جامعة سيدي محمد بن عبد الله

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

ظهر المهراز - فاس

مركز دراسات الدكتوراه: الجماليات وعلوم الإنسان

تكوين الدكتوراه: التعابير والأشكال الرمزية: مقاربات وآليات الاشتغال

بنية البحث: الأبحاث المصطلحية والدراسات النصية

تخصص: اللغة العربية وآدابها

عنوان الأطروحة

شعرية العتبات في الرواية المغربية المعاصرة

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

الطالبة الباحثة:

فاطمة الزهراء لخليلي

ر. و. ط: 9591808791

تحت إشراف: الأستاذ الدكتور

رضوان الخياطي

السنة الجامعية:

1440 - 1441 هـ

2019 - 2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي منّ علي بعظيم فضله وأكرمني بجزيل عطائه، وقدّر لي أن وصلت بعملي هذا إلى نهايته، الحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين.

أتقدّم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان لأستاذي المشرف الدكتور رضوان الخياطي لما بذله من جهد ووقت في الإشراف على هذا البحث، ولما قدمه لي من توجيه ومساعدة، دون كلل أو منّ أو ملل. لقد تشرفت بإشرافه، ونهلت من علمه، واقتديت بصبره، وتعلمت من تواضعه، فله مني كامل التقدير والاحترام، وأسأل الله له دوام الصحة والعافية والتألق.

كما أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان للسادة الأساتذة أعضاء اللجنة العلمية الموقرة على تجشمهم عناء فحص هذا العمل وتقويمه، فلهم مني كامل التّقدير والاحترام.

والشكر موصول أيضا لكل السادة الأساتذة الأجلاء بمختبر الأبحاث المصطلحية والدراسات النصية على ما أسدوه لنا من نصائح وتوجيهات قيمة ومعارف لا ينضب معينها فهم النبراس الذي يهتدى به والقدوة المحتدى بها.

كما لا يفوتني أن أتقدم بعبارات التقدير والاحترام والعرفان لجميع أساتذتي بشعبة اللغة العربية وآدابها على كل ما قدموه لي طوال سنوات الدراسة بالكلية، ولكل الأساتذة الذين تتلمذت على أيديهم طيلة مشواري التعليمي.

والشكر أيضا لكل من مدّ لي يد العون والمساعدة لإنجاز هذا البحث، وتجاوز صعوباته إلى أن استقام على عوده.

فاطمة الزهراء لخليلي

مقدمة

حظيت "العتبات"، ولاسيما "العناوين" و"الاستهلالات"، منذ القدم، بعناية خاصة من لدن المبدعين والنقاد والمؤرخين...، بيد أنه لم تخصص لها دراسة شاملة إلاّ مع ازدهار "الشّعرية" وبروز "نظرية النص" في سبعينيات القرن العشرين حيث أصبح للنّص ومحيطه أهمية قصوى على اعتبار أنّ النّصوص المحيطة "نصوص موازية" تدخل مجتمعة مع النّص في علاقات متشابكة، وتعقد مع القارئ ميثاقا قرائيا يؤكده أو يلغيه فعل القراءة.

وإذا كانت العتبات حاضرة في العديد من الإنتاجات الإبداعية؛ شعر/ مسرحية/ قصة قصيرة/ قصة قصيرة جدا...، فإنّ حضورها في الرواية أكبر وأعمق لكون الرّواية من الأجناس السّردية التي تحظى بالاهتمام والتّتبع والدّراسة لما توفره، من إمكانيات فنية وسردية ونصّية، فهي «تشكيل لغوي متعدد المستويات»[1]، وهي تمنح «طرائق وجماليات متنوعة في اشتغال اللّغة: هناك طرائق تفجر شعرية الكتابة، وتتلغم مسالكها ببياضات وفراغات الرمز والمجاز، وأخرى على نقيضها تميل إلى الاقتصاد اللّغوي، وتشكيل كتابة أقرب إلى الخبر الصّحفي، تحقق ما سماه "رولان بارت" (الدرجة الصّفر للكتابة)»[2].

و" ذهب بعض الباحثين إلى أنّ شعرية الرّواية تتأسس من خلال فعل استعارتها لأدوات ووسائل الشّعر التّعبيرية، ونجد هذا التّفسير لدى" ديفيد لودج" يقول: « وبتبني الروائي لنوع من

1- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التّعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2012، ص:75.
2- نفسه.

الواقعية تنأى بنفسها عن الواقع التجريبي.. فقد وجد نفسه أكثر اعتمادا على الأهداف والوسائل الأدبية التي تنتمي لمجال الشعر، وبخاصة الشّعر الرمزي منه على النثر»[1].

وعلى خلاف الرأي السابق، فإن آراء متعددة تذهب إلى كون الرّواية لا تؤسس شعريتها اعتمادا على اقتباسها ونقلها للأدوات والوسائل الخاصة بالشعر، بل «تشيد شعريتها من حيث هي تشكيل لغوي يعبر بصيغة السّرد عن عوالم تخيلية معقدة. ولا يتوقف الإشكال عند حدود استعارة الرواية لتقنيات الشّعر، بل يتجاوز هذا التّصور الاستعاري إلى البحث في كيفية اشتغال الخطاب الشعري في النّص الرّوائي. كيف تشتغل هذه التقنيات حين ترحل من جنس الشعر إلى جنس الرّواية؟ هل نقارب شعرية الرّواية مثلما نقارب شعرية الشعر؟»[2].

غير أنّ هذا النّص الرّوائي لم يعد النّص الأوحد الخاضع للدّراسة من قبل الباحثين والنّقاد ، إنّما صار الاهتمام أيضا بالنّصوص الموازية له التي أصبحت بدورها نّصا يستحق أنْ ينظر إليه وفيه، خاصة بعد مؤلف جيرار جنيت "عتبات" "Seuils " حيث « لم تعد العتبات مجرد علامات نصّية تتراصف كميا، وخالية من التّشويق والإثارة بل غذت صورا شاعرية تتكون، ولوحات فنية ترسم، وملفوظات إشارية ذكية»[3]، وأصبحت «العتبات مهمة في مجال تحليل النّص الأدبي، وتفسيره

1- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التّعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2012، ص:81.

2- المرجع نفسه، ص: 115.

3- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، البنيات والوظائف والرّهانات، رسالة مرقونة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس ص: 5.

وتأويله، أو تفكيكه وتركيبه»[1]، كما تشير الدّراسات إلى أنّ الاهتمام الفعلي بالعتبات النّصية بدأ مع جيرار جنيت الذي فتح الباب أمام الدّارسين للاهتمام بهذا المعطى النّصي للبحث فيه، والوقوف على كل ما يحمله من دلالات ومعاني، وذلك إسهاما في ولوج، و فهم عالم النص سواء كان رواية أو قصة أو شعرا.

من هذا المنطلق كان التّفكير في موضوع **"شعرية العتبات في الرواية المغربية المعاصرة"**، و منه أيضا تأتي **أهمية هذا الموضوع،** فموضوع العتبات في النقد الروائي العربي، والمغربي على وجه الخصوص، لم يحظ باهتمام كاف من طرف النّقاد والدّارسين، لحداثته، فهو موضوع فتي، ذلك أنّ معظم الدّراسات والأبحاث والرسائل اهتمت بالمتن، أمّا العتبات فلم تستهو الباحثين ولم تثر اهتمامهم كما يؤكد ذلك النّاقد المغربي (**سعيد يقطين**) في تقديمه لترجمة كتاب عتبات لجرار جنيت، يقول :« ولم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النّص. ولم يتوسع مفهوم النّص إلاّ بعد أنْ تمّ الوعي و التّقدّم في التّعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله. ولقد أدّى هذا إلى تبلور مفهوم التّفاعل النّصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النّصوص بعضها البعض، والتي صارت تحتل حيزا هامّا في الفكر النقدي المعاصر. كان التّطور في فهم النّص والتّفاعل النّصي مناسبة أعمق لتحقيق النّظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته»[2]

1- جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، طبعة 2014، دار النشر، المعرفة، ص: 9.

2- سعيد يقطين، تقديم، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص، منشورات الاختلاف)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى: 2008، ص: 14.

أضف إلى ذلك كون الدّراسات للأعمال الروائية المغربية المعاصرة لم تحظ بدراسة مستفيضة وشاملة على عكس الرواية العربية التي نالت حظا وافرا من الاهتمام من لدن الدارسين، ومن بين هذه الدراسات نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- ✓ **جماليات النّص الروائي مقارنة تحليلية لعبة النسيان"** لأحمد فرشوخ.
- ✓ **تشكيل المكان وظلال العتبات"** لمعجب العدواني.
- ✓ **سؤال العتبات في الخطاب الروائي"** دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة" لكمال بن عطية.
- ✓ **عتبات النّص في الرّواية العربية"**، وهو في الأصل رسالة دكتوراه، لعزوز على إسماعيل،
- ✓ **عنفوان الكتابة وترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)** لعبد الحق بلعابد.
- ✓ **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دراسات في الروايات"** لشعيب حليفي
- ✓ **شعرية النّص الموازي: عتبات النّص الأدبي** لجميل حمداوي
- ✓ **الرواية العربية الجديدة، السّرد وتشكل القيم** لإبراهيم الحجري
- ✓ **المناصية في الرّواية المغاربية – من العنوان إلى النّص–** لهشام موساوي.

بالإضافة الى مجموعة من المقالات والدّراسات المتفرقة في المجلات المختلفة المهتمة بالسّرد والتي كان موضوعها العتبات النصية:

- ✓ **النّص والنّصوص الموازية في كتابات عبد الكريم غلاب الروائية والقصصية"** لمصطفى السلوي.

- ✓ **من نماذج العتبات النّصية في كتابات محمود المسعدي: الخطاب التقديمي**". لخير الدين زروق .
- ✓ **العتبات النصية في الرواية النسائية السعودية تخصيب الرؤية**" لبهيجة مصري إدلبي
- ✓ **العتبات النصية في الرواية العربية خرائط الروح أنموذجا**" لعبد الله أبو هيف.
- ✓ **العتبات النصية في الرواية العربية عواصف جزيرة الطيور** أنموذجا" لعبد الله أبو هيف.
- ✓ **إشكالية التعبير في السرد الروائي المغاربي العتبات النصية في الرواية العربية المغاربية** أنموذجا" لعبد الله أبو هيف
- ✓ **عتبات الكتابة ورهانات الواقع والتاريخ في رواية** : عتبة الحوش" لبوشوشة بن جمعة.
- ✓ **عن لعبة العتبة في لعبة النسيان**" للحسن علاج.
- ✓ **شعرية العتبات في النّص البوطاجيني قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعته (اللّعنة عليكم جميعا)**" لهداية مرزق.

أمّا على مستوى الدّراسة الأكاديمية فهي قليلة ونادرة ومن هذه الدراسات نذكر:

- ✓ **عتبات الكتابة في الرواية العربية: البنيات والوظائف والرهانات** من إنجاز الباحث عبد المالك أشهبون؛ وهي رسالة لنيل شهادة الدكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز. فاس، 2001-2002.

إنّ المتمعن في هذه الدراسات سيلحظ شح الأبحاث حول المتن الروائي المغربي، وأن الدراسات حول الرواية المغربية لم تهتم بشعرية العتبات في المتن المغربي المعاصر، مما شجعنا على

محاولة رصد هذه الثغرة بإنجاز بحث حول "شعرية العتبات" في مجموعة من النصوص المغربية المعاصرة.

وقد وقع الاختيار على نصوص تجمع بين تجربتين في توظيف العتبات النصية؛ تجربة نسائية، وأخرى لكتاب مغاربة معاصرين، رغبة في خلق نوع من التكامل بين رؤيتين وتجربتين مغربيتين. وتبعا لذلك، فإذا كانت العتبات جزءا من النص، وأنّ هذا النص مرتبط بعالم أوسع هو العالم العربي لغة، والعالم الغربي تقنية، والنوع انتماء، فإنّ أسئلة تفرض نفسها، وهي:

- ما هي خصوصية النّصوص المغربية المعاصرة من خلال توظيفها للعتبات النصية؟
- وما الإشكالات التي تطرحها هذه النصوص الموازية أثناء فعل القراءة؟
- إلى أيّ حد تعبر هذه النصوص الموازية عن تجربة عربية مغربية؟
- وهل اختلاف النوع (كاتب/كاتبة) له تأثير على حضور بعض عناصر العتبات أكثر من غيرها، وهل الوعي باستثمار العتبات حاضر عند نوع أكثر من النوع الآخر؟

هذه بعض الأسئلة التي يود هذا البحث الإجابة عنها من خلال دراسة العتبات النصية في مجموعة من النصوص الروائية المغربية المعاصرة.

لقد تمكنت الأعمال الروائية المغربية من تحقيق تراكم كمي ونوعي مستفيدة مما جد من تقنيات سردية في العالم الروائي، وانفتحت على عالم التجريب تختبر تقنيات سردية مستقاة من التراث ومن فنون مختلفة وأنّ صدور هذا الكم الهائل من الرّوايات المغربية التي تعنى بالنصوص الموازية، إذ يزين المبدعون المغاربة أعمالهم الروائية بلوحات فنية معبرة، ويولون عناية فائقة لعناوين

نصوصهم ويبرعون في اختيار افتتاحياتها، وكل ذلك وفق استراتيجية سردية، بغية تحقيق شعرية النّص الروائي وأدبيته، من هنا انبثقت فكرة الاشتغال على النصوص المصاحبة وشعرية العتبات النصية وكان ذلك حافزا أكثر لدراسة العتبات في الأعمال الروائية المغربية المعاصرة، والسعي إلى إثراء حقل البحوث العلمية ببحث أكاديمي يعنى بالعتبات النصية، حيث أصبحت العتبات أو بالأحرى النصوص الموازية مع انتشار "الشعرية" مبحثا مغريا للعديد من الدّارسين، فتناولوه بمناهج مختلفة لاختلاف طبيعة العتبات نفسها؛ فهي تجمع بين الكتابة والرسم (اللّوحة التشكيلية) التي تزين الأعمال الإبداعية، هذه الطبيعة المتباينة تقتضي مناهج مختلفة، أضف إلى ذلك أنّ المتن (رواية) يفرض بدوره منهجا محددا.

في دراستنا ل"شعرية العتبات في الرواية المغربية المعاصرة" سنتوسل بالسرديات البنيوية في شقها "السّرديات الشعرية poétique narrative"، والسيميولوجيا فيما يخص دراسة اللّوحات الفنية الموجودة على غلاف الروايات، ونظرية التلقي على اعتبار أنّ العتبات تخاطب القارئ وتقيم معه عقدا وميثاقا للقراءة.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع تقسيمه إلى مقدمة وبابين وخاتمة، بالإضافة إلى لائحة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

في المقدمة حاولت تبيان أهمية الموضوع، وسبب اختياري له، وفصلت القول في المنهج وتوضيح خطة البحث.

وخصصت الباب الأول للجانب النظري، وهو بعنوان "**مفهوم الشّعرية والعتبات بين النّقد القديم والحديث**. ويضم هذا الباب فصلين:

حددت في الفصل الأول مفهوم الشعرية في المعاجم اللغوية والاصطلاحية، ورصدت تطور المصطلح في النّقد الغربي، والنّقد العربي القديم ثم النّقد العربي الحديث، وقد جاء الفصل الأول من الباب الأول على الشكل التالي:

المبحث الأول: الشّعرية في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية.

المبحث الثاني: الشّعرية في النّقد اليوناني.

المبحث الثالث: الشّعرية في النّقد العربي القديم.

المبحث الرابع: الشّعرية في النّقد الغربي الحديث

المبحث الخامس: الشّعرية في النّقد العربي الحديث.

وفي الفصل الثاني حددت **مفهوم العتبات في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية**، وحاولت تتبع تطور المفهوم في النّقد العربي القديم، وفي النّقد الغربي، وفي النّقد العربي الحديث، حيث جاء الفصل على هذا الشكل:

المبحث الأول: العتبات في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية

المبحث الثاني: العتبات في النّقد العربي القديم.

المبحث الثالث: العتبات في النّقد الغربي الحديث.

المبحث الرابع: العتبات في النّقد العربي الحديث.

أما الباب الثاني، فخصصته لدراسة "**شعرية العتبات**" في نصوص روائية مغربية معاصرة، وهو يضم فصلين:

درست في الفصل الأول "العتبات الخارجية" في مجموعة من الروايات المغربية، وقد قسمت هذا الفصل إلى مجموعة مباحث، على أن يكون المبحث مقتصرا على عتبة من العتبات في الروايات المختارة، حيث سيتم الاشتغال على اللّوحات الفنية التي تزين أغلفة الروايات، وجاء اختيار اللوحات من منطلق رصد علاقة التّشكيل بالنّص الروائي، وهل اللّوحة الفنية الموضوعة على غلاف الرواية هي جزء من النّص، أو هي فقط عنصر ترويجي للعمل وعنصر جذب للقارئ .

أما العتبة الثانية التي يفصح عنها الغلاف هي العنوان، لهذا اخترت عناوين الروايات مبحثا ضمن هذا الفصل حيث سأنظر في طبيعة هذه العناوين تركيبيا، ودلاليا.

وبهذا جاء الفصل الأول من الباب الثاني على هذا النحو:

المبحث الأول: شعرية اللوحات الفنية.

1. شعرية اللوحات الفنية في رواية:" رحلة خارج الطريق السيار ."
2. شعرية اللوحات الفنية في رواية "سوق النسا أو ص.ب26 "
3. شعرية اللوحات الفنية في روايات أبواب موصدة" و "أحلام مجهضة" و"على ذمة التحقيق."

4. شعرية اللوحات الفنية في روايات: "لحظات لا غير" و "مخالب المتعة" و "الملهمات" و "التوأم".

المبحث الثاني: شعرية العنوان.

5. شعرية العنوان في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار ."

6. شعرية العنوان في رواية: " سوق النسا أو ص.ب26 "

شعرية العنوان في روايات أبواب موصدة" و" أحلام مجهضة و"على ذمة التحقيق"

8. شعرية العنوان في روايات: "لحظات لا غير" و"مخالب المتعة" و"الملهمات" و"الحق في الرّحيل".

وفي الفصل الثاني تناولت **"العتبات الدّاخلية"** بالدّراسة والتّحليل رابطة العتبات بالنصوص التي تنتمي إليها ومن العتبات الدّاخلية، اخترت الإهداء مبحثا أولا، في هذا الفصل لأنه العتبة الأولى التي تقع عين المتلقي عليها ، ونظرا لما يحمله الإهداء من خصوصية لدى الكاتب/ المبدع فالقارئ يطرح عدة تساؤلات حول المهدى إليهم العمل. وتختلف لغة كتابة نص الإهداء حسب نوع الأشخاص المهدى إليهم العمل، وطبيعة العلاقة التي تربطه بهم.

من هذا المنطلق كان التفكير في هذا النص الموازي، لرصد هذا الاختلاف و إبراز جمالياته الفنية، بعد ذلك اخترت التصدير(المقتبسة) نصّا آخر للدراسة ليكون مبحثا ثانيا، لأنّ هذه الاقتباسات يطبعها الاختلاف والتنوع، وهي أقوال تقتطع من سياقها الحقيقي الذي وجدت ضمنه

لتوضع ضمن سياق آخر وفي زمن آخر بقصدية واضحة من المبدع قد يكون لها دلالة معينة ضمن عمله الإبداعي، على أن يكون الاستهلال مبحثا ثالثا ضمن هذا الفصل، لنقف عن الكيفية التي استهل بها الروائيون أعمالهم الروائية، وهل لهذه الافتتاحيات او الاستهلالات علاقة بالافتتاحيات في الروايات الواقعية، أو قبل مرحلة التجريب.

واقتصرت الدّراسة في هذا المبحث على بعض النّماذج فقط، لرصد الاختلاف بين الاستهلال أو الافتتاحية وبهذا جاء الفصل الثاني من الباب الثاني على هذا النحو:

المبحث الأول: شعرية الإهداء.

1. شعرية الإهداء في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار ."
2. شعرية الإهداء في رواية "سوقا النسا "
3. شعرية الإهداء في روايات "أخاديد الأسوار" و "الناجون "
4. شعرية الإهداء في روايات " الحلم لي" و"على الجدار" و" لم تكن صحراء".
5. شعرية الإهداء في روايات" أحلام مجهضة" وشظايا حارقة "و على ذمة التحقيق"

المبحث الثاني: شعرية التصدير(المقتبسة)

1. شعرية التصدير في رواية "سوق النسا "
2. شعرية التصدير في روايات: " الحلم لي" و"على الجدار "و" لم تكن صحراء".
3. شعرية التصدير في روايات "لحظات لا غير" و"مخالب المتعة" و"الحق في الرحيل" و"الملهمات" والتوأم".

المبحث الثالث: شعرية الاستهلال

1. شعرية الاستهلال في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار".
2. شعرية الاستهلال في رواية: : "الخصر والوطن".
3. شعرية الاستهلال في "مخالب المتعة"

وفي الخاتمة قدمت مجموعة من الاستنتاجات التي استخلصتها أثناء دراستي لشعرية العتبات في النصوص الروائية المغربية المعاصرة.

وختاما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذي المشرف على سعة صدره، وعلى توجيهاته السديدة التي كانت لي خير معين لتقويم العمل، وتصويبه و إخراجه بهذا الشكل.

كما لا يفوتني أيضا أن أشكر أعضاء اللّجنة العلمية الموقرة التي ستعمل على قراءة هذا البحث وتصويبه وتقويم تعثراته.

الباب الأول

مفهوم الشّعرية والعتبات

بين

النّقد القديم والحديث

- الفصل الأول: مفهوم الشّعرية.

- الفصل الثاني: مفهوم العتبات.

الفصل الأول: مفهوم الشّعرية

المبحث الأول: الشّعرية في المعاجم اللغوية والاصطلاحية.

المبحث الثاني: الشّعرية في النّقد اليوناني.

المبحث الثالث: الشّعرية في النّقد العربي القديم.

المبحث الرابع: الشّعرية في النّقد الغربي الحديث.

المبحث الخامس: الشّعرية في النّقد العربي الحديث.

المبحث الأول: مفهوم "الشعرية" في المعاجم اللغوية والاصطلاحية.

1- مفهوم "الشعرية" في المعاجم اللغوية.

يعود الأصل اللّغوي لمصطلح الشعرية إلى جذر كلمة" شعر"، **جاء في لسان العرب**[1] شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشُعُوراً وشُعُورَةً وشِعْرَى ومَشْعُوراءَ ومَشْعُوراً ؛ الأَخيرة عن اللّحياني ،كله : عَلِمَ. وحكى اللّحياني عن الكسائي : ما شَعَرْتُ بِمَشْعُورِه حتى جاءه فلان.

والشِّعْرُ : منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وربما سموا البيت الواحد شِعْراً ؛ حكاه الأَخفش؛ (...) وقال الأَزهري : الشِّعْرُ القَرِيضُ المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أَشعارٌ، وقائلُه شاعِرٌ لأَنه يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غيره أَي يعلم.

وشَعَرَ الرجلُ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْراً وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ، قال الشّعر، وشَعُرَ أَجاد الشِّعْرَ؛ ورجل شاعر، والجمع شُعَراءُ.

ويقال: شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُر شَعْراً وشِعْراً، وهو الاسم، وسمي شاعِراً لفِطْنَتِه. وما كان شاعراً، ولقد شَعُر، بالضم، وهو يَشْعُر.

وفي القاموس المحيط[2] شعر به، كنَصَر وكرُم، شِعْرا وشَعْرا وشعرة، مثله، وشِعرى وشُعرى وشُعورا وشُعورة ومشعورا ومشعورة ومشعوراء: علم به، وفطن له، وعقله. وليت شعري فلانا، و-

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، ص: 410/409. (بتصرف).

2- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق، أنس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2008، مادة شعر 4881، ص: 867/866.

له، و- عنه ما صنع، أي: ليتني شعرت....والشّعر: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية، وإنْ كان كلّ علم شعرا. ج: أشعار.

وفي التعريفات[1] الشّعر: لغة: العلم. وفي الاصطلاح: كلام مقفى موزون على سبيل القصد، والشّعر في اصطلاح المنطقيين قياس مؤلّف من المخيّلات، والغرض منه انفعال النفس، بالترغيب والتنفير كقولهم الخمر ياقوتة سيالة، والعسل مرة مهوّعة.

يتضح مما سبق أنّ المعنى اللّغوي لأصل كلمة (شعر) يدل على مجموعة من المعاني والدلالات منها، "العلم" و"منظوم القول"، و"القريض"، و"الفطنة" و"العّقل".

1- الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مادة شعر،1011، ص، 109.

2- مفهوم "الشّعرية" في المعاجم اللغوية والاصطلاحية.

وفي اصطلاح المناطقة، فإن مفهوم "الشعرية" يعني قياس مؤلف من المخيلات لإثارة انفعال النّفس إما ترهيبا أو ترغيبا.

أمّا **بمعجم المصطلحات الأدبية**[1] فلا يوجد ذكر لمصطلح شعرية إنما ذكر مصطلح: الشّعر، حيث تم تعريفه بأنّه نظم شاعري، للواقع الملموس، يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان والعالم والكون. وأشار أيضا إلى وجود مصطلح الشّاعرية، عند كل من (تودوروف) و(ج.كوهن) (ميشونيك) حيث يستعمله (تودوروف) مرادفا ل" علم"/" نظرية الأدب واعتبره (ميشونيك) درس، يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية عند (ميشونيك). كما تعرف (الشاعرية) كنظرية عامة، للأعمال الأدبية، وسيتم التفصيل في هذا المفهوم في مبحث آخر من هذا البحث.

يتضح من هذا بأن المعاجم اللّغوية والاصطلاحية لم تدرج هذا المصطلح، لأنه من المصطلحات التي ظهرت في الدّراسات الحديثة.

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، 1985، ص:127.

المبحث الثاني: الشّعرية في النّقد اليوناني.

إنّ الشّعرية من المصطلحات التي عرفت استعمالا واسعا في الدّراسات النّقدية والأدبية الحديثة، حيث سعت إلى الكشف عن مكونات النّص الأدبي، وإظهار ما فيه من إبداع وجمالية.

وقد أشار حسن في كتابه "مفاهيم الشّعرية" إلى أنّ أرسطو هو أول من استعمل المصطلح "Poetics" «فالشّعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح- في أول انبثاقه- إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع »[1].

ويرى الناقد أن مصطلح "الشعرية" في النقد العربي يعتريه غموض كبير، في حين قد حسم النقد الغربي فيه منذ عهد أرسطو: « إنّ إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النّقد الغربي متجاوزا – إلى حد ما – لهذه الإشكالية منذ أرسطو حين سَمّ كتابه ب (po-etike) (فن الشّعر) أو (في الشّعرية) كما هو شائع في النّقد الغربي».[2]

وإذا كان المصطلح قد استعمل أول الأمر مع أرسطو فإنّ مفهوم استعماله قد تنوع، ويمكن إرجاع هذا التّنوع في المفهوم إلى الترجمة أو التّعريب، و«على الرّغم من أنّ الشّعرية تشكلت بوصفها

1 - حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص:11.

2 - المرجع نفسه، ص:11.

فرعا نظريا من فروع المعرفة حديثا فقط، إلا أنّ لها تاريخا طويلا، والتّفكير النّظري في الأدب، يبدو متلازما مع الأدب ذاته، ويمكن أن يفسّر هذا بميل النّص الأدبي ليكون موضوعا لذاته»[1].

تناول الباحثون موضوع الشّعرية كأساس للدّراسات الأدبية غير أنّ كل واحد منهم كانت له منطلقاته الفكرية وخلفتيه المعرفية التي بنى عليها تصوره للمفهوم حيث «جاءت الشّعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النّحو بين التأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النّفس، وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشّعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنة" في الآن نفسه »[2].

ويمكن إجمال هذا المفهوم من خلال ما قدّمه لطفي زيتوني حين قدّم تعريفا للشعرية، قال: «الشّعرية مصطلح من مصطلحات أرسطو، يدل على نظرية الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب، وليست غاية هذه النّظرية تفسير النّصوص، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها(...)، والشّعرية علم، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة (اللّسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي. ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشّعرية هو الخطاب»[3].

1- حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، (مرجع سابق)، ص: 20.

2- تزيفطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1990 ص: 23

3- لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النّهار للنّشر، الطبعة الأولى، 2002، ص:115 - 116.

تضمن كتاب أرسطو (فن الشّعر) قضايا عديدة، « تمثل نظرية في الشّعر اليوناني والفن عامة غير أنَّ الطّابع الغالب عليه هو آراؤه في الشّعر الموضوعي الملحمي والدّرامي، أمّا الشّعر الغنائي فلم يتعرض له، (...)ومهما يكن فإنَّ كتابه قد تضمن أهمّ آرائه في الشّعر»[1]، يقول: «حديثنا هذا في الشّعر: حقيقته وأنواعه، والطّابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية حتّى يكون الأثر الشّعري جميلا، ثمّ في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها، وكذلك في سائر الأمور التي تتصل بهذا البحث.

وفي هذا نسلك التّرتيب الطّبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة والملهاة والديثرومبوس وجل صناعة العزف بالنّاي والقيثارة، هي كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنّها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنّها تحاكى إمّا بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[2].

إذن مدار كلام أرسطو هنا هو المحاكاة في الشّعر اليوناني بأنواعه المختلفة، وطريقة التّأليف في هذا الشّعر للوصول للأثر المتوخى من خلال هاته المحاكاة، وهذا الأثر هو الذي تظهر من خلاله شعرية هذا الشعر أو شاعريته، وقد أضاف أرسطو أنّ كل نوع من هذه الأنواع الشّعرية له طريقة يحاكي بها تختلف عن الآخر؛ « فكما أنّ بعضها (بفضل الصّناعة أو بفضل العادة) يحاكى بالألوان

1- مسلم حسب حسين: الشّعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف، 2013، ص: 24-25.

2 - أرسطو طاليس: فن الشّعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، بدون طبعة، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ص: 3- 4 .

والرّسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكى بالصوت كذلك الحال في الفنون السّالفة الذكر: كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللّغة والانسجام مجتمعة أو تفاريق(...).

أمّا الفن الذي يحاكى بواسطة اللّغة وحدها، نثرا أو شعرا(...) على أنّ النّاس الذين اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشّعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء ايليجين والبعض شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ "الشعراء" عليهم ليس لأنّهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن»[1].

حديث أرسطو مرتبط بأنواع متعددة من الفنون وطرق المحاكاة لديها، وأنّ الفنّ الذي يعتمد اللّغة وسيلة للمحاكاة هو النّثر أو الشّعر، غير أنّه يعتبر أنّ إطلاق لفظة الشّعراء، إنّما يرجع للرّبط بين الأثر الشّعري في النّفس بالوزن عند النّاس، الشّيء الذي جعلهم يميزون بينهم فسمّوا بعضهم شعراء إيليجين؟ وبعضهم شعراء ملاحم، غير أنّ أرسطو يضيف أنّ هذه التسمية لا ترجع لأنّهم يستعملون المحاكاة في أشعارهم، أنّما لأنهم يستخدمون نفس الوزن.

