

فضاء المئذنة
في روايتي الزيني بركات وكتاب التجليات
لجمال الفيطني

د. وذناني بو داود

أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات - جامعة عمار ثليجي - الأغواط - الجزائر

فضاء المئذنة في روايتي الزيني بركات وكتاب التجليات لجمال الغيطاني

د. وذناني بو داود

ملخص البحث

تحتل "المئذنة" في الوجدان الروحي الإسلامي مكانة خاصة فهي من الناحية الدينية تعبير عن إخلاص العبادة لله وحده لا شريك له. ومن الناحية الهندسية تعتبر مثال للجمال المعماري الإسلامي. فمنذ نشأتها الأولى في العهد الأموي وإلى اليوم، عرفت تطورا كبيرا. في فن هندستها ومعمارياتها مع تطور العصور وأذواق الشعوب التي دخلت الإسلام. وكذا اختلاف الفرق الدينية التي عرفها الإسلام فقد رسمت بصمات الكل على هيكلها المعماري. كما تعددت أسماؤها فهي المنارة، والصومعة، والمئذنة، أسماء تضرب في عمق الثقافة الإسلامية. فلا غرو عندئذ أن أصبح هذا الرمز الديني يشكل حصنا له أبعاده الروحية والثقافية والاجتماعية، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال. فقد اتخذت "المئذنة" أشكالاً عدة ألهمت الفنانين والمبدعين، والذين تفاوتت أعمالهم نوعاً وكيفاً. فهناك أعمال إبداعية استأثرت فيها المئذنة بخيال الروائيين. كرواية (الصعود إلى المئذنة) لأحمد حرب. ورواية (الإعصار والمئذنة) لخليل عماد الدين. ورواية الكاتبة السودانية ليلى أبو العلا الموسومة بـ(مئذنة ريجنت بارك regent's park) وهي باللغة الإنجليزية ترجمت إلى اللغة العربية.

ولعل جمال الغيطاني يعد من أبرز الروائيين العرب الذين احتلت المئذنة مكانة في أعمالهم الروائية. نظراً لامتلاكه طاقة فكرية وإبداعية كبيرة، ووعي بفلسفة التراث الإسلامي، مما جعلها تتحول في بعض أعماله الروائية، إلى عالم مشحون بالرموز،

ومكتنز بالحقائق والأسرار التاريخية الخفية. ومن بين الأعمال الروائية الهامة التي أبدع فيها روايتا (الزيني بركات و كتاب التجليات) حيث أظهر فيهما شعرية كبيرة، وقدرة فائقة على تطويع أساليب التعبير السردية، كما أظهر فيهما اهتماما كبيرا بالفضاء الديني الإسلامي، من خلال فضاء "المئذنة" حيث جاءت في مشهد جديد غير مألوف في النصوص الروائية العربية، الأمر الذي جعلها تتحول في أعماله إلى أيقونة متعددة الدلالات والمعاني. و تتميز بحضور غير مألوف. فقد نقلها من الحيز الجغرافي المتناهي الأبعاد، إلى فضاء خيالي مطلق فسيح تلاشت فيه المعالم والحدود، مما قوى الوظيفة الشعرية لرمزيتها، وشد من عضد سلطانها فتناولت على ما حولها. فهي وعلى الرغم من أنها لم تلد مع المسجد إلا أنها قد باتت في زمن العولمة أحد رموز الصراع الحضاري. ومن هنا جاءت هذه الدراسة والتي نحاول من خلالها الوقوف على الكيفية التي تعامل بها الغيطاني مع فضاء المئذنة سرديا.

ABSTRACT

The minaret Occupies a special place in the Islamic spiritual conscience, from the religious aspect it is an expression of the sincerity of worship to God, alone with no partner. And from an engineering standpoint is an example of the beauty of Islamic architecture. Since its first establishment in the Umayyad period and to this day, it Knew a great development In the art of engineering and architecture with evolution of the ages and tastes of the peoples that entered Islam. As well as the different religious groups that Islam has known, it has painted all their marks (imprints) on its architectural structure. As it has several names, it is "Manara" the lighthouse, "Sawma'a" the tower, and " Mi'dhana" the minaret, names rooted in depths of the Islamic culture. It is no wonder that this religious symbol has become constitutes a bulwark with its own spiritual, cultural and social dimensions, in which fact and fiction are mixed. The Minaret has taken several shapes which inspired artists and creators, who varied their works in terms of type and quality. The minaret took hold of the imagination of novelists, in many creative works. As the novel (boarding the minaret) of Ahmad harb, the novel (the cyclone and the minaret) of Imad Eddin Khalil, and the novel of the Sudanese writer Leila Aboulela tagged (Regent's Park Minaret) which is in English, translated into Arabic.

Perhaps Gamal Ghitani is one of the most prominent Arabs novelists of which the minaret occupied a high position in their novels. Due to his possession of a large intellectual and creative energy, and the awareness of the philosophy of Islamic Heritage, making it turn in some of his novels, to a world charged with symbols, and hoarded of facts and hidden historical secrets. Among the important literary works which he excelled where two novels (Zini Barakat and Kitab Atajaliat) where he showed in both a great poetry, and ultra-ability to tame narrative expression methods, also

he showed a considerable attention in the Islamic religious space, through the minaret's space, where it came in new scene unfamiliar in the Arabic fiction texts, a fact which make it turned in its works to an icon with multiple connotations and meanings. And is characterized by an unusual presence. He moved It from the geographic domain of the finite dimensions to an imaginary and roomy absolute space, faded away in it the historic monuments and the borders, which strengthened the poetic function for its symbolism, and tighten its suzerainty, then it overlooks on all around. Although it did not give birth with the mosque, but it may become in the age of globalization, one of the symbols of cultural conflict. And here came this study, which we are trying to stand on how Al-Gheitani treated with minaret's space narratively.

استهلال نظري:

ي طرح مصطلح الفضاء (L'espace) إشكالا في فهم مدلوله، لذلك يحتاج إلى توضيح أكبر. ومن هنا كان ولا بد من تقديم توضيح، وإن كنا نعلم بأن هناك دراسات كثيرة حوله، قدمت من طرف نقاد غربيين وعرب، يأتي في مقدمتهم دعاة الشعرية في الغرب، فقد كان لهم اهتمام بالفضاء الروائي. فقد عرف النقد الأدبي في الغرب مجموعة كبيرة من النقاد الذين اهتموا بدراسة الفضاء الروائي محاولين ضبط مصطلحاته مثل: يوري لوتمان الروسي (Louri.Lotman). ومن الألمان نجد وروبير بيتش (R.petsch)، وهيرمان ميير (H.meyer). ومن فرنسا نجد جورج بولي (Geurge.poulet) وجلبير دوران ورولان بورنوف (Roland Bourneuf) وهنري ميتران (Henri.metterand) وغاستون باشلار. وقد كان لهؤلاء الفضل في لفت الانتباه إلى أهمية الفضاء الروائي في بنية النص. فهناك من يذهب إلى "أن الفضاء هو أحد العناصر التي يتأسس عليها الحدث" ^(١) بل نجد شارل كريفيل (charles grivel) يذهب إلى أن الفضاء الروائي هو فضاء خاص ^(٢). ولذلك يتعدد إلى فضاءات كالفضاء الجغرافي، وفضاء النص، وفضاء الكتابة، وفضاء اللغة.

وقد أخذ النقاد العرب عن النقد الغربي مصطلح الفضاء الروائي، إلا أنهم اختلفوا فيه. وإن كان الاختلاف الحاصل بينهم حول مصطلح الفضاء بديهي، نظرا لعدم وجود هيئة علمية تقوم بالترجمة وتضبط المصطلحات. فهناك من استخدم مصطلح المكان، وآخر مصطلح الحيز، أو مصطلح الحيز المكاني. وإن كان مصطلح المكان الأكثر استعمالا. لأن من بين النقاد العرب من يرى الفضاء والمكان شيء واحد. وقد أدى هذا الخلط بالناقد المغربي حميد حمداني إلى التصريح بأنه "لم يصادف

ضمن الأبحاث التي اطلع عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان^(٣) وهو من الذين يقلون بالفرق بين الفضاء والمكان لذلك يرى بـ "أن الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكيم سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حكاية"^(٤) وقد استمد موقفه هذا من رولان بورنوف الذي يذهب فيه إلى أن "الفضاء داخل الرواية، هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة"^(٥) وقد نتج عن هذا الطرح رأي يذهب إلى أن الفضاء أشمل من المكان فهو "ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية. فقط تحتاج هذه المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف، إلى منظور متفهم ورؤية عاشقة"^(٦) وإذا كان النص الروائي، في حقيقته، هو حقل من العلامات تتناسل فيما بينها، فإن الفضاء الذي يشملها هو فضاء حدسي، يختلف عن الفضاء المسرحي والسينمائي القابل للإدراك. فقد توجد بداخله "أمكنة متنوعة، تجري فيما بينها علاقات تناظر أو تضاد، أو تجاذب، أو توتر أو إقصاء"^(٧). وكل ذلك يجعلنا نستخلص بأن الفضاء مطعى معرفي تجريدي بل هناك من يراه مفهوم فوق نظري (métathéorique) كما يذهب إلى ذلك الناقد المغربي عبدالله المدغري^(٨) وبما أن هذه الدراسة هي من قبيل شعرية النص الأدبي، فإن التركيز فيها كان على شعرية الفضاء الديني.

١ - النص الروائي وشعرية الأشياء:

إذا كان النص الروائي يعتبر "أفقا حقيقيا لذوبان مجموعة من التطلعات والاستيهامات، من خوف وقلق، وتصادم بين الوعي واللاوعي، بين المحتمل واللا محتمل، والإفرازات المتعددة والمتباينة"^(٩) فإن النبض السردي في الأعمال الروائية

الجادة هو الذي يجعل المتلقي يتحسس الأشياء محاولاً إعادة تشكيلها أو محاورتها لفهم كنهها. فالروائي وأثناء نسج نصه " يعيد تنظيم الأشياء وتصنيفها عبر وصف خصائصها أو سرد ما يحف بها من أحداث. فيستعمل مختلف سبل الإضاءة والتعظيم والتقطيع والتركيب والإبراز والإهمال والتدقيق حتى يزج بالأشياء في عالمها الجديد ويكسبها وظيفتها الجديدة ويحملها مختلف الأبعاد عبر ما يضيفه إليها من ظلال ومعان حافة ذات إيجاء".^(١٠) و بذلك يوفر للمتلقي شبكة من الرموز والعلامات تتعدد وتنوع مكوناتها، منها الظاهر ومنها الخفي. عليه أن يفض مغالقتها لكي يقف على بعض أسرارها. ومن هنا فشرعية النص الروائي، تتأتى من شرعية الأشياء التي تساهم في بنائه، فهناك أشياء بسيطة يودعها الكاتب في نصه، قد لا يلتفت إليها، ولا يهتم بها، ولكنها في الحقيقة تحمل أسراراً كثيرة. لأن توظيفها في النص لم يكن توظيفاً محايداً، بل من أجل مقاصد مضمرة. لذا يجب الاهتمام بها خارج أبعادها الحقيقية، حتى تتمكن من معرفة حقيقة حضورها في النص.

