure du texte	نسيجية النص
System	النسق
Fonction poetique	الوظيفة الإنشائية

Éditeur	الناشر
Textuel	نصي
Hypertexte	نص لاحق
Intertextualité	التناص
Paratextualité	المناصة
Paratexte	المناص
Signe vérbale	الدليل المنطوق
System nominal	المنظومة الاسمية
Intonation	التنغيم
Connotation	إيحاء
Graphème	الوحدات الخطيّة
Unités narratives	وحدات سردية
Unité organique	وحدة عضوية
Intermédiaire	الوسيط
Description	الوصف
F . référentielle	الوظيفة المرجعية
F . expressive	الوظيفة التعبيرية
F . de désignation	الوظيفة التعيينية
F . de séduction	الوظيفة الإغرائية
F . émotive	الوظيفة الانفعالية
F . phatique	الوظيفة الانتباهية
F . poétique	الوظيفة الإنشائية (الشعرية)
F . descriptive	الوظيفة التوصيفية
Rythme	الإيقاع
Débrayage	الوقف
Pause	الوقفة
Objet	الموضوع
Thème	التيمة
Thématique	الموضوعاتية
Bricolage	توليف
Illusion	ايهام

ببلوغرافيا البحث

- **القرآن الكريم** : (رواية ورش)

المصادر العربية:

- **الأبشيهي** (شهاب الدين محمد بن أحمد) . **المستطرف في كلّ فن مستظرف** . تـــح: ريش الجويدي . المكتبة العصرية، بيروت، 2000 .
- **الأصفهاني** (الراغب) . **المفردات في غريب القرآن** . تح. محمـــد خليل عيتـــاني، دار رفة، بيروت، ط.1، 1998 .
- **الأصفهاني** (أبو الفرج) . **الأغاني** . تح: عبد الستار أحمد فراج . دار الثقافة، بيروت، .6، 1983 .
- **ابن إياس** (محمد بن أحمد) . **بدائع الزهور في وقائع الدهور** . مطبعة بولاق الأميرية، صر، ط.1، 1316هـــ
- **الثعالبي** (أبو منصور إسماعيل) . **فقه اللغة وســـرّ العربيـــة** . تـــح: جمـــال طلبـــة . ار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
- **الجاحظ** (أبو عثمان) . **البيان والتبيين** . تح: عبد السلام هارون . دار الجيل، بيروت (د.ت.ط).
- **الجرجاني** (عبد القاهر) . **أسرار البلاغة** . تح: محمد الفاضلي . المكتبـــة العصـــرية، بيروت، ط.2، 1999.
- **الجرجاني** (عبد القاهر) . **دلائل الإعجاز**. تح: الشيخ محمـــد عبـــده . دار المعرفة، بيروت، ط.2، 1998.
- **الجزري** (ابن الأثير) . **المرصّع** . تح: فهمي سعد، عالم الكتب، بيروت، ط.1، 1992 .

- **ابن جنّي** (أبو الفتح عثمان) . **الخصائص** . تح: عبد الحكيم بن محمد . المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د.ت.ط).
- **الجوزي** (ابن القيّم) . **زاد المعاد** . المؤسسة العربية للطباعة والنشر، (د.ت.ط).
- **الجوهري** (إسماعيل بن حماد) . **الصحاح** . تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط.3، 1984 .
- **ابن خلدون** (عبد الرحمن) . **المقدمة** . الدار التونسية للنشر، 1984.
- **ابن خلدون** (عبد الرحمن) . **كتاب العبر**. الشركة العالمية للكتاب،
- **ابن دريد** (أبو بكر محمد بن الحسن) . **الاشتقاق** . تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991 .
- **الزمخشري** (أبو القاسم جار الله) . **الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون التأويل**. تح: محمد الصادق قمحاوي . شركة مصطفي البابي، مصر، 1972 .
- **السكّاكي** (أبو يعقوب) . **مفتاح العلوم** . تح: نعيم زرزور . دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1987.
- **ابن سيرين** (محمد) . **منتخب الكلام في تفسير الأحلام** . تح. محمود طعمة حلبي، دار المعرفة، بيروت، ط.4، 2000.
- **الصولي** (أبو بكر محمد بن يحي): **أدب الكتّاب** . تح: أحمد حسن لبسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1997.

