المرجع وإعادة إنتاج المعنى في رواية السابع عشر من رمضان لـ "جرجي زيدان"

أ.د. علي محمد ياسين
كوثر شاكر هلال المسعودي
جامعة كربلاء / كلية العلوم الإسلامية ، العراق

Reference and reproduction of the meaning in the novel the seventeenth of Ramadan 'George Zidane'

Professor Dr. Ali Muhammad Yassin
Researcher, Kawthar Shakir halal AL Msaudy
Karbala University / College of Islamic Sciences, Iraq;

https://doi.org/10.64704/dawat.2025114514

ملخص البحث

تعرض رواية (السابع عشر من رمضان)كيفية إعادة إنتاج المعنى عند الروائي الذي استلهم مادته من التاريخ وإعادة إنتاجها بطريقة تلائم العمل الفني – الرواية – مع إضافة مقاصده عن طريق الإشارات والمعطيات التي تكتنفها لغة النص، وتنطوي عليه أحداثه وعناصره الفنية.

الكلمات المفتاحية : المرجع ، المعنى، الإنتاج

Abstract

In researching the novel «The Seventeenth of Ramadan», we relied on a set of artistic elements through which we clarified how the meaning is recreated by the novelist whose material was inspired by history and reproduced in a way that suits the artistic work - the novel - with the addition of my intentions through the references and data that are hidden in the language of the text, and implying events and technical elements.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على نبيه الأمين محمد وآله الطاهرين و صحبه المنتجبين.... وبعد:

جرجي زيدان أديب وروائي وصحفي ومؤرخ لبناني، ولد سنة (١٨٦١م - ت ١٩١٤م)، أجاد اللغة العربية والعبرية والسريانية والفرنسية والإنجليزية، وله سلسلة من الروايات التاريخية أطلق عليها «سلسلة روايات تاريخ الإسلام»، ومن ضمن هذه الروايات التي هي قيد البحث - رواية السابع عشر من رمضان - التي تدور أحداثها عن ليلة اغتيال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب «عليه السلام» إذ بدأها بحديثه عن الخوارج وكيف تآمروا على الخروج عن ولاية أمير المؤمنين ومنهم قطام التي فعلت المكائد والدسائس من أجل قتل الإمام علي «عليه السلام» التي تمكنت من النيل من غايتها بقتل الإمام علي «عليه السلام» عن طريق مجموعة من الأشخاص الذين ذكرتهم الرواية، ولكنها لم تنجُ من عملها ونالت جزاء أفعالها بقتلها شر قتلة.

استعان الروائي في حديثه عن هذه الليلة المؤلمة بمراجع تاريخية تؤصل لهذه الحادثة، إذ إن المرجعيات بوصفها أداة نقدية في المجالات المعاصرة، وإن لكل مجتمع عادات وممارسات متنوعة لغوية، ودينية، واجتماعية، مثلت سجلاً معرفياً لهم، يجري توارثها عبر الأجيال وتماشياً مع الزمن واضطراباته وتقلبات الحياة التي صورت مرجعيات تتمازج فيها الأفكار والقيم.

فلا بد للروائي من أن يستعين بالمرجعيات على اختلاف مشاربها، بل يجد نفسه مجبرا على الاستعانة بها في نسج خيوطة الإبداعية؛ لكونها مكوناً رئيساً في عملية الإنتاج الإبداعي.

وقد استدعت طبيعة البحث أن أعقد له مجموعة مباحث مختلفة توزعت عليها الدراسة التي انتهت إلى مجموعة من النتائج العامة التي رصدناها إلى جانب المصادر المعتمدة في آخر البحث.

المبحث الأول: المرجع وإعادة إنتاج المعنى:

لقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة «رَجَعَ» «رَجَعَ، يَرجَعُ،

رجعًا، رجُوعًا، رُجعى، رجعانًا، مَرجعا، مرجعة»[١]، انصرف، وفي قوله تعالى: «إن إلى رَبِكَ الرُجعَى»[٢]، أي الرجوع والمرجع، كل هذه المعاني المذكورة في قول ابن منظور تدل على معنى الرجوع والعودة.

وفي الاصطلاح: «حقيقة غير لسانية، تستدعيها العلامة»[٣]، وتتكون مرجعية الأديب شاعرًا كان أم ناثرًا في ضوء تفاعل خطابه أو تداخله مع خطاب آخر ديني أو أدبي أو ثقافي تاريخي أو أسطوري وما إلى ذلك، وقد يكون الخطاب المستحضر أو المستدعى سابقًا عليه أو معاصرًا له[٤].

فالمرجعية – إذن – هي كل ما من شأنه أن يُعدّ منبعًا ثقافيًا أو فكريًا لكل ما يُلفظ أو يُكتب، وقد لا يكون هذا الاستحضار قصديًا أو مخططًا له بل يأتي منسابًا مع خطاب المتكلم إذ يستحضره بوساطة عملية استدعاء المعاني التي تتداخل بألفاظها في خطابه ويندمج الخطابان في بنية واحدة مكونًا خطابًا جديدًا ذا فاعلية تأثيرية في متلقيه.

إن التاريخ العربي والإسلامي بما يمتلك من قوة تأثير قادر على أن يكون مرجعًا مهمًا وملهمًا للكتابة الإبداعية بشتى أنواعها وتجلياتها، سواء في التعامل مع الموضوعات، أم في صياغة اللغة الإبداعية، أم في توظيف بعض جوانب التراث التاريخي أو الأدبي الزاخرة بصنوف المقومات الداعمة للإنتاج الأدبي، كالمواقف الإيجابية الكبرى، والحروب والنزاعات في العصور القديمة، والمواقف التاريخية القديمة والحديثة، والتاريخ الأدبي و إبداعات تلك العصور في سياق المرجع التاريخي الذي أفادت منه الرواية العربية بشكل كبير بوصفها أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التفاعل مع الحياة الحاضرة ومع الماضي الغابر والمندثر على حدٍّ سواء[٥].

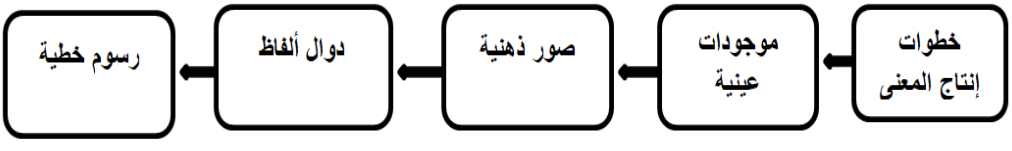
في النصوص الروائية التي تتكئ على استحضار التاريخ في بنيتها تكون ثمة مرجعيتان لخطاب السرد في الرواية: مرجعية تاريخية (خطابية – خارجية) تعمل كأفق مرجعي لأحداث النص الذي يلتمس منها بعض السمات الشكلية لتعميق إحالته إلى التاريخي، ومرجعية نصية (علاماتية – داخلية) ترتبط

بسيرورة السرد، وبشخصيات عالمه الممكن، وبمكانه وزمانه لتعميق الإحالة إلى ذاته نصًا وجنسًا أدبيًا (رواية). وبين هاتين المرجعيتين يتجلى جدل الخطاب التاريخي والنص السردي على مستويي: المضمون (المعلوماتي)، والشكل (الجمالي). وتتراوح بينهما «وجهة النظر» التي تمثل، بشكل ما، رؤيةً للتاريخ[٦].