إن العالم الذي يحيط بنا، عالم مملوء بالأشياء، و بالأسرار الكونية. وأن الأشياء الصغيرة والهامشية، التي لا نلقي لها بال، قد تحدث في حالة الاهتمام بها، أثراً بالغاً في نفوسنا. "إن معاني العالم الذي حولنا الآن ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة وقابلة دائماً للنقاش والبحث".^(١١) و الحقيقة التي يجب معرفتها هي أن الأشياء التي تبعث في النص الأدبي، تمتلك وجوهاً مخادعة ومختلفة، نظراً لتحوّلها من حال إلى آخر، فقد تظهر في صورة غير مألوفة، غامضة عصية عن الفهم، لأن اللغة الإبداعية بطبيعتها مراوغة دائماً، قد تقول شيئاً وتقصد أشياء أخرى.^(١٢) لعلاقتها بالرمز، والرمز يوحى بالفكر، وفق رؤية [بول ريكور] ف « العبارة توحى في نفس الوقت أن كل ما قد قيل إنما قد قيل بطريقة ملغزة، ومع ذلك ينبغي على الدوام إعادة الكرة في إطار

الفكر. هذا التمثيل بين الفكر الذي يسفر عن نفسه في مملكة الرموز، وبين الفكر الذي يتأمل نفسه ويفكر، هو ما أريد أن أباغته وأفهمه «^(١٣) وتلك حقيقة يجب أن نعرفها عن اللغة بصفة عامة، واللغة الإبداعية بصفة خاصة، لأنها لغة رمزية عصية عن الهضم. ف"الأدب العظيم هو ذلك الذي يكون قادرا على النفاذ إلى ظواهر الوجود العام والوجود الإنساني كما تتجلى في تجربة الذات، التي هي تجربة الأديب، من خلال أصغر الأشياء وأكثرها بساطة. إنها تجربة الأسئلة الكبرى كما تتجلى من خلال الأشياء الصغرى المألوفة على نحو يثير دهشتنا."^(١٤) فالأشياء الصغيرة لحظة تفعيلها تتحول داخل النص إلى أشياء مذهشة، بل قد تتحول داخل النص الروائي إلى بؤرة تحرك مسارات الحكيم، أو إلى مفتاح يحمل سر سراديبه. كالفضاءات الدينية في بعض النصوص الروائية.

٢ - سلطة الفضاء الديني:

يتمتع الفضاء الديني بسلطة روحية نافذة في بواطن الذوات تنعدم في غيره من الفضاءات الأخرى. نظرا لقداسته وأهميته في حياة الأفراد والجماعات، فهو منبع الطاقة الروحية في الأرض ف"ثمة أمكنة قدسية، وبالتالي "قوية" هامة، وأمكنة أخرى لا تتصف بالقدسية، وبالتالي لا بنية لها ولا تماسك. بكلمة واحدة، عديمة التماسك"^(١٥) فالفضاء الديني هو فضاء مفارق لغيره من الأمكنة الأخرى، لأن ارتباطه بالسماء وبالغيب جعله فضاء متميزا له جاذبية خاصة (حيث أن الوجود البشري غير ممكن إلا بفضل... الاتصال الدائم بالسماء"^(١٦) الأمر الذي جعل الفضاءات الدينية كالمساجد والكنائس والمزارات والأضرحة وغيرها، تحتل مساحات متفاوتة في النصوص الروائية العربية. إلا أن تناولها من طرف النقاد، لم يكن بالقدر المطلوب^(١٧). مما خيب أمنية الناقد والروائي العربي "غالب هلسا" عندما أشار في مقدمة ترجمته

لكتاب: غاستون باشلار [جماليات المكان] قائلا "ربما يدفع هذا الكتاب إلى دراسة موضوعات وجوانب من جماليات المكان العربي مثل الجامع والمئذنة والبيت والمقهى.. إلخ" ^(١٨) فقد تحقق الاهتمام بالفضاء اللاديني، وغاب الاهتمام بالفضاء الديني. ولا يفهم من كلامنا الغياب الكلي للفضاء الديني، فهناك بعض الإشارات هنا وهناك، في بعض الأعمال النقدية. ونعتقد أن لتلك المواقف ما يبررها:

١ - أن البعض من النقاد العرب لا يرون أهمية للفضاء الديني في الخطاب الروائي العربي، إذا ما قرن بالأماكن الأخرى التي تلعب دورا كبيرا في حياة الناس كالأماكن العمومية، مثل، الشارع، المقهى، والسوق، والإدارة والسجن وغيرها... إلخ.

٢ - وهناك من لا يريد الخوض في الأماكن التي لها علاقة بالدين نظرا لقداستها، ومكانتها في الضمير الجمعي للمجتمعات العربية الإسلامية. وذلك ما جعل بعض النقاد العرب يتخرجون من الخوض في الفضاءات الدينية.

٣ - الغيطني وفلسفة الفضاء الديني:

هناك من الروائيين العرب من تناول الأماكن الدينية الإسلامية كالمساجد والمزارات والقباب وغيرها. إلا أن تناوله لها جاء خاليا من العمق الدلالي والرمزي، بحيث جاءت فضاءات عادية كما نعيشها في الواقع*. ولكن الذي نجده في روايات الغيطني شيء آخر، نظرا لأنه "ينظر إلى الإبداع على أنه فعل حر يواجه الأديب به العالم" ^(١٩) فهو يقدمها في نصوصه الروائية، بعد استلهاهم فلسفة وجودها في هذا

الكون، في مشهد يحمل الكثير من الدلالات، محاولا معرفة ظاهرها وباطنها. لأنها في نظره ليست فضاءات لأداء طقوس العبادة والطهارة الروحية فحسب، وإنما هي رموز لسرمدية حضور المقدس في هذا الكون. لذا جاءت في نصوصه السردية فضاءات كونية تصل الأرض بالسماء، و نقطة التقاء الروحي بالمادي،، فبعد تأمله الطويل في العمارة الإسلامية، ووعيه بالدور الحضاري للتراث الروحي الإسلامي. أصبحت مآذن ومساجد القاهرة في نظره علامات تعبر عن عصور وأزمنة قد انتهت، ونفس الوقت تشكل متحفا لفن العمارة الإسلامية، " كل منها تعبر عن عصر بأكمله، ولكنها في مجموعها تشكل متحفا متكاملا حيا لفن العمارة الإسلامية."^(٢٠) وهو بذلك يجسد سلطة المكان الديني الرمزية المتعددة الدلالات. فبعد أن استفاد من معمارية مآذن ومساجد القاهرة القديمة، والتي تمثل في نظره أرشيفا للعمارة الإسلامية. " أنا شخصيا استفدت كثيرا من تأملاتي وفهمي لتركيب العمارة الإسلامية وما تحفيه من مضمون فلسفي ورؤية خفية، خاصة في مساجد القاهرة"^(٢١) فالعلاقة الحميمة التي تربط الغيطاني بالقاهرة القديمة قد مكنته من إدراك تلك الأسرار الخفية والغامضة لمساجد ومآذن القاهرة القديمة. وإن كان يدرك صعوبة بعث أسرارها وعجائبها الخفية التي تكتنز بها. لأن الفضاء الديني في حقيقته، لا يبوح بأسراره بسهولة، نظرا لعلاقته بالمقدس و بالسماء وبالعجيب والغريب. ومن بين الأعمال الروائية الهامة التي أبدع فيها الغيطاني روايتا (الزيني بركات و كتاب التجليات) فهما من أنضج أعماله الروائية التي كتبها، والتي أظهر فيها شعرية كبيرة، وقدرة فائقة على تطويع أساليب التعبير السردية. وما يلفت النظر فيهما ذلك الاهتمام الكبير بالفضاءات الدينية الإسلامية. فهو يتعامل معها، بحساسية كبيرة، وبعشق لا يمكن وصفه، وأنها لا تبعث في أعماله، في آنيته الهندسية كما يفعل بعض الروائيين العرب. بل تبعث في شكل

مغاير مجلل بالروحانيات، بعد أن يستلهم هندستها المعمارية وأزمتهما التاريخية. محاولاً من خلال بعثها الكشف عن الخفي و المسكوت عنه من أسرارها، التي طواها الزمن. وإذا كان الكثير من النقاد قد تناولوا أعماله الروائية، وتطرقوا للكثير من القضايا التي طرحها. فإنهم من جانب آخر قد أغفلوا تناوله لتلك الفضاءات الدينية كالمساجد والمآذن التي تهيمن على بعض نصوصه الروائية.

٤ - تجلي فضاء المئذنة:

لكل روائي طريقته وفلسفته في تشكيل أمكته داخل عمله الإبداعي، سواء كانت دينية أو دنيوية. ونظراً لاعتماد الغيطاني تقنية جديدة مبتكرة، فإن نص رواية [الزيني بركات] قد جاء مفتوحاً على تأويلات شتى، بسبب هيمنة المسحة الدينية على مسارات الحكيم فيه.