الشّعرية عند أرسطو تتحدد من خلال فعل المحاكاة وقدرة المحاكين على الإجادة حدّ الوصول إلى إحداث أثر جمالي في نفس المتلقين. هذه المحاكاة التي اعتبر أنها تختلف باختلاف الوسائل والموضوعات والطريقة، بهذا يكون كتابه كتابا في فن المحاكاة، وقد ذكر طودوروف هذا الأمر في إطار حديثه عن نظرية الأدب: «ليس موضوع أرسطو في الشّعرية هو الأدب (أو ما ندعو

1 – أرسطو طاليس: فن الشّعر، ص: 4– 6.

كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنّه كتاب في التمثيل(المحاكاة) عن طريق الكلام»[1].

1 – تزيفطان طودوروف: الشّعرية، ماضيا ومستقبلا: مقدمة الكتاب ، ترجمة: عبد الجليل ناظم، ضمن كتابه الشعرية : ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1990، ص: 12.

المبحث الثالث: الشّعرية في النّقد العربي القديم.

سبق الحديث عن أنّ مصطلح "الشّعرية" قد تم استعماله أولّ الأمر من طرف أرسطو، وبفضل التّرجمة تمكن الفلاسفة المسلمون من ترجمة "فنِّ الشّعر"، غير أن استعمال المصطلح لم يكن بنفس المفهوم الذي يفيد أنّ الشّعرية هي بحث في قوانين الأدب عموما والشّعر بوجه خاص مما يعني أن استعمالهم للمصطلح كان بمعان مختلفة، وهذا ما يتضح من خلال أقوال الفلاسفة والنقاد المسلمين الذين سنورد –في المطالب التالية– آراءهم حول المفهوم.

أ- الفارابي

يميز الفارابي في "مقالة قوانين صناعة الشّعراء" بين نوعين من الأقوال؛ الصادقة والكاذبة، فالأولى برهانية، والثانية شعرية، ويرتبط النوع الثاني بالمحاكاة ارتباطا وثيقا: « قصدنا من هذا القول إثبات أقاويل وذكر معان تفضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصّناعة وترتيبها (...) نقول: إنّ الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إمّا دالة، وإمّا غير دالة. والألفاظ الدّالة: منها ماهي مفردة، ومنها ما هي مركبة. والمركبة منها ماهي الأقاويل....والأقاويل منها ماهي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السّامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء– وهذه هي الأقاويل الشّعرية»[1].

1– الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعراء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، بدون طبعة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص: 149– 150.

إنّ حضور لفظة الشّعرية عند الفارابي جاء في إطار الحديث عن الشّعر والشّعراء، حيث ميز بين أنواع الأقاويل وصنّفها إلى أنْ وقف على أنّ الأقاويل التي يكون لها وقع في ذهن السّامع، وهي الأقاويل الشّعرية؛ فهو من خلال كلامه يربط بين الأثر الذي تحدثه هاته الأقاويل في المتلقي وبين تسميتها بهذا الاسم، يضيف قائلا: «إنّ الأقاويل الشّعرية: إمّا أنْ تتنوع بأوزانها، وإمّا أنْ تتنوع بمعانيها. فأمّا تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى فيه إنّما هو لصاحب الموسيقى والعروض (...). وأمَّا تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء، فهو للعالم بالرموز والمعبّر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها»[1].

وإلى جانب الأثر الذي تحدثه الأقاويل الشّعرية، والتنوع الذي تعرفه من حيث الأوزان والمعاني، فإنّ ما يهم الفارابي هو معاني هذه الأقاويل، لأنّ الأوزان تهم صاحب الموسيقى والمهتم بالعروض، وبهذا يؤكد الفارابي على حضور الشّعرية في هاته الأقاويل من خلال الألفاظ ومعانيها.

ب- ابن سينا

يقول ابن سينا: « إنّ السّبب المولد للشّعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...)، والسّبب الثاني حبّ النّاس التّأليف المتفق على الألحان طبعا، ثم وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. من هاتين العلتين تولدت الشّعرية، وجعلت تنمو يسيرا

1- الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعراء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، بدون طبعة، دار الثقافة، بيروت، لبنان ص: 151- 152.

يسيرا تابعة للطّباع. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشّعر طبعا. وانبعثت الشّعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته»[1].

يرتبط مفهوم الشّعرية لدى ابن سينا بأمرين اثنين: هما المحاكاة وحبّ الناس للتأليف الموافق للألحان، لكنه جعل للمحاكاة قرينا هو اللّذة، أي أنّ المحاكاة يجب أنْ تثير في نفس الإنسان إحساسا باللّذة والاستمتاع، بالإضافة إلى حسن التّأليف الموافق للألحان والأوزان، لأنّ هذا التوافق بين القول المؤَلَّف واللّحن والوزن ينجم عنه أثر أيضا مما يُحدِث في النَّفس أثرا ولذة.

إذن فابن سينا، يركز على شيء مهم، وهو الوقع أو الأثر الذي تحدثه المحاكاة في النّفس البشرية، وما يعتريها من شعور وإحساس باللّذة.

ج- ابن رشد

سعى ابن رشد إلى تلخيص كتاب أرسطو، حيث قال: بأنّه يقصد إلى التّكلم في صناعة الشّعر، وأنواع الأشعار (...) وبماذا تقوم الأقاويل الشّعرية؟ ليجيب: «والأقاويل الشّعرية هي الأقاويل المُخيّلة.»[2] وهي تتركب من صنفين بسيطين من التّخييل والتّشبيه، معتبرا أنّ المحاكاة في الأقاويل الشّعرية أنمّا تكون بثلاثة أمور، هي: النّغم، والوزن، والتّشبيه نفسه، وهي أمّا أنْ تأتي مفردة أو مجتمعة كما هو الحال في الموشحات والأزجال(.....) كثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى " أشعارا" ليس فيها من معنى الشّعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل

1- ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ص:171- 172.
2- ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ص:201.

انبادقليس في الطبيعيات بخلاف أشعار أوميروش، فإنّه يوجد فيها الأمران جميعا.»[1] معتبرا أنّ ما ينبغي« أنْ يسمى "شعرا" بالحقيقة إلاّ ما جمع هذين وأمّا تلك فهي أنْ تسمى" أقاويل" أحرى أن تسمى "شعرا»[2].

يظهر من كلام ابن رشد في تلخيصه لأقوال أرسطو أنّ الأقاويل الشّعرية هي ما يتركب من عنصرين هما التخييل والتّشبيه، مركزا على أنّ المحاكاة في هاته الأقاويل تتم عن طريق النّغم أو الوزن أو التّشبيه، على أن تأتي هذه الأمور منفردة أو مجتمعة، غير أنّه يؤكد على أنّ بعضا من هاته الأقاويل التي تسمى أشعارا لا تسمى كذلك إلاّ باعتمادها الوزن فقط، ومنها أقاويل سقراط وانبادقليس، مستثنيا أشعار أوميروش من هذا التصنيف على اعتبار أنّها لا تعتمد الوزن فقط.

نستشف أنّ مفهوم الشّعرية عند الفلاسفة المسلمين قد تنوع، فإذا كان الفارابي قد ركّز على حضور المعاني في علاقتها بالألفاظ، فإنّ ابن سينا ركز على أنّ الشّعرية تنبثق من تظافر أمرين مهمين هما المحاكاة والتأليفات الموافقة للألحان، شرط أن تحصل اللّذة والأثر في النّفس البشرية، أمّا ابن رشد فقد أضاف عنصريين هما التّخييل و التّشبيه ليعتبر تلك الأقاويل شعرية.

انطلاقا من كلّ هذا يمكن اعتبار أنّ الشّعرية تنبثق من كلّ هذه العناصر وذلك من خلال العلاقة القائمة بين الألفاظ والمعاني على أنّ تحدث أثرا بالنّفس لتقبلها وتقبل عليها، وأنّ هذا لا يحصل إلاّ بتوافر العنصرين اللذين أضافهما ابن رشد وهما التّخييل والتشبيه، ذلك أنّ هذين

1- ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي ، ص:203-204.

2- المرجع نفسه، ص:204.

العنصريين سينقلان اللّغة أو الأقاويل من مرتبة الأقاويل العادية والمتعارفة والدّارجة بين النّاس إلى مرتبة أعلى وأرقى وهي ما أصبح يصطلح عليه بالأقاويل الشّعرية ويصطلح عليها الآن باللّغة الإبداعية.

بعد الحديث عن حضور المصطلح عند الفلاسفة المسلمين، سأحاول عرض ما جاء عند القرطاجني، و تجدر الإشارة إلى أنّ التّفصيل في مفهوم الشّعرية عند النّقاد القدامى ليس هو ما أصبو إليه، إنّما أحاول من خلال ما تقدّم تلمس هذا المفهوم واستعمالاته عند اليونان وفي النّقد العربي، للوصول إلى استعمالات المصطلح ومفهومه في النقد الحديث، سواء عند الغرب أو عند العرب لأخلص بعد ذلك إلى استعماله في الدّراسات السّردية خاصة الروائية.

د- حازم القرطاجني

يشير حازم القرطاجني في كتابه إلى مصطلح الشّعرية في ارتباطها بالأقاويل، يقول:« (...) الأقاويل الشّعرية أشد الأقاويل تحريكا للنّفوس، لأنّها أشدّ إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدّلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي بها علقة» [1]، ويضيف «أنّ الأقاويل الشّعرية يحسن موقعها من النّفوس من حيث تختار مواد اللّفظ، وتنتقي أفضلها وتركب التّركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدّالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتّى تكون حسنة إعراب الجملة والتّفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله»[2].(...) « وليس ما سوى

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بدون سنة الطبع، ص:118.
2- المرجع نفسه، ص: 119.

الأقاويل الشّعرية في حسن الموقع من النّفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى لها نحو الشّعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشّعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التّعريف بماهيته وحقيقته»[1].

يعتبر القرطاجني أنّ الأقاويل الشّعرية هي الأقاويل التي تسعى إلى تحريك النّفوس، لأنّها تعبر عما يختلج الإنسان من مشاعر، وأحداث لصيقة به، مضيفا أنّ هذه الأقاويل التي يكون وقعها جيدا بالنفوس إنّما من يتأتى لها ذلك باختيار الألفاظ المناسبة، وتركيبها مع بعضها البعض للوصول إلى المعنى المراد، كما يعطيها القرطاجني هذه الأفضلية، لما تتضمنه من معان تحدث في النّفس أثرا وجمالية، في حين يعتبر أنّ الأقاويل غير الشّعرية، في نظره هي أقاويل مباشرة وتقريرية، تهدف إلى إبطال الشّيء أو التّعريف بماهيته وحقيقته.

نستنتج إذن أنّ عنصرا ضمنيا يجعل هذه الأقاويل الشّعرية تنحى عن التقريرية والمبَاشرة، وهذا العنصر هو التّخييل الذي جعله القرطاجني أساس العملية الإبداعية، يقول: « الشّعر كلام موزون، (...) لا يشترط فيها – بما هي شعر- غير التّخييل»[2].

والتّخييل عند القرطاجني يجب أن ينزع نحو التعجب، فتستحسنه النفس الشيء الذي يجعل وقع الكلام أشدّ وتأثيره أقوى. ويمضي القرطاجني في تبرير هذا حين يقول:« (...) فلذلك صارت

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص: 119
2- المرجع نفسه، ص:89.

الأقاويل الشّعرية أشدّ إبهاجا وتحريكا للنفوس من غيرها. فلشدّة مناسبة الأقاويل الشّعرية للأغراض الإنسانية كانت أشدّ تحريكا للنفوس وأعظم أثرا فيها »[1].

وهذا يعني أنّ الأقاويل التي تراعي هذه الخصوصية يكون وقعها أكثر تأثيرا من الأقاويل التي تنآى عما يوافق الأغراض الإنسانية، إذن « الشّعرية عند حازم هي التي تحقق للآداب والشّعر خاصة ماهيته وتجعله يستحق هذا الاسم، فالشّعرية بالمعنى الذي قرره حازم هي المعرفة بقوانين صناعة البلاغة التي هي أساس صناعة الشّعر »[2].

نستنتج من كل ما تقدّم أنّ حضور المصطلح في النّقد العربي القديم من خلال هاته النّماذج قد اتخذ مفاهيم عدة، اختلفت باختلاف المنظور الخاص بكل ناقد، لكنها اتفقت في أنّ حضور الشّعرية في الإبداع رهين بما يحدث من لذة وإحساس جمالي في النّفس الإنسانية، وهذا يحيلنا ضمنيا إلى أنّ الحديث عن الجانب الشّعري أو الشّعرية في أي عمل يستوجب حضور متلق أو قارئ أو سامع، بمعنى أنّ العملية تستوجب مجموعة من الأقطاب، وهذا الذي سيظهر مع الدّراسات الحديثة التي اتخذت من النّص محورا لها، في الغرب ثم عند العرب.

ما مفهوم الشّعرية في النقد الحديث؟ وكيف تم تبلورها في النّقد الغربي، وفي النّقد العربي؟

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 120-121.

2- محمد اديوان: الخطاب البلاغي عند حازم القرطاجني المشكل والغاية، مجلة فكر ونقد، العدد41 ، 5سبتمبر، 2001، ص:51.

المبحث الرابع: الشّعرية في النّقد الغربي الحديث.

إنّ تأسيس شعرية حديثة في النّقد الحديث، تعود إلى الشّكلانيين الرّوس الذين أخذوا على عاتقهم مهمة علمنة الدّراسة الأدبية، وذلك ببحثهم عن أشكال جديدة، رافضين كل المناهج النّقدية السّابقة، وهذا ما صرّح به ايخنباوم في دفاعه عن هذا المنهج ضدّ من اعتبروه منهجا شكليا فقط: « يوصف منهجنا عند العموم بالشّكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تميزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النّفسي والمنظور الاجتماعي، وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث، وإنّما يكون موضوع البحث، في رأي الدّارس هو ما ينعكس في الأثر الأدبي»[1]، مضيفا أنّ « النّاقد الأدبي، بوصفه ناقد أدب، لا ينبغي له إلاّ البحث في السّمات المميزة لمادة الأدبية»[2].

واعتبر جاكبسون "الشعرية" باعتبارها "علم الأدب"، وهذا العلم مختص ب"الأدبية"؛ أي بالخصائص التي تجعل من نص أدبي نصا أدبيا بالفعل :« ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؟ إنّ موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا، و(الأدبية)، ليس بوصفها المظهر الوحيد المميز للأدب ولا بوصفها واحدا من مكوناته وإنّما بوصفها الخاصية الاستراتيجية التي

1- فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص:5.

2- المرجع نفسه، ص:14.

تشكل الأثر الأدبي الذي لم يُحَدَّد بوصفه حشدا من الأدوات الشّعرية، وإنّما حُدِّدَ بوصفه بنية معقدة ومتعددة الأبعاد تحتويها وحدة الغاية الإستيطيقية»[1].

الشّكلانية الروسية حركة أدبية ونقدية أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدّراسات الأدبية، وإن كانت في مراحلها الأولى قد اهتمت بمشكلة اللّغة الشّعرية، فقد كان رواد الحركة يرون أنّ هذه اللّغة تشويه مقصود للّغة العادية، مما دفعهم للاعتناء بالطبقة الصّوتية من اللغة، (توافقات أحرف العلة – مجموعات الأحرف الساكنة– إيقاع النثر– الأوزان...) واستعملوا مفهوما جديدا ظهر مع دوسوسير، هو الفونيم (أصغر وحدة ذات معنى)، كما ابتكروا مناهج عديدة لدراسة العمل الأدبي، لأنهم كانوا مهتمين بأن تتم الدّراسة وفق معايير علمية[2].

كانت أفكار الشّكلانيين منطلقا للعديد من النّقاد والدّارسين، مما مكنهم من تغيير العديد من المفاهيم التي تقوم عليها الدّراسة الأدبية، مما ساهم في بروز نظريات جديدة وشعريات متعددة، تهدف إلى سبر أغوار النّص الأدبي. ومن النّقاد الغربيين الذين تبنوا هذا المفهوم (بول فاليري) الذي قال : « يبدو لنا أنّ اسم الشّعرية ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشّعر»[3].

1- فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص:51.

2- رينيه وليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: جابر عصفور، عالم المعرفة،110، فبراير1987، ص:471.

3 – بول فاليري نقلا عن تزيفطان طودوروف: الشعرية: ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بنسلامة، دار توبقال للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1990 ، ص:23-24 .

أمّا ياكبسون فيعتبر الشّعرية الحقل الذي قاده إلى اللّسانيات، لأنه كان منشغلا بقضايا عديدة، الشيء الذي جعله يعمل على توضيح موقع اللّغة ضمن الأنساق السّيميائية الأخرى، محاولا تحديد العلاقات الوثيقة والمتعددة التي تربط اللّسانيات بمختلف العلوم[1]، وتأسس مفهوم الشّعرية لديه انطلاقا من إجابته عما يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا « فموضوع الشّعرية حسب الناقد يتعلق بالاختلاف النّوعي الذي يفصل فن اللّغة عن باقي الفنون سواء اللّفظية أو غير اللّفظية، فإنّ للشّعرية الحق في أن تحتل مركز الصّدارة من بين الدّراسات الأدبية (....) لأنّ العديد من الملامح الشّعرية لا ينتسب إلى علم اللّغة فحسب، وإنّما ينتسب إلى مجموع نظرية الدّلائل أي إلى السّيميولوجيا (أو السّيميوطيقا)، مضيفا أنّه يمكن تحديد الشّعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، ومعتبرا أنّها ليست الوظيفة الوحيدة لفن اللّغة، بل هي الوظيفة المهيمنة والمحدّدة، قائلا: يمكن للشّعرية أن تُعرَّف بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرّسائل اللّفظية عموما وفي الشّعر على وجه الخصوص»[2].

حاول رومان ياكبسون إعادة « بناء موضوع الشّعرية اعتمادا على تصوُّر لساني منفتح انطلاقا من لحظة اللّقاء بين اللّسانيات ونظرية التّواصل التي اكتشف تقاطعاتها ومشاكلها، والتي مكّنته من صياغة نموذج تواصلي لفظي يضم المكونات الأساسية لكل فعل تواصلي، من خلال هذا

1- رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، ص:6-7.

2- المرجع نفسه، ص:31.

النّموذج اكتشف وظائف لغوية متنوعة، وبالتّالي فتح آفاقا واسعة للبحث اللّساني قصد دراسة الأنماط والرّسائل اللّفظية المختلفة. وفي هذه اللّحظة تتموضع الشّعرية باعتبارها دراسة علمية منظّمة للتّنوع اللّغوي على الوظيفة الشّعرية»[1].

وخلافا لياكبسون فإنّ « جان كوهن يحصر موضوع الشّعرية في فن الشّعر فقط، مضيفا أنّ معنى الكلمة في العصر الكلاسيكي كان هو جنس أدبي (القصيدة) لكن مفهوم الكلمة (شعر) تحول مع الرومانسية، فعنت الكلمة الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة ومن ثمة صار الحديث عن" العاطفة" أو "الانفعال الشعري"، وبعدها توسع المفهوم ليشمل كل ما هو خارج أدبي، حيث تم استعماها في مجال الفنون (شعر الموسيقى، شعر الرّسم)»[2].

وحدد الباحث للشّعرية هدفا يتمثل في « البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نصّ في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنّف ضمن" الشّعر"، وغائبة في كل ما صنّف ضمن" النّثر"»[3]، وقارن بين الشعر فاستخلص أنّ لغة النثر لغة عادية، فيما يتسم الشّعر بالانزياح.

إنّ طبيعة وضع السؤال تفرض أنْ يكون المنهج المتبع منهجا مقارنا، أي مواجهة الشّعر بالنّثر، على اعتبار أنّ لغة النّثر لغة عادية مألوفة أما لغة الشّعر فتنزاح عن اللّغة العادية وتكسب فرادتها وشعريتها نتيجة انزياحها عن المألوف والعادي(....) « إنّنا نعتبر اللّغة الشّعرية إذن كواقعة أسلوبية

1- عبد القادر غزالي: اللّسانيات ونظرية التّواصل، رومان ياكبسون نموذجا، دار الحوار للنّشر والتوزيع، الطّبعة الأولى، 2003، ص: 47.

2- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص:9.

3- المرجع نفسه، ص:14.

في معناها العام...الشّاعر لا يتحدث كما يتحدث النّاس جميعا بل لغته شاذة، وهذا الشّذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشّعرية هي علم الأسلوب الشّعري.»[1].

كما أنّ « الشّعرية يمكن أن تعرّف بأنّها أسلوبية النّوع، تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيه عن مقوماتها التّأسيسية» [2]، غير أنّ كوهن سعى إلى « أنْ تكون الشّعرية علما من خلال دعوته إلى أنْ تتبنى هذه الأخيرة مبدأ المحايثة كما حصل مع اللّسانيات التي تبنت المبدأ ذاته مع سوسير»[3]، لأنّ الشّعرية مثل اللّسانيات كلاهما يهتم باللّغة وحدها، غير أنّ فرقا وحيدا بينهما هو « أنّ الشّعرية لا تتخذ اللّغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة. والشّاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللّغوي»[4].

إذا كان ياكبسون وجان كوهن قد ركزا على الشّعر في دراستهما وحديثهما عن الشّعرية، فإنّ طودوروف قد وسع مفهوم الشّعرية لديه ليشمل النّثر والشّعر على اعتبار أنّ كليهما ينضويان ضمن ما أسماه "بالأدبية".

وقد قام طودوروف بتخصيص كتاب كامل عنونه ب "الشّعرية"، اهتم فيه « بتحديد الفروق بين الشّعرية والتّأويل والنّقد وبيان علاقتها بالبنيوية، ...كما اهتم بمستويات النّص الأدبي الدّلالي منها واللّفظي والتّركيبي، وقدّم أهم النّتائج التي توصل إليها الباحثون في أخص خصائص النّصوص

1- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص:14- 15.
2- المرجع نفسه، ص:16.
3- المرجع نفسه، ص:40.
4- نفسه.

الموسومة بالأدبية.»[1] يقول :« جاءت الشّعرية فوضعت حدّا للتّوازي القائم على هذا النّحو بين التّأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشّعرية إذن مقارنة للأدب "مجرّدة" و"باطنة" في الآن نفسه»[2].

كما اعتبر طودوروف « أنّ العمل الأدبي في حدّ ذاته ليس هو موضوع الشّعرية، إنّما البحث في خصائص الخطاب الأدبي، ذلك أنّ هذا البحث هو الذي يصنع الحدث الأدبي أي الأدبية»[3]، قائلا: « ليس هدف هذه الدّراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية الخطاب الأدبي وطريقة اشتغاله، نظرية تحدد قائمة الممكنات الأدبية التي تصبح معها الأعمال الأدبية الموجودة حالات خاصة منجزة »[4].

ويتساءل طودوروف « هل تنطبق لفظة الشّعرية على هذا المفهوم؟ ليجيب بأنّ المعنى تنوع عبر التّاريخ، لهذا يجوز استعمالها، مستشهدا بما قاله فاليري: « يبدو لنا اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضّيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصّلة بالشّعر»، ويضيف « لكي نبرر استعمالنا لهذه اللّفظة يمكننا التّذكير

1- تزيفطان طودوروف: الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، للنّشر البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1990 ، ص: 5- 6.

2- المرجع نفسه، ص: 23.

3- نفسه.

4- تزيفطان طودوروف: الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (مرجع سابق) ، ص:99.

بأنّ أشهر الشّعريات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم أنّ اللّفظة غالبا ما استعملت بهذا المعنى في الخارج، وقد حاول الشّكلانيون الرّوس في السّابق بعثها، وأخيرا تظهر في كتابات رومان جاكبسون لتعني علم الأدب»[1].

إنّ « الشّعرية ما تزال إلى حدّ الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة، وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي تجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنّها رغم ذلك ضرورية» (....) فالشّعرية بالتّحديد لا تضع هذه المفاهيم المجردة في العمل النّوعي وإنّما تضعها في صلب الخطاب الأدبي، وهي تؤكد أنّ هذه المفاهيم لا يمكن أن توجد إلاّ هناك، في حين نجد أنفسنا في العمل بإزاء تجل مختلط، إنْ قليلا أو كثيرا، كما أنّها لا تُعنى بهذا الجزء أو ذاك، إنّما تُعنى بالبنى المجرّدة في العمل والتي تسمى "وصفا" أو حدثا روائيا" أو "سّردا » و « إنّ المظاهر الأشد أدبية في الأدب، هي التي تكون موضوع الشّعرية» [2].

ويضيف طودوروف قائلا « إنّنا إذْ نؤسس الشّعرية فنّا مستقلا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإنّنا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته. فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنّها لن تسمح بتكوين خصوصية الشّعرية.»[3]

1- تزيفطان طودوروف: الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، للنّشر .البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1990، ص: 24.

2- المرجع نفسه، ص: 28- 84.

3- المرجع نفسه، ص:84.

إنّ «استقلالية الشّعرية رهينة بقيام الأدب بذاته (.....)، لكن الاعتراف بالأدب موضوعا للدّراسة ليس كافيا لتبرير وجود علم قائم بذاته حول الأدب، يجب إذن ألاّ نكتفي بإثبات أحقية الأدب في أن يكون معروفا، بل أنْ نثبت أيضا اختلافه اختلافا مطلقا. معتبرا أن موضوع أي علم يتحدّد من خلال العناصر التي تكونه، لهذا فهو يرى أنّه علينا أن نثبت وجود الخصائص الأدبية (...) حتّى تشرّع لاستقلالية الشّعرية.»[1]

ويتساءل طودوروف في أي مستوى من مستويات المعالجة تجد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية؟ ليجيب: « أولا تشترك جمل النّص الأدبي مع كل الملفوظات الأخرى في جل خصائصها وزيادة على ذلك فإنّ سماتها التي عرفت بأنّها أخصّ خصائصها، توجد في التّلاعب بالألفاظ وترديدات الألعاب والمنطوق الوفي وبشكل أقل وضوحا، تتواصل جمل النّص الأدبي مع الأداء التشكيلي أو الحركي،(...) وعند الأنثروبولوجي يتشابه دور الأدب مع دور السينما أو المسرح وبشكل أعم مع دور كل الأنشطة الرمزية»[2]، مضيفا أنّ تعبير "علم الأدب" تعبير يؤدي إلى اللّبس وذلك من وجهين، فلا يوجد علم واحد بالأدب، لأنّ الأدب، وقد فهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزء من موضوع أي علم آخر من العلوم الإنسانية »[3]، من هذا المنطلق « الشّعرية مدعوة للقيام بدور انتقالي بارز فتكون بذلك قد استعملت "كاشفا" للخطابات، ما دامت الأنواع الأقل شفافية من هذه الخطابات تلتقي في الشّعر. ولكن ما إن يتم هذا الاكتشاف، وما إنْ يكن علم

1- تزيفطان طودوروف: الشّعرية، ص:84.
2- نفسه.
3- نفسه.

الخطابات قد دشن حتّى يختزل دورها في البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النّصوص في هذا العصر أو ذاك تعد "أدبا" »[1].

إذا كان الشّكلانيون قد اهتموا بموضوع الشّعرية فإنّ رولان بارت" احتفى « بعودة الشّعريين جاعلا من (ج. جنيت) أحد أقطاب الشّعريات المعاصرة، كونه استطاع الجمع بين ماضي الشّعريات وحاضرها، فهي عنده من جهة قديمة قدم ارتباطها بالثّقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة جدة ما عرفته من تحولات وتغيرات، باستفادتها من المباحث الهامة لعلوم اللّغة واللّسانيات، فهاتان الميزتان جعلتا منه بلاغيا وسيميائيا في آن » [2].

وقد تطور مفهوم الشّعرية لدى جنيت، حيث اختلف هذا المفهوم بين أول كتاباته، وبين آخرها فمفهوم الشّعرية في(Figures 1 -3-2)1966 /1972: « ليست أشكالا منطقية وحسب، ولكنها طرائق للخطاب، فالمقصود بالمجال ليس فقط مجموعة صغيرة من الكلمات، ولكن بنية النّص في مجمله، فهو لم يبحث في الصّور عن صورتها (image) الشّعرية فقط، ولكن تَشَكُلَ الحكي فيها »[3].

1- تزيفطان طودوروف: الشّعرية، ص: 86.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، ، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2008، ص: 25.

3- نفسه.

أمّا في كتابه النّص الجامع (l'Architexte)1979 وسع جينيت مفهومه للشّعرية وموضوعها، فهي عنده «عبارة عن مجموعة من المقولات العامة الباحثة في/ عن أنماط الخطاب والصّيغ القولية، والأجناس الأدبية (رواية، قصة، مسرح) »[1].

أمّا في أطراس (Palimpsestes) 1982 توسع المفهوم أكثر لديه أكثر ليصبح « عبارة عن مقولة أكثر تجريدا، تهتم بالمتعاليات النّصية، أو بالتّعالي النّصي للنّص، أيّ كلّ ما يجعل من النّص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النّصوص والتي تتحد في خمسة أنماط هي: التناص ، المناص ـ الميتانص، النّص اللاحق، النّص الجامع »[2]،

وسع جينيت من دائرة الشّعريات في كتابه عتبات 1987، حيث خصص هذا الكتاب للحديث عن المناص (paratexte) باعتباره مصطلحا يشهد حركية تداوليه وتواصلية في المؤسسة النّقدية العالمية للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنّص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية وبفاعلية جمهوره المتلقي له »[3].

اعتبر رولان بارت أنّ « المشروع الشّعري لجينيت ذو فضاء واسع وآني، فهو من جهة عمل نقدي، (لانتسابه للنّقد الأدبي)، ومن جهة عمل تطبيقي لاشتغاله على أعمال محددة ومختارة، ومن جهة أخرى إبستمولوجي (لأنّه يفتح بفضل النّص جديدا لجدلية الخاص والعام)، ومن جهة بيداغوجي (لإعادته النظر في وضعية تعليم الأدب، وتقديمه لطرائق جديدة في ذلك)، فالشّعرية عند

1- عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق، ص: 25
2- المرجع نفسه، ص:26.
3- نفسه.

"جينيت" هي «دائما في خلق معرفي ومنهجي، جديدين، لهذا نجد عنده هذه الارتحالات الشّعرية من النّص إلى المناص»[1].

1- عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق، ص: 27.

المبحث الخامس: الشّعرية في النّقد العربي الحديث.