في حين إنّ الإنتاج لغةً: مصدر للفعل (أنتَجَ)، وهو ما يحصل عن استغلال شيء أو ابتكاره[٧]. إما في الاصطلاح: فقد وردت لفظة (إنتاج) عند الدارسين المعاصرين، إذ وجدت هذه اللفظة أو المصطلح عند الدكتور عبد القادر الرباعي عندما كان يتكلم على القراءة، وذكر أن «وليم راي» أوجد عبارة «إيجاد المعاني» للتعبير عن أثر القراءة في إيجاد المعاني، فيما ذهب الدكتور الرباعي إلى أن لفظة «إنتاج» هي أكثر دلالة عما يُرام التعبير عنه، وفضلها على لفظة «إيجاد»، وعلل ذلك بأن « كلمة إيجاد قد تعني لبعضهم التفتيش عن معانٍ محدودة و إيجادها، أما كلمة «إنتاج» فتعني انفتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحي بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات و الأشياء في ذلك النص»[٨].

أما عن الكيفية والآلية التي يتبعها المبدع في إنتاج المعاني فقد بينها أحد الباحثين عبر اتجاه النص نحو إخبار المتلقي أو القارئ المتلهف لفهم مضمون الإخبار الذي تنطوي عليه رسالة المبدع على ضوء معطيات أخرى قد لا تتضمنها الرسالة بهدف المساعدة في توسيع دائرة الفهم والتأويل عِبرَ تفاعل عوامل الإثارة الكامنة في النص ومجموعة الاستجابات والأفعال الإرجاعية التي لا تتبلور في ذهن القارئ ووعيه إلاّ على ضوء ما يثيره النص من تلك الاستجابات المتنوعة[٩].

في حين جسّد أحد الباحثين خطوات إنتاج المعنى على الشكل الآتي[١٠]:



فوجود ما يمكن تسميته بالمعنى النثري وتوافره في ذهن الأديب يقابله أو ينسحب عليه توافر المعنى النثري في ذهن القارئ أو المتلقي حتى يتمكن هو الآخر من إنتاج المعنى، ذلك المعنى الذي قد يكون سبقه إليه الأديب.

ويتجلى إنتاج المعنى بصور مختلفة في روايات جرجي زيدان، ومنها روايته – قيد البحث – وذلك بحسب قناعته وموقفه من الأحداث التي يريد تمريرها لقارئه الذي تقع عليه – بدوره – تحديد مرامي المؤلف ومقاصده عبرالإشارات والمعطيات التي تكتنفها لغة النص، وتنطوي عليه أحداثه وعناصره الفنية الأخرى، وذلك عن طريق الآتي:

المبحث الثاني: تطبيقات على رواية السابع عشر من رمضان:

العنصر الأول: الأمكنة وخصوصيتها

تمثل الأمكنة مكونات أساسية في بنية الرواية، فـ «لا وجود لأحداث خارج المكان لأنّ كلّ حدثٍ يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين... ويمثل المكان – إلى جانب الزمان – الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان»[١١].

وعند العودة إلى رواية السابع عشر من رمضان نجد أن طبيعة الأمكنة انقسمت على قسمين رئيسين هما:

أ- الأمكنة المغلقة: وهو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه أوقاتًا طويلة من الزمن سواء بإرادته، أم بإرادة الآخرين؛ لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرًا للخوف والذعر[١٢].

البيت: يؤدي البيت دورًا مهمًا في الحياة ككل. إنه مكان السكن والدفء، وفي هذا النص يحضر البيت في أوجه متعددة في حياة الأبطال. «قطام» تعيش في بيت هادئ بعيد عن المدينة وضوضائها مؤلف من ثلاث غرف متصل بعضها ببعض، وفرشت أرضها بحصر من سعف النخيل فوقها جلود الماعز، وفيه مصباح

ضعيف النور. ولعلّ في بعد هذا البيت عن الأضواء وعن المدينة والناس إيحاء ضمنيًا بالمؤامرة الكبرى التي حيكت داخل أسوار هذا البيت البعيد للفتك بالإمام علي «عليه السلام»، واهتم الكاتب برصد حالة قطام داخل البيت إذ جعله المكان الذي تبث فيه أحزانها وشكواها وحبها للانتقام ثم تحول البيت إلى مكان للتآمر على قتل الإمام علي. أما البيت الذي حبست فيه خولة فتحول إلى سجن لمنعها من الخروج واللقاء بأنصار الإمام علي، أما بيت الإمام علي «عليه السلام» فقد «كان منزل الإمام علي بجانب المسجد، وبينهما باب السدة يدخل منه الإمام للصلاة وكان للمنزل دار واسعة فيها المقاعد والمجالس لمن يفد عليه من الولاة وأهل الأمصار. وبجانب المنزل ساحة واسعة فيها مرابط للخيل ومواقف للجماعات لا تبرح غاصة بجماهير الناس من دعاة الإمام، وكلهم متفانون في نصرته معترفون بإمامته لا يرون أحدًا أولى بها منه»[١٣] وهنا نلمس الفارق الواضح بين الأمكنة (بيت القاتل وبيت الضحية)؛ إذ يحوّل المبدع المكان إلى وسيلة تخدم طبيعة الشخصية لتؤدي هذه الأمكنة بالنتيجة دورًا غرضيًّا أو لتكون بمثابة شخصية فاعلة متحركة. وقد ذُكر في التاريخ أن البيت يتميز ببساطته وتواضعه ومساحته الصغيرة ٣٧٠ مترا مربعا، ويضم خمس غرف، تتوسطها باحة مكشوفة (أي أنه ينتمي إلى العمارة الكوفية ونظامها آنذاك)، وفي الباحة بئر كان الإمام وأفراد أسرته يستعملونها للاحتياجات اليومية المختلفة.[١٤] وشهد هذا البيت أحداثًا مهمة ونقاشات وحوارات دينية بين الإمام وابنيه، وبينه وبين أهالي الكوفة، ولكن يبقى الحدث الأكثر إيلاما أن الإمام عليه السلام بعد أن هاجمه عبد الرحمن بن ملجم في سنة ٤٠ للهجرة في محراب المسجد، نُقل إلى البيت ليمضي ثلاثة أيام يعاني من آثار جرح خنجر ابن ملجم المسموم وليسلم روحه الطاهرة. وحولت إحدى غرف البيت إلى مغتسل لجثمانه الطاهر.[١٥] ولعل الأهمية التاريخية التي يكتسبها البيت وأثره التاريخي البالغ هو ما جعل الروائي يوظفه في الرواية.

المسجد: وهو من الأماكن المهمة التي

وظفها الروائي في الرواية في قوله: «وقد فتح باب في بعض جوانب المسجد دخل منه رجال في أيديهم السياط يزجرون الناس. فقال سعيد: «من هؤلاء؟». فقال عبد الله: «إنهم الشرطة يفسحون الطريق للأمير». ولم يكد عبد الله يتم كلامه حتى دخل رجل ربعة قصير القامة وافر الهامة أدعج أبلج... فعرفنا أنه عمرو بن العاص...قال: « يا معشر الناس، إياكم وخلالا أربعا فإنها تدعو إلى النصب بعد الراحة وإلى الضيق بعد السعة و إلى الذلة بعد العزة. إياكم وكثرة العيال، وإخفاض الحال، وتضييع المال، والقيل بعد القال في غير درك ولا نوال... ولا يقدمن أحد منكم ذو عيال إلا ومعه تحفة لعياله على ما أطاق من سعته أو عسرته، أقول قولي هذا وأستحفظ الله عليكم»[١٦].