ولعل من بين الفضاءات الدينية التي تلفت نظر المتلقي في النص فضاء المئذنة. والتي تعد من أبرز رموز المسجد الدالة على حضوره المكاني، باعتبارها الجزء المشرف منه على ما حوله والمميز له عن غيره من الأماكن، فهي تربط الكوني بالدنيوي، والظاهر بالباطن، الخارج بالداخل، والخالق بالمخلوق. وحضورها "يعمق الوعي المكاني من خلال ثنائية الداخل الخارج، والجزئي والكوني انسجاماً مع الحس التأملي وقدرة واستنباط الكل من خلال الجزء" (٢٢) فهي تعلن عن فلسفتها وهندستها من خلال شكلها الخارجي، المتميز والمتولد عن التلاقح الحضاري للأمم التي احتواها الإسلام، فالأصل والمنشأ، ثابتين وإن تغيرت العصور وهندسة الأمكنة لأن "المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً" (٢٣) ووفق هذه النظرة تتجلى مآذن مساجد القاهرة بكل جمال معماريتها وكثافة تاريخها في النص

الروائي الغيطاني. فهي تتحول في نصه إلى عوالم سحرية، قائمة بذاتها لها فلسفتها الروحية و الجمالية المتميزة، والتي تمتد في اللامتناهي لتعانق السماء. تبعث من جديد من سباتها، بعد أن نفض عنها غبار العصور الذي تراكم فوقها لتعلن عن حضورها تاريخيا وجماليا. فتبرز شائخة، مجللة بالقداسة وبالجمال والسحر والعجائبية، تتحدى العصور والأزمنة لتبوح بأسرارها الخفية، بعد أن كاد الزمن أن يطويها، في بحر النسيان ويجعلها نسيا منسيا. إن فكرة إعادة بعث الفضاء الديني من جديد، في النص الروائي الغيطاني، ترتبط في نظره بحقيقة جوهرية وأساسية هي رغبة الذات الإنسانية في البقاء والخلود، وهنا تبرز فلسفته الخاصة بالفضاء الديني، والمتمثلة في أن الفضاء الديني هو المحرك لحقيقة التاريخ ونبض الحياة في هذا الوجود. الأمر الذي جعل المثذنة القاهرية في رواية [الزيني بركات] تحتل مكانة استثنائية كفضاء معماري مكتنز بالأسرار والأحداث التاريخية، بل تتحول في معماريتها إلى مشهد يقرأ السارد على واجهته ما حدث وما سيحدث. بعد أن أزاح الكاتب عنها عصورا من النسيان واللامبالاة، فتجلت بأبعادها الروحية التي تأسر الأنفس.

وقد ترتب عن هذه الرؤية أن انفتح النص على شتى القراءات، و التأويلات. ونص روائي بهذا الحجم لا بد وأن يطرح إشكالا يصعب الجواب عنه. لأن نصوص الغيطاني " كثيرة الاحتفال بالأسطورة والتصوف، وأنماط أخرى من المكونات التراثية، فقد انسحب هذا المنزع الاحتفالي على المكان أيضا."^(٢٤) لذلك يجد المتلقي نفسه من البداية في حيرة نظرا لأن مشاهد المثذنة فيها جاءت مرتبطة بالرحالة البندقي، كما يجد نفسه من جهة أخرى أمام تداخل الأنا مع الآخر الأجنبي وفق تقنية الظاهر/الباطن، فالآخر الأجنبي ممثلا في الرحالة البندقي يعلن عن حضوره في النص من خلال مشاهداته. وقد جاء صوته للتعبير عن منظومة قيم تختلف كل الاختلاف عن منظومة

قيم مجتمع النص، وبذلك يثير ظهوره مخاوف كثيرة، كالجوسسة، أو الدعوة لنشر المسيحية، أو التمهيد لغزو استعماري. خاصة وأنه ينتمي لمنظومة ثقافية لها أطماعها الاستعمارية، و الدينية. لذلك فهو ليس صوتا بريئا، بل يجيل على صمت مخيف، يثير حيرة المتلقي. مما يجعله يتحسس أن هناك نية مبيتة من وراء حضوره، وأن أمرا ما يخفيه، خاصة وأنه يبعث في ظرف صعب تمر به الأراضي المصرية. وأن النص يتناول أعمال البصاين (المخبرين) وهو عالم غامض تكتنفه أسرار خفية فالتعامل مع الآخر غالبا ما تحكمه نزعة عدوانية قائمة على الإقصاء أو الميل إلى الصدام معه أو إبداء روح التكبر والاستعلاء.^(٢٥) فشخصية الرحالة البندقي، شخصية تحوم حولها شكوك كثيرة. وهذه الشكوك تبدأ مع بداية النص حيث يفتح بمقتطف (أ) من مشاهدات الرحالة البندقي، "تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء."^(٢٦) فهذا الإحساس بتدهور الأوضاع في مصر، يسلط الأضواء على هذه الشخصية المتلبسة بقناع الرحالين، لمعرفة حقيقة دورها في أحداث النص. ولكن الذي يلفت الانتباه أكثر ليس حضورها في النص، وإنما علاقتها بفضاء المئذنة، وتفاعلها معها بطريقة تلفت الانتباه وتطرح الكثير من الأسئلة، أكثر مما تقرر من حقائق وإجابات، سواء عن العلاقة، أو عن تموقع المشهدين اللذين تظهر فيهما تواصلها مع المئذنة. حيث جاء ترتيب المشهدين وفق استراتيجية محكمة البناء أعطت للنص ملمحا جديدا وبعدا جماليا. فقد اعتمد الكاتب تقنية التقديم والتأخير لمشاهد الرحالة البندقي، الأمر الذي يربك لا محالة المتلقي ويدفعه إلى التدقيق في مجريات النص، ومتابعة تحركات شخصياته، لعله يظفر بحقيقة النص المضمرة من وراء التقديم والتأخير. فمعمارية النص تتأسس وفق

التقسيم التالي في البداية مقتطف للرحالة البندقي وفي الأخير مقتطف له، وبينهما سبع سرادقات تتخللها ثلاثة مقتطفات، وداخل هذا التقسيم يتموضع صوت الرحالة البندقي في النص تموضعا واعيا له دلالة قوية الحضور.

٤-١ - المثذنة وفتنة اللامرئي:

يتعامل جمال الغيطاني مع التراث الإسلامي، برؤية فلسفية عميقة النظر، نظرا لامتلاكه خبرة كبيرة في استعمال اللغة في الكتابة السردية. فهو يظهر تعاملًا خاصًا مع فضاء المثذنة، حيث تتعدد مرجعياتها ودلالاتها ومعانيها، واللافت للنظر أنها في بداية النص تتلبس بعدم الظهور. مما يثير حيرة المتلقي لأن الشيء اللامرئي يحدث فتنة كبيرة في النفس، وبذلك يحرك سواكنها الداخلية ويوقظ تلهفها، فالشيء الخفي يتلبس دائما بالغموض، وبسحر لا يقاوم. و من طبع الذات الإنسانية الرغبة في معرفة ما يخفيه الشيء اللامرئي، ولحظة اكتشافه تحس بنشوة كبيرة.

إن رغبة الرحالة "البندقي" في رؤية المثذنة في بداية النص يطرح أكثر من سؤال، خاصة وأن رغبته لا تتحقق نظرا لحاجز الظلام الذي يفصل بينه وبينها. "أطل من مشربية البيت محاذرا أن يراني أحد، أطل والظلام يلف البيوت، لا أرى مثذنة جامع السلطان الغوري الجديد، لم تمض سنوات على بنائه، لم أراه عندما جئت هنا آخر مرة قبل رحيلي الطويل إلى الشرق." (٢٧) فالزمن الليلي، يتوافق مع الحالة النفسية المضطربة للرحالة البندقي، نتيجة اضطراب الواقع الاجتماعي المصري. وهنا يظهر "التفاعل بين الشخصية والمكان" (٢٨) لأن التواصل الحاصل بين الذات والمكان الديني هو تواصل داخلي يتأسس من خلال جدلية الحضور والغياب / الظاهر والخفي، في زمن يلف فيه ظلام الليل البيوت، ويحجب الرؤية. وهنا تفقد حاسة العين دورها في

رؤية الأشياء، فتغيب عنها مكونات المشهد. مما يترتب عنه سيطرة الخوف والرعب على ذات السارد "أطل برأسي قليلا، أخاف انفتاق الظلام عن وجوه درك قساة القلوب"^(٢٩). فحاجز الظلام الكثيف الذي يحول بين الذات ورؤية ما ترغب فيه، يحيل على الكثير من علامات الاستفهام. و أن وراء ذلك سر ما، فالرحالة البندقي ينتمي لـ (الهناك) ولعقيدة مسيحية، وفضاء المئذنة ينتمي لـ(الهنا) ولعقيدة إسلامية. و معرفة ذلك السر يمر بالتأكيد، "بمعرفة الشفرة التي أبدع في إطارها العمل"^(٣٠). وهو ما يصعب من مهمة المتلقي، فالنص الروائي كلما احتوي على أشياء محجبة، كلما كان أكثر ثراء وغنى، وأكثر جاذبية. فالأشياء المحجبة بما تحتزنه من دلالات ومعاني، تدفع المتلقي إلى الغوص في مسارات الحكيم، لعله يظفر بسر من أسرار النص الخفية. فالنص ليس نصا في ذاته، بل هو نص في حدود إحالته الضمنية أو الصريحة على نصوص أخرى.^(٣١)

وإذا كان الليل هو عالم الأسرار، فإن كثافة ظلامه، قد ضاعفت من توهج الذات واندفاعها لرؤية المئذنة، لأن معاشتها للزمن الليلي، قد عمق من دلالتها ورمزيتها. فالرمز هو وحده القادر على بعث الدلالات من رمادها. فعوالم الرمز مفتوحة على كل الواجهات، المبهم منها والغامض والسحري والمغري: ما خفي وما تنكر في ثوب التفاصيل المألوفة، ما مضى وما سيأتي، ما كان وما سيكون"^(٣٢)

إن تلميح النص إلى الجانب الخفي من الفضاء المرغوب في رؤيته يعطي للأشياء معاني متعددة، وللنص بعدا جماليا، مما يوثق العلاقة بين فسحة التخيل، وضائقة المرجع. كما يظهر في نفس الوقت ما للفضاء الديني من دور كبير في تحريك مسارات الحكيم في النص. فالمئذنة هي "الفضاء الذي ما يزال شاهدا على اللحظة التي حاول الخطاب تدوينها."^(٣٣) ولكن اللحظة المقصودة ليس من السهل الظفر بها، خاصة وأن

المكان الروائي الذي تتحرك فيه شخصيات النص، هو قاهرة عصر المماليك. ومن بين تلك الشخصيات شخصية الرحالة البندقي، والتي قدمها الكاتب وهي تتحرك تحت تأثير سحر مآذن مساجد القاهرة لما تمثله من علامات حضارية لا تزال شاهدة على عصور قد مضت، ونظرا لتأثيرها القوي، فإن ذات الرحالة قد أصبحت تتلهم للإمساك بلحظة من لحظات إشراقها لعلها تقرأ من خلالها "اللا مكتوب" واللا معبر عنه "في الوثائق والكتب الرسمية" (٣٤) وما كان ليحدث لها ذلك لولا سحر المئذنة، وقوة حضورها.