إذا كان مفهوم الشّعرية عند النقاد الغربيين قد بدأت إرهاصاته الأولى مع الشّكلانية الرّوسية، وانتهى بها الأمر مع طودوروف مفهوما يمكن استعماله مع مختلف الأجناس الإبداعية خاصة النّثرية، فإنّ المفهوم عند النّقاد العرب أيضا ابتدأ من النّصوص الشّعرية، كما يتجلى في أعمال كل من أدونيس وكمال أبو ديب.

أ- أدونيس، علي أحمد سعيد

سعى الناقد والشاعر أدونيس إلى تأسيس نظريته عن الشّعرية العربية انطلاقا من نصوص الشّعر الجاهلي إلى الآن[1]. وقد جعل فصول كتابه عن الشعرية العربية على الشكل التالي:

- ✓ الشعرية والشفوية الجاهلية
- ✓ والشعرية والفضاء القرآني
- ✓ الشعرية والفكر
- ✓ الشعرية والحداثة.

وأشار ادونيس إلى أنّ استخدامه لعبارة شفوي إنّما هي إشارة منه إلى أنّ « الأصل الشّعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية- سماعية، وإلى أنّه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل " مدونا" في الذاكرة، عبر الرّواية ولكي أفحص، من ناحية

1 - مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي، دراسات في البنية والدّلالة، دار السّياب للطباعة والنّشر، لندن، الطبعة الأولى، 2007، ص:228 .

ثالثة، خصائص الشّفوية الشعرية الجاهلية ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة، وبخاصة على جماليتها »[1].

تطرق أدونيس أثناء حديثه عن الشّعرية إلى علاقتها بالنّص القرآني حيث وضح أنّ القرآن الكريم لم يكن « رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنّما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنّه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنّه يمثل أيضا قطيعة معها، على مستوى الشّكل التّعبيري. هكذا كان النّص القرآني تحولا جذريا وشاملا: به وفيه، تأسست النّقلة من الشّفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الرؤية والتأمل، ومن النظرة التي تلامس الوجود إلاّ في ظاهره الوثني، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي، وفي شموله- نشأة، ومصيرا ومعادا»[2] ويوضح أدونيس الغرض الذي من أجله اختار القرآن الكريم ليكون محور دراسته عن الشعرية العربية قائلا « لست هنا في صدد الكلام على النّص القرآني من حيث هو رؤية دينية، أو الكشف عن جماليته، فثمة كتب عديدة تناولت ذلك ببصيرة وإحاطة نفاذتين. إن غرضي يقتصر على توضيح الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية أمام الشعرية العربية» [3]

يتضح من كلام أدونيس أنّ الغرض من دراسة القرآن الكريم لا ينطلق من تصور ديني أنّما الغرض هو اثبات أنّ القران الكريم كان هو المنطلق الأساس للشّعرية العربية وأنّ هذه الشّعرية قد انتقلت من الشّفاهية إلى الكتابية من خلاله، وأنّ الكتب التي تناولته بالدّراسة قارنت بينه وبين

1- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989، ص: 5.
2- المرجع نفسه، ص: 35- 36.
3- المرجع نفسه، 36.

النّص الشّعري لإثبات إعجازه وتفرده، ويحاول أدونيس ربط الشّعرية بالقرآن من خلال إدراجه لمجموعة من الدّراسات التي تناولت النّص القرآني مقارنة بينه وبين النّص الشّعري الجاهلي، ومن بين الكتب[1] التي وردت لدى ادونيس، كتاب "مجاز القرآن لأبي عبيدة" و"كتاب معاني القرآن للفراء" و مشكل القرآن لابن قتيبة"..... ويظهر من خلال هذه الكتب أنّ أدونيس يريد أنْ يثبت أنّ الشّعرية العربية التي انتقلت من المرحلة الشّفاهية إلى المرحلة الكتابية كانت كامنة في النّص القرآني وأنّ الدّراسات التي عنيت به أحدثت تطورا في الفكر النقدي ويشير إلى أنّ ذلك يتجلى في « أنّ جذور الحداثة الشّعرية العربية، بخاصة، والحداثة الكتابية، بعامّة، كامنة في النّص القرآني، لأنّ الشّعرية الشّفوية الجاهلية تمثل القدم الشّعري، وأنّ الدّراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النّص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة.»[2]، وقد لخص أدونيس المبادئ الجمالية والنّقدية[3] التي نشأت بتأثير من الدّراسات القرآنية وأسّست لحركة الانتقال من شعرية الشّفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة، في مجموعة من النقاط هي:

1. مبدأ الكتابة دون احتذاء مسبق
2. اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والنّاقد

1- أدونيس: الشعرية العربية، ص: 36 -37- 38-39.
2- المرجع نفسه، ص: 50-51.
3- المرجع نفسه، ص: 53-54-55.

3. النظر إلى كلّ من النص الشّعري القديم، والنّص الشعري الحديث، في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.
4. نشوء نظرة جمالية جديدة-فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يعد على العكس، نقيضا للشعرية، كما يراها الجرجاني.
5. إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشّعر تجاوزا دائما للعاد، المشترك، الموروث، لا "يهاب ان يخرق الإجماع" كما يعبر الجرجاني.

أمّا مسلم حسن حسين فقد حدد خصائص شعرية أدونيس في مجموعة من النقاط:

- الشّعرية الجاهلية شعرية شفوية
- إنّها شعرية غنائية/ إنشادية يمثل الإنشاد جوهر بنيته.
- ارتباط الشّعر بالوزن ارتباطا بنائيا ميزه من غيره من فنون القول[1].

و تحدث أدونيس عن علاقة الشّعرية بالفكر حيث استهل الحديث بقوله: « ثمة ثلاث ظواهر أحرص على أن أبدأ بها هذه المحاضرة حول الشّعرية والفكر عند العرب، تتصل الأولى بالنّقد

1- مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي، دراسات في البنية والدّلالة، دار السّياب للطباعة والنّشر، لندن، الطبعة الأولى، 2007،228.

الشّعري العربي، والثانية بالنّظام المعرفي القائم على علوم اللّغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أمّا الثّالثة فتتصل بالنّظام المعرفي الفلسفي»[1].

ويرى أدونيس أنّ النّقد « اتخذ في معظمه من الشّعر الجاهلي نموذجا ومثالا، وقوم الشّعر اللّاحق، إيجابا وسلبا، بحسب اقترابه منه في الطريقة الشّعرية، او ابتعاده عنه. ويفترض في هذا النّقد إدراكه أنّ الشّعر الجاهلي لم يكن مستودع " الالحان" العربية وحسب، وإنّما كان أيضا ، مستودع "الحقائق" و "المعارف". ويعني ذلك أنّ الشّاعر الجاهلي لم يكن "ينشد" وحسب، وإنّما كان "يفكر" أيضا، وأنّ القصيدة الجاهلية لم تكن مصدر طرب وحسب وإنما كانت أيضا مصدر معرفة »[2] فالشعر الجاهلي لدى ادونيس « لم يكن ينهض عن تجربة انفعالية وحسب، وإنّما ينهض عن تجربة فكرية» [3].

كما اعتبر أدونيس « أنّ النّظام المعرفي الذي بني على الدّين.. فصل هو أيضا بين الشّعرية والفكر، فصلا قاطعا»[4]، غير أنّه يرى ذلك نوعا من المفارقة لأنّ « ما عدّه الدّين ضلالا وإغواء، يجعل منه ممثلو هذا النظام المعرفي، مصدر استمتاع جمالي، ولذة نفسية، وأنّ هذا النظام الذي استمدّ من نصّ كتابي بخصائص كتابية،...هو نفسه كان يدعّم التنظير للشفوية الغنائية ويؤكد معاييرها الفني، ويشارك في إعلانها معايير ثابتة، شبه مطلقة»[5]

1- أدونيس: الشعرية العربية، ص،:56.
2- نفسه.
3- أدونيس: الشعرية العربية، ص:58.
4- نفسه.
5- نفسه.

أمّا بخصوص النّظام المعرفي البرهاني « الذي يعدّ، بمعنى ما قطيعة على صعيدي المنهج و المعرفة، مع النظامين السّابقين»[1] يراه أدونيس « أنّه تواصل معهما، بشكل أو بآخر على صعيد النظرة إلى الشّعر. فهو يكملهما، ويضيف إلى ما يقدمانه من حجج خاصة بهما، حججه العقلية الخاصة به – والتي يستقيها من الفكر اليوناني » [2].

يخلص أدونيس في النهاية إلى أن الشعر بالنسبة للعرب « إمّا أنّه "ممتع مطرب" وإمّ أنّه "منفي، مطرود". فمجال الشّعر هو الكذب، واللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة»[3].

وقد رصد أدونيس هذه العلاقة من خلال ثلاثة نماذج مختلفة من الشّعر قائلا: «سأقدّم ثلاثة نماذج متباينة للوحدة بين الشّعرية والفكر في الكتابة الإبداعية العربية، تكفي بتنوعها لتقديم صورة شبه وافية عنها، وهي النّص النّواسي، والنّص النّفري، والنّص المعري»[4]، ليخلص في الأخير إلى أنّه « يصف النّص الشّعري لأبي نواس والنّفري والمعري هو نصّ فكري – تخييلي: فكري، لأنّه يخترق حقول المعرفة في عصورهم، وينتج القلق المعرفي – إزاء الدّين والقيم والأخلاق، إزاء الله والغيب، والحياة والموت وإزاء مختلف المشكلات الأخرى التي يواجهها الإنسان.(.....) وتخييلي- لا بمعنى أنه يصدر عن الخيال الحسّي- النّفسي، بل بالمعنى الصوفي كما يتجلى خصوصا في النّص النّفري، فالخيال، بحسب هذا المعنى، وسيط بين النّفس التي هي من عالم الغيب والحس الذي هو من عالم الشّهادة(...)، وعين الخيال هي التي ترتسم فيها الصّور الرّمزية التي ينبغي أن نعبر منها إلى إدراك

1- أدونيس: الشعرية العربية، ص:58.
2- نفسه.
3- أدونيس: الشعرية العربية، ص:58- 59.
4- المرجع نفسه، ص: 61.

الحقيقة المرموز إليها. والخيال يشبه الرّحم: كما يتكون الجنين في الرّحم، تتكون المعاني في الخيال، وتتشكل بصور مختلفة، هكذا ينقلنا الخيال من المعلوم إلى المجهول.»[1]

يختم أدونيس ما قدّمه عن علاقة الشّعرية بالفكر من خلال ما سبق معتبرا أن « سرّ الشّعرية هو أن تظل كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة- أي تراها في ضوء جديد. اللّغة هنا لا تبتكر الشّيء وحده، وإنّما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مُفْلِتَة من حدود حروفها، وحيث الشّيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر.»[2].

أمّا بخصوص حديثه عن الشّعرية والحداثة فهو يرى أنّه لا نستطيع « أن نفهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا، إلاّ إذا نظرنا إليها في سياقها التّاريخي- اجتماعيا وثقافيا وسياسيا»[3] ويعتبر أنّ « مسألة الحداثة الشّعرية في المجتمع العربي، تتجاوز حدود الشعر بحصر المعنى، وتشير إلى أزمة ثقافية عامة هي، بمعنى ما، أزمة هوية (...) وترتبط كذلك بصراع المجتمع العربي مع القوى الخارجية.»[4]

انطلاقا مما تحدث عنه في هذا الفصل يخلص في الأخير إلى « أنّ الحداثة في الثقافة العربية هي مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه، ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي»[5]. وهذا في نظره

1- أدونيس : الشّعرية العربية، ص: 69 - 70.
2- المرجع نفسه، ص:78.
3- المرجع نفسه، ص:79.
4- المرجع نفسه، ص: 81.
5- المرجع نفسه ، ص: 89

يتطلب « النظر أولا في بنى الحياة العربي، وبنية الفكر العربي. فأن يسائل الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه، قبل كل شيء، فلا يصح أن تبحث الحداثة من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنّما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي- أصولا وتاريخا، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها.»[1]

لكنه يعتبر أن الحداثة السائدة في الظاهرة الشعرية هي استيهام وقدّم هذه الأوهام من خلال مجموعة من النقاط هي: الزمنية و الاختلاف والمماثلة، والتّشكيل النثري والاستحداث المضموني.[2] ليختم أدونيس هذا الفصل بقوله « وإذ تتأسس الحداثة الشعرية العربية في بعض جوانبها على تحرير المكبوت- أي على الرّغبة، وكل ما يزلزل القيم والمعايير الكابتة، ويتخطاها، فإنّ مفهومات: "الأصالة" و"الجذور" و"التراث" و "الانبعاث" و " الهوية" و"الخصوصية"، ومثيلاتها تتخذ معاني مختلفة، ودلالات مختلفة. وبدلا من مفهومات: المترابط المتسلسل، الواحد المكتمل، المنتهي، تبرز مفهومات: المتقطع والمتشابك، الكثير ، المتحول، اللّامنتهي. ومعنى ذلك أنّ العلاقة بين الكلمات والأشياء فراغا دائما لا يملؤه القول. وهذا الفراغ الذي لا يمتلئ يعني أنّ السؤال ...يبقى سؤالا مفتوحا، ويعني أنّ المعرفة لا تكتمل، وأنّ الحقيقة بحث دائم.»[3].

1- أدونيس: الشعرية العربية، ص: 89.
2- المرجع نفسه، ص: 93- 94- 95.
3- المرجع نفسه، ص: 112.

ب- كمال أبو ديب

إذا كانت الشعرية عند أدونيس قد ارتبطت بالشّعر فإنّها عند كمال أبو ديب لم تنفصل عن هذا الفن فدراسته تبحث عن فهم الشعرية من خلال المزج بين الشعر القديم والحديث، وعبْر نصوص مترجمة»[1]، فدراسة اللّغة والشّعر من خلال الإيقاع والمسافة المفترضة الفاصلة التي شغلته ألا وهي مسافة التّوتر أو الفجوة، فهو يحدد وظيفة للغة الشعرية وهي خلق الفجوة ويقصد بذلك «مسافة التّوتر بين اللّغة وبين الإبداع الفردي، بين اللّغة وبين الكلام وإعادة وضع اللّغة في سياق جديد كلية»[2].

إنّ الشّعرية عند أبو ديب تتحقق عندما تتآلف العناصر النّصية فيما بينها لتخلق شبكة من العلاقات، فالشعرية عنده « خصيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، ،أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشر على وجودها» [3].

1- حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية العربية في النّقد العربي الحديث،(دراسة في النّظرية والتّطبيق)، رسالة دكتوراه، 2006، جامعة مؤته،الأردن.ص:62.

2-كمال أبو ديب، نقلا عبد العزيز ابراهيم: شعرية الحداثة، (دراسة). موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنتwww.awu-dam.org.ص:12.

3- كمال أبو ديب، نقلا عن، هدى أوبيرة : مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص :32.

«فالشّعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات»[1].

و يرى الناقد أنّ الشّعرية « حركة استقطابية، بمعنى أنّها فاعلية تنتزع من سديم التّجربة واللّغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقا حول قطبين يفصلهما بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر. هكذا تكون الشّعرية التّجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعا »[2].

ويصرح أنّ « الشّعرية مفهوم متغيّر عبر التّاريخ»[3]، ويعلل ذلك برأي لوتمان الذي يقول «إنّ كون المشابهة بين النّص وبين الواقع اللاّفني فضيلة، بل شرط للفن شرعها الذّوق والنّظرات الجمالية في القرن التاسع عشر، وأنّه في المراحل المبكرة كان اللاّتشابه (...) وأنّ اللّغة من أجل أن تصبح مادة الفن عرّيت أولا من مشابهتها لغة الحياة اليومية »[4].

1-كمال أبو ديب، عن هدى أوبيرة : مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص :32.

2-كمال أبو ديب، عن عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، (دراسة). موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت .www.awu-dam.org، ص:12.

3- نفسه.

4- نفسه..

والشّعرية عنده «ليست القول الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشّعري، بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وميدان اشتغال الفجوة. ومسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤية و التّجربة، فهي شرط ضروري للتّجربة الفنية يميزها عن التّجربة العادية والرؤية اليومية »[1].

ويرى أنّ «وظيفة اللّغة الشّعرية هي خلق الفجوة: مسَافة التّوتر بين اللّغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللّغة والكلام، وإعادة وضع اللّغة في سياق جديد كلية »[2]. «فاللّغة الشّعرية هي التي تحدد فرادة العمل الأدبي وتميز طريقة كل أديب عن الآخر»[3] .

1-كمال أبو ديب، نقلا عن عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، (دراسة). موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنتwww.awu-dam.org. ، ص:12

2 - المرجع نفسه، ص:65.

3 - المرجع نفسه، ص: 33.

الفصل الثاني: مفهوم العتبات.

المبحث الأول: العتبات في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية

المبحث الثاني: العتبات في النّقد العربي القديم.

المبحث الثالث: العتبات في النّقد الغربي الحديث.

المبحث الرابع: العتبات في النّقد العربي الحديث.

يعتبر مصطلح العتبة من المصطلحات النقدية التي حظيت باهتمام النّقاد والباحثين في الدّراسات النّقدية الحديثة، خاصة مع توسع مفهوم النّص، غير أنّ للمصطلح جذورا في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية، وللتوسع في معنى المصطلح، وجب تتبعه في هذه المعاجم، وكذا معرفة مسار المصطلح في النّقد العربي القديم، بعد ذلك التطرق للمصطلح في النّقد الغربي خاصة مع **جيرار جينيت** مع تتبع الدّراسات التي تناولت المصطلح في النّقد العربي الحديث، لمعرفة ما إن كان اهتمام النّقاد العرب بكل العتبات النّصية أم أن الاهتمام انصب على نوع دون الآخر. وهل اختيار نوع بعينه يفيد في قراءة النّص وتحليله أم أنّ العتبات كلها تتضافر وتتكاثف لتحقق للقارئ متعة سبر أغوار النّص وفك تشعباته وتشابكاته السردية. فالعتبات تمارس «تأثيرا خاصا على القارئ وتوجه تصرفاته إزاء النّص»[1] ذلك أن القارئ أو المتلقي قد يصدر أحكاما انطلاقا من العتبات (العنوان– التقديم– البداية أو الاستهلال) لهذا «فإنّ البداية المحكمة البناء تشدّ القارئ إلى النّص وتجعله يتابعه إلى النّهاية، عكس البداية الرديئة التي تجعل القارئ يعزف عن النّص وتصرفه عنه»[2].

1 – محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي التّعدد اللّغوي والبوليفونية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى:2012، ص:115.

2 – المرجع نفسه، ص:115، بتصرف.

المبحث الأول: العتبات في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية

أجمعت المعاجم اللّغوية على أنّ العتبة هي : الدّرج[1] أو أسكُفَّةُ الباب[2]، وهي حسب ابن فارس تنحدر من أصل صحيح، العين والتّاء والباء[3]. وقيل العتبة العليا. والعتب الدّرج وعتب الدّرج مراقيها إذا كانت خشبة ، وكلّ مرقاة منها عتبة[4]. العتبة هي أول ما يطالع الشّخص وهو بصدد الولوج إلى مكان معين.

أمّا اصطلاحا: العتبة: بفتح العين والتاء المثناة الفوقانية في اللغة الفارسية بمعنى قطعة الخشب التي تثبت في الباب ويمر النّاس فوقها.[5]

كل مرقاة فهي عتبة[6] نستنتج أنّ المعنى اللّغوي قاد الاصطلاحيين إلى تبني نفس المفهوم، من هنا يتبين أنّ مفهوم العتبة هو: مدخل الشيء و الموجّ إليه. فما مفهوم العتبات في النّقد العربي بالقديم ؟

---

1 – اسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، المجلد1، الطبعة الرابعة، يناير 1990، ص:177.

2 – اسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصحاح، ص:177، وأبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 4، ص: 225، والفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي وزكرياء جابر، ص:1045، وأبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، مادة عتب، دار صادر، بيروت، لبنان، ص: 576.

3 – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا : معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 4،ص:225

4 – ابن منظور: لسان العرب، ص: 576.

5 – محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف ومراجعة : د. رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ص: 1164.

6 – أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: معجم الكليات. تحقيق: د. عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان ،الطبعة الثانية، 1998،.ص: 598.

المبحث الثاني: العتبات في النّقد العربي القديم.

اهتم القدماء، من مؤلفين وكتاب ونقاد بالتأليف في شتى أنواع الأدب وفنونه من شعر ونقد ونحو وعروض وصرف وخطابة وترسل وبرعوا فيه، وكان من بين ما اهتم به المؤلفون في تلك الفترة، مقدّمات كتاباتهم باعتبارها، المدخل والعتبة التي يطرح من خلالها الكاتب كل ما يعن له عن موضوعه كما أنّها تمكن القارئ من الولوج إلى عالم الكتاب ومضامينه، وهي في الآن نفسه عنصر جذب وجلب لاهتمام القارئ الذي يُتوجه إليه.

يخلص القارئ للكتابات النّقدية العربية القديمة، إلى أن العرب القدامى لم يتحدثوا عن العتبات كما نظر لها "ج. جينيت" "G.Genette"، إنّما كان التأليف لديهم أمرا يستدعي مجموعة من القواعد والخصائص التي يجب أن تتوفر في أي مؤَلف ليكون متداولا بين النّاس والقراء، من هنا جاء اهتمام المؤلفين بعناوين الكتب باعتبارها أول ما يطالع القارئ، ثم انصب اهتمامهم على المقدمات باعتبارها المدخل الذي يقدِّم من خلاله المؤَلِّف لموضوع كتابه.

وكانت هذه المقدّمات تخضع لضوابط وشروط معينة، من المؤلفات التي اهتمت بهذا النوع من الكتابات وحاولت إبراز خصائص هذا الخطاب في التراث العربي القديم، كتاب عباس ارحيلة "مقدمة الكتاب في التّراث الإسلامي وهاجس الابداع"، وكتاب "عتبات النّص: المفهوم والموقعية والوظائف" لمصطفى سلوي، و قد أشار الباحث في مقدمة كتابه يقول: « والذي يولي للتراث التأليفي عند الأمة العربية الإسلامية ظهره، يقطع قطعا جازما لا شك بعده أنّ ما جاء به (جينيت) فتْح جديد ونهج مبين في تعرف هذه المكونات وجمعها وترتيبها لم يسبق إليه أحد. إلا أنّ الذي

يمارس ما ندعوه بحفريات التراث فإنّه يقف على كم هائل من التنظير والتطبيقات التي خص بها العلماء المسلمون القدامى هذا الذي ندعوه بـ (العتبات) أو (المصاحبات). هم لم يستخدموا هذه المكونات، (...) بالفهم نفسه الذي جاء به المؤلف، وهو أن تكون عبارة عن مفاتيح لقراءة النّصوص و فهم صناعة التأليف منذ انطلاقتها الأولى عند المؤلف إلى غاية وصولها بين يدي القارئ مرورا بمكونات النّشر وما تستلزمه هذه المرحلة من طقوس وقواعد. إلاّ أنّ كتاباتهم التنظيرية والتطبيقية في الموضوع تقدّم مسحا واسعا لهذه المكونات، بالإضافة إلى وعي منظم بكيفية استخدامها وترتيبها ووظائفها»[1].

نستنتج أنّ اهتمام القدماء انصب على العتبات والمقدمات أو المطالع وهذا جزء من اهتمامهم بصنعة التّأليف والكتابة، حيث كان الأمر لديهم عادة يتم تطبيقها في كتابتهم دون أن يحتاجوا لتنظير أو تقعيد، وهذا ينطبق على باقي العلوم العربية ذلك أنّ التّطبيق سبق التنظير ومثال ذلك الشّعر العربي القديم الذي قعد له عروضيا فيما بعد، غير أنّ مفهوم العتبات كما نظر لها جينيت لم يكن حاضرا عند القدماء من نقاد وكتاب ومفكرين لأن جنيت تحدث عن العتبات كمصاحبات للعمل الإبداعي خاصة الرّوائي، وباعتبار الرّواية جنس حديث في الأدب العربي فإن الحديث عن العتبات عند القدماء بالمفهوم الذي جاء به جنيت سيبخس المؤلفين والكتاب في القديم حقهم.

1 – مصطفى سلوي: عتبات النّص المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم: 71، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: 22، جامعة محمد الأول، 2003، ص: 9.

من هذا المنطلق فإن حديثنا عن العتبات في النّقد العربي لن ينصب على مرحلة ما قبل جنيت بل سأركز على المرحلة التي تلت إصدار كتاب عتبات، وكيف تم تلقي الكتاب في الدّراسات العربية عند النّقاد العرب، وما هي العتبات التي اهتم بها هؤلاء النّقاد؟

المبحث الثالث: العتبات في النّقد الغربي.

بدأ الاهتمام بالعتبات النّصية في الدّراسات النّقدية الغربية، مع ظهور كتابات جيرار جنيت وخاصة كتابه "عتبات" "Seuils "، غير أنّ الاهتمام بها بشكل كبير والتّركيز عليها لم يبدأ إلا بعد أن توسع مفهوم النّص،[1] حيث «انخرط "جنيت" كباقي السيميائيين والشّعريين في مساءلة النّص ومكوناته السّردية، وكيفية بنينتها، منطلقا من تعاريفه اللّسانية والسّيميائية، من كونه مجموعة من الملفوظات اللّسانية الدّالة وكمنطقة قابلة للحفر والتأويل»[2]، مما أدى إلى « تبلور مفهوم التّفاعل النّصي وتَحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النّصوص بعضها ببعض »[3]. فكان التّطور في فهم النّص والتّفاعل النّصي مناسبة أعمق لتحقيق النّظر إليه باعتباره فضاء ومن ثمّ جاء الالتفات إلى عتباته.»[4]

إنّ العتبات هي المفتاح الذي يساعد القارئ لسَبر عالم النّص لفك مغاليقه واكتناه خباياه، أو للاستعانة بها قصد النفاذ إلى معان خفية لا يمكن أن يصل إليها القارئ دون الاستعانة بهذه العتبات لأن من لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها. ومن لا يحسن التمييز بينها، من حيث

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى،2008 .ص: 14.

2- المرجع نفسه، ص: 27.

3- المرجع نفسه، ص:14.

4- نفسه.

أنواعها وطبائعها ووظائفها يخطئ "أبواب" النّص. فيبقى خارجه أو حتى عندما يدخل إليه، يبقى خارج فضاء النّص لأن ما انتهى إليه لا يسلم نفسه إليه لأنّه ليس الفضاء الذي يقصد».[1]

وبالرغم من الالتباس الذي عرفه مصطلح "المناص" أو كما سمّاه "جيرار جينيت" المتعاليات النّصية، فأنّ هذا الأخير استطاع «أن ينتقل من شعريات النّص إلى شعريات المناص/ الكتاب، بتوضيعه لبعض المعالم و المفاهيم لمصطلح المناص الذي طالما حذرنا منه لانفتاحه على تعددية القراءات والتأويلات وخضوعه لاستراتيجيات السّوق النّقدي»[2]، وهذه المتعاليات حدّدها جينيت كما سبقت الإشارة إلى ذلك في خمسة أنماط هي:« التّناص، الميتانص، النّص اللاّحق، النّص الجامع إلى جانب المناص»[3] الذي هو «نصّ ولكن يوازي النّص الأصلي، فلا يعرف إلاّ به ومن خلاله»[4].

وحسب جينيت فإنّ النّص/ الكتاب قلّما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته كاسم الكتاب والعناوين والإهداء..»[5]، وقبل جنيت لامس بعض الكتاب المصطلح في كتاباتهم وإنْ لم يخصصوا له كتابا مستقلا مثل جنيت ومن هؤلاء الكتاب نجد، كلود.دوشي الذي تحدث عن المناص في مقالته مجلة الأدب سنة 1971 "من أجل سوسيو – نقد"، معتبرا إياه «منطقة مترددة (.....) أي تجمع مجموعتين من السّنن: سنن اجتماعي، في

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى،2008 ، ص:15- 16.

2- المرجع نفسه، ص:20.

3- المرجع نفسه.

4- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص:28.

5- المرجع نفسه.

مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنّص»[1]، وبالإضافة إلى جيرار جينيت نجد الناقد الفرنسي جاك.دريدا الذي تحدث عن العتبات في كتابه "التَّشتيت" الصادر سنة 1972 حيث تحدث عن خارج الكتاب، « الذي يُحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتّمهيدات، والدّيباجات والافتتاحيات.... واعتبر دريدا أنّ هذه العتبات تُكتب ليتم محوها ونسيانها لكن هذا النّسيان بنظره لا يكون كليا، ذلك أن أثره يبقى حاضرا ليلعب دورا مميزا وهو تقديم، وتقدمة النّص لجعله مرئيا، قبل أن يكون مقروءا ».[2]

تعرّض (جان. بول دوبوا) لمفهوم المناص، في أطار تحليله لمصطلح الميتانص معيّنا حدوده وعتبته[3] و تحدث أيضا (فليب لوجان) في كتابه "الميثاق السير ذاتي" 1975" عما سمّاه حواشي أو أهداب النّص، معتبرا أنّ «حواشي النّص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السّلسلة، اسم النّاشر، حتى اللّعب الغامض للاستهلال»[4].

غير أنّ الكتاب الذي استعمل مصطلح المناص بنفس الدّقة كما سيعالجه جينيت فيما بعد هو كتاب مارتان بالتار: « l'Ecrit et les écrits, Problèmes d'analyse et de considérations didactiques » غير أنّ ما قدّمه مارتان كان مرتبطا بالشّق البيداغوجي المحض، وزاد عليه جينيت فيما بعد الجانب النّقدي والابستمولوجي للمناص.»[5]

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص) . ص: 29.
2- نفسه.
3- نفسه.
4- المرجع نفسه، ص: 29 – 30.
5- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص:31.

جاء ذكر المناص عند (T.M.Tomasseau) في مقالته بمجلة الأدب عدد 53 لسنة 1984، بعنوان "قصد تحليل المناص المسرحي" حيث مفهوم المناص يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة، وقائمة الشّخصيات الزّمنية والفضائية، وتوصيف الدّيكور، ومؤشّرات العرض.. «فالمناص عنده يكشف عن البنى العميقة للكتاب، وهو جانب تقني محض»[1].

أمّا هنري .ميتيرون فتحدث في كتابه "خطاب الرّواية" 1980 عن «تلك المناطق المحيطة بالرّواية ...خاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف»[2]

من خلال ما تقدّم يظهر أنّ هناك الكثير من الكتاب والنّقاد الذين اهتموا بالعتبات أو المصاحبات النّصية لكن كل من وجهة نظره وكل حسب ميدان اهتمامه، فهناك من ربطها بالجانب التقني للمسرح وهناك من اعتبرها طريقا يوصل القارئ للنّص الروائي، وهناك من اهتم بعنصر معين منها وهناك من وقف على أكثر من ذلك، لكن يبقى ما جاء به جينيت في هذا الباب منفردا ومتفردا ذلك أن مشروعه النّقدي هو الذي يوضح المفهوم والقصد من هاته المصاحبات النّصية، و اعتبر المترجم أنّ المشروع الشّعري لدى جنيت لا يمكن فهمه إلاّ في إطار الاستمرارية والانتظام في جهازه المفاهيمي والمصطلحي، وذلك من خلال تتبع مصطلح المناص في جل كتاباته»[3].