وهذا المشهد الروائي مستل من كتاب «تاريخ عمرو بن العاص»، وإعادة الروائي صنع هذا المشهد بتغيير الشخصيات فقط، في الرواية ورد هذا المشهد على لسان سعيد الأموي وعبد الله، أما في كتاب «تاريخ عمرو بن العاص» فورد عن سعيد بن ميسرة المعافري قال: «رحتُ أنا ووالدي إلى صلاة الجمعة، وذلك آخر الشتاء بعد خميس النصارى بأيام يسيرة، فأطلنا الركوع، إذ أقبل الرجال بأيديهم السياط يزجرون الناس فذُعرت فقلت: يا أبت من هؤلاء؟ قال: يا بني هؤلاء الشرط. فأقام المؤذنون الصلاة فقام عمرو بن العاص على المنبر، فرأيت رجلًا ربعة، قصير القامة، وافر الهامة، أدعج أبلج عليه ثياب موشاة كأن به العقبان تأتلق، عليه حلة وعمامة وجبة، فحمد الله و أثنى عليه حمدًا موجزًا، وصلى على النبي صلى الله عليه وسلم، ووعظ الناس و أمرهم و نهاهم، فسمعته يحض على الزكاة، وصلة الأرحام، ويأمر بالاقتصاد، وينهى عن الفضول، وكثرة العيال، و إخفاض الحال فقال: يا معشر الناس إياكم و خلالًا أربعًا، فإنها تدعو إلى النصب بعد الراحة، وإلى الضيق بعد السعة، و إلى الذلة بعد العزة: إياكم و كثرة العيال، و إخفاض الحال، وتضييع المال، والقيل بعد القال من غير درك و لا نوال... فاحمدوا الله – معشر الناس – على ما أولاكم، فتمتعوا في ريفكم ما طاب لكم، فإذا يبس العود،

وسخن الماء، وكثر الذباب، وحمض اللبن وصوح البقل، وانقطع الورد من الشجر، فحي إلى فسطاطكم على بركة الله؛ و لا يقدمن أحد منكم ذو عيال، إلا و معه تحفة لعياله على ما أطاق من سعته أو عسرته، أقول قولي هذا وأستحفظ الله عليكم»[١٧].

إعادة الروائي إنتاج هذا المشهد متناسقًا مع الرواية، إذ يجعل القارئ لا يفرق بين المشاهد الحقيقية والمتخيلة وكأنه يحسب دقائق الأمور قبل البدء بالكتابة.

جعل من المسجد مكانًا للنصح والحرص على الاستمساك بسياسة عمرو بن العاص، وحث الناس على أن يستمتعوا بالحياة من غير إسراف، وحثهم على تعهد الخيل، فإنه ربما دلنا على أن عمرًا كان يضمر في نفسه حربًا أخرى ضد الإمام علي.

ب - الأمكنة المفتوحة: تكتسي الأماكن المفتوحة، أهمية بالغة في الرواية إذ إنها تساعد على « الإمساك بما هو جوهري فيها؛ أي أنها القيم والدلالات المتصلة بها»[١٨].

المدينة: «الكوفة مدينة إسلامية، مصرها سعد بن أبي وقاص أحد كبار الصحابة، في السنة السابعة عشرة للهجرة على عهد الخليفة عمر بن الخطاب... وكان بناؤها في أول أمرها بالقصب، فأصابها حريق فاستأذنوا الخليفة في بنائها باللبن»[١٩].

وهي من أهم المدن في العراق كما أنها مركز الدين والسياسة في ذلك الوقت وقد تجسدت في الرواية بوصفها قيمة تاريخية يبرز دورها عبر الأحداث التي جرت فيها.

من ذلك نلاحظ أن «جرجي زيدان»، اعتمد على تقنية الوصف؛ بحيث أبدع في وصف الأمكنة التاريخية فنيا عن طريق قوة التصوير وإضفاء الجانب الفني التخييلي لها، وجاء ذكرها لتحقيق غاية إعلانية (إخبارية) تزيد من معرفة القارئ بمجريات الحكي واشتراكه في تحليل أحداث الرواية والقدرة على تأويلها واستخلاص القيم التاريخية، لذا جاءت فيها معلومات عن تلك الأمكنة. ولأن « الكوفة» هي الفضاء العام في الرواية نرى أن الروائي قد حدد وصفها عن طريق موقعها الجغرافي والتاريخي الدقيق، ومع

هذا لم يخفِ الروائي مشاعره المضطربة عند وصف هذه المدينة بالهدوء المشوب بالحذر والخوف وكأنه يترقب الجريمة التي ستهز هذه المدينة إذ يقول: «ففي ليلة من أوائل السنة الأربعين للهجرة، والوقت خريف، وقد نضج الثمر على نخيله وليس من يقطفه، فتساقط بعضه على الأرض وليس من يلتقطه. كان القمر بدرًا وقد أطل من وراء الآكام فأرسل ظلال النخيل مستطيلة متقاطعة، وكان الجو هادئا والسكوت سائدا لبعد المكان عن المدينة وضوضائها، فلم يكن يسمع غير نقيق الضفادع على شاطئ البحيرة يتخلله صرير الصراصير وقرقرة القر. وربما هب النسيم فأسمعك حفيف سعف النخيل هنيهة ثم انقطع. ولقد تعجب لوحشة ذلك المكان مع ما تراه من آثار الأنس ودلائل الأبهة»[٢٠]. وصف هنا الروائي أحد أماكن المدينة التي حدث فيها الاجتماع لأجل تنفيذ المؤامرة بالهدوء والسكون والوحشة، ولعلّ في صورة الليلة الخريفية الكئيبة التي تخيلها الكاتب إلى جنب الثمار الناضجة التي لا تجد يد قاطف، فضلًا عن الثمار المتساقطة دون أن يعبأ بها أحد، لعلّ في هذه الصورة تمهيدًا خفيًا للقارئ لوقوع الجريمة عبر الإيحاء بتفريغ الأمكنة من العيون والايدي التي كان لابد أن تدفع الكيد عن الإمام، ولاسيما وأن الأمكنة الأخرى كانت تعجّ بالناس كالباحة التي تخيّلها الكاتب محيطة ببيت الإمام الذي هو في الأصل بيت متواضع كباقي بيوت الناس من الفقراء والمعوزين!.

البستان: هو فضاء مفتوح تكثر فيه المساحات الخضراء يلجأ إليه الصغار والكبار على حد سواء للتنزه والترفيه عن النفس يقول الروائي:

«حتى وصلا إلى باب البستان ودخلا بين النخيل،... فظل سعيد يتمشى بين النخيل، وهو يتشاغل برؤية ظلالها، وبالاستماع لنقيق الضفادع على شاطئ البحيرة»[٢١].

ذكر البستان في الرواية مرات قليلة وكان فيها مكانا للنظر إلى شيء جميل، ولكن المخفي عكس ذلك إذ كان المكان الشاهد لحبكة الجريمة القادمة، وذكر مرة أخرى وقد نفذت فيه الجريمة ضد المجرم.