- **بشار** (بن برد) . **الديوان** . تح: بدر الدين العلوي . دار الثقافة، بيروت، 1983.
- **بلّوز** (نايف) . **علم الجمال** . المطبعة التعاونية، دمشق، 1980 .
- **بلال** (عبد الرزاق) . **مدخل إلى عتبات النص** (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) . إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- **أبي تمّام** (حبيب بن أوس) . **الديوان** . تح: إيليا الحاوي . دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1، 1981.
- **جرير** (ابن عطية) . **الديوان** . دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980 .
- **الجزار** (محمد فخري) . **العنوان وسيميوطيقا الأصل الأدبي** . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- **جيدة** (عبد الحميد) . **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر** . مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1 1980 .
- **حسان** (تمّام) . **اللغة العربية** (معناها ومبناها) . الهيئة العصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.
- **حمدان** (عبد الحميد صالح) . **علم الحروف وأقطابه** . مكتبة مدبولي، القاهرة، ط.1، 1990.
- **حماسة** (محمد عبد اللطيف) . **الجملة في الشعر العربي** . مطبعة المدني، مصر، ط.1، 1990 .
- **حمّودة** (عبد العزيز) . **المرايا المحدّبة** (من البنيوية إلى التفكيك) . عالم المعرفة، الكويت،عدد.232، 1998.
- **حوحو** (أحمد رضا) . **غادة أم القرى** . المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.2، 1988
- **درّاج** (فيصل) . **نظرية الرواية والرواية العربية** . المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط.1، 1999
- **رضوان** (محمد) . **محنة الذات بين السلطة والقبيلة** . اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

- **زيدان** (جورجي) . **الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية** . دار الحداثة، بيروت، ط.2، 1982 .
- **السرغيني** (محمد) . **محاضرات في السيميولوجيا** . دار الثقافة، الدار البيضاء، 1978 .
- **شريف** (محمد بن سعيد) . **خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة** . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 198 .
- **شعبان** (خضير) . **معجم الكتابة** . دار اللسان العربي، الجزائر (د.ت.ط)
- **الصالح** (صبحي) . **دراسات في فقه اللغة** . دار العلم للملايين، بيروت، ط.13، 1997
- **ضعيف** (محمد عواشة) . **الرأي العام بين الدعاية والإعلام** . الجامعة المفتوحة، بنغازي (ليبيا)، ط.2، 1998 .
- **ضومط** (انطوان خليل) . **الدولة المملوكية** . دار الحداثة، بيروت، ط.2، 1982 .

طبانة (بدوي) . **معجم البلاغة العربية** . دار ابن حزم، بيروت، ط.4، 1997 .

- **عباس** (إحسان) . **فن السيرة** . دار الثقافة، بيروت، 1956 .
- **ابن عرفة** (عبد العزيز) . **الدال والاستبدال** . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1993.
- **العريني** (السيد الباز) . **المماليك** . دار النهضة العربية، بيروت، 1967 .
- **عمر** (ابن أبي ربيعة) . **الديوان** . دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978 .
- **الغيطاني** (جمال) . **الزيني بركات** . دار الشروق، بيروت، ط.2، 1994 .
- **الغيطاني** (جمال) . **أعلام الأدب العربي المعاصر** (سيرته الذاتية) . مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بيروت، ط.1، 1996
- **فضل** (صلاح) . **بلاغة الخطاب** . عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،عدد (أوت)، 1992 .
- **فضل** (صلاح) . **شفرات النص** . دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999.
- **فضل** (صلاح) . **قراءة الصورة وصورة القراءة** .دار الشروق، بيروت، ط.1، 1997 .
- **كشاش** (محمد) . **اللغة والحواس** . المكتبة العصرية، بيروت، ط.1، 2001 .



- **اللبدي** (محمد سمير نجيب) . **معجم المصطلحات النحوية والصرفية** . مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ت.ط)
- **لبيد** (ابن ربيعة) . **الديوان** . دار صادر، بيروت (د.ت.ط).
- **لحميداني** (حميد) . **بنية النص السردي** . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.3، 2000.
- **الماكري** (محمد) . **الشكل والخطاب** . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1991 .
- **مالطي** (فدوى) . **بناء النص التراثي** . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983.
- **المتنبي** (أبو الطيب) . **الديوان** . دار بيروت للطباعة والنشر، 1980 .
- **المسدّي** (عبد السلام) . **الأسلوبية والأسلوب** . الدار العربية للكتاب، تونس، ط.3، 1982.
- **أبي نؤاس** (الحسن بن هانئ) . **الديوان** . دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1982 .
- **ابن هدوقة** (عبد الحميد) . **ريح الجنوب** . المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.5، 1976.
- **ابن هدوقة** (عبد الحميد) . **غدا يوم جديد** . منشورات الأندلس، الجزائر، ط.1، 1992.
- **وطار**(الطاهر) . **اللاز** . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.3، 1981
- **يقطين** (سعيد) . **تحليل الخطاب الروائي** . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1،1989 .
- **يقطين** (سعيد) . **انفتاح النص الروائي** . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.2، 2001 .
- **يقطين** (سعيد) . **من النص إلى النص المترابط** . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2005.
- **يوسف** (أحمد) . **سيميائيات التواصل وفعالية الحوار** (المفاهيم والآليات). منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، ط.1، 2004.
- **يوسف** (أحمد) . **القراءة النسقية** (مقولاتها النقدية) . دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 2000.