قدّم جنيت تعريفا مفصلا في كتابه "عتبات" للمناص، فجعله نمطا من أنماط المتعاليات النّصية، والشّعرية، فالنّص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلاّ بمناصه، فنادرا ما يظهر عاريا عن

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص: 31
2- المرجع نفسه، ص: 32.
3- نفسه.

عتبات لفظية أو بصرية مثل(اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، والاستهلال، صفحة الغلاف...) وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه، فالمناص هو «كل ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره ، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منّا دخوله أو الرّجوع منه...»[1].

بما أنّ جينيت قد فتح الباب للحديث عن العتبات والمصاحبات النّصية، فأنّ الكثير من الدّارسين من بعده قد ولوجوا هذا العالم وحاولوا اقتحامه أسوة به، فانتشرت الكتابات حول المناص بعد كتابه" عتبات"، فظهرت كتابات حول المناص ليس في الرّواية فقط، ولكن في المسرح، والسينما، والرسم والموسيقى..»[2]، حيث خصصت مجلة الشّعريات / poétique العدد 69 لشهر يناير 1987 لدراسة المناص في عدة مجالات فلسفية وثقافية وبصرية، كما أنّ « هناك كتبا اهتمت بالجانب التّطبيقي للمناص فاهتمت بمناص لم يهتم به جنيت وهو مناص الناشر، والكتاب الذي تحدث عن هذا هو "La périphérie du texte" 1992 لفليب لان [3].

اهتم عبد الحق رقام في كتاب "Les marges du texte " 1998 بدراسة حواشي النّص(العناوين الرئيسية، والفرعية، والاستهلالات، والبدايات...)[4] فالمناص عنده هو مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنّص أو الكتاب والتي سماها جنيت بالنّص المحيط peritexte،

1- فيليب لان، نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص) مرجع سابق، ص: 44.
2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق. ص:35.
3- نفسه.
4- نفسه.

أي «كل هذه المنطقة "zone" الفضائية والمادية من النّص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة و الأساسية للنّاشر، أو أكثر دقة للنّشر»[1].

احتفى بالمكونات المناصية الخاصة بالمؤلف أكثر من أنواعه لهذا نجدها تتداخل، لكن «بالقراءة المتدبرة يمكننا تحديد هذه الأنواع التي أجملها في نوعين مهمين: (المناص النّشري الافتتاحي) مناص النّاشر و(المناص التّأليفي) مناص المؤلف»[2].

قبل التطرق للأنواع التي تحدث عنها جينيت أقدم تّصور **فيليب لان** كما قدّمه بلعابد في كتابه[3].

1* المناص النّشري /الافتتاحي: يضم كل الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وينقسم هذا المناص إلى:

- ✓ النص المحيط النّشري: الغلاف – صفحة العنوان- الجلادة –كلمة الناشر.
- ✓ النّص الفوقي النشري: الإشهار- قائمة المنشورات- الملحق الصحفي لدار النشر

2* المناص التأليفي(مناص المؤلف) paratexte auctorial: يمثل كل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلف، و ينقسم مناص المؤلف إلى قسمين: هما النّص المحيط التّأليفي والنّص الفوقي التّأليفي.

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص: 35.
2- المرجع نفسه، ص: 45- 46.
3- المرجع نفسه، ص: 45- 48.

✓ النص المحيط التأليفي: اسم الكاتب– العنوان الرئيسي والفرعي– العناوين الداخلية– الاستهلال – المقدمة– الإهداء– التصدير– الملاحظات – الحواشي – الهوامش.

✓ النّص الفوقي التأليفي وينقسم إلى:

– العام : يندرج ضمنه كل ما يتعلق باللقاءات (الصحفية والإذاعية والتلفزيونية) الحوارات والمناقشات والندوات والمؤتمرات....

– الخاص: يهتم بالمراسلات(العامة والخاصة)، والمسارات والمذكرات النّص القبلي، التعليقات الذاتية.

المناص عند جينيت[1] ينقسم إلى قسمين: هما النّص المحيط والنّص الفوقي، وضمن كل منهما تتفرع مجموعة عناصر مناصية هامة.

1* النّص المحيط: « peritexte » ويشمل كل ما يتعلق بالنّص من مصاحبات خارجية: الصورة المصاحبة للغلاف اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة النّاشر. وضمن هذا النّص المحيط يوجد مجموعة من النّصوص الثانوية:

✓ النّص المحيط النّشري: « Peritexte Editorial » ويشمل الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، السلسلة..

✓ النّص المحيط التّأليفي: « Peritexte auctorial » ويضم اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخلية، الاستهلال، التّصدير، التّمهيد...

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق، ص: 49 – 50. بتصرف.

2* النّص الفوقي: « Epitexte auctorial » ويتعلق الأمر في هذا النّص بكل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، كالاستجوابات، والمراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والنّدوات.. ويتفرع عن هذا النّص أيضا مجموعة من النصوص الثانوية أيضا وهي:

✓ النّص الفوقي النّشري : " Epitexte Editorial " ويتعلق بالإشهار وقائمة المنشورات والملحق الصحفي لدار النّشر.

✓ النّص الفوقي التأليفي: " Epitexte auctorial وقسمه جنيت إلى: عام وخاص.

– عام:" ويندرج تحته اللقاءات الصحفية، والإذاعية، والتلفزيونية، والحوارات، والمناقشات النّدوات المؤتمرات القراءات النقدية، إضاقة إلى التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

– خاص: ويندرج ضمنه كل من المراسلات العامة والخاصة المسارات المذكرات الحميمية، والنّص القبلي»[1].

انطلاقا من كل هذا يرى جنيت أنّ كل من النّص المحيط والنّص الفوقي يشكلان في تعالقهما حقلا فضائيا للمناص عامة.

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق، ص: 50.

المبحث الرابع: العتبات في النّقد العربي الحديث.

إذا كانت العتبات قد حظيت بالاهتمام في الغرب بعد إصدار جينيت لكتابه، فإن الاهتمام أيضا انتقل الى النقد العربي خاصة بعد ترجمة الكتاب ، حيث وجد النّقاد مادة جديدة للاهتمام بها، « لكونها تشكل ركيزة أساسية في النّص ومنطلقا منه وإليه، فتبدو (موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنّقد عموما والنّقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما، يعود إلى علاقاتها النّوعية بالعالم وبالنّص الذي تنكب على مشارفه وتشكل تخومه) »[1].

ظهرت دراسات وأبحاث ومقالات كانت العتبات كلها أو بعض منها محور الدّراسة على اعتبار أنّ هاته العتبات هي جزء من النّص ومن خلالها يمكن الولوج لعوالم النّص المختلفة، قصد الإمساك به وتحليله والوقوف على معانيه، ف« العتبات مهمة في مجال تحليل النّص الأدبي، وتفسيره وتأويله، أو تفكيكه وتركيبه »[2].

وظلت العتبات ميدانا خصبا للدّراسات الشّعرية خاصة مع تطور الشّعرية الفرنسية والبنيوية واللّسانية، ويعد جينيت من أهم الدّارسين الذين عمقوا شعرية العتبات، خاصة في كتابة عتبات»[3]، غير أنّ بعض الباحثين نبّهوا إلى أنّ الاشتغال بالعتبات النّصية أمر يحفه الكثير من المخاطر، لأنّ

1- جميل حمداوي نقلا عن هداية مرزق: شعرية العتبات في النّص البوطاجيني، قراءة في المقدّمات والخواتم في قصص مجموعته (اللعنة عليكم جميعا)، من فعاليات الندوة التكريمية حول الدّكتور السعيد بوطاجين" النص والظلال "، منشورات المركز الجامعي، 2009، ص:21.

2- جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي، عتبات النّص الأدبي، سلسلة المعارف الأدبية، طبعة 2014، ص:5.

3- نفسه.

العتبات قد تكون مضلّلة لمن يعتمد عليها لقراءة النّص دون الولوج لعالمه، لهذا وجب الحذر كثيرا بالنّسبة لدارس العتبات النّصية، فعليه ألاّ يجعلها تقوده إلى حيث تريد هي، إنّما عليه أن يجعلها كشَّافا مساعدا له على قراءة النّص ومستثمرا إيّاها لفك تشعباته.

أقدم بعض الأبحاث التي كانت العتبات محورا لها منها:

– "جماليات النّص الروائي مقارنة تحليلية لعبة النسيان" لأحمد فرشوخ، ورغم أن العنوان لا يشي بأي حديث عن العتبات إلّا أنّ الباحث صدّر كتابه بفصل أول عنونه بعتبات الرّواية حيث قام بدراسة الغلاف والعنوان وتطرق لإشكالية التجنيس الأدبي وللإهداء وأيضا للاستهلال. الكتاب صدر في طبعته الأولى سنة 1996.

– " تشكيل المكان وظلال العتبات" لمعجب العدواني الصادر سنة 2002 في طبعته الأولى عن النادي الأدبي الثقافي.

– "سؤال العتبات في الخطاب الروائي" دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة" لكمال بن عطية. صدر في طبعة أولى سنة 2008. ومن خلال العنوان الفرعي نلاحظ أن عتبة العنوان هي موضوع الدّراسة.

– دراسة بعنوان "عتبات الكتابة في الرواية العربية" لعبد المالك أشهبون؛ وهي رسالة لنيل شهادة الدكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز. فاس، 2001-2002. بعد ذلك صدرت طبعته الأولى سنة 2009 عن دار الحوار للنشر، والمتأمل لفهرس الكتاب سيجد أنّ الباحث ركز على الخطاب المقدماتي في الرّواية العربية في الفصل الأول ، أما الفصل الثالث فخصه للإهداء.

- "عتبات النّص في الرّواية العربية"، وهو في الأصل رسالة دكتوراه، طبعت وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2013، لعزوز على إسماعيل، والكتاب دراسة سيميولوجية سردية من عام 1990 إلى عام2010 تتناول عتبات النصوص في الرواية العربية الحديثة. وقد اختارت الدراسة مجموعة من الروائيين من أقطار عربية مختلفة، ومن هؤلاء، جمال الغيطاني في "دفاتر التدوين"، وليلي العثمان في "صمت الفراشات"، وواسيني الأعرج في "سيدة المقام" و"طوق الياسمين"، ورضوى عاشور في" قطعة من أوربا"، وبهاء طاهر في "واحة الغروب"، وفاضل السباعي في رواية " الطبل"، و العتبات التي اختار الباحث دراستها اذكر على سبيل المثال: (العنوان والغلاف والإهداء ..).

- "عنفوان الكتابة وترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي) لعبد الحق بلعابد صدر في الطبعة الأولى سنة 2013.

- "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دراسات في الروايات" لشعيب حليفي، سنة 2013، واختار الباحث العنوان والخطاب المقدماتي محور دراسته من خلال تحليله لنماذج روائية.

- "شعرية النّص الموازي: عتبات النّص الأدبي" لجميل حمداوي طبعة 2014، تحدث الباحث فيه عن العتبات أو ما أسماها هو بالنّص الموازي حيث خصص مباحث تحمل اسمها، مثلا عتبة المؤلف، وصورة العنوان...، وعتبة الإهداء، والخطاب الغلافي، والمقتبسات، و الخطاب المقدماتي.

- "الرواية العربية الجديدة، السّرد وتشكل القيم" لإبراهيم الحجري صدر سنة 2014. وقد خصص الكاتب الفصل الأول للحديث عن العتبة.

- "المناصية في الرّواية المغاربية – من العنوان إلى النّص- لهشام موساوي صدر سنة 2015 ، والكتاب كما يظهر من عنوانه اختار عتبة العنوان موضوعا للدراسة..

بالإضافة الى مجموعة من المقالات والدّراسات المتفرقة في المجلات المختلفة المهتمة بالسّرد والتي كان موضوعها العتبات النصية مثلا:

- " النّص والنّصوص الموازية في كتابات عبد الكريم غلاب الروائية والقصصية" لمصطفى السلوي.

- "من نماذج العتبات النّصية في كتابات محمود المسعدي: الخطاب التقديمي". لخير الدين زروق.

- "العتبات النصية في الرواية النسائية السعودية تخصيب الرؤية" لبهيجة مصري إدلبي

- "العتبات النصية في الرواية العربية خرائط الروح أنموذجا" لعبد الله أبو هيف.

- "العتبات النصية في الرواية العربية عواصف جزيرة الطيور أنموذجا" لعبد الله أبو هيف.

- "إشكالية التعبير في السرد الروائي المغاربي العتبات النصية في الرواية العربية المغاربية أنموذجا" لعبد الله أبو هيف

- "عتبات الكتابة ورهانات الواقع والتاريخ في رواية : عتبة الحوش" لبوشوشة بن جمعة.

- "عن لعبة العتبة في لعبة النسيان" للحسن علاج.

- "شعرية العتبات في النّص البوطاجيني قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعته (اللّعنة عليكم جميعا)" لهداية مرزق.

ومما تقدّم، فإنّ "عتبة العنوان" حظيت باهتمام كبير من طرف الباحثين لأنها أول عتبة تغري المتلقي وتثيره، كما أنّ طبيعة تركيب العناوين من طرف المبدعين تسمح بتعدد القراءات عن طريق تحليلها وتفكيكها، وتفتح مجالا للتأويل وإعادة بناء المعنى. كما حظيت أيضا "اللّوحات الفنية" التي تزين أغلفة الروايات بنصيب من القراءة والتحليل، كما اهتم البعض ب"بالمقدمات الشخصية أو الغيرية".

أما في هذه الدّراسة سأشتغل على مجموعة من العتبات الخارجية والدّاخلية، فبالنسبة للعتبات الخارجية، سيتم الاشتغال على اللّوحات الفنية التي تزين أغلفة الروايات، وجاء اختيار اللوحات من منطلق رصد علاقة التّشكيل بالنص الروائي، وهل اللوحة الفنية الموضوعة على غلاف الرواية هي جزء من النّص، أو هي فقط عنصر ترويجي للعمل وعنصر جذب للقارئ.

أما العتبة الثانية التي يفصح عنها الغلاف هي العنوان، لهذا اخترت عناوين الروايات مبحثا ضمن هذا الفصل حيث سأنظر في طبيعة هذه العناوين تركيبيا، ودلاليا. ومن العتبات الدّاخلية، اخترت الإهداء مبحثا أولا، في هذا الفصل لأنه العتبة الأولى التي تقع عين المتلقي عليها ، ونظرا لما يحمله الإهداء من خصوصية لدى الكاتب/ المبدع فالقارئ يطرح عدة تساؤلات حول المهدى إليهم العمل. وتختلف لغة كتابة نص الإهداء حسب نوع الأشخاص المهدى إليهم العمل، وطبيعة العلاقة التي تربطه بهم.

من هذا المنطلق كان التفكير في هذا النص الموازي، لرصد هذا الاختلاف و إبراز جمالياته الفنية، بعد ذلك اخترت التصدير(المقتبسة) نصّا آخر للدراسة ليكون مبحثا ثانيا، لأنّ هذه

الاقتباسات يطبعها الاختلاف والتنوع، وهي أقوال تقتطع من سياقها الحقيقي الذي وجدت ضمنه لتوضع ضمن سياق آخر وفي زمن آخر بقصدية واضحة من المبدع قد يكون لها دلالة معينة ضمن عمله الإبداعي.

الباب الثاني:

شعرية العتبات في نصوص روائية مغربية معاصرة

الفصل الأول: شعرية العتبات الخارجية.

الفصل الثاني: شعرية العتبات الداخلية.

الفصل الأول: شعرية العتبات الخارجية

المبحث الأول: شعرية اللوحات الفنية.

1. شعرية اللوحات الفنية في رواية:" رحلة خارج الطريق السيار".
2. شعرية اللوحات الفنية في رواية "سوق النسا أو ص.ب26"
3. شعرية اللوحات الفنية في روايات أبواب موصدة" "أحلام مجهضة" "على ذمة التحقيق".
4. شعرية اللوحات الفنية في روايات: "لحظات لا غير" "مخالب المتعة "الملهمات" "التوأم"

المبحث الثاني: شعرية العنوان.

1. شعرية العنوان في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار".
2. شعرية العنوان في رواية: " سوق النسا أو ص.ب26"
3. شعرية العنوان في روايات "أبواب موصدة" "أحلام مجهضة "على ذمة التحقيق"
4. شعرية العنوان في روايات: "لحظات لا غير" ومخالب المتعة" و"الملهمات" و"الحق في الرّحيل"

يعتبر الغلاف العتبة الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى العمل الإبداعي، وهو العنصر الذي يجذب القارئ/ المتلقي ، وأمام تعدد الإصدارات والكتابات، يصبح هذا الغلاف مؤشرا يمارس سلطته على القارئ/المتلقي وذلك من خلال مجموعة من المؤشرات والعلامات البصرية، وإذا لم يكن الغلاف مميزا وذا خصوصية معينة، فإن القارئ سيعزف عن هذا العمل، من هنا تقع على الغلاف مسؤولية كبيرة لجذب اهتمام القراء والفوز بثقتهم.

يحمل الغلاف مجموعة من المؤشرات والعلامات التي تمكن القارئ / المتلقي من التعرف على العمل، ومن المؤشرات التي تعتبر بمثابة شهادة ميلاد للعمل الأدبي نجد اسم المؤلف أو الكاتب الذي يعتبر من بين العناصر المناصية المهمة، ومن خلاله يتم إثبات هوية صاحبه، وتتحقق الملكية الفكرية والأدبية للعمل وإلى جانب اسم المؤلف تحضر بصفحة الغلاف عتبات ومؤشرات بصرية كاللّوحات الفنية والصّور الفوتوغرافية، والعناوين، حيث تعتبر اللّوحات الفنية أيقونة من الأيقونات الموظفة في الإبداع الأدبي عامة والروائي خاصة، ويتم توظيفها من طرف المبدع، لإثارة انتباه القارئ/ المتلقي وجلب اهتمامه لما تمارسه الصّور واللّوحات الفنية والألوان من تأثير كبير على نفسية المتلقي/ القارئ، أما العنوان فيعتبر من« أبرز الرسائل المناصية المصاحبة والمسيجة له، وتقوم أهميته من كونه يمنح بعدا دلاليا يؤسس افتتاحية النص، ويقدم للقارئ فرضيات قرائية تساعده على فك شفرات

المتن المتلقى، ويوجه فكره نحو بؤرة دلالية معينة. فالعنوان، ببساطة يحدد أرضية بدئية للعلاقة التي تتأسس بين القارئ والنص»[1].

ونظرا لما تكتسيه اللّوحات الفنية والعناوين من أهمية نبعت فكرة الاشتغال على هذين العتبتين من خلال بعض النماذج الروائية المغربية المعاصرة .

1 – هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية – من العنوان إلى النص– مطبعة الأمنية الرباط بدون رقم الطبعة، 2018، ص: 41.

المبحث الأول: شعرية اللوحات الفنية.

1. شعرية اللوحات الفنية في رواية: "رحلة خارج الطريق السّيار".

حميد لحمداني

رحلة خارج الطريق السيار

(روايـــة)

حاصلة على جائزة الروايـــة العربية

مع ميدالية ذهبية

الطبعة الثانية

منشورات علامـات

تعتبر "**رحلة خارج الطريق السيار**" العمل الروائي الثاني لحميد لحمداني، بعد روايته الأولى "**دهاليز الحبس القديم**"، وقد صدرت هذه الرواية في طبعة أولى سنة 2000 ، وفي طبعة ثانية سنة 2006، وكلا الطّبعتين عن منشورات علامات. وحصلت الرواية على جائزة الرواية العربية لسنة 2002، مع ميدالية ذهبية، بعمان/الأردن.

لقد وظف الكاتب على صفحة الغلاف صورة تشكيلية من إبداعه الخاص، ونلاحظ أن هذه اللّوحة التشكيلية تحضر في موضعين، الأول على غلاف الرّواية، والثّاني بالصّفحة الخامسة منها.

تتضمن اللّوحة التّشكيلية بغلاف الرّواية مجموعة من العلامات، غير أنّ العلامة التي تطغى على المشهد البصري هي" **الناقلة**" «هذه العلامة مركزية في اللّوحة، وهي أيقونة icône تحيل إلى تلك النّاقلة التي كان الطّفل يصادفها في طريقه إلى المدرسة، فهناك تشابه بين النّاقلتين ساهمت الذّاكرة في الحفاظ على خصائص النّاقلة المرجعية، وتحيل كذلك إلى المجتمع»[1].

وعلى المستوى التداولي وصف الكاتب هذه الناقلة بمجموعة من النّعوت، «**الناقلة هناك يراها رابضة كحيوان خرافي** »[2] «**هذه ليست ناقلة وإنّما طاحونة مجنونة...؟**»[3] «**...إنّها قزديرة لا تساوي شيئا**»[4].

1- رضوان الخياطي: شعرية الصورة السّردية في تجربة حميد لحمداني الرّوائية، في الأدب والنّقد والترجمة: قراءات في تجربة د. حميد لحمداني، (تأليف جماعي)، ص: 14.

2- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار، الطبعة1، 2000، ص:5.

3- المصدر نفسه، 6.

4- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار ، ص:15

« **فبدت راسية كسفينة نوح**»[1] « **تلك الناقلة الملعونة** »[2].

هذه الأوصاف والنعوت التي وصف بها الكاتب النّاقلة تحيل على أنّ السّفر على متنها هو سفر للمجهول، ورحلة محفوفة بالمخاطر، مما يدفعنا إلى التكهن بأن النّهاية ستكون مأساوية. وحضور النّاقلة كعلامة يعززه حضور علامات ثانوية مرتبطة بها بشكل أو بآخر، وهما "**الغبار**" "**والدّخان**"، الغبار علامة تظهر مع تحرك النّاقلة وسيرها في الطّريق المترب، وهو دليل على الحركة والانتقال من حال إلى حال، هذه الحركة قد تدل أيضا على حركة السّرد داخل الرّواية، وعلى تسارع الأحداث وانتقالها من حالة الثبات والسّكون إلى حالة الحركة في الزمان والمكان، أمّا الدّخان فحضوره ليس ضروريا أثناء تنقل النّاقلة، وبما أنّ النّاقلة مهترئة، وغير صالحة للاستعمال فظهور الدّخان يؤشر على هذا الاهتراء، « **النّاقلة هناك تهدر في الميدان. عادم صوتها مثل قادوس يرعد تحتها وينفث دخانا متكاثفا يحيل المكان إلى شبه معمل آجر عتيق**» [3]. (...) وفي مقطع آخر من الرواية يقول الكاتب:

– « **اسمع يكفي تخريفا... النّاقلة قديمة ولابد من تبديلها، ولكنك لا تريد أنْ تفهم؟**»[4]

(...) ونجده أيضا يقول:

– « **أمّا هذا الدّخان الأسود الذي يتقيأه العادم من الخلف فيبدو لك أمرا طبيعيا !؟**

1- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار ، ص: 43.
2- المصدر نفسه، ص: 111.
3- المصدر نفسه، ص: 5.
4- المصدر نفسه، ص: 10

– وهل هناك محرك بدون دخان؟

– وهل هناك دخان بدون نار؟ »[1]

إنّ ردّ سالم على عبدون يشير إلى أنّ الدّخان المنبعث من النّاقلة علامة على وجود النّار، والنار علامة على الخطر الذي يهدد الركاب، وقد يكون هذا سببا ليرسم الكاتب النّاقلة باللّون الأحمر للتنبيه إلى الخطر الذي يهددها، كما وظّف الكاتب في هذه اللّوحة ألوانا أخرى هي الأخضر والرّمادي.

وإذا كان الأحمر يعبر ويرمز إلى الخطر الذي يهدد الرّكاب في النّاقلة، فإنّ اللّون الأخضر يؤشر على الحياة والخصب، غير أنّ توظيفه بالصورة التشكيلية لم يتخذ نفس المعنى والدّلالة، فاستعمال اللّون الأخضر للمتاع الذي يوضع على الحافلة، وعلى شكل شخص مغطى بغطاء أخضر يحيل في الثقافة العربية الإسلامية على الموت ونهاية الحياة، فالأخضر في هذه اللّوحة لم يرمز إلى الحياة والخصب وإنّما يرمز إلى الموت، ويؤشر هذا على الرّحيل إلى حياة أخرى أكثر رحابة وأكثر أمنا.

أمّا العنصر الرابط بين اللّونين في النّاقلة هو الحادثة التي يمكن أن تتسبب بها هذه النّاقلة المهترئة مما سينجم عنه نهاية لحياة الركاب بشكل مأساوي.

أورد الكاتب مجموعة من النّعوت والصّفات التي تدل على أنّ الطريق متهالكة وغير صالحة للاستعمال، منها:

1- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار، ص:10.

- « ...عبر طريق جهنمي» [1] « ...طريق العذاب هذا»[2] « انتبه سالم حفرة.. حفرة»[3] « الطريق يمتد أمام النّاقلة شريطا من التربة الحمراء ثم يغيب بعيدا إلى اليمين»[4] «حتى إسفلت الطّريق الذي خربته السّنون تم تعويضه بالتراب الصخري الأحمر » [5] .

استعمل الكاتب اللّون الرّمادي أيقونة يعبر من خلالها عن الغبار والأتربة التي تتطاير من الطّريق غير المعبد والمليئة بالحفر،. « **تحولت السّاحة حول النّاقلة إلى شبه موقع معركة حربية. العادم لا زال ينفث الأدخنة المتكاثفة ويثير معه الغبار محملا بفتات التبن والرّيش. انحسر الدخان والغبار قليلا فظهرت النّاقلة أمامه كمارد مفزع** »[6].

إنّ حضور هذه العناصر المتداخلة في اللّوحة التّشكيلية تسهم ولو بشكل بسيط في إعطاء بعض الإشارات عن الرّواية وعالمها، وحضور النّاقلة كعلامة رئيسية في اللّوحة التّشكيلية يُمكِّننا من أن نقيم علاقة بينها وبين المجتمع فالمبدع اختار النّاقلة كفضاء لأحداث الرواية تعبيرا عن مجتمع مهترئ يعاني المشاكل والأمراض التي تنخر عظامه، فهو من خلال النّاقلة المهترئة يخلق نوعا من التّطابق بين ناقلة مهترئة ومجتمع مهترئ أيضا مليء بالتّناقضات، « فالنّاقلة نموذج مصغر لهذا المجتمع ويظهر هذا من خلال الشّخصيات التي تركب الحافلة، (أحميده، الحصادون ، النساء القرويات،

1- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار، ص:7

2- نفسه.

3- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار، ص:14.

4- المصدر نفسه، ص: 19.

5- المصدر نفسه، ص: 25 .

6- المصدر نفسه، ص: 11.

سالم، عبدون، الشيخ وزوجته، ....) وباكتمال رسم اللّوحة تكتمل الرّواية، فتتحقق المعادلة بين زمن السّرد وزمن الرّسم. تضطلع هذه الصّورة بوظيفة الافتتاحية، فهي تقدم للمشاهد/القارئ العديد من العناصر التخييلية التي تشكل هيكل ولحمة النّص السّردي، وهي تقنية جد متطورة حيث الفن السّردي ينمو بشكل متواز مع الفن التشكيلي مقدما صورة عن الأشكال الهندسية التي تشكل معمار النّص»[1]

أشار الباحث رضوان الخياطي في دراسته للصّورة بالرّواية إلى ذلك قائلا: « تسعف العناصر المتشابكة في هذه اللّوحة في تكوين صورة عن النّص السّردي، فهي تُنبئ بأنّ النّص سيكون نسيجا من العلامات المتأرجحة بين الإيغال في الغموض والوضوح؛ فالغبار واللّون الرّمادي دلالة على الغموض، أما شكل النّاقلة والنعش الممدد فوقها والحفر واللّون الأحمر فهي ذات دلالات واضحة لأنها من الرموز المتواضع عليها، فهي لا تحتاج إلى تفسير أو تأويل لأن دلالتها في ذاتها »[2].

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، اللّوحة تتواجد بالصّفحة الخامسة من الرّواية، غير أنّ هذه اللّوحة تغيب عنها العلامات التي سبق ذكرها بلوحة الغلاف، فهي خالية من أي لون، هي عبارة عن خطوط توحي بأنّها ناقلة، لكن هذه المرة نلاحظ أنّ اتجاه الحافلة هو اتجاه عودة، « لأن الناقلة ما زالت لم تتحرك بعد؛ فالحركة ستسند للسّرد كي يحرك الصورة، كما يمكن تفسير اتجاه النّاقلة إلى اليسار؛ أي العودة في الاتجاه المعاكس و يمكن القول أنّ العناصر التّخييلية في رواية "رحلة خارج

1- رضوان الخياطي : شعرية الصورة السّردية في تجربة حميد لحمداني الروائية، في الأدب والنّقد والتّرجمة، قراءات في تجربة د. حميد لحمداني، (كتاب جماعي) ص:15.

2- حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار، ص:14.

الطريق السيار" تنبع من لحظة رسم عفوي لمشهد حافلة مهترئة في محطة طرقية، متجهة نحو إحدى بوادي الشّرق»[1]: « **عندما كان أزيز الناقلات يملأ الساحة بضجيج مزعج، كان يحتسي القهوة وهو يخطط بقلمه على ورقة أمامه وينظر بين الحين والآخر إلى النّاقلة ودخان سيجارته يلتف فوق رأسه كغمامة ضالة**» [2] (....) « **طفق يخطط من جديد على الورقة البيضاء وهو ينقل نظره بينها وبين الناقلة فاكتمل الرسم بين يديه** » (...)[3] « **هذه ليست ناقلة وإنما هي طاحونة مجنونة..؟** "[4] .