العنصر الثاني: الشخصيات:

يلتقط الروائي شخصياته من التاريخ فهي شخصيات تاريخية في الجانب التاريخي، وشخصيات متخيلة موضوعة فنيا في الجانب القصصي من الرواية. فالشخصيات التاريخية ينتزعها الروائي من العصر الإسلامي، وشخصياته تنتمي إلى طبقات متعددة ما بين الطبقة الحاكمة وما بين الشخصيات التي تنتمي إلى طبقات أقل، فمن الطبقة العادية نلمح شخصية «قطام» التي صورها الكاتب في صورة صاحبة المؤامرات والدسائس، وهي السبب في قتل الإمام علي «عليه السلام»، فهي القائلة: «أنا أعلم أنه مقتول لا محالة، فإن لم يبق من الرجال من يفعل ذلك فعلته أنا بيدي. انظري إلى هذه الحلى في معصمي وأذني، إني لم أنزعها ليس لأني لم أحزن على أبي وأخي، بل لأني واثقة من الانتقام لهما، ومتى أخذت بالثأر فقد أحييت القتيلين فكيف أحزن؟ أما ما قاله سعيد فمروءة منه، ولكن الإنسان يا خالة عرضة للتردد فلعل سعيدا إذا خرج من عندنا يرى رأيا آخر، أو يتهيب الأمر فيرجع عن الوعد. فأنا لا أريد أن أقيده بعهد أرى أنه ربما عاد فندم عليه. ولست أقول هذا استهانة بجرأته ومروءته، ولا استصعابا لقتل علي، فإن قتله من أيسر الأمور، ولكني أخشى أن يكون تقيد سعيد بهذا العهد على غير رغبته»[٢٢].

ونلمح هنا البعد التخييلي الذي يسبغه على شخصية «قطام» التي دعتها كراهيتها للإمام علي إلى التنازل عن عادات قومها وعن تقاليدهم حينما يموت لهم رجل أو يقتل في حرب أو نزال فإن النساء سوف يتخلين عن زينتهن من الذهب والفضة حزنا على المفقود ولكن قطام هنا تظل محتفظة بزينتها وكأن هذه الزينة والحلي هي النار التي تؤجج فؤادها كلما تناست الرغبة في الانتقام من علي بن أبي طالب «عليه السلام».

ومن الطبقة الدنيا نجد شخصيات العبيد يدورون في محور الشخصيات الرئيسة ويأتمرون بأمرهم والخادم في الرواية شجاع وحكيم وكريم حتى بنفسه يضحي في سبيل سيده، ولا يخون، بل لا تحدث نفسه بما يشبه التفكير في الخيانة في أحرج المواقف وأصعبها، قالت: «أتدري لماذا دعوتك؟» قال:

«كلا يا مولاتي ولكنني رهين أشارتك» قالت: «أتطيعني يا بلال؟» قال: «كيف لا وأنا عبدك وطوع أمرك»[٢٣]. وتمكن الكاتب من تجنب تحوير الحقائق التاريخية، واستعمال التاريخ من غير أن يحمله أكثر مما يتحمل من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن جعل الشخصية التاريخية ثانوية يعني فسح المجال للشخصية المتخيلة أن تكون هي الرئيسة، وبهذا لا يمكن أن تعد على الشخصية أنفاسها فالمؤلف معها يتصرف بمطلق الحرية[٢٤].

تشتغل الشخصيات في الرواية لفهم الوظيفة الفنية التي تنهض بها لتمثيل تلك الأحداث الدالة على حقبة أضحت جزءا من الماضي، لا بهدف استعادتها كما هي، وإنما باتخاذ موقف منها عبر استثمار وسائل الفن الروائي وأدواته. وبما أن هذه الأحداث لا يمكن أن تروى كما حدثت بالفعل، وإنما كما تقوم بها الشخصيات التي اختلقها الكاتب بغرض التدليل على مرحلة معينة، فإن هذا التفاوت يتيح للمتخيل التركيز على جوانب معينة من تلك الأحداث والوقائع.[٢٥]

لا تتم بالارتداد الكلي إلى الماضي والانغلاق فيه، وإنما بإعادة قراءته اعتمادا على الفعالية التخيلية التي تدمج بين الوقائع والأحداث والشخصيات المكرسة، ومقتضيات الكتابة الروائية بوصفها كتابة تخييلية. وبهذا المعنى تحقق الكتابة الروائية الوعي بالواقع والتاريخ عبر التفاعل مع الماضي والانخراط في مسعى سبر غوره.

وتكتسب الشخصية هويتها لدى زيدان منذ التقديم الأول لها. فإذا كان التقديم يعني الصفة المطلقة للشخصية دون أن تتغير فهي -إذن- مسطحة وليست نامية. فالشخصيات التي تحمل صفات مطلقة صورة أخرى من صور التأثر بالتراث الشعبي؛ لأن الشخصية في الحكايات الشعبية أما خيرة مطلقا أو شريرة مطلقا أيضا، وتدخل الصراع بين جانبي الخير والشر على هذا الأساس. فالخير يبقى كذلك مهما اختلفت الظروف، والشرير يبقى كذلك. وتصويرهما يجري على هذا الأساس، ونجد انعكاس ذلك في رسم الشخصيات لدى زيدان. ثم إن الخير يرتبط بالجمال و الشر بالقبح، فالبطل

الخير لدى زيدان جميل دائما كما جاء في صورة البطل «سعيد» في «رواية السابع عشر من رمضان» فوصفه بقوله: «وكان سعيد حسن الطوية قليل الاختبار، وبخاصة فيما يتعلق بدهاء العجائز، ولكنه كان جميل الصورة معجبا بجماله»[٢٦] و البطل الشرير قبيح لا يسر العين مرآه، ومظهره الزري يفضح الشر الكامن فيه مثلا وصف «لبابة» المتآمرة مع «قطام» لأجل اغتيال الإمام علي «عليه السلام» فقال عنها: «دخلت العجوز تتوكأ على عكازها وقد أحدودب ظهرها ونال منها الكبر فزادها قصرا ولكنها مازالت سريعة الحركة شديدة العصب، وكانت عمصاء العينين غائرة الفم لخلوه من الأسنان، مجعدة الخدين غائرتهما»[٢٧]، وكما يجمع الشرير كل خصائص الشر، و يجمع الخير كل خصائص الخير تماما كشخصية البطل الخير في الأدب الشعبي؛ لأن الأدب الشعبي يجمع خلاصة القيم الأخلاقية و آداب السلوك فيضيفها على أبطال قصصه[٢٨].

ويضفي زيدان على شخصياته النسائية صفات البطولة الرجالية من الشجاعة و الجرأة و الحكمة وحرية الحركة والتصرف، وغالبًا ما يقمن بما لا يقدر عليه الرجال ومن تلك الشخصيات على سبيل المثال: خولة عندما انقذت سعيد من شرطة عمرو بن العاص وساعدته في الذهاب إلى الكوفة و إخبار الإمام علي بخبر المؤامرة، «لما ذهب سعيد إلى بيت الغفاري سأل عن صاحبه فقالوا له: إنه خرج منذ الظهر و لم يعد... و فيما هو في هذه الهواجس و قد طار نومه سمع لغطا في الدار، ثم علت الضوضاء و ضج الناس فوقف و تسمع فإذا برجال عمرو قد دخلوا المنزل وأوغلوا في النهب و آذوا كل من تعرض لهم فأيقن أنهم آتون إلى حجرته، و سيفتكون به، فتقلد حسامه و التفت يمينا و شمالا لعله يجد مخرجا ينجو منه فسمع صوتا يناديه من وراء الحجرة فاستأنس بالصوت وعرف أنه صوت خولة، ولم يكن له سبيل رؤيتها غير نافذة عالية يشرف منها إذا صعد على مرقاة، فاحتال في الصعود إليها و أطل و كان الظلام حالكا و لكنه رأى شبحا و سمع صوت خولة تقول له: «إنهم سيفتكون بكل من في المنزل، فإليك هذا