٤-٢ - المئذنة وجدلية المرئي واللامرئي:

يعمل الغيطاني في كل نصوصه على أن يكون الفضاء الديني، متين العلاقة بالعناصر السردية الأخرى، حيث تبعث في النص وفق استراتيجية محددة ودقيقة. وهو ما يكشف عن عبقرية الكاتب في تجسيده للفضاء الديني بكل أبعاده الهندسية والروحية. ف"أنا الكاتب" القابعة وراء "أنا الرحالة"، هي التي توجه سرد الأحداث، الأمر الذي يعمق من دلالة الأشياء، ويزيد من جدلية المرئي واللامرئي في المشهد. وحتى يظهر العمق الدلالي للمشهد عمل السارد على تجاوز حاسة البصر، إلى بصيرة القلب، نظرا لتأثر الكاتب بالمعرفة الصوفية. فهو يرى أن عين القلب تبصر بواطن الأشياء، بينما عين البصر تبصر ظاهرها فقط، فعين القلب ترى عالما روحيا، مملوءا بالعجائب والغرائب والسحر، فيه تتاب الذات لحظات من الدهشة والذهول، والاحترق والمحو. "أيقنت جمال المنظر لو صعدت فوق المئذنة الجديدة التي بناها السلطان الحالي هنا، تشبه ذات الأربع رؤوس والمنبتقة من جامع الجديد في أول سوق الشرابيين. هذه المئذنة أدمنت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق

روحي وهج رخامها الملون. عصور سحيقة أراها في الصباح. أعود إليها وغبار العصر يغطيها فألقى منظرا جديدا. أجلس في دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمتها، برؤوسها الأربع في الليل، حتى تندمج بظلامه. أخشى عليها من ضياع. أرجع إليها من جديد"^(٣٥)

فهذا المشهد الذي يحتفي فيه الرحالة البندقي بالمئذنة ورد في المقتطف (ح) في السرداق الرابع. وهو من ناحية الترتيب الكرونولوجي يأتي في الرتبة الثانية بعد المقتطف (ب) و قبل المقتطف (أ) الذي أفتح به النص. وترتيب المقتطفات على هذا النحو يظهر استراتيجية الكاتب في تعامله مع مشاهد الرحالة البندقي، وفي نفس الوقت يربك المتلقي، لحظة مواجهته لما يحدث في النص من تقديم وتأخير. إن دقة الوصف قد زرعت الحياة في زوايا المكان وبعثته من جديد، في حركة تربط ماضيه بحاضره، فتتحول إلى علامة مفتوحة على كل التأويلات، علامة يتواصل من خلالها المتلقي مع مقاصد المبدع للنص. "تبدأ العين بالتفاصيل، بالأجزاء والمقاطع للإمساك بالشامل والممتد، تبدأ بالمرئي للإمساك باللامرئي".^(٣٦)

فالفضاء المكاني في النص السابق ينهض من خلال مجموعة من المشاهد، تقوم العين باستجلائها، وتفصيل مفرداتها، (جمال المنظر، المئذنة الجديدة، ذات الأربع رؤوس، جامعها الجديد) وهي أوصاف ليست بريئة، بل أوصاف دالة، عن نوايا مضمرة في نفسية السارد. فالمشهد يفتح على لحظة تتحسس فيها دواخل الآخر الأجنبي مكونات المكان الديني الإسلامي. من خلال رؤية نافذة في معمارية المئذنة، وهنا تتجلى الذات الخفية للكتاب في تحريك المشهد بصورة تجعل الآخر يقف مبهورا أمام روعة المئذنة وما تحمله من أحداث تاريخية، و تنوع معماري إسلامي، الأمر الذي يجعل بصيرته تنفتح على عوالم سحرية من كنوز حضارة الشرق الإسلامي.

ومن خلال محمولات المثذنة "يرحل الغيطاني إلى أقاليم الماضي، فقرأ أسئلته وتنفس هواءه، كما لو كان قد استوطن زمنا أبصرته الروح ولم تر منه العين إلا ما رأت." (٣٧) وكل ذلك يزيد من رغبة الآخر الأجنبي في إمطة اللثام عن ما يختزنه المكان من تراكمات زمانية، وفنون معمارية. فصوت الكاتب المتخفي وراء صوت الرحالة الإيطالي [فياسكونتي جانتي] يجعل المتلقي يدرك بأن الذات المأخوذة بجمال مآذن مساجد القاهرة، هي ذات الكاتب، لأن التوهج الروحي لا يصدر إلا عن ذات ترتبط روحيا بقداسة المكان. "إن سمات المكان لم تعد تحدد من الموصوف ذاته كما هو الشأن في منطق الإبصار، وكما هي العادة عند الواقعيين مثلاً، وإنما هي تحدد من خلال ذات الشخصية ووفق أحاسيسها ورؤاها، فيكون الحاصل من الوصف في الحقيقة فكرة الشخصية لا صورة للمكان ذاته" (٣٨) وبذلك تتحول المثذنة إلى فضاء مملوء بالأحداث التاريخية والأسرار الخفية التي أغفلها التاريخ، بعد أن تجلى ظاهرها وباطنها في لحظة من لحظات الحكمي.

إنها لحظة تتجاوز فيها رؤية الكاتب الأبعاد المرئية للفضاء الديني بعد امتصاص مكوناته الخفية ثم صبها في دائرة الرؤية الإبداعية. الرؤية الخلاقة التي تتيح للنص الروائي أن يتوفر على روايته، وليس على صورة للواقع والشخوص المتحركة فيه بشتى أوضاعها وأزمنتها. أن يتوفر على أدبيته الخاصة. (٣٩) فالتناسق الحاصل بين أجزاء المنظر، والحركة التي تسري في مكوناته، كل ذلك يضاعف من شعرية المشهد، ويزيد من اندفاع الذات نحو ما هو خفي من المشهد.

كما أن التداخل الحاصل بين المرئي واللامرئي، والحاضر والغائب قد جعل المثذنة تتحول في مخيلة السارد إلى مرآة تعكس مشاهد أعمق وأشمل من تاريخ مصر، فهي تبعث في مشهد جديد غير مألوف، بل تتحول إلى أيقونة متعددة الدلالات

والمعاني، قلما نجد لها مثيلا في النصوص الروائية العربية. وأن تعامل الروائي معها وفق هذه الرؤية، قد جعل مقاربتة لها لا تنحصر في بعدها الديني بقدر ما تتعدى ذلك إلى بعدها المعماري و التاريخي و الإنساني والحضاري. "وبذلك يفتح الباب على الماضي من أجل استعادة زمن لن تقوى الذاكرة على استبقائه إلا بالحنين." (٤٠) فحنين السارد إلى الماضي جعل الحاضر يتصالح مع الماضي لبناء مشهد حضاري يحمل ديمومة التواصل مع حركة الزمن المتجهة دوما نحو المستقبل. فيقظة الذات ووعيتها بأهمية الفضاء الديني وبعده الحضاري، قد دفعها إلى التوغل في معمارية المئذنة إلى درجة الغياب في سرايب عمقها التاريخي والثقافي والاجتماعي. وهنا يبرز المنطق الفلسفي الذي يتبناه الكاتب في تعامله مع الفضاء الديني، وخاصة المئذنة. وهو منطق شديد الصلة بالتراث الروحي الإسلامي.

٤-٣- المئذنة وجدلية الصعود والهبوط فيزيائيا وروحيا :

إذا كان الشكل المعماري للمئذنة يقوم عموديا فإن الكلام عنها يعني الكلام عن الأعلى في مقابل الأسفل. فالأعلى يعني السماء، والأسفل يعني الأرض. وبذلك يحقق شكلها العمودي التواصل بين السماء والأرض. والحاصل في المشهد السابق أن المئذنة قد مارست سلطتها على السارد، وأن الرغبة في الصعود إلى أعلى، تعني رغبة الذات في العروج إلى السماء، و تعلقها بالملكوت الأعلى. كما أن التضاد الحاصل بين الصعود فوقها، والمرور من تحتها، يشكل ثنائية الأعلى/الأسفل، ويوحى بدلالات كثيرة، فالصعود فوقها، ليس كالمرور من تحتها، فإذا كان الصعود من أجل استجلاء المنظر. فإن المرور من تحتها يعني الخضوع لعظمتها وصمودها في وجه متغيرات الزمن. فالسارد وحتى يسيطر على جزئيات المكان وضع المئذنة تحت مجهر النظر حتى لا يغيب عنه جزء من جزئياتها، يمكنه أن يخفي حادثة تاريخية ما، أو شكلا هندسيا لعصر

من العصور، أو شخصية من الزمن الغابر تركت بصماتها في المكان هنا أو هناك، فحاسة البصر تمثل عدسة الرصد. و بذلك تمثل حافظا سرديا يفضي إلى التطلع إلى ما يؤول إليه الحكوي. إن استلهم الكاتب لفلسفة ومعمارية ومكونات الفضاء الديني، جعل المثذنة تبعث في سياق جديد غير مألوف. فلحظة التواصل معها تتجاوز ذات السارد عالم الواقع، إلى عالم الممكنات الذي تتفاعل فيه الأشياء البسيطة مع بعضها لخلق عوالم تخيلية مملوءة بالسحر والجمال. عالم تتحول فيه الأشياء البسيطة والهامشية إلى أشياء مشحونة بأبعاد ودلالات متعددة، مما يجعلها تتحول إلى بؤرة مركزية تحرك مسارات الحكوي في النص السردية.

فذات السارد تعيش لحظة مشبعة بالتأمل والحيرة، جعلتها تبوح بجملة من الأسرار المودعة في باطن المثذنة، فهناك خط طويل من الزمن مملوء بالأحداث والحقائق يمتد من لحظة نشأتها الأولى إلى لحظة وقوف السارد أمامها. وهي لحظة تتجاوز فيها رؤية السارد تلك الحواجز التي تفصل بين الأشياء، وتنفذ إلى داخلها. وهكذا يمكن للأشياء الصغيرة أن تصبح عوالم تضيء ما لا يضاء عادة في قراءتنا العربية المشبعة بالجاهز^(٤١)

ومن خلال هذه الرؤية تأخذ المثذنة أبعادا شتى منها الحاضر ومنها الغائب، وهي تتجلى في فضاء جديد مملوء بالأسرار، وبإيقاع جمالي خاص، غير مألوف في النصوص الروائية العربية. إن العمل الحفري الذي قام به السارد في هيكل المثذنة من أجل استقراء التحولات التاريخية التي رافقت وجودها، وهندسة معماريتها مع مرور العصور، قد جعلها تتحول من هيكل لأداء الأذان، إلى فضاء حضاري مملوء بالأسرار. ومرآة عاكسة يقرأ السارد على واجهتها أحداث تاريخية كثيرة، ومعايشة أشكال هندسية إسلامية متنوعة لحقب زمانية متباعدة. بل جعل منها لوحة أثرية

مكتنزة بالأسرار والأحداث التاريخية، يقرأ على واجهتها حوادث كثيرة، وسير شخصيات مجهولة لها علاقة بها قد غيبها الزمن، فهي قديمة جديدة، في قدمها ترقد عصور سحيقة، وفي جديدها تتجسد العبرة والهوية.