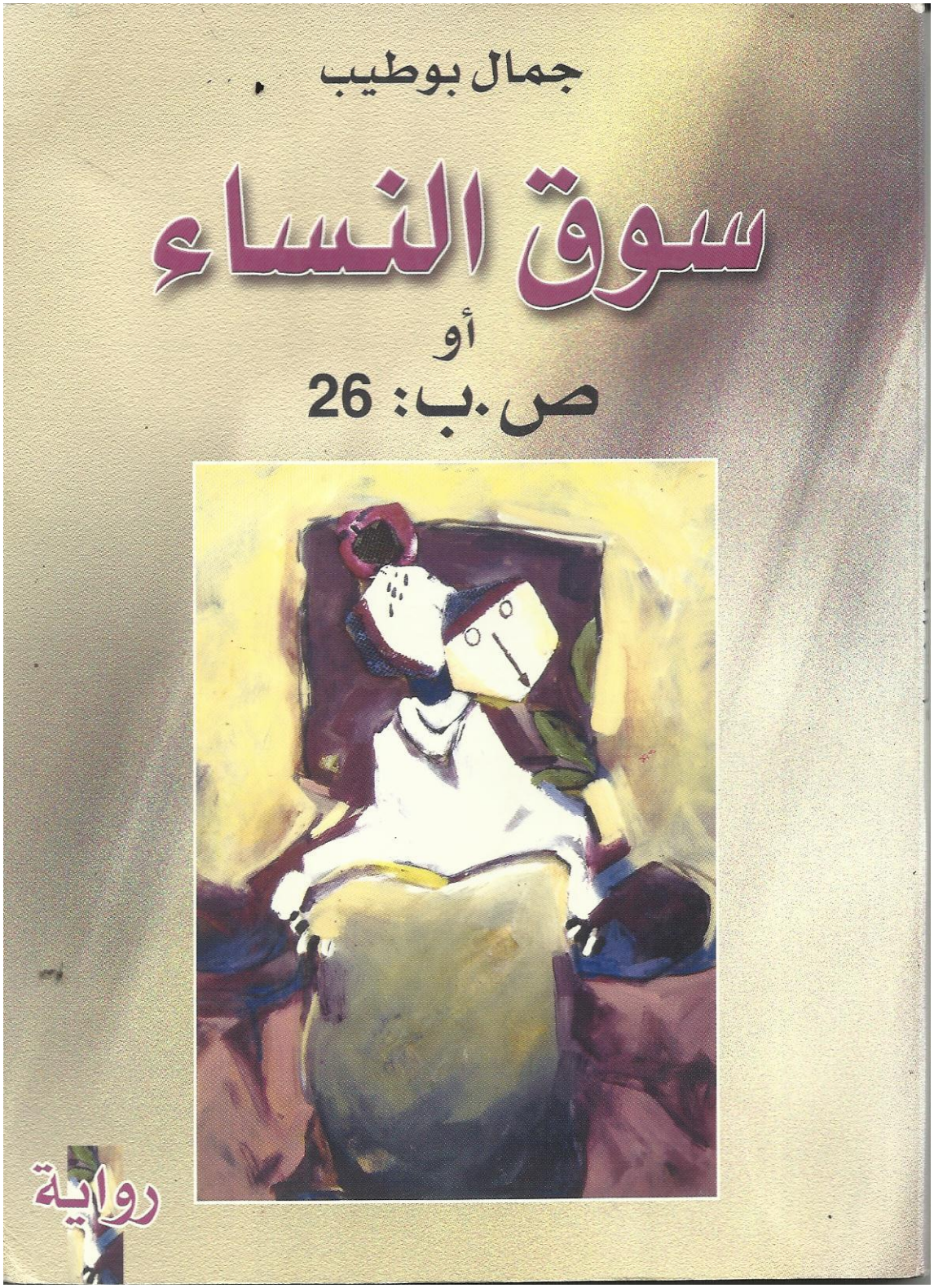
1- رضوان الخياطي: شعرية الصورة السّردية في تجربة حميد لحمداني الروائية، (مرجع سابق)، ص:15.

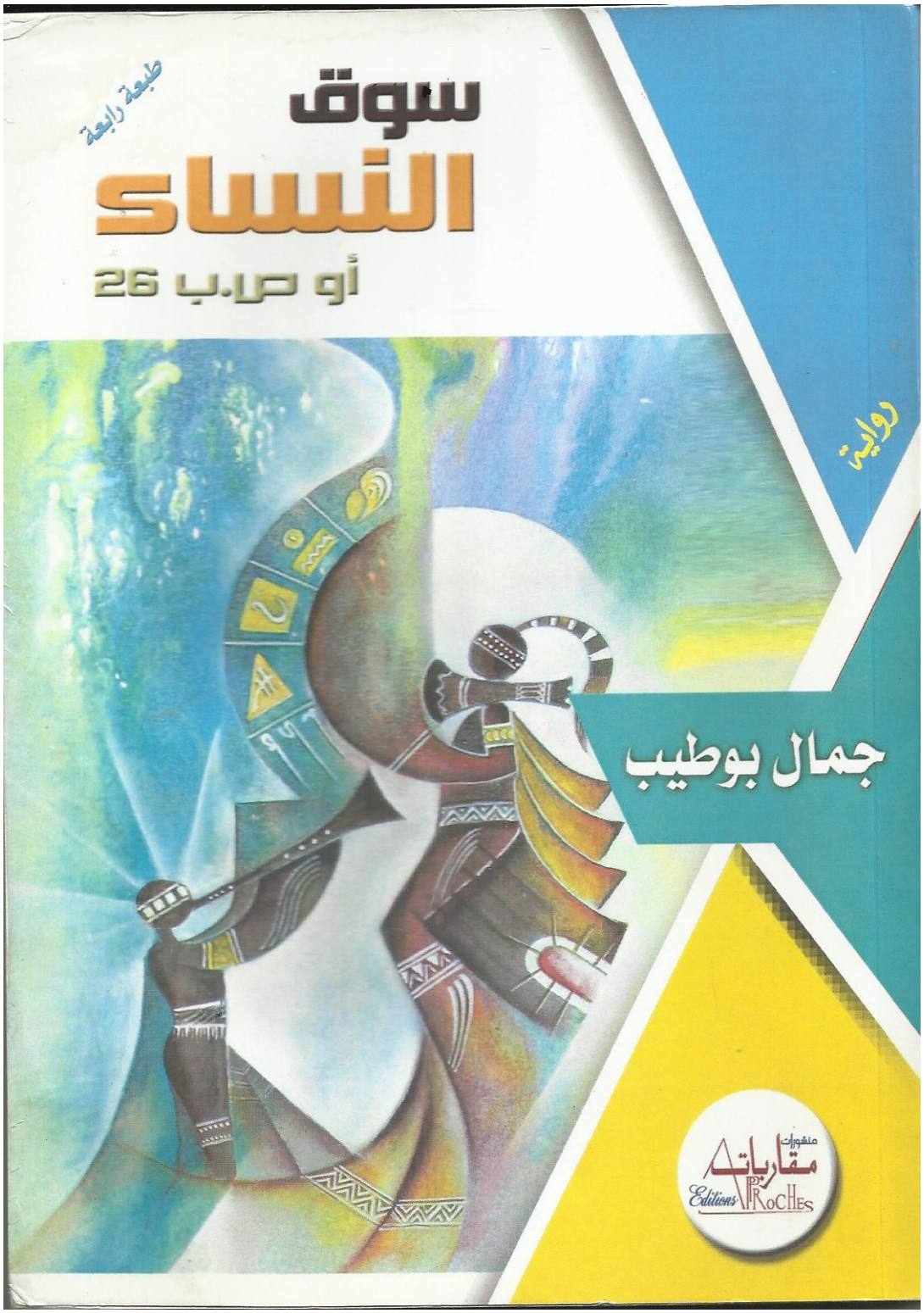
2 - حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار ، ص:4.

3- المصدر نفسه، ص:5.

4- المصدر نفسه، ص:6.

2. شعرية اللوحات الفنية في رواية :" سوق النسا".




طبعة رابعة
سوق
النساء
أو ص.ب 26
رواية
جمال بوطيب
منشورات
مقاربات
Editions Approches

سوق النسا أو ص.ب 26 الرواية الأولى لجمال بوطيب وهي الإبداع الخامس بعد أربع مجموعات قصصية، صدرت في طبعة أولى سنة 2006 في حجم متوسط من 80 صفحة وفي طبعة رابعة سنة 2016 في حجم متوسط من 117 صفحة، هذا الاختلاف في عدد الصفحات يقودنا إلى ملاحظة أخرى وهي اختلاف أغلفة طبعتي الرواية، وكذا اللوحات التشكيلية التي تزين هذه الأغلفة.

بالنسبة للطبعة الأولى، لوحة الغلاف من توقيع محمد قنيبو، تتداخل بها العديد من الألوان، لكن ما يغلب عليها هو اللون الأصفر، الذي يتركز في الجزء العلوي من اللّوحة، أما الجزء السفلي فيبدو داكنا ويغلب عليه اللون البني، واللوحة عبارة عن جسدين متداخلين مع بعضهما البعض، غير واضحي الملامح ويصعب الفصل بينهما، مما يجعلنا نفكر هل شارك الكاتب في اختيار اللوحة، وهل اللوحة أيقونة أو علامة دالة لما سيأتي في النص.

هذه الاسئلة فرضت نفسها حين لاحظنا الفرق بين غلاف الطبعة الأولى وغلاف الطبعة الرابعة، فاللوحة الفنية للطبعة الرابعة من توقيع الفنان أمين الشرادي، وهذا برر اختلاف اللوحات الفنية لغلاف الرواية في الطبعتين، فاللّوحة في هذه الطبعة مزيج من الألوان والرموز، والمتأمل فيها يكتشف أنها تتضمن علامات وإشارات تتداخل فيها الأشكال الهندسية مكونة رسما لشخصيتين تعزفان على أدوات موسيقية تقليدية، أنها قد تحيل على عالم الموسيقى الإفريقية وظف الفنان اللونين البني والأصفر في رسم هذه الشّخصيات، واللون الأصفر رمز يعبر عن الصحراء، وشساعتها،

وانفتاحها على المجهول، وفي علم نفس الألوان يحيل الأصفر على البهجة والسعادة والمرح والتفاؤل والإبداع، واللّون البني يرمز إلى الأرض، ومن دلالته الاستقرار والأمن.

وقد ترمز اللوحة تارة أخرى إلى عالم الغناء الصوفي، حيث مزج الفنان بين الخلفية البيضاء والزرقاء في اللوحة التي تجمع بين الشخصيتين العازفتين، ويرمز الأبيض إلى النّقاء والصفاء والسمو والرفعة، أما اللّون الأزرق فيرمز للأمان والاستقرار والهدوء، كما وظف أمين الشرادي في اللّوحة مجموعة خطوط وأحرف بالخط العربي، كرمز على المشترك بين بعض الدول الأفريقية، فهي قد تعبر عن التعايش والاندماج بين الإنسان في المجتمعات، فاللّوحة الفنية تشير إلى الارتباط بالأرض والتشبث بالحياة، والأخرى تحيل على عالم روحي أكثر سموا وانفتاحا لكن الدلالتين، في الآن نفسه وجه لعملة واحدة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، اللوحة تعبير عن الحياة وتناقضاتها وذلك لكثافة استعمال الألوان، والرموز و الأيقونات، كما يمكن للوحة أن ترمز إلى عالم النساء إذا ما تفحصنا تفاصيل الشخصيتين المرسومتين حيث تدل طبيعة اللّباس على أنهما نسوة في لحظة أنس وفرح.

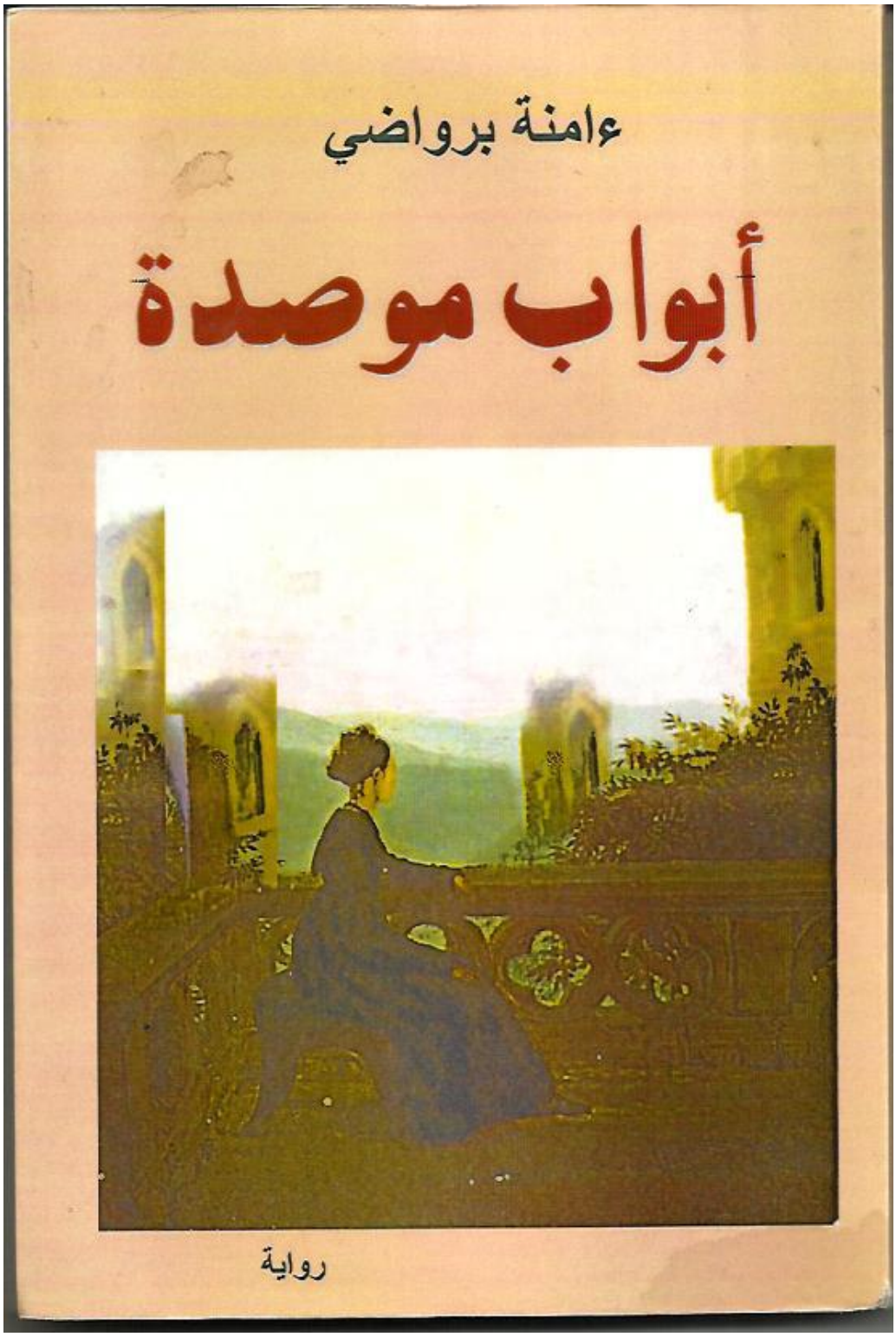
إن قراءة رموز اللوحتين في الطبعتين تحيل إلى أن هناك مشتركا بينهما، وهو حضور شخصيتين في كلا اللّوحتين فإذا كان هذا الحضور في اللّوحة الأولى غير واضح ومبهم، مما يؤشر على عالم غامض وغير مفهوم، عالم يلفه الإبهام أكثر من الوضوح، فإن الشخصيتين في اللوحة الثانية وإن كانتا غير واضحتي ملامح الوجه فإن حضور الهيئة بالشكل الذي تظهره اللوحة يعطينا انطباعا أن الغموض والإبهام الذي كان يطبع اللّوحة الأولى قد انجلى قليلا، حيث الرؤية قد بدأت تتضح

ويمكن أن نقرأ هذا التغير في الرؤية على مستوى الصورة البصرية التي تم اعتمدها الكاتب في الرواية إلى بُعد الفترة الزمنية الفاصلة بين طباعة النسختين، فعشر سنوات كافية لتتغير مجموعة من القناعات والرؤى وتتضح بعض المعالم المبهمة.

لاحظنا حضور اللّونين البني والأصفر في كلتا اللوحتين وهذا يمكن أن يؤشر على أن الكاتب كانت له رؤية في اختيار لوحتي الرواية، فالكاتب حين عدل عن اعتماد اللوحة الأولى في الطبعة الرابعة، إنما يدفع القارئ إلى العدول عن مجموعة من الأحكام والقراءات التي يمكن أن يكون قد كونها عند قراءة الرواية في طبعتها الأولى، أما بالنسبة للقارئ الجديد الذي سيلج عالم الرواية أول مرة سيكون مجموعة من التصورات والرؤى و القناعات عن هذا النص دون أحكام مسبقة، وانطلاقا من الرؤية الجديدة التي يريد الكاتب أن يعبر عنها، فإن التغيير الذي سعى إليه الكاتب يظل في خدمة النّص الروائي، ويمكن القارئ/ المتلقي من بناء تصورات جديدة أو إعادة بناء تصور جديد عن العمل.

3. شعرية اللوحات الفنية في روايات :

أ* أبواب موصدة.



تعتبر أبواب موصدة أول عمل روائي لأمنة برواضي، صدرت في طبعتها الأولى سنة 2012، عدد صفحاتها

تبرز مجموعة من العلامات باللوحة الفنية في هذه الرواية، ومن العلامات البارزة صورة امرأه في مقتبل العمر تجلس في شرفة منزل تطل من خلالها على العالم الخارجي، وهنا نتساءل هل هذه المرأة منفصلة عن واقعها وتحاول الاقتراب منه بحذر، أم أنها تتأمل هذا العالم الخارجي من شرفتها، في محاولة لتعرف ما تخفيه هذه الأبواب والنوافذ، أم تتوق للانطلاق والتحرر؟

من خلال الصورة والألوان والنوافذ المغلقة نلحظ حالة الغموض التي تلف المكان وما يؤكد هذا غموض حضور اللون البني في الجزء الأسفل من اللّوحة، لكن هذا الغموض لا يستمر ويتكسر من خلال حضور اللونين الأبيض والأخضر، دلالة على الانفراج، فالأبيض رمز للنقاء والصفاء والأمل أما الأخضر فيحيل أيضا إلى نفس الدلالات.

أما حضور المرأة بهذه الوضعية في الصورة فهي علامة على الاستكانة والخضوع والرضا بالواقع مع الأمل في تغيير هذا الواقع، فإذا كانت المرأة المتشحة بهذا السواد تجلس للتأمل فهي في ذات الوقت تتطلع للتحرر مما يعيقها، لكن يظل حلمها في التحرر مقيدا، وقد تم التعبير عن هذا القيد بسور الشّرفة الذي يحول بينها وبين العالم الخارجي الذي تتطلع إليه، هذا السور رمز لكل الموانع والأعراف والتقاليد والخطوط الحمراء التي لا يجب تجاوزها، هنا يطرح السؤال؟ هل تستطيع هذه المرأة تجاوز كل هذا؟ هل لهذه المرأة حضور بين دفتي الرواية، أم اللّوحة هي جزء من القسم الترويجي للرواية.

الإجابة عن هذا تفرض علينا الولوج لعالم النص علنا نقف على ما يؤكد أو ينفي توقعاتنا عن هذه المرأة المتشحة بالسواد.

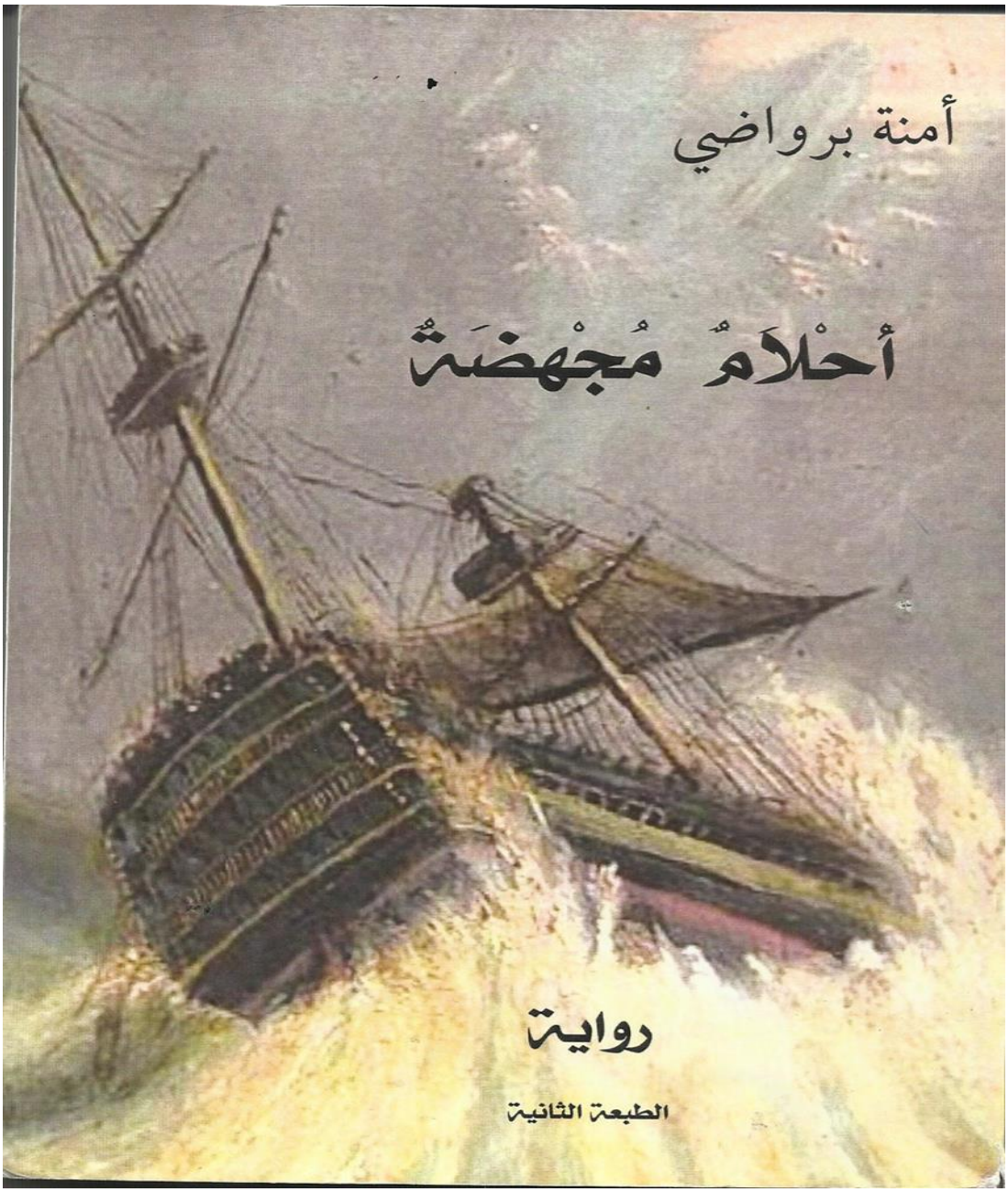
الإجابة عن هذا التساؤل نجده بعد صفحات قليلة من بداية الرواية « **كانت "آمال" كعادتها في هذه اللحظة تقف في شرفة المنزل العالي الذي على جزء كبير من المدينة الصغيرة، التي تعيش فيها مع زوجها، لم تكن تعرف كثيرا عن تقاليد المدينة وأهلها ولا شيء عن عاداتهم التي تختلف كثيرا عن عادات البلد الذي عاشت وترعرعت فيه إلا ما كان يحكيه لها زوجها**»[1]

هذا المقطع من اللوحة الفنية هو اختصار وتكثيف للمعنى الذي تريد الكاتبة أن تمرره من خلال روايتها، إنها ترجمة بصرية للرواية، فالمرأة هي أمال الزوجة الوافدة إلى البلدة الجديدة، الغريبة في مجتمع جديد، هي رمز لكل امرأة تركت مسقط رأسها وحياتها وذكرياتها لتجد نفسها بعالم جديد غريب عنها. «**كان بجوار البيت العالي مجموعة من المنازل، لم تكن تعرف أي واحد ممن يسكن إلى جوارها ولم تهتم بربط أي نوع من العلاقات التي اعتاد أن تراها بين الجيران، لأنها كانت تقضي يومها في أشغال البيت وتهيء الطعام لزوجها.**»[2].

إذا كانت "مجموعة من المنازل" بدون رابط ولا تعرف ساكنتها علاقة الجوار، فإن عتبات الرواية الخارجية والداخلية على حد سواء تنسج أواصر ووشائج وثيقة.

1 – أمنة برواضي: أبواب موصدة، مطابع الأنوار المغربية، وجدة ، المغرب، الطبعة الأولى، 2012 ص: 5.
2 – المصدر نفسه، ص: 10.

ب* أحلام مجهضة.



أحلام مجهضة" هي الرواية الثانية لأمنة برواضي، صدرت في طبعتين الأولى سنة 2014 والثانية في 2015.

إن ما يثير المتلقي في اللّوحة الفنية لهذه الرواية في طبعتها الثانية مقارنة برواية **أبواب موصدة** أنها تشغل صفحة الغلاف كلها، وتؤثث هذه اللوحة علامتين بارزتين هما: السفينة والبحر.

حضور السّفينة والبحر علامتان في لوحة الغلاف تؤشران على أنّ الرواية قد تعالج موضوعا يتعلق بالسفر أو الهجرة وقد ترمز السفينة للحياة في المجمل بمشاكلها ومصاعبها، كما يمكن أن ترمز إلى طوق النجاة الذي يحلم به الشّباب العربي للهروب من مشاكل البطالة التي يتخبط فيها والسّعي الحثيث للبحث عن العيش الكريم، إن السفينة وسيلة للعبور إلى الضفة الأخرى أملا في غد أفضل، هي قوارب الموت التي اختارها هؤلاء الشباب للوصول للفردوس المنشود.

أمّا البحر فهو رمز لكل الصعوبات والمشاكل والاحباطات التي يمكن أن يتعرض لها الإنسان في مسيرته بالحياة.

إن حضور هذين الرمزين بلوحة الغلاف، يجعلنا نتساءل عن امتدادهما عبر صفحات الرواية، والإجابة عن هذا السؤال حتمت أن ننتقل من اللّوحة الفنية إلى النّص لنبحث عن حضور هذين العلامتين في النص؟

يوظف الرمزان في النّص بأشكال مختلفة وصيغ متعددة، « **صمت والدي المسكين بعد أن أخرج ما تبقى في جعبته ولا شك بأنه يعلم مثل ما أرى في هذا السّفر هروبا حقا، ليس من**

قيد الأسرة فحسب ولكن من ظلم مجتمع (...) بدأت أتوق كما هو حال أغلبية الشباب بعدما تقطعت بي السّبل في وطني، بدأ الحلم يلازمني في كل وقت وحين »[1].

إنّ السّاردة تتحدث بلسان البطل الذي يعبر عن المعاناة التي عاناها الأب ليؤمن له مصاريف السفر/ الهروب خارج أرض الوطن، لتحقيق الحلم في حياة كريمة، إنَّ المعاناة ليست معاناة شباب فقط، أنّما هي معاناة أسر وعائلات كانت ترى في أبنائها الأمل لتغيير الأوضاع وتحسين الحالة الاقتصادية لهذا بدل الآباء كل ما لديهم في سبيل تأمين مصاريف هذا الهروب الذي لا يخلو من مخاطر وأهوال، تبدأ من لحظات الانتظار« **انتظرت طويلا، وفي كل مرة يتصل الوسيط ليخبرني بالانتظار، وكان في كل مرة يتحاج بحجة. مرة : مراقبة الحدود مشددة ومرة : حالة الطقس لا تسمح بالإبحار ومرة : هنا كمن سبقني في اللائحة وهم كثر ومرة ....ومرة....»**[2] وصولا إلى اللّحظة الموعودة لحظة الرحيل والسفر، « **وجاء اليوم الموعود، أو ساعة الرحيل، أو الخلاص كما كنت أسميها، كنت أرقب أشعة الشمس وهي تنطفئ على صفحة المتوسط، وأنا على الصخور كما هو الحال بالنسبة للآخرين أرقبها بحذر شديد»**[3]

تآلف البحر والسّفينة/ القارب مع بعضهما في اللّوحة التّشكيلية يسهمان ولو بشكل بسيط في إعطاء بعض الإشارات عن الرّواية وعالمها وحضورهما كعلامة رئيسية في اللّوحة التّشكيلية يُمكِّننا من أنْ نقيم علاقة بينهما وبين المجتمع فالكاتبة اختارت القارب كفضاء لبعض أحداث الرواية

1 - أمنة برواضي: أحلام مجهضة، مكتبة الطالب، وجدة، الطبعة الثانية ،2015، ص:143.
2 – المصدر نفسه، ص: 147.
3 – المصدر نفسه، ص: 147- 148.

للتّعبير عن حالة الهروب لدى الشّباب من براثن الفقر والبطالة والتهميش « **لكن الرغبة في الخلاص مما نحن فيه، لم يتصد لها سواد الليل، ولا أمواج البحر، ولا أفواه السّمك التي تتربص براكبيه كما هو حال هذا المجهول الذي ينتظرنا فاتحا ذراعيه لاحتوائنا ومعانقتنا**»[1]

تقدم الكاتبة من خلال هذا القارب شخصيات ونماذج عانت المشاكل والإحباطات في مجتمعها فاختارت هذا القارب طوقا للنّجاة من كل هذه المعاناة، لكن هل ستستطيع هذه الشخصيات النجاة والوصول للأمل المنشود أم تراها ستستسلم لأقدارها على متن هذا القارب، وتنتظر ماذا سيحدث « **سار بنا القارب يتمايل أحيانا ويستقر أخرى، ونحن نتتبع جاهدين أوامر الربان: بأن نحافظ على توازن ولا نغير أماكننا، لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن فجأة تعطل محرك القارب، وتوقف تماما، فتوقفت أنفاسنا معه، كانت هناك مجاديف أخذنا نتناوب على تحريكها ونعمل كل طاقتنا من أجل الخلاص، بينما كان هناك من يعمل على إصلاح المحرك**»[2]

–« ترى أي مصير يخبؤه لنا هذا البحر المليء بالأسرار؟

–وتجدني أستعرض نشرات الأخبار وكم قارب تحطم؟»[3].

فالقارب رمز للخلاص والهروب والوصول لبر الأمان، ومع تحرك القارب تتحرك عملية السرد، وتتوالى الأحداث.

1- أمنة برواضي: أحلام مجهضة، ص: 149.

2- المصدر نفسه، ص: 153.

3- المصدر نفسه، ص: 149

انطلاقا مما سبق نستنتج أنّ اللّوحة الفنية تعبر بشكل واضح عن بعض تفاصيل الرواية، فهي تدخل ضمن اللّوحات الفنية التي لا يشوبها الغموض ذلك أن استعمال أيقونتي "البحر والسفينة" تمكنان القارئ / المتلقي من رسم بعض الملامح عن عالم الرواية.

ج* على ذمة التحقيق

على ذمة التحقيق
رواية
أمنة برواضي
الطبعة الثانية 2017

"على ذمة التحقيق" هي الرواية الرابعة للأمنة برواضي صدرت في طبعة ثانية سنة 2017، ويلاحظ أنّ غلاف الطبعة الثانية جاء مختلفا عن غلاف الطبعة الأولى.