الخمار و الجلباب فالبسهما و افتح الباب و اخرج، و سيظنونك امرأة فلا يتعرضون لك». فمد يده وتناول الخمار والجلباب فارتداهما وهو يرتعش مخافة أن تفاجئه الشرطة قبل خروجه فلم يكن إلا كلمح البصر حتى فتح باب الغرفة وخرج بزي امرأة فرأى الضوضاء على أشدها، ولم يتعرض له أحد في إبان النهب، فمشى إلى الشارع وراء البيت فرأى خولة واقفة، فلم يتمالك عن الإعجاب بشهامتها والإقرار بفضلها برغم دهشته وبغتته»[٢٩]. أضفى الروائي على شخصية خولة سمة البطولة والشجاعة وكأنه أراد أن يوصل للمتلقي عن طريق هذه الشخصية أن المرأة ليست شخصية ضعيفة ولا تستطيع الدفاع عن نفسها وعن الآخرين، بل هي قادرة على فعل ذلك ومضحية في الوقت نفسه وأنها صاحبة عزم وإصرار لتنفيذ ما تصبو اليه.

العنصر الثالث: الحدث الروائي والبنية الزمانية:

تعدّ الرواية التاريخية نوعًا من الرواية أولًا، ونوعًا من التاريخ يأتي بالمقام التالي. وعندما تبلغ الرواية ذروتها التاريخية، تبدأ بالتحدث عن الأبطال والحوادث والخلفيات التي تسجل في التاريخ[٣٠]، كما في رواية جرجي زيدان، «السابع عشر من رمضان»، وأنها ترسم حوادث خيالية لخلفيات حقيقية، ذات تلميحات، أو شيء أكثر من التلميحات. ونرى في هذه الرواية حوادث كثيرة منقولة بحروفها من كتب التراث. في الصفحات (٦، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٧٩، ٨٠، ٨٨، ٩١، ٩٢، ٩٦)، مليئة بنصوص منقولة حرفيا. و إذا أحدث فيها تعديلًا فهو طفيف لا ينبيء عن أي مجهود بذله الكاتب، كما في حدث قتل قطام، قال الروائي: فقال لها: «اعلمي يا قطام أني قاتلك انتقاما للإمام علي». قال ذلك و أغز خنجره في عنقها و أسرع فاحتز رأسها و ترك الجثة و لها شخير رن في أذنيه إلى مسافة بعيدة»، وعند مراجعة «بحار الأنوار»للعلامة المجلسي» ورد الحديث نفسه لكن بأسلوب آخر، إذ ورد في المصدر المذكور: «و أقبلوا إلى قطام الملعونة الفاسقة الفاجرة فقطعوها بالسيف إربًا إربًا، و نهبوا دارها، ثم أخذوها و أخرجوها إلى ظاهر الكوفة و أحرقوها بالنار، وعجل الله بروحها إلى النار وغضب الجبار»[٣١]،

وبهذا يكون الروائي مستوحيًا هذا الحدث من التاريخ، مع تعديلات متخيلة فغير في المكان فجعل قتل قطام في بستان عندما مشت إلى حافة القناة[٣٢]، و بلال الشخصية الخيالية هو من قام بقتلها، فالروائي يقول: «أما نحن، فقد جعلنا حوادث الرواية وسيلة لإلباس التاريخ لباس الطلاوة والفكاهة. فإذا جردت رواياتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخا مدققا يصح الاعتماد عليه والوثوق به والرجوع إليه وإن كنا لا نتطلب الثقة بها إلى هذا الحد وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة»[٣٣].

ولأن التاريخ غاية جرجي نجده في الرواية يختار حقبة تاريخية طويلة يتصرف فيها كيفما شاء بزيادة أدوار أو أحداث أو شخصيات أو بحذفها، وذلك ضمن الإطار التاريخي؛ لأن الحدث التاريخي يظل دليلا ومنارا يرشده إلى الطريق، فلا يضل ولا ينسى على الرغم من تنوع الأحداث والشخصيات، لا يتغلب الجانب التاريخي على الجانب الروائي.

«وعلى طريقة والتر سكوت يتناول زيدان في رواياته أكثر لحظات التاريخ تأزما و مأساوية، عندما يكون الشعب، نتيجة سير الحوادث منقسما إلى معسكرين متعاديين، إن صراع هذين المعسكرين هو الديناميكية الأساسية للرواية. فيقدم له هذا لاختيار الحوادث المتنوعة و الشخصيات المختلفة مما يساعده كثيرا ويسهل له مهمته في الجانب الروائي لعمله»[٣٤].

والعقدة الغرامية في الرواية تحرك الأحداث التاريخية لذلك اعتمد الكاتب في رواياته على عنصر المصادفة والمفاجأة والمبالغة. يقول محمد زغلول سلام: «إن بعض الكتاب يعتمد كي يشد القارئ للقصة إلى أن يفتعل الأحداث وأن يدخل عليها عناصر غير طبيعية لزيادة المفاجأة والإغراب، وتضخيم الحدث، مثل تدخل الجن والمردة في قصص ألف ليلة وليلة، والقضاء والقدر والمصادفات في كثير من قصصنا الحديث، والمناسب أن تسير الأحداث طبيعية أو كالطبيعية»[٣٥].

نلمح عنصر الصدفة في الرواية عندما أنقذ سعيد خولة من البيت الذي سجنها

فيه والدها « فهز الباب بيده هزا عنيفا كأنه يفتحه بالعنف فلم ينفتح ولم يعد يستطيع صبرا فقال بصوت خافت: «هل في المنزل أحد يفتح الباب.. إني غريب ضللت الطريق!» فأجابه الصوت من الداخل: «ليس في البيت سواي.. والباب مقفل لا سبيل إلى فتحه» فازداد سعيد دهشة واستغرابا وقال: «من أنت أيها المتكلم؟ إني أراك في ضيق فهل سبيل إلى إنقاذك؟» فأجابه الصوت: «يا حبذا إذا استطعته إني حبيسة. من أنت؟» قال: «قلت لك إني غريب ضللت الطريق، أريني وجهك وأرشديني إلى وسيلة أفتح بها الباب» قالت: «عالج الأقفال بالعنف لعلك تستطيع فتحها فتنقذني، وربما أنقذت ألوفا من الناس معي» ثارت الحمية في رأسه واستل خنجره وجعل يعالج الأقفال وهي تساعده من الداخل حتى فتح الباب فبرزت منه فتاة محلولة الشعر عليها رداء أهل الفسطاط»[٣٦]. هكذا رأينا جرجي يلجأ إلى الصدفة لتعينه على ربط المواقف أو حل العقدة.

العنصر الرابع: الحوار الروائي:

يؤدي الحوار «وظيفة مهمة في التعريف بالشخصية ومن خلاله تتراءى للقارئ ملامح الشخصية ودورها. فإذا كانت إحدى الوظائف التي يمكن للحوار أن يؤديها فعلا، كما عرفنا هي رسم الشخصيات، وإذا ما كنا نريد أن نحقق الإقناع لدى القارئ بالقصص أو الروايات التي نكتبها، وبأن ما يجري فيها إنما يجري في الحياة وليس شرطا أن تكون حياتنا بالطبع، و لكن الحياة التي نفترضها وبمنطقها هي، فإننا نحتاج إلى أن نرى شخصياتها ونحسها ونألفها[٣٧]».