المراجع المترجمة:

- **بوتور** (ميشال) . **بحوث في الرواية الجديدة** . تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط.2،1982.
- **دو سوسير** (فردينان) . **محاضرات في الألسنية العامة** . تر: يوسف غازي / مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986 .
- **شولز** (روبرت) . **السيمياء والتأويل** . تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1994.
- **هيجل** (فردريش). **المدخل إلى علم الجمال**. تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط.2، 1980.
- **ويليك** (رونيه) / **وارين** (اوستن) . **نظرية الأدب**. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981.

المراجع الأجنبية:

- **Barthes.** R . **L'aventure Sémiologique .** Paris, Ed. Seuil, 1985.
- **Genette**. G . **Seuils .** Paris, Ed. Seuil, 1987.
- **Greimas.** A.J et **Courtés** . **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage .** Paris, Ed. Hachette, 1999
- **Kristiva J. Sémiotiké** (Recherches pour une sémnalyse) .Paris, éd. Coll. Points, Ed. Seuil, 1969.
- **Peirce.** CH. S. **Ecrits sur le signe .** Trad. Gérard Delédalle, Paris, éd. Seuil, 1978.
- **De Saussure. F. Cours de linguistique Générale** . Paris, édition de Tullio de Mauro , 1972.

لدوريات والمجلات:

- **بيطار** (زينات) . **فن المنمنمات الإسلامية** . كتاب العربي (مجلة العربي)، الكويت، عدد39 يناير، 2000 .
- **خوري** (نسيم) . **الرواية الجديدة وبطولة النص** . الفكر العربي المعاصر، الكويت، عدد.34، 1985.

- **دولودال** (جيرار) . **بورس أو سوسير** . تر. عبد الرحمن بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، عدد.3، 1988.
- **الزهراني** (معجب) . **تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة** . مهرجان الشعر لمجلس التعاون لدول الخليج العربي، الدورة الثالثة، البحرين، 1979 .
- **عبد العزيز** (زينب) . **المرأة وريشة الفنان** . كتاب العربي (مجلة العربي)، الكويت، عدد39 يناير، 2000 .
- **العسكري** (سليمان) . **رحلة اللون والضوء** . كتاب العربي (مجلة العربي)، الكويت، عدد39 يناير، 2000 .
- **عطّار** (أحمد عبد الغفور) . **التقويم الهجري بين التقاويم الأخرى** . العلم والأيمان، عدد.52، 1980.
- **العلوي** (محمد الهادي) . **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق** . عالم الفكر، الكويت، عدد سبتمبر 1999 .
- مرتاض (عبد الملك) . **التأويلية بين المقدس و لمدنس** . عالم الفكر، الكويت، عدد سبتمبر، 2002.
- **يوسف** (أحمد) . **العتبات النصية** (مقاربة في خطاب الإهداء) . مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد أبريل 2001 .

الرسائل الجامعية:

- بدري (عثمان) . **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ** . (رسالة دكتوراه)، جامعة الجزائر، 96 / 97 .

المواقع الإلكترونية:

- **حليفي** (شعيب) . **هوية العلامات في العتبات النصية، وبناء التأويل** .

http: // www. Alwatan.com / graphics / 2005/ 03 mar /11.31/dailyhtml / culture. Html

المحتوى

لجنة المناقشة.....
إهـــــــــداء .....
كلمة شكر.....
مقدمـــــــة .....
اختيار البحث: 2
البحث والدراسات السابقة: 4
حدود البحث: 6
المدخل..... 10
العتبات النصية 10
الفصل الأول..... 19
سيميائيات الغلاف 19
معمارية غلاف (الزيني): 20
سنن النص وصورة الغلاف: 22
قراءة في الغلاف: (طبعة دار الشروق:1987)..... 25
السنن ومنمنمة الغلاف:..... 30
حضور الحواس، وصورة الغلاف: 31
أ) اللمس:..... 32
ب) الشمّ / الذوق: 33
جـــ) السمع: 33
د) البصر: 34
المؤشر وصورة الغلاف: 37
مؤشر العمامة:..... 38
مؤشر الهلال: 39
مؤشر الوجه: 39