يهيمن اللون الأسود على غلاف الطبعة الأولى، في حين يغلب اللون الأبيض على غلاف الطبعة الثّانية أمّا بالنسبة للوحات الفنية فإننا نلاحظ أنّ اللّوحة الفنية الأولى جاءت واضحة ويظهر ذلك من خلال علامتين واضحتين هما وجه شاب في مقتبل العمر، ونافذة بقضبان حديدية، أمّا اللوحة الثانية فهي عبارة عن مجموعة من الأشكال الهندسية بألوان مختلفة يغلب عليها اللّون الأزرق بدرجاته المختلفة، وتحضر اللّوحة في نصف صفحة الغلاف، أما النّصف الآخر وفي جزئه السّفلي تبدو قضبان باللّون الرمادي، ورغم الاختلاف الواضح بين لوحتي الرواية إلا أن مؤشرا واحدا يحضر فيهما معا، وهو القضبان، هذه العلامة قد تحيل أو تؤشر على مفهوم الاعتقال والسّجن الذي طال الشّباب في فترات كثيرة من تاريخ البلد.

تعبر اللّوحة الأولى عن الاعتقال والسّجن، ويظهر هذا من خلال وجه الشّاب الموجود خلف القضبان، حيث تُظهر نظراته الشّاردة حزنا عميقا ودفينا نتيجة معاناته السّجنية، وقد يحيلنا هذا إلى أنّ الرّواية قد تعالج موضوع الاعتقال والسّجن خاصة تجربة السّجن لدى الشّباب، لكن اللّوحة الثانية لا تحمل أي علامات دالة على السّجن أو الاعتقال سوى تلك القصبان المرسومة باللّون الرمادي في الجزء الأيسر من الغلاف، إنّ هذه العلامة لوحدها لا تستطيع أن ترسم للقارئ أية ملامح عن عالم الرواية مقارنة باللّوحة الأولى.

السّؤال الذي يطرح نفسه لماذا غيّرت الكاتبة أو دار النّشر اللّوحة الأولى وعوضتها باللّوحة الثّانية؟ هل الوضوح الذي بدا على الغلاف في الطبعة الأولى من خلال العلامات المؤثثة له هو السبب في تغيير اللوحة الفنية؟ فتم اختيار لوحة يشوبها بعض الغموض. ولماذا تمّ العدول عن لوحة الطبعة الأولى الواضحة والصريحة إلى هذه اللّوحة التي يشوبها الغموض؟

سواء كان العدول عن اللّوحة الأولى اختياريا من طرف الكاتبة، أو بناء على توصيات دار النشر، فإن هذا الاختلاف قد يساعد في الدراسة ويساعد على فك رموز ومؤشرات هذا العمل، لهذا وجب تتبع العلامتين الواردتين على الغلافي الرواية « **بقي على وضعه فترة. انتبه فجأة.. نظر إلى الساعة التي تلازم معصمه، والتي تؤرخ بها لمدة مكوثه هناك** »[1].

يلحظ القارئ من خلال المؤشرات اللغوية أن هذا المقطع **بقي على وضعه/ الساعة / تؤرخ لمدة مكوثه،** ويدل على أنّ أحد السجناء يقبع في السجن منذ مدة طويلة « **انتبه إلى الجداول وجدها تسطر زمن الحرمان بداخلها كالتالي: ثلاث سنوات، وأربعة أشهر، وخمسة عشر يوما...**»[2].

هذا المكوث الطويل بالسّجن سيكون له تأثير سلبي نتيجة سنوات الحرمان بين الجدران، هذا الحرمان سيجعل من السجين قنبلة موقوتة يمكن أن تنفجر، نتيجة هذه السنوات الطويلة من شد الأعصاب والضغط الممارس عليه « **يقتلون أعصاب السجناء بالانتظار، ظنا منهم أنهم يعلموهم**

1- أمنة برواضي: على ذمة التحقيق، ص:8.
2- المصدر نفسه، ص، 34.

النظام. نسوا أنّه بمجرد ما يخرج السّجين، فإنّه يفجر ذلك الضغط وينطلق في جميع الاتجاهات»[1]

إن ما صرح به البطل عن المعاناة التي يلاقيها السجناء في السجن هي فقط جزء من المعاناة الدائمة والمستمرة باستمرار سجنهم، هذا السجن الذي جعلهم يخسرون الكثير « **أجل لقد علمتني الأيام أشياء كثيرة. حقا نخسر كثيرا وراء القضبان، نخسر كرامتنا، ونخسر الأمان والاطمئنان، ونخسر الأصدقاء والأهل، ونخسر أنفسنا بشكل عام وهي أهم ما يملك الأنسان.»**[2]

فالسجن هو ذاك المكان الذي اجبر فيه الإنسان على خسارة كل شيء ليعود للحياة وهو فاقد لكل شيء، لكن بالرغم من ذلك يظل طعم الحرية مختلفا حين يعانقها الانسان وحين تصبح أسوار السجن بالخلف وهذا الذي شعر به البطل وهو يغادر أبواب السجن « **أخيرا فتح الباب الكبير للسجن، واجتاز عتبته من غير أن ينظر وراءه، كان مرتبكا في خطواته ينظر حواليه لم يصدق بعد أنه قد تخلص من الحراس، وأنه يستطيع أن يجري ويركض ويذهب حيث يريد،...كان يوما جديدا ولد فيه، في دنيا جديدة كان عليه أن يحترس من كل الذين يمرون بجواره، يوم ولد فيه من رحم المعاناة، ولد من تجربة قاسية لم تخطر له يوما على بال.»**[3]

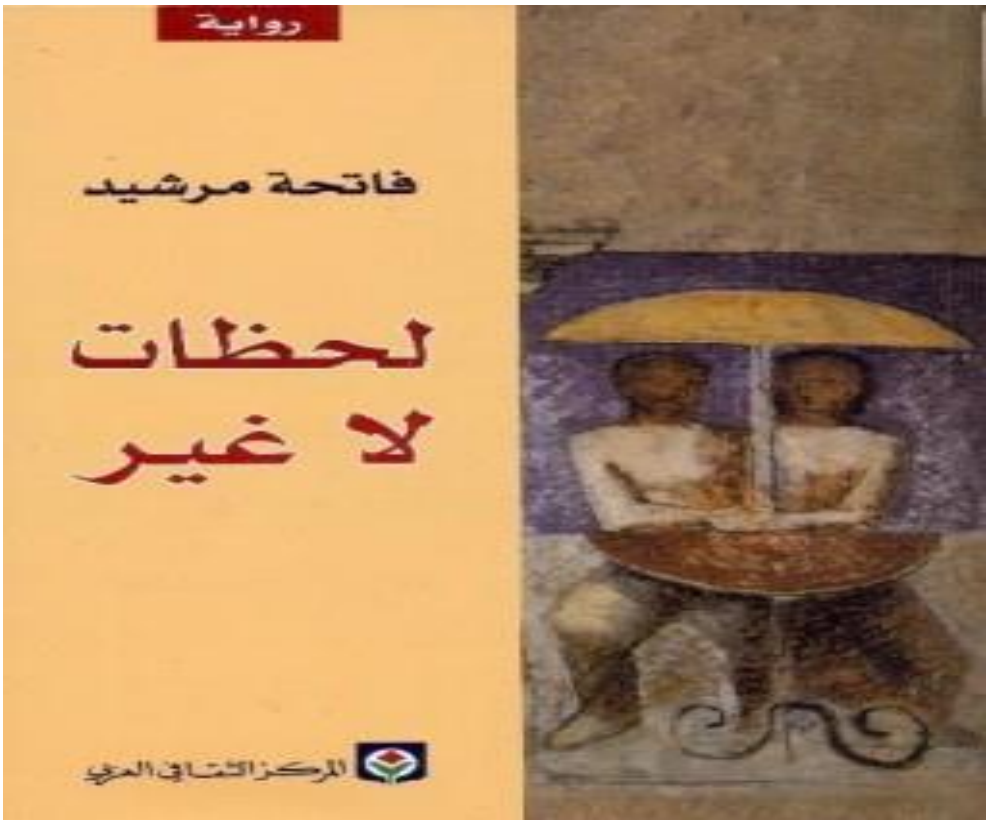
يظهر من خلال هذه المقاطع الروائية أن الرواية ستتطرق لموضوع السجن والسجناء، الشيء الذي يكشف أنّ اختيار اللوحتين للرواية هو إضاءة لما ستأتي به الأحداث لاحقا، لكن ستظل

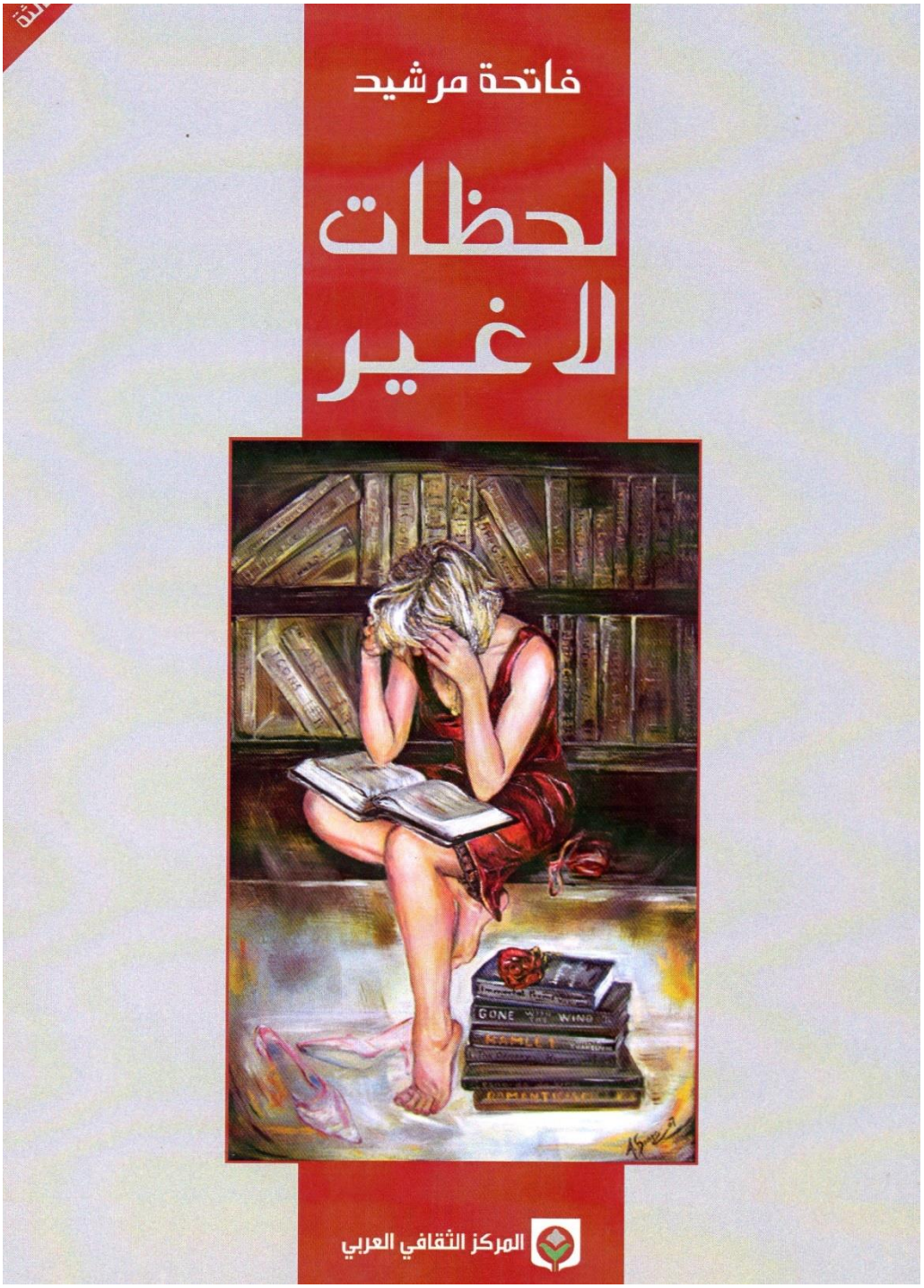
1- أمنة برواضي: على ذمة التحقيق ، ص، 16.
2- المصدر نفسه، ص: 35.
3- المصدر نفسه، ص: 122

الأحداث الكاملة للرواية وتفاصيل البطل مع السجن والزنزانة رهين بالولوج لعالم الرواية وتحليل تفاصيلها، لهذا سنحاول من خلال قراءة العنوان أن نتلمس بعضا من تفاصيل هذه المعاناة السجنية.

4. شعرية اللوحات الفنية في روايات:

أ* لحظات لا غير.




فاتحة مرشيد
لحظات الغير
GONE WITH THE WIND
المركز الثقافي العربي

"**لحظات لا غير**" أول عمل روائي للكاتبة فاتحة مرشيد، صدر سنة ،2007 تلته مجموعة من الروايات هي: " **مخالب المتعة**" وصدرت سنة 2009 و "**الملهمات**" التي صدرت سنة 2011 و "**الحق في الرحيل**" الصادرة سنة 2013 و"**التوأم**" الصادرة سنة 2016.

أظهرت أغلفة هذه الروايات عناية كبيرة باللوحات الفنية، كما أنّ بعضا منها اعتمد لوحتين مختلفتين للغلاف ومنها رواية "**لحظات لا غير**" التي اعتمدت على نموذجين لصفحة الغلاف، اللّوحة الفنية الأولى تعبر عن جلسة رومانسية تجمع بين رجل وامرأة على شاطئ البحر، اللّوحة وضعت بالجهة اليمنى من الغلاف أما الجهة اليسرى فتم تخصيصها للتجنيس والعنوان واسم الكاتبة.

أمّا اللّوحة الفنية الثّانية فهي عبارة عن صورة لامرأة غير واضحة الملامح، تجلس محاذية لمكتبة، مطرقة الرأس تتصفح كتابا. وتتوسط هذه اللّوحة الفنية الغلاف حيث تمّ المزج بين اللّونين الرّمادي والأحمر القاني، اللّون الرمادي هو الخلفية الأساسية للغلاف ويتوسطه شريط أحمر هذا الشريط يحمل في أعلاه تجنيس العمل الإبداعي يليه اسم الكاتبة، ثم عنوان الرواية، وفي أسفل الشريط يبرز اسم دار النشر.

تبرز مجموعة من العلامات في اللّوحتين، فبالنسبة للّوحة الأولى تحضر صورة امرأة ورجل مما يؤشر على أنّ الرواية قد تعالج موضوعا يحكي عن علاقة المرأة بالرجل:« **تصفحت أوراقه واحدة واحدة وأنا أبحث بين السطور عمّا يساعدني على سبر أغوار ذاته**»[1].

1 – فاتحة مرشد: لحظات لا غير، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2012، ص:15.

أمّا في اللّوحة الثانية للغلاف فتحضر صورة المرأة عبر تقاسيم الجسد ويغيب الرّجل، لكن هل غيابه في هذه اللّوحة هو غياب عن النّص أيضا أم أنّ الأمر عكس ذلك، حيث أنّ الغياب هو حضور في حد ذاته. « **مكثت بمكتبي وبحركة آلية أخذت جهاز التسجيل وبدأت أعيد سماع الحصة الماضية. أتى صوته خافتا يصم آذان الغياب.. ما عرف مكتبي غيابا بهذا الحضور**»[1].

من خلال كلام السّاردة يتضح أنّ الشخصية الذكورية التي تتقاسم معها أحداث الرواية، تتأرجح بين الحضور والغياب، مما خلق لديها نوعا من الارتباك في التعامل معها وهي التي تعودت على مسك زمام الأمور « **أصبحت أجوبته مقتضبة يدرجها على شكل تحليل صحيح ودقيق للمواقف، لا يترك لي مجالا لممارسة خبراتي المهنية.**»[2].

يظهر من خلال هذه المقاطع الروائية أنّ العلاقة بين الشخصيتين ملتبسة ومعقدة، ويتجلى هذا الغموض والالتباس من خلال اللوحة، حيث الوجوه والملامح غامضة، أمّا الواضح في هذه اللّوحة هو مجموعة الكتب التي تظهر بالمكتبة مما يوحي بأنّ السّاردة على درجة من الثقافة والعلم، أو أنّ الشّخصية المشاركة بالأحداث لها علاقة بالكتابة أو الإبداع.« **لا أعلم كيف مرّت الأيام الثلاثة ولا ما هو قراري النّهائي ولا كيف وجدتني في المركز الثقافي أرتعش في الصّف الأخير وأنا أسمع صوته كعزف كمان شجي :**

"افتقد

1 – فاتحة مرشد : لحظات لا غير، ص:31.

2 – المصدر نفسه، ص: 21.

رقصة الأطلس"

على سطح التيه

غفوة الرعشات

عند الغسق

وصحوة..

كصباحتنا

نائمة

لاتدع المسافات

تطوي بالصمت

قصتنا

سفني اشتهاء

ومرفؤك

قبلة للصلاة »[1].

1 – فاتحة مرشد: لحظات لا غير، مرجع سابق، ص:85.

يظهر هذا المقطع أنّ هذه الشخصية هي لشاعر وصفته السّاردة، بأنه شاعر رقيق الإحساس، ويظهر ذلك من خلال مقاطع كثيرة بالرواية.

تمت علاقة بدأت تظهر في الأفق بين الطبيبة النفسية والشّاعر العائد إلى الكتابة بعد غياب.« **استأذنت من الجميع وانزويت في غرفتي. لابد أن أبدو أمامه في حلة المرأة لا الطبيبة. أي الفساتين تبرز أنوثتي أكثر؟ يجب الأخذ بعين الاعتبار كونه شاعرا، رقيقا، كساحر يرى الجمال في قمقمه**»[1].

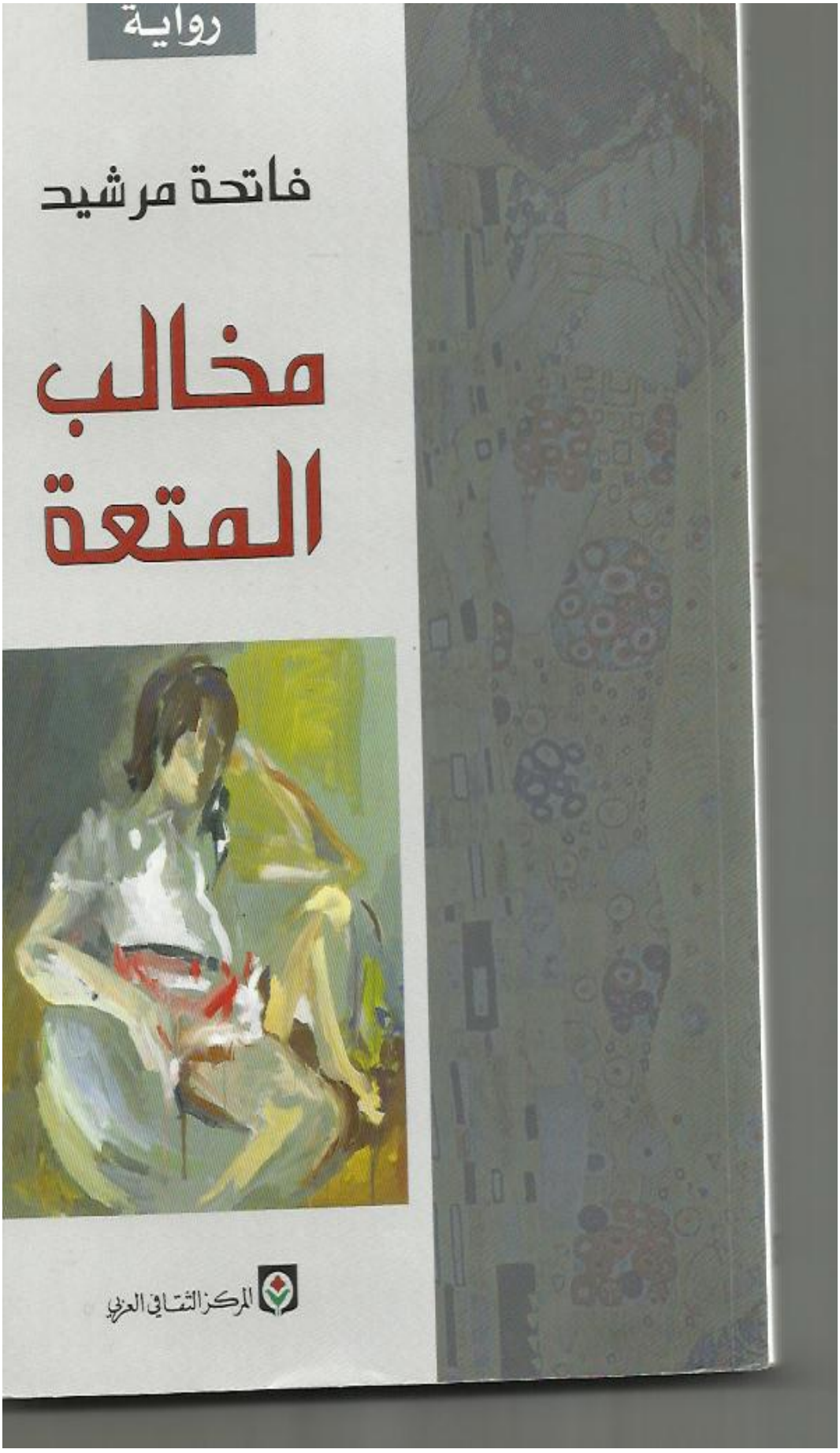
سعت اللّوحة إلى تكثيف هذه العلاقة الملتبسة بين السّاردة والشاعر، كما أنّ استعمال الألوان في اللّوحة قد يمكننا من فك بعض من شفرات هذا العالم الروائي، فالألوان مزيج من الرّمادي والأحمر القاني.

فاللّون الرّمادي هو المنطقة الوسطى بين الأبيض والأسود، ويعتبر لونا محايدا بين الألوان حيث يعبر عن الحيوية والنّور إن كان مائلا إلى البياض، أمّا إنْ كان مائلا إلى السواد فيدل على الرّتابة والسّكون والإحباط. ويعبر اللون الأحمر القاني عن الجرأة والقوة والإثارة، والأحمر في عمومه لون الدفء والحب.

يحقق اللونان معا نوعا من التّوازن البصري في اللّوحة الفنية، وقد يوحي حضور اللونين مع اختلافهما دلاليا إلى الاختلاف بين شخصيتي الرواية (الطبيبة النفسية و الشاعر).

1 – فاتحة مرشد: لحظات لا غير، ص:91.

ب* مخالب المتعة


رواية
فاتحة مرشيد
مخالب المتعة
المركز الثقافي العربي

مخالب المتعة هي الرواية الثانية للكاتبة فاتحة مرشيد، وهي أيضا تعتمد على لوحتين لصفحة الغلاف.

يلاحظ القارئ أن اللوحة الأولى عبارة عن سرير تستلقي عليه شخصية مبهمة الملامح، وفي الهواء تظهر شخصية أخرى معلقة تلقي بمخالبها اتجاه هذه الشّخصية، من الملاحظة الأولى للشّخصية المعلقة بالهواء نلاحظ أنها تشبه أفعى في حالة تأهب للانقضاض على فريستها، وقد تم توظيف اللّونين الأصفر والأبيض لملامح الشخصيتين أمّا في الخلفية فقد تم توظيف اللّون الأسود. اللّون الأصفر له معان ودلالات، منها أنّه يرمز إلى الثّراء، ويبعث الفرح في القلب، ويمثل قمة التوهج والإشراق. أمّا اللّون الأبيض فيُعتبر من أكثر الألوان وضوحا وصفاء، ومن مميزاته قدرته على خفض قوة أي لون آخر بجانبه، وربما هذا الذي جعل صاحب اللوحة يفكر في المزج بين الأصفر الذي يشع والأبيض الهادئ ليحدث توازنا بصريا في اللّوحة الفنية.

أمّا في اللوحة الثانية فتظهر امرأة غامضة الملامح، تجلس شبه عارية على أريكة. هذه اللوحة توجد على صفحة الغلاف في الجزء الأيسر منه، وقد مزج بها الفنان **جورج شميلك** الألوان في نوع من التناغم حيث نلاحظ حضورا للأبيض والأصفر وقليلا من الأحمر والبني، وإن كان الأصفر والأبيض حاضرين في اللّوحة الأولى، فإنّ حضور الأحمر والبني يظل خافتا حيث، يحضر هذا اللّون في الأعلى من خلال العنوان الذي، أمّا الغلاف فقد تمّ المزج فيه بين اللّونين الرّمادي بدرجتيه، في الجهة اليمنى يغلب الرّمادي المائل للسّواد، وبتدقيق النّظر في هذا الجزء من الغلاف تبرز بعض الملامح لشخصيتين حيث يظهر جسد امرأة مستلق على الفراش وإلى جوارها رأس رجل في غياب

كل جسده، أمّا الجهة اليسرى التي تتوسطها اللّوحة الفنية، والعنوان واسم الكاتبة، فتم اختيار الرّمادي المائل للأبيض.

إنّ حضور هذه المؤشرات في لوحتي الرّواية وحضور الجسد، بصيغة المؤنث بشكل واضح وجلي، وبصيغة المذكر بشكل أقل من ذلك، يحيل إلى أنّ النّص الرّوائي قد يعرض نوعا من التّغير في علاقة المرأة بالرجل، حيث تظهر هيمنة الجسد الأنثوي على لوحة الغلاف مقابل الحضور الباهت للجسد الذكوري، مما يطرح التساؤل حول نوعية العلاقة بين الرجل والمرأة في هذا النّص خاصة وأننا تعودنا حضور المرأة تحت عباءة الرّجل، لكن يظهر أنّ هذه الرواية، قد تخرج عن السّائد والمألوف وتخلخل المتعارف والمتواضع عليه. ويتجلى ذلك من خلال بعض أحداث الرواية التي تشير إلى تغير كبير في علاقة المرأة بالرجل تقول المرأة مخاطبة الرجل « **أنا لا أكلمك عن حب المراهقات، اللواتي ينتظرن منك أن تؤمن لهن تذكرة سينما، وساندويش ماكدونالدز، مقابل رسائل حب ودموع لا تسمن ولا تغني من جوع. أنا أتكلم عن النّساء الحقيقيات، صاحبات العطاءات من غير حساب.**»[1]

يشير هذا المقطع من الرّواية إلى العلاقة الملتبسة بينهما، المرأة سيدة ناضجة، وليست فتاة مراهقة، تبحث عن رسائل حب المراهقات، هي امرأة كسرت كل القيود في علاقتها بالرجل.

وفي مقطع آخر نجد البطل يتحدث إلى صديقه عن هذه العلاقة قائلا: «... **لا أنا اشتغل عندها، ولا هي تشتغل عندي، لكن بيننا مصالح مشتركة.**

1 – فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2010، ص:10.

قلت مستنتجا:

- ✓ **مصالح فيها متعة. أليس هذا ما قلته بالأمس؟**
- ✓ **تماما، متعة جنسية إن أردت الصراحة.**
- ✓ **وماهي طبيعة عملك؟**
- ✓ **أنا بائع المتعة»**[1].

هذه الكلمات على لسان البطل يؤشر على أنَّ العلاقة بين الرجل والمرأة قد عرفت تغيرا جذريا، حيث لم تعد المرأة وحدها بائعة متعة، إنّما أصبح الرجل/الذكر مصدرا لبيع المتعة، بعدما اتعبته سنوات البطالة والبحث عن مصدر عيش، وأمام ضيق الأفق وانعدام الأمل في تحقيق أي شيء، قرر أن يقلب الأدوار ويصبح مصدر متعة لامرأة لا تعاني الفقر ولا الحاجة، إنّما تملك مالا ووقتا قررت أن تستعملهما لتعويض النّقص الذي تعانيه، «...**لأن هذه الطبقة من المجتمع لا تُطَلِّق. الزواج فيه رتبة اجتماعية يؤدي عنها الزوج، كما يؤدي ليحتفظ بكرسيه في البرلمان، ويحافظ على مناصب أو مراتب أخرى. كل شيء يشتري هو يشتري صمتها، خضوعها، استمراريتها في اللعبة. وهي تستعمل نقوده لتحقيق رغباتها.. كل رغباتها بما فيها الرغبة في الجنس**»[2].

1 – فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص:17.

2 – المصدر نفسه، ص: 25.

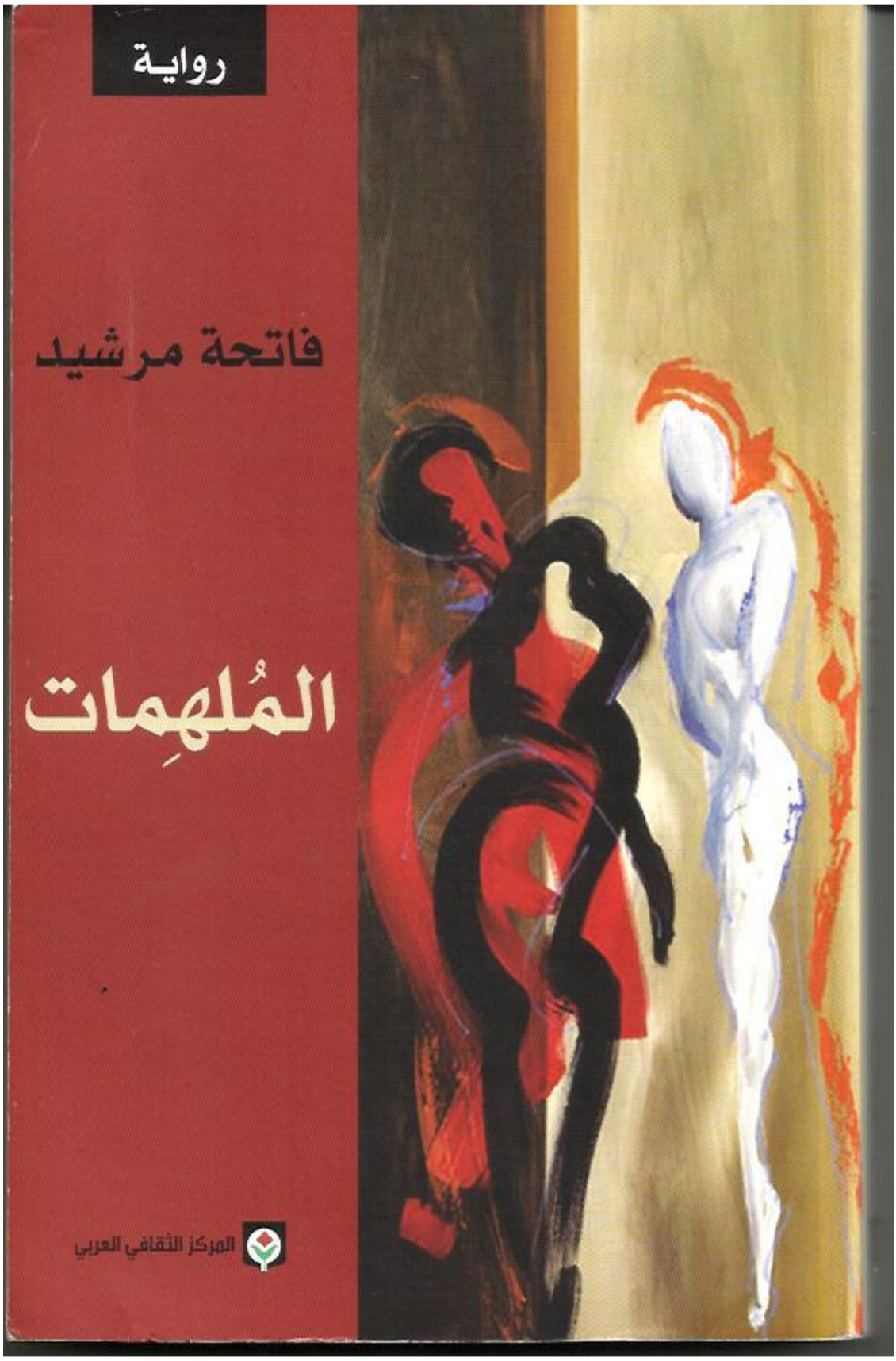
يتضح من خلال هذا المقطع أن المرأة من طبقة اجتماعية ميسورة الحال، لكن هذه الطبقة ممنوع عليها أن تفكر بالانفصال أو الطلاق، وأمام هذا المنع الاجتماعي اختارت لنفسها طريقا تستطيع من خلاله أن تعيش حياتها دون أن تخرج عن الحدود الاجتماعية التي رسمتها الطبقة لها.