تفرض المشاهد الحوارية نفسها بحضورها القوي، لكونها تعمل على كسر رتابة السرد، و تعمل على إقحام الواقع التخيلي، الذي يمثل منفذ الروائي في ترتيب رؤيته ومساءلة المسلمات التاريخية، التي تسربت في الذاكرة الشعبية. وتتجلى هذه التقنية عن طريق الحوار القائم بين الشخصيات ومن أمثلة ذلك، نجد الحوار الحقيقي الذي جرى بين الخوارج والرجل الذي قتلوه وقتلوا امرأته.

«وليس فشلهم بالدليل الوحيد على سوء نياتهم، ولكنني أتلو عليك

حكاية سمعتها من رجل أثق بصدق روايته هي أن الخوارج عند أول خروجهم على علي بعد رجوعهم من صفين، نزلوا عند النهروان فرأوا رجلا يسوق حمارا عليه امرأة، فدعوه فانتهروه فأفزعوه وقالوا له: (من أنت؟). قال: أنا عبد الله بن خباب صاحب رسول الله (صلى الله عليه وسلم). فقالوا له: أفزعناك؟. قال: نعم. قالوا لا روع عليك حدثنا عن أبيك حديثا سمعه من رسول الله. فحدثهم بحديث (أنه تكون فتنة يموت فيها قلب الرجل كما يموت فيه بدنه يمسي فيها مؤمنا ويصبح كافرا ويمسي مؤمنا). قالوا ما لهذا الحديث سألناك فما تقول في أبي بكر وعمرو. فأثنى عليهما خيرا. قالوا: فما تقول في عثمان في أول خلافته وفي آخرها. قال إنه محق في أولها و في آخرها. قالوا: فما تقول في علي قبل التحكيم و بعده قال إنه أعلم بالله منكم وأشد توقيا على دينه و أنفذ بصيرة. فقالوا: إنك تتبع الهوى وتوالي الرجال على أسمائها لا على أفعالها، والله لنقتلنك قتلة ما قتلناها أحدا. فأخذوه وكتفوه ثم أقبلوا به وبامرأته وهي حبلى، حتى نزلوا تحت نخل مواقير فسقطت منه رطبة فأخذها أحدهم فتركها في فيه، فقال آخر: أخذتها بغير حلها وبغير ثمن فألقاها، ثم مر بهم خنزير لأهل الذمة فضربه أحدهم بسيفه فقالوا هذا فساد في الأرض، فلقي صاحب الخنزير فأرضاه. فلما رأى ذلك منهم ابن خباب قال: لئن كنتم صادقين فيما أرى فما علي منكم من بأس أني مسلم ما أحدثت في الإسلام حدثا ولقد أمنتموني وقلتم لا روع عليك. فأضجعوه فذبحوه فسال دمه في الماء وأقبلوا إلى المرأة فقالت: إني امرأة ألا تتقون الله؟ فبقروا بطنها. هذه أعمال أعداء عليّ وهذا هو عليّ فكيف تنقم عليه وكيف تقتله أو تسعى في قتله؟ بل كيف نسكت عن قتله ولا تدفع عنه؟»[٣٨].

ونلاحظ من ذلك مدى التزام جرجي بالمادة التاريخية ونقلها كما ذكرتها المصادر التاريخية، مع تغيير في الأشخاص الذين رووا هذه القضية، إذ وردت هذه القضية على لسان أبي رحاب في الرواية لتناسب العمل الروائي.

ومن الحوارات التخيلية التي وردت في الرواية، الحوار الذي حدث

في مجلس عمرو بن العاص، بين قطام وخولة وعمرو بن العاص، وهو بالتأكيد خيالي؛ لأنه كما ذكرنا سابقًا أن قطام قُتلت في الكوفة بعد اغتيال الإمام علي كما ورد في بحار الأنوار، وبهذا لم تذهب قطام إلى مصر بعد هذه الحادثة، ويجري هذا الحوار.

«فقال عمرو: ما بالك يا خولة لا تدافعين عن نفسك؟ أليس ما قالته قطام عنك صحيحا؟ هل كنت عالمة بخبر المؤامرة على قتلي؟

قالت: «نعم»(...)

قالت خولة وهي تنظر إلى قطام شزرا: «سوف يتضح من هي الخائنة، وقد كان يجدر بك التأدب في حضرة الأمير، فإنه أعلم منك بقواعد الحكم» ثم وجهت خولة خطابها إلى عمرو وقالت: «أرجو من الأمير أن يطلق للساني الحرية لأقول كل ما يجول في خاطري» قال: «قولي ما بدا لك» قالت: «أما سبب مخالفتي أبي في رأيه وتحزبي للإمام علي، فلأني صادقة مخلصة في فكري وقولي، وهو المنحرف المتقلب. وما كنت لأصف أبي بهذا العيب لو لم يضطرني إلى ذلك» قال عمرو: «وما معنى هذا؟»...

قالت: «أما مقتل عثمان فأرجو من مولاي الأمير ألا يلجئني إلى الخوض في شأنه، لأني ربما اضطررت إلى ما أتجنب ذكره» قال: «وما الذي يخيفك بعد ما أبديته من الجرأة» قالت: «يخيفني غضب الأمير لأمر يعلمه» قال: قولي كل ما يبدو لك ولا تخافي» قالت: «أما مقتل الخليفة عثمان فلا أظن مولاي عمرا إلا من الراضين به» فبهت عمرو وقال: «كيف تقولين ذلك يا خولة؟» قالت: «ألم يكن مولاي في جملة المحاصرين لعثمان؟ ألم تقل له: (قد ركبت يا عثمان أمورا ركبناها معك، تب يا عثمان وارجع إلى الله). فأسمعك هو كلاما جارحا. ثم لما قال لك: (إني تائب). قلت له: (رأيناك تتوب ثم تعود).» قال: «وهل يؤخذ من ذلك أني كنت أريد قتله؟» قالت: «كلا ولكنه يدل على أنك كنت ناقما عليه؟» قال: «إنما كنت ناقما عليه ليرجع من أعماله ويبقى على خلافته» قالت: «لو كان هذا قصدك فقط لما فرحت بقتله» فذهل عمرو من سعة اطلاعها على خفايا الأمور فسألها: «وما دليلك على ذلك؟»

قالت: «دليلي قريب إذا أمنني الأمير قلته» قال: «قولي» قالت: «ألم تكن في فلسطين يوم قتل عثمان؟ فكنت إذا لقيت أحدا حرضته على قتله؟ ألم تحرض عليا و طلحة والزبير عليه؟ ثم لما جاءك رجل أخبرك بمقتل عثمان، ألم تقل: (أنا عبد الله إذا حككت قرحة نكأتها)؟»... فإذا بقطام تقول: «إني لأعجب من حلم الأمير، وما يرجوه من دفاعها عن ذنب اعترفت به صريحا»[٣٩].

هذا الحوار الطويل دار بين قوتين الخير والشر، قوة تدافع عن الإمام علي (عليه السلام) ولا تأبى من المقابل مهما كانت سلطته فولائها خالص، وقوة تريد الانتقام وبالتالي ينتصر الخير على الشر، وتضمن هذا الحوار موقف عمرو بن العاص من عثمان بن عفان، وأنه كان من الناقمين عليه.

وحوار سعيد مع قنبر حاجب الإمام علي، واعترضه سائلا: «من القادم؟» فقال سعيد وهو يتلجلج: «إني رسول إلى الإمام علي، ومن أنت؟»، قال: «أنا قنبر حاجب الإمام. ومن أنت؟»، قال: «إني سعيد الأموي، أريد مقابلة الإمام علي»، فصاح قنبر قائلا: «أأنت سعيد؟ تعال معي» .