إن ما قام به السارد في المشهد السابق هو عبارة عن عملية تناظرية أقرب ما تكون إلى ما أشار إليه الفيلسوف الفرنسي (روني غينون)، حين أشار إلى طبيعة التناظر بين الزمان والمكان في النظام الكيفي الذي تستند إليه الهندسة المعمارية المفعممة بالروحانية في كل الأنظمة الدينية: «في النظام الكيفي، يترجم التناظر بطريقة ملفتة للنظر، عن طريق التطابق الموجود بين رمزية المكان من جهة، ورمزية الزمان من جهة ثانية... وحينما يتعلق الأمر بالرمزية، يصبح الارتكاز على الاعتبارات الكيفية، وليس على الاعتبارات الكمية»^(٤٢) فالفضاء الديني هو فضاء مشبع بالرموز، يحيا من خلالها، ويحقق وجوده بتفاعلها. فالمئذنة ذات الأربع رؤوس تحيل على موضوع فلسفي يتعلق بمصير الوجود والإنسان والكائنات، فالرؤوس الأربعة، ترمز إلى الجهات الأربع للكون، كما تشير إلى أقطاب الصوفية الأربعة وإلى أقطاب النظام الحاكم الذي تتناوله الرواية (السلطان. والزيني بركات. وذكريا بن راضي. والشيخ أبو السعود). وهنا تظهر قدرة الفضاء الديني على التشكل عبر الأزمنة، الأمر الذي يترتب عنه إحداث مقروئية متعددة الدلالات. "لأن المكان لا يعرف سوى الاختلاف والدلالة المنزلفة أبدا، ومفاجأة القارئ بأدوار جديدة في السياق النصي".^(٤٣) وقد ترتب عن تلك الانزياحات والانكسارات التي عرفها المكان جمالية خاصة تجلت في جوانب النص. كما ترتب عن علاقة الرحالة البندقي بالمئذنة حضور قوي للفضاءات الدينية في النص، جاءت موزعة داخله وفق استراتيجية مدروسة. وكان توزيعها في مشاهد الرحالة البندقي على النحو التالي:

فضاء المثذنة في روايتي الزيني بركات وكتاب التجليات لجمال الغيطاني

المؤذن	مثذنة	جامع	مسجد	المقتطفات
	٠١	٠٢	٠١	المقتطف (أ)
	٠	٠	٠١	المقتطف (ب)
	٠٢	٠٣	٠٧	المقتطف (ح)
٠١	٠	٠	٠	مقتطف من مذكرات الرحالة الإيطالي
	٠	٠١	٠	مقتطف أخير من مذكرات الرحالة الإيطالي

أما في السرداق فقد جاءت موزعة كالتالي

الأذان	المؤذن	مثذنة	جامع الأزهر	جامع	مسجد	السرداق
/	/	٠٢	٠٣	٠٧	١٠	السرداق الأول
/	/	٠١	٠٣	٠٥	٠٩	السرداق الثاني
/	/	/	/	٠٥	٠١	السرداق الثالث
/	٠١	٠٢	٠١	٠٤	٠٨	السرداق الرابع
٠١	/	٠١	/	٠٢	٠٢	السرداق الخامس
/	/	/	/	٠١	٠١	السرداق السادس
/	/	/	/	٠١	٠١	السرداق السابع

وقراءة في الجدولين السابقين تبين مدى هيمنة الفضاء الديني على مسارات الحكيم في النص. كما تظهر فاعلية تقسيمها داخله، و علاقة الرحالة البندقي بها.

٤-٤ - المئذنة والكتابة في الفضاء:

إذا كان الكاتب قد قدم المئذنة في مشاهد الرحالة البندقي من خلال رؤية نافذة في الأشياء جعلت منها فضاء روحيا قائما بذاته يتحدى جبروت الزمان، ويتأسس في النص من خلال بعدين بعد تاريخي، وآخر معماري هندسي، يتبدلان الحضور والغياب لحظة تتابع مسارات السرد في الحضور الآني. فإنه في السرد الخامس من النص يفاجئ المتلقي بمشهد للمئذنة غير مألوف، يستمد من علاقته بالتراث الصوفي، حيث تتحول إلى حرف مجمد في الهواء "المآذن حروف تجمدت في الهواء" ^(٤٤) ففي هذا المشهد يبعث الكاتب المآذن في عالم سحري عجيب تتحول فيه إلى حروف سائلة لتجمد في الهواء. وبذلك تنتقل المئذنة من حيزها الجغرافي إلى عوالم غيبية عجيبة، مملوءة بالسحر والعجائب، عوالم تتحول فيها الأشياء، بعد أن تخرج عن صفاتها المعروفة و تفقد شكلها المحسوس، إلى فضاءات أخرى عجيبة غريبة، فتصبح المئذنة فيها حرفا ساجحا في الفضاء لا يحده زمان ولا يحتويه مكان. وحقيقة الأمر في ذلك كله أن الغيطاني من الروائيين المعجبين بالحرف العربي، فهو يرى بأن هناك علاقة بين الإنسان والحروف، ف"الإنسان يودع أنفاسه ضمن تلك الحروف، ويهمس ويسري عبرها إلى الفضاءات العليا" ^(٤٥) بحيث تتحول الحروف إلى جسر عبور بين الإنسان والملكوت الأعلى. في عالم تتجاوز فيه الأشياء عالم المحسوسات إلى عالم الغيبيات الكثير التشكل والتلون، حيث تفقد الأشياء أشكالها وألوانها. وهنا تظهر قوة التجريد لدى الكاتب، لانفتاحه على الوجود المطلق اللانهائي، لحظة توهج الذات ومراجعتها في عالم التجلي والخفاء المطلق. عندما تتخلص العلامة من لحظة التعيين الأولى، تنسخ لنفسها شبكة من الانزياحات الدلالية التي لا يمكن التحكم في انتشارها" ^(٤٦).

فعلاقة المئذنة بالحرف والهواء، هي علاقة روحية غيبية تتوافق مع ما يذهب إليه المتصوفة كالشيخ ابن عربي الذي يذهب إلى أن "الحروف سر من أسرار الله تعالى والعلم بها من أشرف العلوم المخزونة عند الله تعالى وهو العلم المكنون المخصوص به أهل القلوب الطاهرة من الأنبياء والأولياء" (٤٧)

فالغيطاني وهو الروائي المتشبع بالتراث الصوفي لا يمكنه إلا أن يجعل من المئذنة حرفاً مجمداً في الهواء وبذلك يضع المتلقي أمام ثلاث أيقونات. (المئذنة. الحرف. الهواء) عليه فك شفرتها. وعندما نرجع إلى عالم الرؤيا والمكاشفة في المعرفة الصوفية نجد أن الحرف هو ما يخاطبك به الحق من العبارات. وأن الهواء هو الغيب الذي لا يصح شهوده (٤٨).

ومن خلال هذا الطرح تنزاح المئذنة في معماريتها إلى فضاءات عجيبة غير مألوفة. ويمكننا أن نذهب إلى أن الحروف التي كان يعينها الكاتب في نصه السابق هي: [أ. ط. ظ] فالمئذنة الطويلة الشكل تشبه حرف [أ]، لأن شكلها العمودي يوحي بذلك، "ومآذن نحيلة، وقباب" (٤٩) والمئذنة الطويلة مع قبة المسجد تشبه حرفي [ط و ظ]. وهذه الرؤية للمئذنة تؤطرها رؤية فلسفية صوفية، يشوبها تصعيد روحي إلى درجة الاحتراق. وهي رؤية موعظة في العمارة الإسلامية تحاول النفاذ إلى بواطنها، وإعادة بعثها في النص الروائي، في صورة غير معهودة في النصوص الروائية العربية التي تناولت الفضاءات الدينية. ويمكننا إرجاع ذلك "للخبرة الصوفية التي تسقط في دواماتها الشعورية والفكرية أركان العالم المؤلف المتداعية، في نفس الوقت الذي تأخذ فيه شمس عالم آخر جديد في البزوغ، عالم هو دائماً قيد التكوين تنكشف ملامحه لنا لحظة بعد أخرى وسطراً وراء سطر. ويتخلق بأكمله في مستوى مغاير كلية لمستوى إدراكنا الأولى الاعتيادي." (٥٠).

ومن خلال المشاهد التي عرضها الكاتب في رواية [الزيني بركات] يكون قد مهد للمشاهد اللاحقة في روايته [كتاب التجليات] حيث تصبح مشاهد الفضاءات الدينية أكثر روحانية وعجائبية وسحرية، ويصبح السارد أكثر هيما بما يجاملها. خاصة وأن الفن المعماري في نظر الغيطاني هو تعبير عن علاقة العبد بخالقه " فليس الفن إلا وسائل للتعبير والتقرب وتجسيد العبادة، عبادة من خلال العمارة ذاتها"^(٥١) فالفن هو صلة الوصل بين الخالق والمخلوق.

٤-٥ - المئذنة وتجلي صوت المؤذن:

إذا كانت المئذنة في رواية [الزيني بركات] قد ظهرت في النص كعلامة مشفرة عبر محطات تنحل فيها إلى أبعاد تاريخية وأسرار خفية قد طواها الزمن. فإنها في رواية [كتاب التجليات] تظهر كأيقونة مقدسة مجللة بالروحانيات. فقد جاء النص من أوله إلى آخره محكوماً بالمدال الديني، ومكتنزا بحقائق تحيل على عوالم كثيرة، يتداخل فيها السياسي بالعجائبي، والخيالي بالواقعي، والحاضر بالغائب، والكل محكوم بالتسريد الديني، فتعددت الفضاءات الدينية وتنوعت، ونظرا للاستراتيجية التي اتبعها الكاتب فإن حضور المئذنة في رواية [الزيني بركات] قد جاءت مرتبطة بحاسة البصر (العين) لإظهار حقيقة المشهد، خاصة وأنها جاءت في النص مرتبطة بمشاهد الرحالة البندقي، ولكنها في رواية [كتاب التجليات] جاءت في البداية مرتبطة بحاسة السمع، إلى جانب حاسة النظر، وذلك لإظهار المفارقة بين البعدين، وعلاقتهم بالعوالم الغيبية. فالمئذنة في رواية [كتاب التجليات] تمتلك قوة نصية وجمالية تشد المتلقي إلى النص. فكان أن جاء ظهورها في البداية مرتبطاً بصوت المؤذن، حيث يتجلى صوته لحظة حلول الزمن الديني (آذن الفجر)، فتهتز نفس السارد، وتسمو إلى عالم الروحانيات.