هذا التغير والانحراف المجتمعي وما يحكيه عزيز لصديقه أمين أشعر هذا الأخير بالصدمة مما يسمع " **لا أصدق ما أسمع، ألهذا الحد أنا جاهل وغريب عن مجتمعي؟ أشغلني التاريخ لدرجة فصلية عن الحاضر؟ أم أنّ الحياة تغيرت من حولي في غفلة مني؟**[1] .

هذه المقاطع التي أدرجتها من الرواية تظهر ولو نسبيا إلى أنّ الرواية تسعى إلى خلخلة السّائد والمتعارف عليه في المجتمع وكذا النبش في عوالم كانت خفية ومخفية عن الكثيرين، ويمكن أن نرجع ذلك إلى أن الكاتبة طبيبة وقد ساعدتها مهنتها أنْ تلج مجموعة من العوالم عن طريق مرضاها فكانت حكاياتهم دافعا لتكسير القيود لتزيح السّتار عن المسكوت عنه والثورة على كل الطابوهات المجتمعية.

1 – فاتحة مرشيد: مخالب المتعةّ، ص: 25.

ج* الملهمات



"**الملهمات**" هو الإصدار الروائي الثالث لفاتحة مرشيد، صدرت في طبعتها الأولى سنة2011، الغلاف عبارة عن لوحة فنية، تتجانس فيها مجموعة من الألوان مع بعضها البعض، وهي الأصفر المائل للسّواد والبني والأسود والأحمر القاني، هذه الألوان احتلت بالطول حيّزا من صفحة الغلاف، نلاحظ اشتراك اللّون الأحمر والأصفر في نفس المساحة على صفحة الغلاف، في حين تقاسم الأسود والبني المساحة الباقية بوسط الغلاف، وإن كان اللّون البني لا يأخذ نفس الحيز المكاني الذي أخذه اللّون الأسود.

اللّوحة الفنية عبارة عن جسدين، أحدهما رسم باللّون الأبيض والبرتقالي، والآخر رسم باللّونين الأسود والأحمر الفاتح.

عملية التّشكيل تظهر الجسدين عاريين، الأمر الذي سيمكن القارئ من التأويل وإنتاج دلالات عن اللّوحة وعن عالم الرواية، ذلك أنّ حضور الجسد عاريا بصفحة الغلاف، يوحي بأنّ الرّواية قد تتطرق لموضوع الجسد وعلاقته بالفن التّشكيلي، حيث تم اختيار لوحة تتميز بالجرأة والتّحرر من كل الضوابط، هذا الاختيار يكرس فكرة الثورة على السّائد والمتعارف عليه، وأنّ هذا العري هو كشف وتعرية لكل شيء، حيث لا ستار يمنع من معرفة كل الحقائق. هذا العري الذي يظهر على غلاف الرواية، يحضر بين صفحاتها حيث البطلة تخاطب زوجها بعد تعرضه لحادثة سير قائلة: «**كم وددت أن أكون شفافة أمامك.. عارية الروح.. وكان العري أشدّ ما تخشاه** »[1]

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2011 ، ص:7.

وتضيف هذه الشخصية « **كثيرا ما تمنيت أن تسمعني، أن أتكلم، أن أفرغ ذاتي، لكنك تحب الأبواب المغلقة بأحكام، تخلق وراءها حياة لا تزعج حياتك، وتستقر في الغموض.** »[1]

هذين المقطعين يكشفان عن أنّ العلاقة التي كانت تجمع بين هذه الشخصية وزوجها علاقة يطبعها الصمت والغموض، أكثر من الوضوخ والكشف.« **أمضينا ثلاثين عاما بثيابنا، بأقنعتنا، واحدا جنب الآخر. زوجين مثاليين، لا جدال ولا مشاجرة.**»[2] والأحرى أن تكون العلاقة بين الزوجين واضحة عارية عن كل غموض، هذه الشخصية كانت تفتقد زوجها يوم كان سليما معافى، وظلت تبحث عنه طويلا. « **أكان لا بد أن تدخل في غيبوبة حتى أنفرد بك؟**»[3]

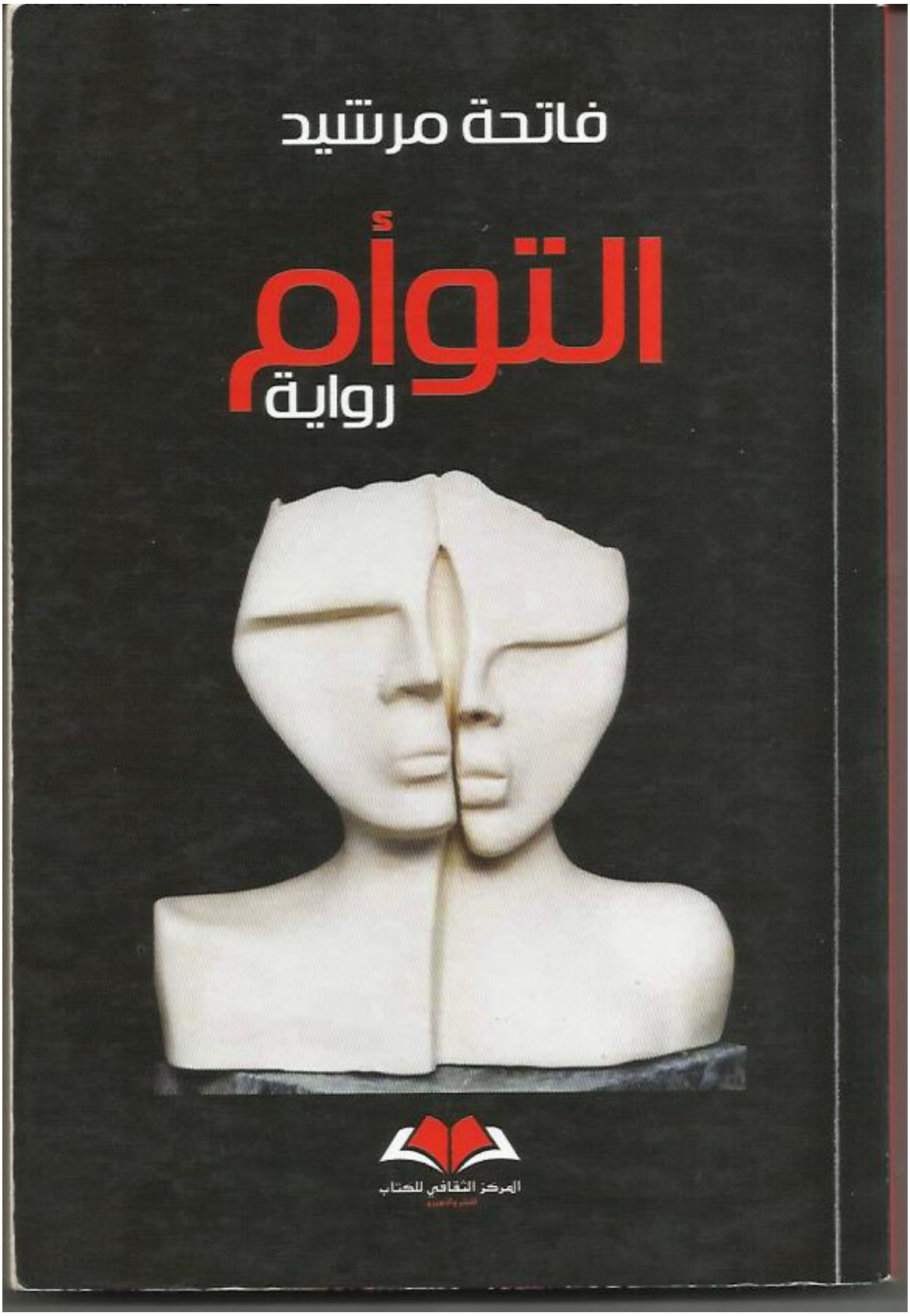
إنّ هذا الحديث إلى زوجها يظهر حجم المعاناة والألم الذي كانت تشعره هذه المرأة والفراغ الذي كانت تتخبط به وهو يعيش معها وإلى جانبها.

اعتبرت حالة الغيبوبة التي يعاني منها جراء الحادث قد مكنتها من الانفراد به أكثر من ذي قبل، وكأنّها في قرارة نفسها مدينة لهذا الحادث الذي مكنها من لقاء زوجها بعد طول غياب، لكن لماذا اصبحت العلاقة رتيبة بهذا الشكل، قد يظهر ذلك مع توال القراءة من خلال مبحث العنوان الذي يوحي بأشياء ومعاني أخرى.

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص:7،

2- نفسه.

3- فاتحة مرشيد: الملهمات ، ص: 9.


فاتحة مرشيد
التوأم
رواية
المركز الثقافي للكتاب

"**التوأم**" الرواية الخامسة لفاتحة مرشد صدرت في طبعتها الأولى سنة 2016، عن المركز الثقافي للكتاب، اختارت الكاتبة غلافا مختلفا عن أغلفة الروايات السابقة، حيث غاب اللون الأحمر القاني، ليحل محله اللّون الأسود، في الصفحة الأولى للغلاف أما الصفحة الأخيرة فلونها بني ، غير أنها تحمل مقطعا من الرواية، وقبل المقطع كتب اسم الرواية وقبله اسم الكاتبة لكن تم الفصل بينهما بشريط أحمر.

اللّوحة الفنية التي تؤثث وسط صفحة الغلاف، فهي عبارة عن تمثال لوجهين متشابهين اللوحة عبارة عن توأم كما يشير عنوان الرواية أيضا، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو هل الرواية ستعالج موضوعا له علاقة بتوأم أو بشخصيتين توأم أم أن الأمر سيتعدى ذلك. ويظهر ذلك من خلال الجملة الافتتاحية التي تبدأ بها الرواية: «**من أنا؟**»[1] هذا السؤال الفلسفي الذي استهلت به الكاتبة روايتها على لسان البطل الذي سنكتشف مع استرسالنا في قراءة النص للقبض على العلاقة الرابطة بين اللّوحة الفنية ومتن النّص إلى أنّ البطل مخرج سينمائي مشهور وصل إلى ما وصل إليه من نجاح بفضل دعم زوجته ، لكن التساؤل الذي تم الاستهلال به يوحي بأن هذا المخرج رغم هذه الشهرة غير راض عن نفسه، ويتجلى ذلك من خلال الحوار الدّاخلي: « **العرض ما قبل الأول، كلمة كانت تملأني سعادة وزهوا.. إنّه عرس المخرجين. لماذا لا أشعر بالقلق الإيجابي هذه المرة ولا بمتعة الرعب من الجمهور أو النقاد الذين ينتظرون بشوق العرض ما قبل الأول؟**»[2]

1 – فاتحة مرشيد: التوأم، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2016، .ص:7

2 – المصدر نفسه، ص:8

هذا الحوار الداخلي للبطل مع نفسه، يستمر ليكشف أكثر عن سبب اختياره مجال السينما الذي تبتعد به عن الواقع حيث من خلالها يحاول بناء واقع آخر يراه أكثر ملائمة له، عكس زوجته التي راها امرأة عملية وواقعية « **لا ارتاح لكلمة "واقع". ربما لهذا السبب اخترت مجال السينما.. إنّه العالم الذي يمكنني من ابتكار الأحلام والحيوات المختلفة. أو لربما على حدّ قول ترفو: لو كنت أحببت الحياة لما مارست السينما**»[1]. ليستمر السارد على لسان البطل في استرجاع أحداث مرت كما يعيد تشكيلها وصياغتها، ويمضي في سبر أغوار الشّخصيات، هذا الحوار الداخلي للبطل يعطي انطباعا أن الكاتبة ستغوص في أعماق شخصياتها، حيث النّفس البشرية بكل تناقضاتها وصراعتها، فإذا كان المخرج السّينمائي لا يدري من يكون، فأننا نجد أنّ المبدع وكاتب الرواية السّينمائية كمال الخلفي، يعيش صراعا عاطفيا مع زوجته السابقة، وفي حوار له مع صديقه المخرج الذي كان سببا في تعارفهما وارتباطهما، قرر الكاتب أن يضع حدا لهذه العلاقة لأنها حسب وجهة نظره أصبحت غير صحية لهما، مبررا أن زوجته من النوع المتطلب عاطفيا، وهو غير قادر على مجاراتها عاطفيا..

« **أول مرة أرى أحدا يشتكي من الحب.. إنّها تشتاق إليك فقط.**

–وأنا اشتقت أن اشتاق إليها.. اشتقت إلى نفسي

–غريب أمرك

1 – فاتحة مرشيد: التوأم، ص: 9.

– ما وجه الغرابة في هذا؟ ....هي تحتاج أن اطمئنها باستمرار على علاقتنا، كيف لي أن أفعل أنا الغارق في اللاّطمأنينة؟ كلما حاولت الاختلاء بنفسي يقتلها الشك.. تصور إنها تغار من شخوصي النسائية.»[1]

إنّ هذا المقطع الحواري بين الكاتب والمخرج يبين مدى الصراع والتناقض الذي يمكن أن يتخبط فيه الانسان، ذلك أن عالم النفس البشرية عالم معقد وتحكمه أهواء وخيالات وترسبات الماضي وأحداث الحاضر، عالم حاولت الكاتبة أن تدخله وتسبر أغواره من خلال شخوص هذه الرواية، وعبر مجموعة من الأحداث والحكايات والمواقف لتبرز من خلال كل هذا غرابة هذا العالم وتناقضات النفس البشرية، وإذا عدنا الى الصفحة الأخيرة من الغلاف نجد مقطعا من رواية يؤكد على ذلك «**هناك مكان بداخلي، بعمق أعماق ذاتي لا يستطيع أحد الوصول إليه، مكان محصن، أهرب إليه كلما شنت الحياة حربها علي ولفتني بالضياع المضاجع، مكان محفور بين الندب الدفينة أحس فيه بالأمان وبالحرية. أعيد فيه ترتيب مسودة حياتي، أنقحها، أشطب على فصول منها وأضيف أخرى وفق مزاجي**».

من خلال هذا المقطع قد يتبين للقارئ أنّ لوحة الغلاف ماهي إلا رمز يحيل على الإنسان وعالمه الداخلي، لكن الجزم بهذا الطرح والتسليم به نهائيا لا يمكن أنْ يتم إلاّ من خلال التحليل الشامل للرواية وتفكيك عالمها ورموزها.

1 – فاتحة مرشيد: التوأم، ص: 15.

المبحث الثاني: شعرية العنوان.

حظي العنوان في التراث العربي باهتمام خاص، باعتباره من العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق النص للكشف عن طبيعته ونوعية موضوعاته، وإذا عدنا للمعاجم نجد أن اصل الكلمة يرجع إلى "عنّ"، ويقال عنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوناً: ظَهَرَ أَمامك؛ وعَنَّ يَعِنُّ ويُعُنُّ عَنّاً وعُنوناً واعْتَنَّ: اعتَرَضَ وعَرَض؛ ومنه قول امرئ القيس: فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأَنَّ نِعاجه[1].

وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُه لكذا أَي عَرَّضْتُه له وصرَفْته إليه. وعَنَّ الكِتابَ يَعُنُّه عَنّاً وعَنَّنه: كَعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المِعْنى.قال اللحياني: عنّنت الكتاب تعنينا وعنّيتُه إذا عنونته، .... وسمي عنوانا لأنّه يَعُنُّ الكتاب من ناحيته، وأصله عنَّانٌ

قال ابن بري: والعُنْوانُ الأَثر؛ قال سوّار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحتُ بها جعلتها للتي أخفيتُ عنوانا

قال: وكلّما استدللتَ بشيء تُظهره على غيره فهو عنوانٌ له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان، رضي الله تعالى عنه:

ضحّوا بأشمطَ عنوانُ السّجود به يقطِّع الليل تسبيحا وقرآنا

قال الليث: العُلْوانُ لغة في العُنْوان غير جيدة، والعُنوان، بالضم، هي اللغة الفصيحة؛ وقال أَبو دواد الرُّوَاسِيّ:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 13، ص: 290.

لمن طَلَلٌ كعُنْوانِ الكِتابِ، بِبَطْنِ أُواقَ، أَو قَرَنِ الذُّهابِ؟[1]

قال ابن بري: ومثله لأَبي الأَسود الدُّؤَلِيّ:

نظَرْتُ إلى عُنْوانِه فنبَذتُه، كنَبْذِكَ نَعلاً أَخلقَتْ من نِعالكا.

وقد يُكْسَرُ فيقال عِنوانٌ وعِنيانٌ[2].

«وبالرغم من اختلاف اشتقاقات الكلمة وتفاوت دلالتها، تظل وظيفة العنوان واضحة ودقيقة، لكون بنيته اللغوية تختزل مقولة النّص، وتكشف طبيعة موضوعه وتعين حقله المعرفي.»[3] «ومدام العنوان يظهر معنى النّص ومعنى الأشياء المحيطة به، فإنّه يقوم بتلخيص ما هو مكتوب بين دفتي المصنف، ويحيل بسرعة إلى خارج النّص وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنّص بوصفها علاقة تضمن متبادل، حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان»[4]

وفي الدراسات الحديثة يعد العنوان ملمحا بصريا ونصيا ذا أهمية بالغة حيث يأتي « في طليعة العتبات، لأنه بوابة النّص الروائي، فمن خلاله تفتح أبواب النّص المغلقة، وتستقى بعض المعلومات الخاصة بالعمل الروائي."[5]

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر. بيروت.، ج، 13، ص 294،

2- المصدر نفسه، ص: 295.

3- يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الطبعة1، 2015، ،ص:45.

4- المرجع نفسه، ص: 46.

5- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، نقلا عن عزوز علي اسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (مرجع سابق)، ص:74.

ويعتبر لوي هوك وهو أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه "سمة العنوان"، أنّ العنوان « مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[1].

أمّا كلود دوشي فقد حدد العنوان » كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنّه يتكلم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، في عبارات روائية»[2]

وبما « أنَّ العنوان هو العتبة الأولى للنّص فإننا نجد الروائي يسعى اختيار عناوين ذات حمولات دلالية مختلفة، كما أنّه يحاول قدر المستطاع أن يجعل العنوان مدخلا لفهم النّص»[3]، حيث يصبح هذا العنوان بالنسبة للقارئ، علامة مهمة ضمن العلامات التي تؤثث هذا العمل الروائي، فالعنوان في الأصل **رسالة** من **مرسل /الكاتب** إلى **مُرسَل إليه / القارئ المتلقي**، وانطلاقا من هذه **الرسالة والمرسِل والمرسَل إليه** تتحدد مجموعة من الوظائف « فهناك وظائف عامة، تشترك فيها العناوين معا، وهناك وظائف خاصة بكل عمل على حدة ، فالمدقق للعنوان يجد أنّ يضم **وظيفة إشارية**، أي تشير إلى ما بداخل العمل من أمور دقيقة، و**وظيفة الإفهام**، فضلا عن **الإثارة**، فقد يكون العنوان مخالفا للرواية أو مثيرا كي يجعل القارئ يقبل على العمل، أو أن يكون غامضا غير مفهوم، وأيضا

1- عبد الحق بلعابد: عتبات، (مرجع سابق)، ص ، ص: 67.

2- المرجع نفسه، ص:67-68.

3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، نقلا عن عزوز علي اسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، من عام 1990 إلى عام 2010 دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013، ص:74.

يضم **الوظيفة الاتصالية** بين المرسل والمستقبل، بالإضافة إلى **وظيفة الإحالة**، لأن العنوان قد يحيل إلى النّص كما أنّ النّص يحيل إلى العنوان»[1].

ونظرا لما للعنوان من أهمية في دراسة النّص الأدبي فقد أظهرت الدراسات الحديثة هذه الأهمية وخاصة البحث السّيميولوجي وذلك للوظائف الأساسية (المرجعية والإفهامية والتناصية)، « ولن نبالغ إذا قلنا أنّ العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النّص في بعديه الدّلالي والرمزي فهو من الأهمية بمكان للدخول إلى عالم النّص»[2].

ويعتبر « العنوان علامة دالة على النّص وخطابا قائما- بذاته- لكونه جزءا مندمجا في النّص، وهو أيضا شبكة دلالية يفتتح بها النّص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعي من الكاتب، يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنّه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي مؤشرة عليه»[3] وهو: « المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك رموز النّص، وتسهيل مأمورية الدّخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[4].

فهو «يوجه انتباه القارئ نحو الموضوع الرئيس في العمل الإبداعي ويخلق توقعات وانتظارات يتم تصديقها أو تكذيبها»[5]، ولعل هذا الذي يدفع الباحثين إلى الاهتمام بعناوين الأعمال السّردية،

1- عزوز علي اسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، (مرجع سابق)، ص:77.

2- المرجع نفسه، ص: 78- 79.

3- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 13- 14.

4- عبد الحميد ختالة : سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين، قراءة في عناوين قصص اللعنة عليكم جميعا، فعاليات النّدوة التكريمية حول الدّكتور السعيد بوطاجين، (النّص والظلال)، منشورات المركز الجامعي،2009، ص: 167.

5-رضوان الخياطي: الصورة المعمارية في الأعمال الروائية لحميد لحمداني، مجلة مقاربات، عدد 13، المجلد7، 2013، ص:35.

لأنّها تحفّز المطّلع على العمل كما تعينه على إدراك وفهم الكثير من المضامين الخطابية والدّلالية، حتّى إنّ الكثير من القراء يقتنون الكتب وفق جاذبية العنوان، وتلاؤمِه مع ميولاتهم، دون تصفّحه، لأنّ الرّاسخ هو تلخيص العنوان للمضمون أو إعطاء توجّه ذلك المضمون، فهو محفز ومؤطر لتواصل النّص مع القارئ، يستقطبه ويحقق ما يمكننا تسميته بالاختزال والاقتصاد للمتن «عبر علاقة توليدية Générative تنهض بالتّحفيز الدّلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها على النّص لوظائف عدة، تشمل **الوظيفة المرجعية** المبئرة للموضوع. **والوظيفة الإفهامية** المستهدفة للمتلقي»[1].

ويشكل العنوان عتبة أساسية في تحديد الأثر الأدبي وقراءته، حيث لم يعد «أعلانا محضا لعائدية النّص لمنتج ما، وليس هو ورقة ملصقة تربط بين النّص وكاتبه، بل هو استدعاء القارئ إلى نار النّص»[2] وهو مرجع « يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا، إنّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النّص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة – ولو بتدييل فرعي- والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النّص إجابة مؤقتة كإمكانية الإضافة والتأويل »[3].

1- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، نقلا عن حورية طاهير، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش وأغلفة الصّور الخارجية للمجموعات القصصية للسعيد بوطاجين، من ندوة النّص والظلال، مرجع سابق، ص: 106 .

2- علي جعفر العلاّق: الشعر والتلقي، دراسة نقدية، نقلا عن حورية طاهر، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش وأغلفة الصور الخارجية للمجموعات القصصية للسعيد بوطاجين. ص: 107.

3- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، (مرجع سابق) ص:14.

إنّ دراسة العناوين في هذا العمل سيتبني على مجموعة من الخطوات المنهجية حيث سيتم التركيز في بداية الأمر على دراستها من الناحية التركيبية، ثم من الناحية الدّلالية في محاولة للربط بين العنوان والنص الروائي.

1) شعرية العنوان في رواية : "رحلة خارج الطريق السيار".

يحضر العنوان في رواية "**رحلة خارج الطّريق السّيار**" بالجزء العلوي من الغلاف، كتب بأحرف كبيرة وبخط أسود مضغوط، وسعى الكاتب إلى إبراز العنوان ليثير الرغبة في القارئ لولوج عالم النّص لاكتشاف الرّحلة، وهي دعوة من الكاتب لخوض تجربة القراءة والترحال عبر دهاليز الرواية والمضي لكشف أسرار هذه الرّحلة، مع أخذ الحيطة والحذر لأنّ طريق القراءة ليس طريقا سهلا، فالقارئ سيسلك طريقا شاقا ومتعبا، لدى عليه أن يظل طوال رحلة القراءة يقظا علّه في النّهاية يصل سالما إلى وجهته الصحيحة

أ* تركيبيا: رحلة خارج – الطريق السيار" ثلاثية لفظية " ابتدأ بخبر مقدم (رحلة) مرفوع بالضمة الظاهر على آخرة لمبتدأ محذوف تقديره(هذه رحلة)، خارج ظرف مكان منصوب، وهو مضاف الطريق مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره، السيار نعت تابع لمنعوته في حركته الإعرابية، وشبه الجملة (خارج الطريق السيار) في محل رفع نعت رحلة. وتقدير الكلام هذه رحلة خارجة عن الطّريق السيار.

ب* دلاليا: يتضمن العنوان علامات رئيسية هي: الرحلة – خارج– الطريق السيار. وإذا صنفنا الحقول التي تنتمي إليها هذه العلامات، نجد أنّ كل علامة تنتمي إلى حقل مختلف عن الآخر، فإذا كانت لفظة " الرحلة" تنتمي إلى كل ما يتعلق بالسّفر والحركة والتّنقل، وحضورها بذهن المتلقي يستدعي كل ما له علاقة بالرّحلة في التراث العربي، ومعه يستدعي أيضا مجموعة من الأحداث والمشاهد والصّور التي خُزِّنت بذاكرته من قراءاته عن هذه الرحلات، أو نتيجة لسماعه

عنها، فإنّ حضور العلامة "الطّريق السيار" التي تتكون من مفردتين مقترنتين ببعضهما، لا يمكن فصلهما عن بعض لأن حضورهما معا في بناء العنوان هو الذي يمنح المعنى للفظة "رحلة" فتخرج بهذا من المعنى الذي يحيل عليه مفهوم الرّحلة قديما، ليضعها بالمعنى الذي سعى الكاتب إليه، لكن العلاقة بين اللفظتين أو بين قطبي العنوان (رحلة و الطريق السيار) لا يدرك معناها إلا بلفظة "خارج" فاسم الفاعل هنا هو الذي يقيم علاقة تواصل بين "رحلة " وبين "الطّريق السيار"، وحضور لفظة "خارج" بين قطبي العنوان تحيلنا مباشرة إلى استحضار ضدها الغائب في العنوان الحاضر عبر فصول الرواية وهو "داخل". لكن أين؟ ليكون الجواب: داخل طريق عاد، وعر غير مستقيم مترب تتخلله الكثير من المنحدرات والمنعرجات. «**كان سالم يعالج دواسة التبديل بساعده المفتول عندما لاحظ أنّ المحرك قد فقد صبره على تحمل الدّوران، وهكذا إلى أن احتلت النّاقلة معظم الطّريق الرديئة المترية التي تمتد خارج المدينة**»[1](...) «**بدأنا في الصّعود ولا أعتقد أنّ المحرك سيصمد في هذه المرتفعات**»[2]. وللفظة "خارج" دلالة حضارية، ذلك أن العصر يقتضي الأخذ بأسباب التطور وهو الدّخول في عصر الطريق السيار لاختزال مسافة التخلف التي تفصلنا عن الحضارة المجاورة لنا وهي الحضارة الغربية، وأن نواكب الركب الحضاري: « فأن نرحل الآن في هذا العصر خارج الطريق السيار معناه أننا نرحل في المجهول وخارج الزمن وبعيدا عن الحضارة، ونرحل في المخاطر، ونرحل في التيه والضياع، وربما نهدد وجودنا، والرحلة خارج الطريق السيار هي أيضا رحلة رمزية المقصود بها أنه ينبغي أن ندخل إلى الطريق السيار (...) لأن مخاطره مهما بلغت فهي ليست في نفس خطورة

1- حميد لحمداني، رحلة خارج الطريق السيار، ط1، ص: 13.
2- المصدر نفسه، ص: 15.

التخلف والجهل(...) فإمّا أن ندخل لنمشي مع الركب الحضاري المعاصر وإمّا أن نبقى على هامش التاريخ، فليس هناك رحمة أبدا في منطق الزمن الحالي». [1]

إذا عدنا إلى لفظة "رحلة " نجد أنّ الكاتب استعملها نكرة للدّلالة على أنّها رحلة من بين مجموعة من الرّحلات، وليست رحلة بعينها، « فهي تحيل على المرجعية الرحلية، وهي تنطوي على دلالات متعددة، منها المغامرة انطلاقا من نقطة محددة، يقطع خلالها الرحالة المسافات، ويعبر الفضاءات (...) قبل أن يصل إلى نقطة الوصول. و"لكل رحلة مسار يمتد في الزمن وطريق يسلكها الرّحالة »[2]، و« لكل رحالة غاية محددة، فهناك من يرحل طلبا للعلم والمعرفة، وهناك من يهدف إلى الاستكشاف والاطلاع. إنها رحلة جماعية، لكن لكل مسافر غايته، وهدف يبتغي تحقيقه، ونقطة وصول تنتهي عندها رحلته »[3].

هنا يُطرح السؤال هل سيكون لهذه الرحلة نهاية كما هو شأن كل الرّحلات أمّ أنها ستعرف توقفا في مرحلة ما ؟

إنّ ما يدفعنا إلى طرح هذا التّساؤل هو المعنى الذي نفهمه من العنوان "رحلة خارج الطريق السيار" فدلالة الطّريق السّيار هنا تعني طريقا مستقيما لا تشوبه أية مطبات أو منعرجات، والانتقال من طريق ذو اتجاه واحد إلى طريق ذو اتجاهين، لكن بما أنّ لفظة خارج سبقت الطّريق في تركيب العنوان فإن الدّلالة تغيرت أيضا لنجد أنفسنا بطريق عاد ملتو مليء بالمنعرجات، طريق غير حضاري

1- رضوان الخياطي: شعرية الصّورة السّردية في تجربة حميد لحمداني الرّوائية، في الأدب والنّقد والتّرجمة، (مرجع سابق) ، ص:21.
2- نفسه.
3- المرجع نفسه، ص:19.