فسر سعيد لإجابة طلبه توا، ومشى في أثر قنبر حتى دخلا باب الدار وتوجها إلى حجرة فيها مصباح، فدخل قنبر أولا، وأيقظ رجلين نائمين هناك، فلم يكد يدخل الحجرة حتى أطبق عليه الرجلان و قيدا يديه ورجليه وهو واقف لا يبدي حراكا من هول المفاجأة، ولما عاد إليه وعيه قال لقنبر: «ماذا تصنعون بي، و ما هذه الوقاحة؟ أين الإمام علي؟»، فإجابة قائلا: «لقد خاب فألك أيها الوغد اللئيم، إنك لن ترى عليا حتى ترى الموت قبله»[٤٠] .

سبب عدم وصول سعيد إلى الإمام كان بسبب ما فعلته قطام مع مربيتها من مؤامرة بإرسالها الصك الذي كتبه سعيد بأنه من سيقتل الإمام إلى قنبر، وهذه الأفعال لا غرابة فيها من أشخاص يعملون المؤامرات والجرائم ويكون فكرهم متشبعًا بهذه الأفكار الشيطانية.

العنصر الخامس: الوصف:

اهتمام زيدان بالوصف يفوق اهتمامه بالحوار، فقد استوعب الوصف

لديه طاقات السرد الممكنة، فوصف الشخصيات و الملابس و المدن و القصور و الطبيعة، و إن كان وصفه مع ذلك ليس وثيق الصلة بأجزاء الرواية، و إنما هو أشبه بمشاهد منفصلة أو لوحات معلقة على حائط دون وحدة أو هدف فني يربطها.[٤١]

فهو يصف الشخصية حال ظهورها في مسرح القصة، فيوقف زمن القصة في هذا الوصف، ويصف المدينة ويسهب في وصف الشخصيات التاريخية والمتخيلة من خلفاء وشخصيات أجنبية ونساء وتابعين.

ومن وصف الشخصيات مثلًا وصف عبد الله بقوله: «كان شابا جميلا مع نباهة وذكاء[٤٢]». ووصف أبا رحاب في قوله: «وأخذ أبو رحاب يصلح لحيته وشاربيه ويمسح عينيه. ثم مد يده إلى سعيد فعلم هذا أنه يريد يده فأعطاه إياها، فأمسكها بيديه فأحس سعيد كأنها أصابع من حديد ليبس أنامله وجفاف جلدها وبرودتها، وشعر برعشة رعشا متواصلا مما انتابه من الضعف الشديد»[٤٣].

ومن الأمكنة التي وصفها «عين شمس» التي كان يجتمع فيها أنصار الإمام علي، «وأقبل عبد الله على عين شمس فإذا هي مؤلفة من أطلال ليس فيها من الأبنية إلا الجدران و الأعمدة، فطاف بين خرائبها فلم ير أحدًا و لا سمع صوتا»[٤٤].

وفي نهاية تحليلنا لعناصر إنتاج المعنى في الرواية المذكورة نجد أنّ جرجي زيدان كاتب لا يبتعد عن الواقع المعيش في روايته وإن كان يستلهم التاريخ فيما يكتب، وقد سجلنا من الشواهد التي أوردناها اهتمام «جرجي زيدان» بالواقع في تجلياته البسيطة والمباشرة ذات البعد الإنساني الفطري المتسم بالفضيلة وبحبّ الخير، ونبذ الظلم والغدر من أجل خدمة البناء الاجتماعي، وإصلاح انحرافات المنحرفين الذين مثّلتهم الرواية بنماذج من التاريخ، فالإمام علي أنموذج الصلاح والتقوى والتواضع الإنساني يقابله أعداؤه والمتربصون به من أرباب الشر والفسق والفجور والغدر، ابتداء من معاوية وعمرو بن العاص مرورًا بالخوارج المارقين وانتهاء بسعيد وابن ملجم وقطام التي جسدت رمزًا للفتنة

والإغواء وحب الانتقام الذي أوصلها كما سيوصل كل الراغبين في الإفساد بالحياة إلى هذا المصير المأساوي المهين، ومن هنا يكتسب رهان «جرجي زيدان» على الرواية التي ترتدي لبوس التاريخ، أو على التاريخ الذي يرتدي لبوس الرواية، فهو تاريخ الروح العربية الإسلامية الحية بغض النظر عن اختلاف الزمان والمكان وظروف التاريخ والجغرافية، ولا سيما أن المجتمع العربي كان يعيش أزمة البدايات، وإعادة الولادة المحتاجة على الدوام إلى المثل والقيم العليا وإلى معرفة ما يقع بالضد منها في الواقع المعيش الذي أسهمت الرواية فيه عبر الحث على تكريس القيم الفاضلة والتحذير من الأخلاق والقيم الإنسانية الفاسدة.

نتائج البحث

١. التاريخ العربي والإسلامي بما يمتلك من قوة تأثير قادرٌ على أن يكون مرجعاً مهماً للكتابة الإبداعية بشتى أنواعها وتجلياتها.

٢. النصوص الروائية التي تستحضر التاريخ في بنيتها تكون ثمة مرجعيتان لخطاب السرد في الرواية: مرجعية تاريخية، ومرجعية نصية.

٣. يتجلى إنتاج المعنى في رواية « السابع عشر من رمضان» عبر الأحداث التي يريد تمريرها لقارئه الذي تقع عليه – بدوره – تحديد مرامي المؤلف ومقاصده عن طريق الإشارات والمعطيات التي تكتنفها لغة النص.

٤. حدث إنتاج المعنى في عدة عناصر منها: الأمكنة والشخصيات والحوار والوصف.

٥. كان جرجي زيدان في روايته لا يبتعد عن الواقع المعيش وإن كان يستلهم التاريخ فيما يكتب.

الهوامش:

١-لسان العرب: ابن منظور: مادة رَجَعَ.

٢-سورة العلق: ٨.

٣-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط١، ١٤٠٥ – ١٩٨٥ م: ٩٧.

٤-ينظر، المرجعيات الثقافية في شعر ابن الأبار القضاعي الأندلسي ت ٦٥٨: سارة محمد اتويه اللامي، رسالة ماجستير مقدمه إلى مجلس كلية التربية – جامعة ميسان، ١٤٤٠ – ٢٠١٩: ٣.

٥-ينظر، مدخل – المرجعية التاريخية للرواية الخليجية: فهد حسين، الأيام، العدد ٩٨٦٢، السبت، ٩ ابريل، ٢٠١٦، الموافق ٢ رجب ١٤٣٦.

٦-العلامة والمرجع سيمياء المرجعيات التاريخية في رواية " العمامة والقبعة ": د. محمد إبراهيم عبد العال، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مجلد ٣٢، العدد ١٢٥، إبريل ٢٠٢١: ٩ – ١٠.

٧-معجم اللغة العربية المعاصرة: أحمد مختار عمر ت ١٤٢٤، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م: مادة " نتج ".

٨-للاستزادة من ذلك ينظر مثلًا: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب: إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٢٧٩ وما بعدها.

٩-ينظر، إنتاج المعنى: د. محمد نوري: ٢٤.

١٠-تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم: محمد بوعزّة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧ م: ٩٩.

١١-التوظيف الفني للتاريخ في رواية " فتح الأندلس " ل: جرجي زيدان: سناء شويب: ٤٤ – ٤٥.

١٢-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٨٧.