صوت الحنين، وأذان الفجر من المسجد القديم"^(٥٢) وقد ورد هذا المشهد في السفر الأول من الرواية. وهو مشهد يظهر العلاقة الجدلية بين المثذنة والمؤذن. فصوت المؤذن ليس مجرد صوت، بل صوت تتجلى من خلاله حمولة نصية إيمانية، تفتح مباشرة على المقدس، لتتصعد من خلالها روحانية الإيمان إلى السماء، بعد أن تضرب في بواطن الذوات المؤمنة. فالآذان هو صوت السماء الأزلي الذي يعيد للذات علاقتها بالسماء. ف"هو نداء جاذب للروح من طينها اللازب"^(٥٣) ومن هنا تتأتى جمالية النص وتتعدد دلالاته، حيث يجد المتلقي نفسه أمام سرد ديني صوفي، وأمام سارد متعلق بالعبوات المقدسة. الأمر الذي يفتح أفق نظره على عوالم غيبية، متعددة الدلالات. ف"الكتابة هي إنتاج علامات مرئية لأصل مسموع"^(٥٤).

٤-٥-١ - فتنة الصوت:

يحدث الصوت في دواخل الذات المستقبلية له انفعالات إما بالقبول أو بالرفض. وحسب ذبذبات الاستقبال، يكون رضا النفس عنه أو نفورها منه. فالصوت الجميل يحدث فتنة في النفس، عكس الصوت القبيح الذي يحدث نفورا لحظة سماعه. ولذلك "يمتاز الصوت بكونه ليس من صفات الشيء فليس له إطار مكاني بل يتشرب في الزمان ويتمتع بقراءة... فالصوت يغمرنا ويلج إلى أعماقنا إلى حيث لا يلج النور الخاضع لحدود المدى"^(٥٥) وإضفاء صوت الحنين على الآذان من طرف الكاتب هو من أجل حل لغز المفارقة الحاصل بين صوت المؤذن الحزين في رواية [الزيني بركات] "الأذان حزين يدفع بالعمر مائة سنة"^(٥٦) وصوت الحنين في رواية [كتاب التجليات] فصوت المؤذن الحزين جاء ليعبر عن أوضاع المجتمع المتردية الحزينة. بينما جاء صوته في رواية [كتاب التجليات] ليضاعف من الشحنة الإيمانية للسارد، لذلك يبعث في

سفنونية جميلة تسلب العقول وتحديث فتنة في النفوس. وهنا تجب الإشارة إلى أن الكلام عن عذوبة صوت المؤذن لحظة زمان الفجر في الخطاب الروائي العربي يرجع فضل السبق فيه للروائي السوداني الطيب صالح حين أشار إلى ذلك في رواية [مريود] الجزء الثاني من بندر شاه.^(٥٧) حيث ركز على عذوبة وسحر أذان الفجر، بينما جمال الغيطاني عمل على توزيع صوت المؤذن بطريقة دقيقة بحيث تكرر في مشاهد عدة من النص، ليغطي أزمنا الصلاة باستثناء زمن العصر. وقد عمل السارد على الربط بين جمالية "المثذنة" وروعة صوت المؤذن. نظرا لانتمائه لنفس المنظومة العقديّة والفكرية التي ينتمي إليها المؤذن. "عرفت أنه شيخ موقر موفور الهيبة في البلدة، له كلمة مسموعة، وحرمة، يؤم المصلين، يؤذن لأوقات الصلاة الخمسة بصوت جميل، عذب، قوي، يسمع في سائر أنحاء البلدة ويتجاوز فضاءها إلى النجوع المجاورة والكفور القريبة، بعض مشايخ البلدة ورجالها المعمرين وأصحاب الكلمة فيها يقصدونه ويقفون على مقربة يصغون إلى أذانه الشجي الورع، الصاعد إلى السماء كعين ماء سلسبيل يتدفق ماؤها من أسفل إلى أعلى"^(٥٨) من خلال هذا التدفق الروحي يقدم السارد صوت المؤذن، لإحداث مشهد كوني يجمع بين قداسة المكان وصوت التوحيد المنطلق نحو السماء، صوت يحي النفوس كما يحي الماء الكائنات. وفي نفس الوقت يربطها بالملكوت الأعلى. "إذ ارتفع صوت شجي بأذان الظهر، لم أدر مصدره، ومن أي موضع ينبعث أو يأتي، ولما بدأ مألوفاً لي، محبباً إلى قلبي، قريبا إلى فؤادي، أمعنت السمع وأدركت أنه نفس صوت المؤذن الذي طالما شجاني، وقلب عيني وسدد نظراتي إلى العلو الأسمى"^(٥٩).

إن التواصل الروحي الحاصل بين السارد و صوت المؤذن، قد جعل الأذان يتحول في النص إلى دواء سحري يشفي النفس ويبعد عنها الوسواس. فلحظة

انطلاقه نحو السماء تتحرر من حالة الاضطراب والقلق، فتطمئن وتهدأ " عندما أجلس في ميدان سيدي ومولاي الحسين قبل الغروب أرقب المارة وسفر النهار وبشائر الليل، ثم يعلو صوت المؤذن داعيا لصلاة المغرب، فتخبو همومي وتشف نفسي، وأصير إلى حزن حزين، ولما سمعت الأذان باللهجة القاهرية في فاس المغربية أنس قلبي" ^(٦٠) فهذا الإحساس القوي بصوت المؤذن يؤنس قلب السارد ويطمئن نفسه، ويدفعه للإكثار من الأوصاف الجميلة له: (صوت الحنين. - صوت جميل، عذب، قوي. - أذانه الشجي الورع). فعذوبة صوت المؤذن، متأتية من كونه صوت سماوي روحاني يحدث خلخلة في النفس، لينقلها من عالم المحسوسات إلى عالم الروحانيات لتعيش متعة عوالم الغيبي. و اللافت للنظر في النص أن السارد، قد بدأ بأذان الفجر، وختم بأذان الفجر. وهي تقنية لم تأت بمحض الصدفة، وإنما جاءت وفق رؤية فكرية للكاتب حاول من خلالها بناء عالم متكامل لفضاء "المئذنة" في النص. وكأنه بذلك يريد أن يعطي صورة يستشف منها أن الوجود الإنساني متجدد كما يتجدد أذان الفجر بداية كل يوم في هذا الكون.

٤-٦ - المئذنة وأبدية الحضور:

في لحظة من لحظات تتابع مسارات الحكيم في نص [كتاب التجليات] يحاول السارد في مشهد دقيق تحويل مئذنة مسجد الحسين إلى نقطة ارتكاز كوني حيث يتجلى من خلالها المقدس فتتحول إلى مركز للكون ومدار للأفلاك. ومن خلال مشهد صنيع مخيلة الكاتب. لأن « المخيلة ليست مجرد سلطة تجريبية أو مضافة إلى الوعي، بل إنها الوعي بأكمله حين يتحقق. فكل وضعية عينية وواقعية للوعي في العالم تكون مشحونة بالمتخيل حين تتقدم دائما باعتبارها تجاوزا للواقع» ^(٦١) حيث تقوم مخيلة

الكاتب بتشكيل المئذنة في نص [كتاب التجليات] في مشهد عظيم يهز النفوس ويجعلها تعيش لحظة غياب وذهول صوفي، و خشوع وتأمل. " خشعت في ظلال مآذن استامبول، أدركت بشارات الأبدية إذ تأملت سعف نخيل الواحات في ثباته وعدم ميله مع الهوى أو الغرض "^(٦٢) إن شحنة الإيمان التي غمرت السارد لحظة وقوفه أمام مآذن استامبول جعلته يخشع، وفي خشوعه أدرك بشارات الأبدية، أبدية الحضور الدائم لتلك المآذن في هذا الوجود، فهي صامدة في وجه متغيرات الزمان. و في صمودها وتحديها للزمان تقابلها مآذن أخرى تقف معها شاخحة. " عند حد الأفق تقوم مآذن مهيبية، ظلال أبدية، تصل السفلى بالعلو، تنتهي بجواسق وأهلة، وقرب منتصفها الأعلى أعمدة نحيلة يتخللها الضوء، فتبدو الفراغات محددة "^(٦٣).

فمآذن القاهرة المهيبية تضيء على المكان قداسة، كما تضيء عليه مسحة حضارية، دائمة التجلي والحضور. و أن التواصل الحاصل بين السارد والمئذنة، قد دفع به إلى أن يقوم بأنسنتها بحيث تصبح كالأم التي تحنو على ولدها " رأيتُه يقف بساحة الجامع الأزهر، وسط الصحن المكشوف، تحنو عليه مئذنة قايتباي، ومئذنة الغوري ذات الرأسين "^(٦٤) والملاحظ هنا أن الغيطاني لا يتعامل في نصوصه الروائية مع المئذنة في حضورها الآني، وإنما من خلال حضورها الأثري، و ما تحمله من أسرار تاريخية.

٤-٧ - المئذنة وكونية المركز:

إذا كان السارد قد أظهر في النص تعلقه بصوت المؤذن، فإنه في السفر الثالث من رواية [كتاب التجليات] والمعنون بالآية الكريمة [فهل ترى لهم من باقية] يستوقف المتلقي عند مشهد جميل للمئذنة تتعدد فيه الحركة بتعدد مآذن مساجد

القاهرة ثم تتوحد في مئذنة واحدة. " تلك مآذن أفقي الجنوبي، لكل منها حضور ألقى ظلا في قلب أصلي، منها السامق، مآذن مسجد محمد علي النخيلة، المهيمنة عند الحد، ومآذن السلطان حسن والرفاعي المتقاربة المهيبة، مآذن قصيرة غير أنها تعلو على البيوت المجاورة، تعلن عن مئاوى أحباب مجهولين، أو جند مجاهدين، أو أغراب من أهل الطائفة قضوا هنا، قمم بعضها مدبب، والآخر مستدير، كلها حافة، متحلقة بالمئذنة الأوضح، الأول، الألف، الأقرب إلى الأفئدة، الطالعة دائما، مستمرة الصعود في ثباتها، إنها القائمة على مئذنة الضريح القاهري لناصر المستضعفين، لمن حيل بينه وبين الماء ففضى ظمأ، الإمام الحسين. مئذنة يراها أول النهار وحتى غروبه، في ليالي رمضان يتقلد خصرها بطوق من ضوء أخضر، في ظهيرة حادة يتطلع جنوباً^(٦٥)، يظهر هذا المشهد المشحون بالروحانيات المكانة التي تحتلها مئذنة مسجد الحسين بين مآذن القاهرة، فهي تتجلى وسطها في عوالم روحانية وهندسية متعددة لتصبح عالما قائما بذاته دائم التواصل مع السماء. بل يجعل منها تحفة هندسية رائعة يقرأ السارد على واجهتها عبقرية العمارة الإسلامية التي تنوعت عبر قرون من الزمن، وبذلك تأخذ دلالتها الحضارية في النص الروائي، وإن كانت كل مئذنة من تلك المآذن التي تحيط بها تعبر عن معرفة مذهبية وعن عصر من العصور في إطار النسق الثقافي الإسلامي. فالآية القرآنية التي تصدرت السفر، والتي تحيل على العدم والنهاية، كان القصد منها تنبيه المتلقي إلى أن الفضاءات الدينية الواردة في المشهد هي أثار لأناس قد طواهم الزمن ولم يبق من أثارهم إلا تلك المآذن الشاخخة الصامدة في وجه الأحداث، فهي الشاهد على زمنهم وعلى أحداثه ووقائعه الأليمة التي قد عاشوها. ومن جهة أخرى عمل السارد على إثارة وعي المتلقي وفتح أفق نظره على علاقة مآذن القاهرة بمئذنة جامع الحسين. والتي تتجلى من خلالها سطوة المقدس. وقدرته على الانبعاث

من جديد في جمالية سردية داخل النص الروائي، كمكان مشبع بالروحانيات وأحداث التاريخ ورفات شخصيات تركت بصماتها فيه. وبذلك يتأكد حضور المئذنة حية شامخة تتحدى جبروت الزمان، لتحافظ على بقاء التاريخ حيا يتجدد في كل لحظة، ولتعلن عن حضور فلسفة العمارة الإسلامية في هذا الوجود، وعلى صمودها وتحديها لتحولات الزمن. وهو موقف متعدد دلالاته وتتشعب وتتوسع في النص.