مؤشر اليد: 41
الرمز وصورة الغلاف: 42
رمز الديك: 43
رمز المرأة: 44
الأيقونة وصورة الغلاف: 45
أيقونة الديك: 45
أيقونة النبتة: 46
العلامة وصورة الغلاف: 46
العلامة وصورة الوجه: 47
العلامة وصورة الخاتم: 48
العلامة وصورة الجارية: 49
اللوحة وتيمة الحواس: 50
اللوحة والتيمة الأم: 52
خلاصة: 53
الفصل الثاني 55
سيميائيات العنوان 55
سيميائية العنوان: 56
بنية عنوان المتن: (الزيني بركات) 60
البنية المعجمية للعنوان: 62
البنية التركيبية للعنوان: 73
البنية الدلالية للعنوان : 76
خلاصة: 82
الفصل الثالث 83
سيميائيات خلفية الكتاب 83
ملفوظ الخلفية: (الصفحة الرابعة من الغلاف) 84

التسعيرة وخلفية الكتاب:.....86
إنتاج خلفية الكتاب:.....88
سيميائية كلمة الغلاف:.....89
نماذج الدراسة:.....90
التفاعل النصي و"الزيني بركات" :.....98
خلاصة:.....103
لفصل الرابع.....105
سيميائيات السرادقات.....105
السرادقات:.....106
السرادق، والنحت اللغوي:.....110
السرادقات وتيمة التنجيم:.....113
نسيجية خارج السرادق:.....119
خلاصة:.....123
الفصل الخامس.....125
سيميائيات الأسماء.....125
متن الزيني والظاهرة الاسمية:.....126
العَلَمِيّة في العناوين : (عرض المحتوى).....127
العنونة باسم العلم الصريح :.....130
العنونة باللقب الرسمي النائب عن الاسم :.....130
العنونة بالأيقونة النائبة عن الاسم :.....131
العنونة بالتناص النائب عن الاسم :.....132
العنونة بالمكان النائب عن الاسم :.....132
العنونة بالزمان النائب عن الاسم :.....132
العنونة بالتركيب النحوي النائب عن الاسم:.....133
تحليل المنظومة الاسمية في عناوين المتن: (الزيني بركات أنموذجا).....136

الشخصية الغائبة الحاضرة: 136
خلاصة: 139
الفصل السادس..... 141
سيميائيات الخطاب الرسالي 141
أشكال التراسل في المتن :..... 142
أشكال الرسالة: 144
المرسوم :..... 144
الفتوى: 146
الخطبة: 147
النداء :..... 150
الرسالة : 162
المذكرة :(المقتطف) 167
أبعاد في المقتطفات: 170
خلاصة: 174
الفصل السابع..... 175
سيميائيات التأريخ..... 175
التأريـــــــخ : 176
التأريخ والتقويم: 183
خلاصة: 191
الفصل الثامن..... 192
سيميائيات الفضاء الأيقوني..... 192
الفضاء النصي: 194
مظاهر تشكيل الفضاء النصي: 194
مظاهر تشكيل الصورة في الزيني بركات: 196
نشكيل الصورة والغلاف: 196

تشكيل الصورة ومادة الكتابة في المتن: 197
تشكيل الصورة والسرادقات: 198
تشكيل الصورة وأشكال التراسل: 209
مظاهر تشكيل فضاء الصفحة في المتن: 217
طريقة التأطير: (الصفحة داخل الصفحة) 217
طريقة البياض: 227
طريقة التشكيل الطوبوغرافي : 236
طريقة الكتابة الأفقية : 245
طريقة الكتابة العمودية : 249
خلاصة: 257
الفصل التاسع 261
سيميائيات الفضاء الغرافي 261
العلامة الخطية: 263
التشكيل الخطي (الغرافي) في الزيني بركات: 271
التشكيل الغرافي والغلاف: (نوعية الحرف والخلفية التراثية) 271
التشكيل الغرافي والمتن : 275
أنموذج البسملة: 276
خلاصة: 287
خلاصة البحث 289
ملحـــق 297
مسرد 312
مصطلحات البحث 312
ببلوغرافيا البحث 320
المصادر العربية: 321
المراجع العربية: 323

المراجع المترجمة: 327
المراجع الأجنبية: 327
الدوريات والمجلات: 328
الرسائل الجامعية: 329
المواقع الإلكترونية: 329
المحتوى 331

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE D'ORAN

FACULTE DES LETTRES .DES LANGUES ET DES ARTS

DEPARTEMENT DES LANGUE ET LITERATURE ARABE

ZINI BARAKATE

APPROCHE SEMIOTIQUE SUR LE ROMAN DE DJAMAL AL GHITANI

(POUR UNE LECTURE SUR LES SEUILS TEXTUELS)

THESE DE MAGISTAIRE

(PROJET DE SEMIOTIQUE ET D'ANALYSE DU DISCOURS LITTERAIRE)

DERIGEE PAR LE PROF. DOCT:

AHMED YOUSSEF

PRESENTEE PAR L'ETUDIANT :

MERZOUGUE BOUBAKEUR

ANNEE UNIVERSITAIRE
2005-2006