١٣-بيت الإمام علي عليه السلام في الكوفة: مكتبة الروضة الحيدرية

https: \\ www. Haydarya.com

١٤-في الكوفة، بيت الإمام علي سجل للتاريخ: نرمين المفتي، الكوفة العراق، الاثنين، ٦ \ ٥ \ ٢٠٠٢، https: //middle-east-online.com.

١٥-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٥٤ – ٥٥.

١٦-تاريخ عمرو بن العاص: د. حسن إبراهيم حسن، مكتبة مدبولي – القاهرة، ١٩٩٦ م: ٢٠٨.

١٧-التوظيف الفني للتاريخ: سناء شويب: ٤٧.

١٨-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٧.

١٩-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٧ –

٨.

٢٠-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ١٣.

٢١-المصدر نفسه: ١٥.

٢٢-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ١٠٣.

٢٣-البناء الفني في الرواية التاريخية العربية ١٨٧٠ - ١٩٣٩ دراسة فنية مقارنة: خالد سهر محي الساعدي، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٩ م: ١٩٢.

٢٤-سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة: إدريس الخضراوي، أفريقيا الشرق، المغرب، النشر والتصفيف: ٣٩، زنقة علي بن أبي طالب، دار البيضاء، ٢٠١٧: ١١٠.

٢٥-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ١٢.

٢٦-المصدر نفسه: ٩.

٢٧-ينظر، البناء الفني في الرواية التاريخية العربية: خالد سهر محي الساعدي: ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧.

٢٨-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٦٧ - ٦٨.

٢٩-الصيغة والزمن في الرواية: جورج واتسن، ترجمة، عباس العويني، مجلة الأقلام، تصدرها، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، العددان، ١١ - ١٢، تشرين الثاني، كانون الأول: ١٤٥.

٣٠-بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار عليهم السلام: الشيخ محمد باقر المجلسي، تنقيح، العلامة الشيخ علي النمازي الشاهرودي، منشورات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان: ٤٢ \ ٢٩٨. وهذا القول يبرر موقف جرجي زيدان، مما قاله شوقي أبو خليل في كتابه " جرجي زيدان في الميزان " في صفحة ٨٩ " يقتل جرجي قطام، وتاريخيًا لم يذكر المؤرخون مصيرها، وهذا يعني أنها أنهت حياتها كأي فرد في الأمة، ولو وجد في حياتها ما يخالف ذلك لذكر، لأنه لافت للنظر ".. علمًا أن تاريخ تأليف كتاب بحار الأنوار: بين ١٦١٦ و ١٦٩٨م، وكتاب شوقي أبو خليل في تاريخ: ١٩٨١م وهذا يعني أن قتل قطام ذُكر من قبل.

٣١-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ١٤٣.

٣٢-مجلة الهلال: جرجي زيدان، السنة السابعة ١٥ مايو ١٨٩٩: ١٦ \ ٤٩٢.

٣٣-البناء الفني في الرواية التاريخية العربية: خالد سهر محي الساعدي: ١٩٢.

٣٤-دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها، اتجاهاتها، أعلامها: محمد زغلول سلام، الناشر: المعارف، الإسكندرية، د. ت: ١٢.

٣٥-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٥٩ - ٦٠.

٣٦-الحوار في البنية السردية لرواية " ثقوب

زرقاء " للخير شوار: حمدي الربح، مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس، جامعة أكلي محند اولحاج – البويرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤ – ٢٠١٥: ٣١.

٣٧-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٢٩، الكامل لابن الأثير: ٣ \ ٣٤١، وأورد القضية بكاملها: الطبري في تاريخه: ٥ \ ٨١ – ٨٢.

٣٨-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ١٣٣ – ١٣٤ – ١٣٥ – ١٣٦ – ١٣٧

٣٩-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٨٩ – ٩٠.

٤٠-البناء الفني في الرواية التاريخية العربية: خالد سهر محي الساعدي: ١٠٤.

٤١-المصدر نفسه: ٧ – ٨.

٤٢-المصدر نفسه: ١١٣.

٤٣-المصدر نفسه: ٢٢.

٤٤-رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان: ٥٦.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١- إنتاج المعنى في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: محمد نوري عباس، مكتبة المجتمع العربي، ط١، ١٤٣٥ - ٢٠١٤.

٢- بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار عليهم السلام: الشيخ محمد باقر المجلسي، تنقيح، العلامة الشيخ علي النمازي الشاهرودي، منشورات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان.

٣- البناء الفني في الرواية التاريخية العربية ١٨٧٠ - ١٩٣٩ دراسة فنية مقارنة: خالد سهر محي الساعدي، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٩ م.

٤- بيت الإمام علي عليه السلام في الكوفة: مكتبة الروضة الحيدرية .https: \\ www Haydarya.com

٥- تاريخ عمرو بن العاص: د. حسن إبراهيم حسن، مكتبة مدبولي - القاهرة، ١٩٩٦ م: ٢٠٨.

٦- تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم: محمد بوعزّة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧ م.

٧- التعريفات: العلامة علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان - بيروت، طبعة جديدة، ١٩٨٥م.

٨- الحوار في البنية السردية لرواية " ثقوب زرقاء " للخير شوار: حمدي الربح، مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس، جامعة أكلي محند اولحاج - البويرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤ - ٢٠١٥: ٣١.

٩- دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها، اتجاهاتها، أعلامها: محمد زغلول سلام، الناشر: المعارف، الإسكندرية، د. ت.

١٠- رواية ١٧ رمضان: جرجي زيدان، المكتبة الأدبية - بيروت، ١٨٩٩م-

١١- سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة: إدريس الخضراوي، أفريقيا الشرق، المغرب، النشر والتصفيف: ٣٩، زنقة علي بن أبي طالب، دار البيضاء، ٢٠١٧.

١٢- الصيغة والزمن في الرواية: جورج واتسن، ترجمة، عباس العويني، مجلة الأقلام، تصدرها، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، العددان، ١١ - ١٢، تشرين الثاني، كانون الأول.

١٣- العاشق: البطل النموذج: عبد الله رضوان، مجلة الأقلام.

١٤- العلامة والمرجع سيمياء المرجعيات التاريخية في رواية " العمامة والقبعة ": د. محمد إبراهيم عبد العال، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مجلد ٣٢، العدد ١٢٥، إبريل

٢٠٢١

١٥- في الكوفة، بيت الإمام علي سجل للتاريخ: نرمين المفتي، الكوفة العراق، الاثنين، ٦ \ ٥ \ ٢٠٠٢، https: / /middle-east-online.com.

١٦- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

١٧- مجلة الهلال: جرجي زيدان، السنة السابعة ١٥ مايو ١٨٩٩.

١٨- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب: إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٩- مدخل - المرجعية التاريخية للرواية الخليجية: فهد حسين، الأيام، العدد ٩٨٦٢، السبت، ٩ ابريل، ٢٠١٦، الموافق ٢ رجب ١٤٣٦.

٢٠- المرجعيات الثقافية في شعر ابن الأبار القضاعي الأندلسي ت ٦٥٨: سارة محمد اتويه اللامي، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية - جامعة ميسان، ٢٠١٩م.

٢١- معجم اللغة العربية المعاصرة: أحمد مختار عمر ت ١٤٢٤، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٢- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط١، ١٤٠٥ - ١٩٨٥ م.

٢٣- معنى المعنى دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية: أوغدن ورتشاردز، ترجمة، الدكتور كيان أحمد حازم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠١٥.