فمئذنة مسجد الحسين هي نقطة المركز التي تقابل السماء، وبذلك "تنجز التواصل المباشر مع الله" ^(٦٦) لأنها ترتبط بعوالم غيبية تمتد من الأرض إلى السماء. فالمشهد يضع المتلقي أمام تلك التقابلات التي تحدث بينها وبين المآذن الأخرى التي تحيط بها، في حركة تنم عن توهج روحي ينبعث من ضريح الحسين. ومن خلال هذه الحركة تخرج مئذنة مسجد الحسين من سكونيتها الأبدية إلى فضاء متعدد الحركة والتموجات. لتصبح أيقونة لمآذن القاهرة القديمة، بحيث تأخذ أبعادا جديدة، فهي مئذنة سماوية كونية قائمة بذاتها، لا يجدها زمان ولا يحيط بها مكان، مجللة بالأسرار الكونية، وعوالم عجيبة، ساحرة تخطف الأبصار، وتأخذ بالألباب. "فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علما بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته." ^(٦٧) إن العلاقة الحميمة التي تربط السارد بمئذنة مسجد الحسين هي التي جعلته يعيش لحظة كشف ومكاشفة، بين عالم مملوء بالأسرار، وذات متوهجة تعيش لحظة وجد صوفي، وانجذاب وتواصل خيالي ومرئي. ذات تذوب و تحترق، لحظة تجلى المقدس في مئذنة الحسين. "جذورها الخفية ضاربة في صندوق فؤاد أصلي كذا فؤادي" ^(٦٨) وبذلك يدخل السارد في طقوس خاصة مع مئذنة مسجد الحسين طقوس روحية أسرة للنفس، وهو يتأمل عظمتها وتجليها الروحي. "إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه" ^(٦٩).

فشعرية مئذنة مسجد الحسين في المشهد السابق تتأسس من خلال تلك الدفقات الروحية التي تربط الكاتب بالتراث الإسلامي. ونظرا لتمكن الغيطاني من آليات الكتابة فإنه قد استطاع أن يقدم المئذنة في لوحة جميلة. " شأنه شأن الرسام والمصور، يجتزئ، في البداية، قطعة من الفضاء، ويؤطرها ويقف عن مسافة معينة منها"^(٧٠).

وبذلك تحولت مئذنة مسجد الحسين إلى أيقونة جمالية للفن المعماري الإسلامي. كما أخذت المآذن التي تحيط بها دور الحاكي لأحداث التاريخ من خلال أشكالها وأنواعها، فهي الرابط بين الماضي والحاضر، والمحافظ على اللحظة الزمنية الحية، من الانفلات والذوبان في بحر النسيان. تتعدد في أشكالها وأنواعها وتاريخ نشأتها ثم تتوحد في مئذنة واحدة، هي مئذنة مسجد الحسين. إشارة إلى المركز الذي يدور حوله كل شيء في هذا الوجود، فمئذنة مسجد الإمام الحسين لم تعد دالة على مسجد، بقدر ما أصبحت مركزا مقدسا للوجود، وللكون. وبذلك تنتقل من عالم الواقع إلى عالم البرزخ، لتتحول إلى مئذنة سماوية، وشعاع نوراني يربط الأرض بالسماء. فهي تتجدد في معماريتها، في كل لحظة، لأنها المركز الذي تدور حوله كل الموجودات. يحيل على الوحدة والتعدد، وعلى الثابت والمتغير، فالثابت هو المركز والباقي يدور حوله. وأن سر بقاء مآذن القاهرة هو في تعددها وتشكلها وتوحيدها، وسر خلودها وبقائها هو في تمركزها حول مئذنة مسجد الحسين، التي تستمد وجودها وحقيقتها من السماء. فهي في كل زمان تتلبس بشكل يزيد من ديمومتها وجمال منظرها. حاضرة دائما تواجه النسيان والغياب والعدم. وبذلك يفتح السارد للمتلقي نافذة يطل منها على مجريات التاريخ الماضي والحاضر ليقف على ما كان مسكوتا عنه، من تاريخ مآذن القاهرة القديمة.

ووفق هذا المنظور تعامل الغيطاني مع المئذنة فهي تبعث في أعماله كمئذنة كونية سماوية، متجاوزة لوجودها كرمز دال على مكان للعبادة يعمه المسلمون. وهو لا يقدمها إلا بعد استلهاهم فلسفتها، ثم يبعثها في صورة رمزية تتجاوز أبعادها المحسوسة إلى عوالم خيالية متعددة الرموز والدلالات. بعد أن تلعب حاسة البصر دورا كبيرا في إجلاء معماريتها، وتحديد هندستها وأطوارها، وكل ما هو ظاهر منها. ويمكننا أن نستشف من الجدول التالي مدى سطوة المكان الديني في رواية [كتاب التجليات] وكيف كان توزيعه على الأسفار الثلاثة:

السفر	مسجد	مسجد الحسين	جامع الأزهر	المؤذن	الآذان	المئذنة
السفر الأول	١٧	٩	٢		١	٢
السفر الثاني	٣٣	٢		٢	٤	٢
السفر الثالث	٢٨	٤	٤		٢	١٨

وعلى كل فالفضاء الديني في أعمال الغيطاني الروائية له خاصيته الفنية المتأية من كونه مكانا خياليا له أبعاده الجمالية والدلالية التي أصبح يعرف بها في النص الروائي، وإن كانت صلته بالأصل تبقى قائمة رغم محاولة المبدع إخفاءها، عن طريق عملية الانزياح التي يقوم بها.

وإلى جانب اهتمامه بالفضاء الديني الإسلامي اهتم أكثر بالمئذنة لأنها في نظره أكبر رمز دال على الحضارة الإسلامية فقام بتفعيل دورها في نصوصه الروائية، وشحنها بطاقة روحية وحضارية وتقديمها بهذا الشكل جعلها تتناغم مع معمارية النص الروائي، وتحيل على وظيفة دلالية كبيرة تتسرب في كل مفاصل النص، وهي وإن كانت مئذنة استعارية، إلا أنها تتشكل من خلال مظهرين مظهر معماري، وآخر

تاريخي حضاري. في الأول تتجلى جمالية هندسة العمارة الإسلامية بذلك التنوع الذي عرفته عبر العصور. وفي الثاني تتجلى الأحداث التاريخية التي رافقت وجودها في البناء الحضاري. وبفضل تلك الرؤية النافذة في التراث الروحي الإسلامي، أخرج الغيطاني الفضاءات الدينية ممثلة في المئذنة من سكونيتها وجمودها وتحجرها، وبعثها في معمارية جديدة، أعطت للرواية العربية شعرية كبيرة و تقنية جديدة في الكتابة الإبداعية. بحيث تجلى الفضاء الإسلامي في النص الروائي العربي بتعدد مرجعياته الدينية والأسطورية والتاريخية والعجائية والأيدولوجية والصوفية، من خلال تقنية جديدة، وبرؤية حديثة. وعلى كل فالمئذنة في نصوص الغيطاني تتحول إلى نص مكتمل الأبعاد، مكتنز بالحقائق والأحداث، متعدد المعاني والدلالات، يجسد الإعجاز المعماري الإسلامي. إلى جانب أحداث التاريخ المنسية والمغيبة.

الهوامش والتعليقات:

- ١ - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر/ عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص ١٤٦.
- ٢ - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص ٧٣.
- ٣ - حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط ١/ ١٩٩١، ص ٦٢.
- ٤ - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص ٦٤.
- ٥ - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص ٤١.
- ٦ - حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص ٥٩.
- ٧ - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص ٨٩.
- ٨ - ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ١/ ٢٠٠٠، ص ٦٠.
- ٩ - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم، ط ١/ ٢٠٠٩، بيروت، ص ١١.
- ١٠ - صلاح الدين بوجاه، في الواقعية الروائية- الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١/ ١٩٩٣، بيروت، ص ١٦.
- ١١ - ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر / مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، ص ١٢٥.
- ١٢ - ينظر: سعيد توفيق، عالم الغيطاني، ص ٩/ ١٠.
- 13 - Paul Ricœur: Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique, Édition Seuil, 1969. p. 284.
- ١٤ - سعيد توفيق، عالم الغيطاني - قراءات في دفاتر التدوين، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٠.
- ١٥ - مرسيا إلباد، المقدس والديني (رمزية الطقس والأسطورة) تر/ نهاد خياطة، دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢/ ١٩٨٧، ص ٢٣.

- ١٦ - مرسيا إلياد، المقدس والديني، ص ٣٥.
- ١٧ - ينظر الكتب التالية:
- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، ط١/١٩٨٩.
- شاكرا النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١/١٩٩٤.
- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، كتاب الرياض، عدد ٨٣/٢٠٠٠.
- أحمد طاهر وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة للطباعة، ط٢/١٩٨٨، الدار البيضاء.
- ١٨ - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ١٠. وانظر: إدوار الخراط، رواية يقين العطش، يوسف القعيد، الأعمال الكاملة - المجلد الرابع، محمد زفازف، رواية أرصفة وجدران.
- ١٩ - يوسف زيدان، التقاء البحرين (نصوص نقدية) الدار المصرية اللبنانية، ط١/١٩٩٧، ص ١٧.
- ٢٠ - جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، ص ١١٢.
- ٢١ - محمد براءة وآخرون، الرواية العربية واقع وأفاق، دار بن رشد، ط١/١٩٨١، ص ٣٢٩.
- ٢٢ - منصور نعمان الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١/١٩٩٩، ص ١٣٠.
- ٢٣ - حميد حمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩١، ص ٧٠.
- ٢٤ - مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص ١٧٣.
- ٢٥ - يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب - مكتبة الرشاد للطباعة، سيدي بلعباس، ٢٠٠٤، الجزائر، ص ٦٣.
- ٢٦ - جمال الغيطاني، رواية الزيني بركات، ص ٧.
- ٢٧ - جمال الغيطاني، رواية الزيني بركات، ص ٧.

- ٢٨ - ينظر: الصادق قسومة، علم السرد، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط١/٢٠٠٩ ص ٣٤١.
- ٢٩ - جمال الغيطاني، رواية الزيني بركات، ص ٧.
- ٣٠ - سيزا أحمد قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة، ص ٢١٣.
- ٣١ - سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل، مدخل لسميائيات ش.س. بورس، ط١/٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، ص ٣٤.
- ٣٢ - سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دار الحوار، ط١/٢٠٠٦، ص ٦١.
- ٣٣ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩٢، ص ٩٧.
- ٣٤ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص ٩٧.
- ٣٥ - رواية الزيني بركات، ص ٢٠٢-٢٠٣.
- ٣٦ - حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ص ١٠٩.
- ٣٧ - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩٩، ص ٢٢٩.
- ٣٨ - الصادق قسومة ع، لم السرد، ٢٠٠٩، ص ٣٤٠.
- ٣٩ - أحمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، ط١/١٩٨٥، بيروت، ص ٨٧.
- ٤٠ - عبد السلام الككلي، الزمن الروائي، مكتبة مدبولي، ١٩٩٢، القاهرة، ص ١٤٧.
- ٤١ - حسن نجمي، شعرية الفضاء ص ١٤٠.
- 42 - René Guénon; Le règne de la quantité et les signes des temps, Éditions Gallimard, 1970. P 59.
- ٤٣ - خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص ١١٩.
- ٤٤ - رواية الزيني بركات، ص ٢٦٦.

- ٤٥ - جمال الغيطاني استعادة المسافر خانة (محاولة للبناء من الذاكرة)، دار الشروق، ط ١/٢٠٠٧، القاهرة ص
- ٤٦ - سعيد بنكراد، مسالك المعنى، ص ١٧٩.
- ٤٧ - الشيخ بن عربي، كتاب سر الحروف، تح/ عبد الحميد صالح حمدان، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ص ١٤.
- ٤٨ - ينظر وذناني بوداود، المختصر في المصطلحات الصوفية، مطبعة ابن سالم، لأغواط، الجزائر، ص ٢٥ و ص ٨١.
- ٤٩ - رواية كتاب التجليات، ص ٦٩٩.
- ٥٠ - حسني حسن يقين، الكتابة إدوار الخراط ومراياه المتكسرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، القاهرة، ص ٢٠٤.
- ٥١ - جمال الغيطاني، استعادة المسافر خانة (محاولة للبناء من الذاكرة) دار الشروق، ط ١/٢٠٠٧، القاهرة، ص ٣٧.
- ٥٢ - رواية كتاب التجليات، ص ١٩٧.
- ٥٣ - أحمد بلحاج أية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال، مؤسسة البشير للتعليم الخصوصي، ط ١/٢٠٠٨، مراكش ص ١١٩.
- ٥٤ - سيزا أحمد قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، ص ١٩٤.
- ٥٥ - جان برنيس، المخيلة، تر/ خليل الجر، المنشورات العربية، ط ١/١٩٨٤، بيروت، ص ٦٩.
- ٥٦ - رواية الزيني بركات، ص ٢٥٨.
- ٥٧ - ينظر: الطيب صالح، رواية مري، ص ٤٧-٤٨، ص ٥٨.

حيث أورد مشاهد تجلى من خلالها صوت آذان الفجر، لحظة تناوله لشخصية حسن المدعو بلالا. " يروي الذين حضروا زمانه أنه كان حين يؤذن لصلاة الفجر، تحس أن الصوت لا يصل إليك من مثذنة الجامع، ولكنه ينبع من قلبك. كان أمرا عجيبا " فهذا المشهد يخرج صوت المؤذن

من حالته العادية إلى حالة أسطورية بحيث يصبح صوتا كونيا نافذا في القلوب يحرك سواكن الذوات. فقد "انتبه أهل البلد فجأة إلى هذا الإنسان البديع الذي يخلب جماله القلب، ويفتت صوته الصخر ويلين الحديد، كان حين ينادي مع الفجر بصوته الأعجم... تحس كأن ود حامد كلها، بإنسها وحيوانها وشجرها وحجارتها، ورملةا وطينها، من أسفلها إلى أعلاها، ومن برها إلى بحرها، قد اهتزت وارتجت وأصابتها قشعريرة." وهنا يصبح صوت المؤذن صوتا عجبيا نظرا لأنه يصدر عن شخصية متلبسة بهالة أسطورية تتواصل مع عوالم الغيب.

٥٨ - رواية كتاب التجليات، ص ٣٠٦.

٥٩ - رواية كتاب التجليات، ص ٣٧٦.

٦٠ - رواية كتاب التجليات، ص ٣٧٦.

61- Jean Paul Sartre: *L'imaginaire*; Ed. Gallimard, 1940, P. 19.

٦٢ - رواية كتاب التجليات، ص ٥٢٤.

٦٣ - رواية كتاب التجليات، ص ٦٦٤.

٦٤ - رواية كتاب التجليات، ص ٦٤٧.

٦٥ - رواية كتاب التجليات، ص ٦٧٩.

٦٦ - نورالدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال، ط ١/٢٠٠٥، ص ٣٥.

٦٧ - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ١/١٩٩٠، ص ٤٢.

٦٨ - رواية كتاب التجليات، ص ٦٨٠.

٦٩ - ميشال بوتور، محوث في الرواية الجديدة، تر/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،

ط ٢/١٩٨٢، ص ٥٥.

٧٠ - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي ص ٩٩.

مصادر البحث و مراجعه

النصوص الروائية :

- ١- جمال الغيطاني، رواية الزيني بركات، دار الشروق، ط٢/ ١٩٩٤، بيروت.
- ٢- جمال الغيطاني، الأعمال الكاملة- كتاب التجليات -الأسفار الثلاثة -المجلد السابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، القاهرة.
- ٣ - إدوار الخراط، رواية يقين العطش، ط١/ ١٩٩٦، دار شقيقات، القاهرة.
- ٤ - يوسف القعيد، الأعمال الكاملة- المجلد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- ٥ - الطيب صالح، مريود- الجزء الثاني، دار العودة، ١٩٨٧، بيروت.

المراجع العربية :

- ١- أحمد بلحاج أية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال، مؤسسة البشير للتعليم الخصوصي، ط١/ ٢٠٠٨، مراكش
- ٢- أحمد طاهر وأخرون، جماليات المكان، دار قرطبة للطباعة، ط٢/ ١٩٨٨، الدار البيضاء.
- ٣- أحمد المدني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، ط١/ ١٩٨٥، بيروت.
- ٤- جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، شركة نهضة مصر، ط٣/ ٢٠٠٦، القاهرة.
- ٥- جمال الغيطاني، استعادة المسافر خانة (محاولة للبناء من الذاكرة) دار الشروق، ط١/ ٢٠٠٧، القاهرة.
- ٦- حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١/ ١٩٩٠، الدار البيضاء-المغرب.
- ٧- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط١/ ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.
- ٨- حسني حسن يقين الكتابة إدوار الخراط ومراياه المتكسرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، القاهرة.

- ٩- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩١، الدار البيضاء- المغرب.
- ١٠- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، كتاب الرياض، عدد ٨٣/٢٠٠٠.
- ١١- سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل مدخل لسميائيات ش.س. بورس، ط١/٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب.
- ١٢- سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دار الحوار، ط١/٢٠٠٦.
- ١٣- سعيد توفيق، عالم الغيطاني: قراءات في دفاتر التدوين، دار العين للنشر، ٢٠٠٨، القاهرة.
- ١٤- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط١/١٩٩٢ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب.
- ١٥- سيزا أحمد قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢ القاهرة.
- ١٦- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١/١٩٩٤، بيروت.
- ١٧- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم، ط١/٢٠٠٩ بيروت.
- ١٨- صلاح الدين بوجاه، في الواقعية الروائية: الشبيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١/١٩٩٣، بيروت.
- ١٩- عبد السلام الككلي، الزمن الروائي، مكتبة مدبولي، ١٩٩٢، القاهرة.
- ٢٠- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، ط١/١٩٨٩.
- ٢١- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩٩، الدار البيضاء-المغرب.
- ٢٢- مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- ٢٣- محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وأفاق، دار بن رشد، ط١/١٩٨١.
- ٢٤- منصور نعمان الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط١/١٩٩٩.

- ٢٥- نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال، ط ١/ ٢٠٠٥، المغرب.
- ٢٦- يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار: المفاهيم والآليات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، مكتبة الرشاد للطباعة، سيدي بلعباس، ط / ٢٠٠٤، الجزائر.
- ٢٧- يوسف زيدان، التقاء البحرين (نصوص نقدية) الدار المصرية اللبنانية، ط ١/ ١٩٩٧.
- ٢٨- الشيخ بن عربي، كتاب سر الحروف، تح/ عبد الحميد صالح حمدان، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.
- ٢٩- وذناني بوداود، المختصر في المصطلحات الصوفية، ط ١/ ٢٠٠٩، مطبعة بن سالم، الأغواط-الجزائر.

المراجع المترجمة:

- ١- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر.
- ٢- جان برنيس، المخيلة، تر: خليل الجر، المنشورات العربية، ط ١/ ١٩٨٤، بيروت.
- ٣- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
- ٤- جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم جزل، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، الدار البيضاء.
- ٥- مرسيا إلياد، المقدس والديوي (رمزية الطقس والأسطورة) تر: نهاد خياطة، دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢/ ١٩٨٧.
- ٦- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط ٢/ ١٩٨٢، بيروت.

المراجع الأجنبية:

- Paul Ricœur: Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique, Édition Seuil, 1969
- René Guénon; Le règne de la quantité et les signes des temps, Éditions Gallimard, 1970. ٢
- Jean Paul Sartre: L'imaginaire; Ed. Gallimard, 1940, ٣