لم تصله المدنية بعد، طريق المشي به محفوف بالمخاطر و المهالك وبهذا فالرّحلة أيضا ستكون محفوفة بالمخاطر والمهالك.

2) شعرية العنوان في رواية : "سوق النسا".

كتب عنوان الرواية باللّونين الأسود والبرتقالي وتمّ وضعه بأعلى صفحة الغلاف، يتفرع عن العنوان الأصلي عنوان فرعي هو ص.ب 26، كتب باللّون الأخضر .

أ- تركيبيا: العنوان من الناحية التركيبية في رواية "سوق النسا" مكون من لفظتين، وهو بهذا كون ثنائية لفظية، سوق: مبتدأ مرفوع لخبر محذوف وهو مضاف النّساء: مضاف إليه، أما العنوان الفرعي، فجاء مركبا من حرفين وعدد مركب و الحرفين هما: "ص" وهو اختصار لصندوق، و "ب" وهو اختصار للبريد، ليصبح العنوان هو/ سوق النسا أو صندوق البريد 26.

ب- دلاليا: على المستوى الدّلالي فقد خلق الكاتب نوعا من التناص حين قام «باستقدام نص آخر بحمولة دلالية أخرى قد تتقاطع مع النّص الروائي أو تلخصه »[1] فسوق النسا يحيل دلاليا على مقطع زجلي لسيدي عبد الرحمان المجذوب "سوق النسا سوق مطيار" وهنا يطرح السّؤال هل قصد المؤلف ذلك وهو يختار العنوان، وهل يحضر العنوان في تفاصيل الرواية أم يغيب عنها؟ وما علاقة المقطع الزجلي "سوق النسا" "بصندوق البريد 26".

للإجابة على هذه الأسئلة ولرصد العلاقة التي تربط العنوان بنص الرواية كان لزاما العودة إلى النّص الروائي للكشف عن هذه العلاقة بين العنوان والنص وبقراءتنا للرواية لاحظنا أنها لا تعتمد منطق الحكي المتسلسل فهي عبارة عن مجموعة فصول وكل فصل منها يحمل عنوانا مستقلا، ورقما مستقلا، كما أن ترتيب هذه الفصول أيضا لا يخضع للتسلسل حيث تبدأ الرواية بالفصل العاشر

1- هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، منشورات دار الأمان، مطبعة الأمنية، 2015، الرباط، ص:55.

المعنون "**رأس الخيط**" ويليها في الترتيب الفصل الثامن المعنون ب "**خيط الرأس**" وكأن الفصلين يكملان بعضهما أو يحكيان الحكاية من وجهة نظر مختلفة.

يحضر الفصل الأول في الرواية ثالثا ومعنونا ب"**باب الريح**" هذه التسمية تخلق نوعا من الفضول بذاكرة المتلقي، ذلك أن الاسم هو لأحد الأبواب التي تعرف بها مدينة تازة، لكن لا شيء يشير إلى أنّ لهذا العنوان حضورا ضمن هذا الفصل، وقد تحضر مدينة تازة بفصل آخر من الرواية.

أمّا الفصل الخامس المعنون ب "**ميثاق العشرة**" جاء ترتيبه رابعا، والقراءة الأولى لهذا العنوان قد تدفع بالقارئ إلى توقع أنّ الكاتب سيتحدث عن ميثاق يوثق لعلاقة بين رجل وامرأة قررا العيش مع بعض، لكن الانخراط في فعل القراءة يجعل التوقعات السابقة تختفي ليحل محلها أفق توقع جديد.

الفصل السابع الذي عنونه الكاتب ب"**ريح الباب**"، جاء ترتيبه خامسا، وهو تركيبيا يشير إلى الفصل المعنون ب"**باب الريح**" فبين الفصلين تقديم وتأخير، فهل هما يكملان نفس الحكاية؟

الفصل الثالث عُنون ب" **دار الضمانة**" هذا العنوان يحيل دلاليا في الثقافة الشعبية المغربية إلى مدينة وزان، لكن هل فعلا يشي العنوان بدلالته في الواقع؟ أم أنّه يحيل على معنى ودلالات أخرى؟

أمّا الفصل الثاني المعنون ب" **الربق**" احتل المرتبة السادسة ضمن فصول الرواية، فماذا يقصد الكاتب بهذا اللفظ وعلى ماذا يحيل؟ ولماذا حاول الكاتب استعمال مفردات وألفاظ غريبة وذات

مدلولات منفتحة على تأويلات عدة؟ هل الغرابة والغموض الذي يحيط بهما الكاتب روايته هو جزء من إثارة انفعال القارئ ليواجه هذا النص.

آخر فصل في الرواية هو الفصل السابع أسماه **"قدري"** قدر من؟

هل قدر الكاتب أم قدر الشّخصية أم قدرهما معا في لحظة يتماهى الواقعي بالتخيلي، ليختم الكاتب روايته بتنبيه من السّارد، هذا التّنبيه يفتح أفقا جديدا للقارئ موهما إياه أنّ فصول الرّواية لم تكتمل بعد، حين قال: « **المرجو عدم التّعجل في إصدار أي حكم أو إبداء أي تعاطف مع عبد الرّحيم دباشي أو لبانة الربيعي قبل قراءة الفصلين الرابع والسادس**»[1].

الفصلين الذي نوه عنهما الكاتب غير حاضرين بين دفتي الرواية، مما يجعل أفق التوقع لدى القارئ منفتحا أكثر على قراءات أخرى.

هذان الفصلان سيفتحان أمام القارئ أو المتلقي أفقا آخر وقراءة أخرى حيث الغياب والحضور لهما سيضع القارئ مرة أخرى في مواجهة الرواية وأحداثها وشخوصها، ستجعل منه مؤلفا يعيد إنتاج الفصلين الحاضرين الغائبين، الحاضرين اسما من خلال تنويه الكاتب الغائبين متنا من أحداث للرواية.

إنّ عنوان الرواية وكل العناوين الواردة بالنّص الروائي تحيل دلاليا إلى مجموعة من الأمكنة، وبهذا يكون الهدف هو التركيز على هذا المكون المكاني للإحالة على دلالة النص، إنّ الكاتب من خلال هذه الرواية بدءً من العنوان وصولا إلى فصول الرّواية يحاول أنْ يخرج عن السائد ويخلخل

1- جمال بوطيب: سوق النسا أو ص.ب 26، ط.4 : ص: 117.

المتعارف عليه في الكتابة الروائية، فضمت الرواية مجموعة من الأجناس الأدبية امتزج فيها المسرحي بالشّعري واختلط الخطاب الديني بالخطاب السياسي، هذا التنوع الباذخ في الأجناس والخطابات هو التجديد الذي يسعى إليه الكاتب، حيث الرواية عنده مزيج من الأجناس والخطابات، فالرواية هي العالم الذي يمكن أن يختزل العالم بين دفتيه وقد ظهر لنا ذلك من خلال ابتعاده أيضا عن نمطية السرد المتعارف عليه ومراعاة التسلسل العادي للأحداث، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك من خلال ترتيب الفصول ونمط السرد بها، فالكاتب ينحو نحو التجريب، والابتعاد عن نمطية الرواية التقليدية ذات الأحداث المتسلسلة والمتوقعة من طرف المتلقي، إن المبدع من خلال هذه التجربة يسعى إلى تأسيس مفهوم جديد للرواية المغربية.

3) شعرية العنوان في روايات

أ* رواية " أبواب موصدة"

كتب العنوان في رواية **"أبواب موصدة"** بخط مضغوط كبير باللّون البني الغامق، احتل الجهة العليا من صفحة الغلاف، وأعلى اللّوحة التشكيلية، وقبله كتب اسم الكاتبة لكن بخط أقل حجما وباللّون الأسود، وإذا ما قمنا بالمقارنة بين الحجم الذي كتب به العنوان واسم الكاتبة يتضح لنا أنّ عنوان الرّواية حظي بالعناية أكثر من اسم الكاتبة، وربما يعود ذلك إلى رغبة الكاتبة في شدّ انتباه القارئ إلى الرواية أكثر، ذلك أنّ الحيز البصري الذي يشغله العنوان هو الذي يلفت عين القارئ أول الأمر.

أ- تركيبيا: العنوان ثنائية لفظية تكون جملة اسمية، مكونة من (أبواب) وهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه (موصدة) نعت تابع لمنعوته (أبواب). العنوان جاء نكرة.

ب- دلاليا: نتساءل عن المعنى الذي ترمي إليه الكاتبة من اختيارها للفظة الأبواب خاصة أنّ اللّفظة جاءت بصيغة الجمع **"أبواب"** مما يعطي انطباعا أنّ هذه الأبواب غير معروفة ومجهولة، مما يسمح لفكر المتلقي بالبحث والتفكير، عن هذه الأبواب الموصدة، ويفتح أمامه طريقا للتأويل وعن حضورها الفعلي أو الضمني بين صفحات الرواية.

يظهر أنّ الابواب التي تتحدث عنها الكاتبة في روايتها هي أبواب حقيقية، أبواب لبيوت مدينة استقرت بها البطلة بعد زواجها، « **كان بجوار البيت العالي الذي تسكنه آمال مجموعة من**

المنازل لم تكن تعرف اي واحد ممن يسكن إلى جوارها ولم تهتم بربط أي نوع من العلاقات التي اعتادت أن تراها بين الجيران»[1]

المدينة صغيرة ونساؤها لا يغادرون بيوتهم لأن العادات تمنع على المرأة أن تغادر منزلها، كما أنّ طلبات المنزل ومستلزماته الرجال هم من يقومون بها، لهذا وجدت أمال نفسها تعيش بين الجدران في انتظار عودة زوجها خالد من العمل، كانت تسليتها الوحيدة هي الوقوف بالشرفة « **اليوم على غير العادة تأخر زوجها عن موعد عودته وهذا ما جعل مدة انتظارها هناك تطول** »[2] أمال التي لم تعد تجد غير هذه الشّرفة ملاذا للتّخلص من الرّوتين ومن برودة المنزل في غياب زوجها عنه، اليوم وعلى غير العادة « **لفت نظرها أحد سكان المنزل المقابل يخرج من منزله ويغلق الباب بكل قوته** »[3]

بدأت أمال تنشغل بالأحداث بالخارج وتتفاعل مع النّاس وإن كانت بعيدة عنهم « **تأوهت أمال في مرارة وقالت بصوت مسموع:**

–آه ما اتعس هذه الحياة !

لكل واحد معاناته الخاصة.

1 – أمنة برواضي: أبواب موصدة، (مصدر سابق) ، ص: 10.

2 – المصدر نفسه، ص: 11.

3 – نفسه.

الأبواب مغلقة حقا، والهدوء يبدو عليه أنه يسود المدينة والشوارع الصغيرة... ولكن الله وحده يعلم بخبايا النفوس المطبقة بين الصدور ومعاناتها »[1]

إنّ هذا المقطع من الرواية يقدم ولو بشكل بسيط معنى "**أبواب موصدة**" التي اختارته الكاتبة، فالأبواب هنا رمز ودلالة على السّتار الذي يحجب الرؤية عن كل شيء وهي موصدة ومغلقة وهذا يعزز هذا الطرح ذلك أنها أبواب مغلقة موصدة على المعاناة والألم على الفرح والحزن، فكل بيت يظهر هادئا وعاديا من الخارج، ولا شيء يعكر صفوه، ويبقى العالم خلف هذه الأبواب رهين بفتحها، « **بينما هي غارقة في تساؤلاتها إذا بنفس المنزل يفتح بابه ليخرج منه شاب**» [2]. فتحت الأبواب ولم تعد موصدة، على الأقل بالنسبة لآمال فبعد أنْ كانت تقضي اليوم كلّه بين المنزل والشُّرفة، ها هي تقتحم الأبواب الموصَدة وتطلع على خفايا ما يقع داخلها، مرة عن طريق الشّاب أحمد الذي يعاني هو وأخوته وحشية زوجة أبيه، أحمد الذي لم يجد غير خالد زوج أمال ليحكي له ما خلف الأبواب الموصدة، « **أجل يا خالد لا شك أن وراء كلامه قصة مثيرة تفيض حزنا وألما وإلا لما وصل الأمر بشاب في مثل سنه أن تدمع عينه من الحسرة. أنه ولا شك يلقى من زوجة أبيه الشيء الكثير**»[3].

ستدخل أمال عالم أسرة غنية، لكن هذه المرة عن طريق خادمتهم نعيمة، «**كانت نعيمة تستريح لأمال وترتاح معها من عناء التعب الذي تعانيه من جراء الخدمة، وفي نفس الوقت**

1 – أمنة برواضي: أبواب موصدة، ص: 13- 14.
2- المصدر نفسه، ص:14.
3- المصدر نفسه، ص: 64

تحكي لها كل ما تسمعه أو تراه في ذلك المنزل الكبير الذي تشتغل فيه»[1] فأمال رغم قضائها الوقت كلّه بمنزلها إلاّ أننا لاحظنا أنها نسجت لنفسها عالما خاصا بها « **أصبحت أمال تعرف تفاصيل حياة تلك الأسرة دون أن تعرف أي واحد منهم** »[2].

انطلاقا من كل هذه المقاطع هل يمكن الحديث عن أبواب موصدة حقيقة، أم أنّ الأمر عكس ذلك؟

إنّ الأبواب الموصدة التي حاولت الكاتبة أن تجعلها عنوانا لروايتها، تخلق لدى المتلقي انطباعا أن هذه الابواب موصدة ويصعب تخطيها أو الولوج إلى العالم الذي خلفها، لكن الاسترسال في القراءة يكشف لنا أنّ العالم خلفها لم يعد مجهولا سواء بالنسبة لأمال أو للقارئ، لا يكفي أن تظل الأبواب موصدة كي لا نعرف ما خلفها.

1- أمنة برواضي: أبواب موصدة، ص: 156.
2- نفسه.

ب* رواية "أحلام مجهضة".

إن عنوان هذه الرواية كتب بخط مضغوط وواضح باللّون الأسود "**أحلام مجهضة**" على الجهة اليمنى من الغلاف بعد اسم المؤلفة الذي كتب بخط أقل سمكا منه، وبنفس اللّون الأسود.

أ- **تركيبيا**: العنوان ثنائية لفظية جملة اسمية "**أحلام**" خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه "**مجهضة**" نعت، هذا التنميط التركيبي الذي حددته للعنوان يدخل ضمن الأنماط التركيبية التي جردها ليو هويك وهي:« النموذج الإسمي والظرفي والوصفي والجملي والتعجبي »[1] إذن من خلال هذا التقسيم يعتبر عنوان هذه الرواية هو النموذج الأول الذي تم جرده من طرف لوي هويك، أما بالنسبة لتقسيم العنوان حسب العناصر، وحسب التقسيم الذي قدّمه جيرار جينيت فإن عنوان الرواية « يمكن إدراجه ضمن النوع الثالث وتمثله العناوين الأحادية التي لا يصاحبها لا العنوان الفرعي، ولا الإشارة التجنيسية »[2].

ب- **دلاليا**: من الناحية الدّلالية فنلاحظ اقتران لفظتين من حقلين متباعدين حيث اللّفظة الأولى "أحلام" تحيل على ما يتمنى الإنسان تحقيقه في الواقع ولفظة "مجهضه" من الفعل أجهض، وهي تعني إلقاء الشيء قبل اكتماله، ومنه أجهضت المرأة أي فقدت جنينها قبل موعد الولادة. وباقتران اللفظتين ورغم أنهما متباعدين لكن تعالقهما اللفظي يحيل دلاليا على ضياع كل الأماني التي يتمناها الإنسان في حياته.

1- لوي هويك نقلا عن، هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص:52 (مرجع سابق)
2- هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، ص:51. (مرجع سابق).

هذا العنوان يمكن أن يصنف ضمن العناوين المباشرة، التي تكون قصديتها مباشرة وواضحة من خلال النّص الروائي، وبالعودة للرواية يظهر لنا جليا أنّ العنوان هو انعكاس واضح للنص وتكثيف للمعنى ويتجلى ذلك من خلال مجموعة من المقاطع بالرواية التي تعرض لمعاناة الشباب بعد حصولهم على شهاداتهم الجامعية ومعاناتهم في البحث عن عمل قار يضمن لهم كرامة واستقرارا ببلدهم وأمام عجزهم قرروا الخروج للشارع للمطالبة بحقهم في الشغل « **رفع عادل رأسه وهو يمسح كفه بالأخرى، ها هم يسرعون في مشيتهم بعدما تفرقوا في اتجاهات متعددة، وبقي يسير إلى جوار صديقين له فقط لانهم يقتسمون نفس الحي ونفس الجيران. كما يقتسمون نفس المعاناة، ويتجرعون نفس المرارة، أنها مرارة البطالة والفقر والإحساس بالقهر وكسر الجناح** »[1].

تكرر هذا المشهد كثيرا على المستوى الواقعي حيث كانت جل المدن المغربية تشهد بين الفينة والأخرى مظاهرات ومسيرات للمطالبة بالحق في الشغل، أو كما يقول عادل المطالبة بالحق في العمل الذي هو من أبسط الحقوق –« **لا يا أمي، نحن لا نتجمع، بل نناضل من أجل المطالبة بحقنا في العمل، وهذا الحق من أبسط الحقوق التي نرغب في الحصول عليها وبعدها طبعا لدينا مطالب أخرى**»[2]

يبدو للقارئ من خلال هذه المقاطع أن "**الأحلام المجهضة**" التي اختارتها الكاتبة عنوانا للرواية قد بدأت تتكشف وها هو حلم من الأحلام قد أجهض وهو حلم الظفر بعمل بعد كل هذه

1- أمنة برواضي: أحلام مجهضة، مكتبة الطالب، وجدة، الطبعة الثانية، 2015، ص: 19.
2- المصدر نفسه، ص: 37

السنوات من الدراسة، «**حكموا علينا فقط بالانتظار، كل أيامنا تتشابه تمر في رتابة لا تطاق، نستيقظ من النوم متأخرين وكأننا نخجل من وجودنا باكرا في الخارج**»[1] « **غير أننا للأسف أصبحنا جميعا ننضوي تحت اسم واحد: معطلون. كلّ الجامعات باختلاف تخصصاتها تخرج نوعا واحدا: المعطلون إلا من كان محظوظا ونجا بالطرق التي نعرفها جميعا** »[2]

باستمرار القارئ في فعل القراءة يصادف مقاطع أخرى تظهر إجهاض هذه الاحلام، حيث البطل أو الشّخصية الرئيسية قد اختارت حلما آخر وسلكت طريقا آخر للبحث عن عمل فكان التفكير في الهجرة والبحث عن الفرصة في الضّفة الأخرى من العالم، لكن هل سيستطيع ذلك « **وهكذا سافرت بادئ الأمر إلى مدينة طنجة، هناك بقيت تحت رحمة الاقدار، غادرت مكسور النفس لكن، كلي أمل في العودة يوما إلى دفئ الأسرة وقد حققت الحلم الذي راودني** »[3] (.....) « **وجاء اليوم الموعود، أو ساعة الرحيل، أو الخلاص كما كنت أسميها** »[4]

يشير هذا المقطع إلى أنّ عادل قد وُفق في الحصول على طريقة مغادرة البلاد، والسّاردة تبرز لنا عمق المشاعر التي يشعر بها البطل، فاستعمالها للفظة الخلاص لها أكثر من معنى ودلالة، الخلاص من كلّ شيء، من الظّلم من القهر من العذاب من الألم والمعاناة الدائمة لسنوات في البحث عن مصدر عيش يكفيه مذلة السؤال.

1- أمنة برواضي: أحلام مجهضة ، ص: 54

2- المصدر نفسه، ص:55.

3- المصدر نفسه، ص:146.

4- المصدر نفسه، ص: 147.

لكن هل سينجح في ذلك؟ « **سار بنا القارب يتمايل أحيانا ويستقر أخرى، ونحن نتتبع جاهدين أوامر الربان: بأن نحافظ على التوازن ولا نغير أماكننا، لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن. فجأة تعطل محرك القارب، وتوقف تماما، فتوقفت انفاسنا معه، كانت هناك مجاديف أخذنا نتناوب على تحريكها ونعمل كل طاقتنا من اجل الخلاص**»[1] لازال البطل يبحث عن الخلاص وهو في القارب المتجه به إلى الضّفة الأخرى، الخلاص الذي يسعى إليه لم يجده بعد، حيث بدأت بوادر الإجهاض ثانية، فمحرك القارب تعطل وهم في عرض البحر« **مرّ الوقت بطيئا، ونحن كمن كان بين المطرقة والسندان، قسوة الطقس من جهة والبحر والمجهول الذي ينتظرنا من جهة أخرى** »[2].

لم يمض عليه وقت طويل أجبر البطل على النزول إلى البحر لمواجهة مصيره إذ لا يمكن للقارب أنْ يوصلهم إلى الشّاطئ عليهم أن يكملوا سباحة إلى هناك «**جاء دوري لأنزل في الماء أحسست بيد تدفعني دفعا لألتقي بمصيري، (.....) اتخذت طريقي في البحر ورحلة من نوع آخر، أنني لوجه مع الأمواج وليس أمامي من خيار إلا أن استخدم ما تعلمته** »[3].

تتفاقم المعاناة التي يكابدها عادل في سبيل تحقيق حلمه، لكن يظهر أن هذا الحلم سيتكسر وسيختفي أمام المصاعب التي سيعانيها هناك، بعد أن وصل إلى الشاطئ، لم يجد الطريق مفروشا بالورود بل ازداد الأمر صعوبة اكثر مما تصور، مما جعله يتخذ قرارا بعد مدة بالعودة من حيث أتى

1- أمنة برواضي: أحلام مجهضة، ص:153.
2- المصدر نفسه، ص:158
3- المصدر نفسه، ص:164.

« قال مخاطبا نفسه: – العمر يمضي مسرعا ولن أضيع ما تبقى منه في الندم، علي أن أكون أكثر ذكاء وأخطط مع القدر لمستقبلي لابد من العودة للبدء، علي أن أبدأ من حيث كان يجب البدء (....) يبدأ كل واحد من حيث انتهى الآخر،(....) عن فشل الرحلة ولمن تحمل مسؤولية هذا الفشل؟ (.....) لكن الآن لن اشغل بالي بالبحث عن الجواب، همي الوحيد هو جمع بعض النقود، والأسبوع المقبل سأغادر هذه الجزيرة (.....) » [1]

ها هي الرحلة التي كاد أن يكون ثمنها عمره وهو بعرض البحر تبوء بالفشل ولم تؤت أكلها، فقرر العودة إلى بلاده، لكن يظهر أنّ عادل رغم كلّ أحلامه المجهضة فإنّ قرار العودة من وجهة نظره هو القرار الصائب لأنه كما قال على الإنسان أن يبدأ من حيث انتهى الآخر والآخر الذي قصد هو الأب، الذي قرر أنْ يترك له الدكان ليشتغل به.

إنّ الكاتبة من خلال علاقة العنوان بالنّص، سعت إلى إماطة اللّثام عن مجموعة من المشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها المجتمع مما كان سببا في إجهاض أحلام العديد من الشّباب.

هذه المقاطع التي حاولنا من خلالها ملامسة العلاقة بين عنوان الرّواية ومتنها أظهرت لنا بشكل جلي أنّ العنوان ما هو إلاّ اختزال وتكثيف للنّص، ذلك أنّ الكاتبة لا تسعى إلى الغرابة أو التّجديد على مستوى العنوان، بل سعت إلى أنْ تكون بسيطة، ومغرقة في الواقعية بتركيزها على

1- أمنة برواضي: أحلام مجهضة، ص: 222- 223.

الأحداث المهمة التي تشكل مدار نصّها، حيث العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل وبهذا يكون هذا العنوان «**من العناوين ذات العامل الحدثي**»[1].

1- هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، ص:57 (مرجع سابق).

ج* رواية "على ذمة التحقيق".

نلاحظ أنّ العنوان في رواية **"على ذمة التّحقيق"** جاء بالجهة اليسرى أعلى الغلاف، كتب بخط أسود أقل سمكا من عنواني الرّوايتين السّابقتين وتحته كتب التجنيس **"رواية"**، وبعده يحضر اسم الكاتبة في الجهة اليسرى أسفل الغلاف.

أ- تركيبيا: العنوان تركيبيا شبه جملة من الجار والمجرور (على) حرف جر (ذمة) اسم مجرور وهو مضاف (التحقيق) مضاف إليه وشبه الجملة خبر لمبتدأ محذوف يمكن تقديره ب"**قضية**".

ب- **دلاليا:** من الناحية الدلالية يفتح العنوان المجال أمام القارئ ليعيد بناء المعنى بعد أن وظفت الكاتبة تقنية الحذف، هذا الحذف يؤدي دلالة أكثر مما لو أن الكاتبة استعملت لفظة بعينها، « إن هذه العملية تتحقق في الملفوظ العنواني من خلال بنية الحذف التي يخضع لها، هذا الحذف الذي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون تركيبيا، لأن الهدف منه هو نقل متلقي العنوان إلى متلقي للنص، وبالتالي فإن الحذف هو حذف مضموني يتغيى دفعنا إلى النّص للبحث عن المحذوف»[1]

إنّ عنوان الرّواية يضعنا أمام تساؤل وهو هل الكاتبة ستعالج قضية لم يتم الحسم فيها، أم أنّها ستتعرض لتجربة الاعتقال والسّجن بشكل عام انطلاقا مما تمّ تسويقه على غلافي الرّوايتين؟، هذا التّساؤل يدفعنا لولوج عالم النّص للكشف عن علاقة العنوان بالنّص، وهل العنوان هو تكثيف لمضمون النص وكشف محتواه؟

1- هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، ص:83. (مرجع سابق).

أول مقطع روائي يكشف لنا أنّ الشّخصية التي ستتحدث عنها الكاتبة هي سجينة منذ مدة طويلة، وتنفذ حكم عليها، « **بقي على وضعه فترة انتبه فجأة.. نظر إلى الساعة التي تلازم معصمه، والتي يؤرخ بها لمدة مكوثه هناك. كانت هدية من أخته احتفظ بها.....كان ينوي أن يحتفظ بها لها بقية أيام عمره، لأنها تمثل بالنسبة إليه الزمن الماضي، والحاضر والمستقبل، والعمر الضائع بين الجدران.**»[1]

يكشف لنا هذا المقطع أنّ هذه الشخصية حكم عليها لقضاء مدة سجنية طويلة، نستشفها من خلال المؤشرات الواردة في حديث الشخصية؛ فا**لساعة** دليل على الزمن والوقت أو كما قالت الشّخصية فمن خلالها تؤرخ لمدة المكوث في السجن، هي الصوت الوحيد الذي يكشف لها عن رتابة الزمن حيث لا صوت يعلو على صوتها داخل الزنزانة «**عندما تتوقف جميع الأصوات من حوله ولا تظل إلاّ دقاتها تتردد في أرجاء المكان معلنة عن بطء هذا الزمن اللّعين، زمن القيود والانكسار،..... أجل إنه الزمن المغتصب المسروق، هو الزمن الذي يضيع في غفلة منّا، ولا نقوم فيه بأي شيء يعود علينا بالنّفع، حتى المتعة** »[2] .

السّاعة ليست الشّيء الثمين الوحيد الذي يحتفظ به هذا السجين بل هناك مجموعة من الأشياء التي يعتبرها ثمينة يعتبرها شاهدة على المعاناة والعذاب « **ودّع الصورة بعد أن أعادها إلى مكانها خوف أن يلحق بها مكروه، بعد أن أصبحت لها قيمة، وتؤرخ بدورها لأيام ولّت كباقي**

1- أمنة برواضي، على ذمة التحقيق، ط: 2، مطبعة الجسور، وجدة، ص:8

2- نفسه.

الأشياء الثمينة التي يحتفظ بها، مثل الساعة اليدوية والمذياع.. كلّ هذه الأشياء وغيرها لازمته وشهدت معاناته مع الوحدة داخل قضبان السجن وارخت للفترة المعتمة من حياته »[1].

يظهر بجلاء من خلال هذه المقاطع أنّ هذه الشخصية ليست على ذمة التحقيق، وهذا أول شيء يتعارض مع العنوان.

"على ذمة التحقيق" عنوان يحيل على أنّ القضية لازالت قيد التحقيق، لكن بمواصلة القراءة يجد القارئ أنّ أفق توقعاته بدأ يتغير، فالكاتبة لا تتحدث عن شخصية واحدة بل عن مجموعة من الشّخصيات داخل السّجن، ومن بين هذه الشّخصيات نزيل جديد سيلج عالم الزنزانة ليشارك حسين هذا الفضاء «....**بعدها أغمض جفنيه، ونكس رأسه، وترك السبيل للدموع لتنهمر في صمت، أحس حسين بدموع رفيقه الجديد، وعلم بحزنه. كما انتبه إلى ثيابه التي تدل على رخائه وانتمائه إلى غير طبقته في المجتمع، وأدرك أنه يتواجد في السجن من أجل التحقيق فقط**»[2] .

وجد كمال نفسه في لحظة داخل أسوار السجن « **حياته التي تحولت إلى قطعة جليد ذابت بين الجدران، وشبابه الذي سرق منه في غفلة منه، بل في لحظة تهور وقّع عقد بيعه بكل سخاء لهذه الجدران اللعينة لتأكل منه كل يوم بنهم وشهية، وتنخره من الداخل، ليتحول مع الأيام إلى شبه رجل، ..رجل صاحب سوابق....أصبح يحمل رقما سيذكره ما بقي يتنفس »**[3] كمال الذي أصبح يرى نفسه مجرد رقم داخل هذه الزنزانة، يعتبر نفسه ضحية « **إني ضحية**

1- أمنة برواضي، على ذمة التحقيق، ص: 14.
2- المصدر نفسه، ص:25.
3- المصدر نفسه، ص:15.

الكبار، لقد أخذوا المال، ورموا لي بالأوراق، لأوقعها دون أن أعلم بخديعتهم. نصبوا لي فخا عندما علموا بنزاهة أخلاقي، وامتناعي عن أكل المال الحرام »[1].

يظهر من خلال الحوار الدّاخلي الذي أقامه حسين مع نفسه أنّ أحداث الرّواية ستأخذ منحى آخر، بظهور هذه الشّخصية في مسرح الأحداث.

كمال الموظف الشّاب دخل السّجن على ذمة قضية فساد، هو يرى نفسه بريئا، لكن القرائن تشير إلى غير ذلك، – « **إذا كنت مظلوما، فلن تمكث هنا طويلا، وقريبا سيفتضح أمرهم.. لقد مرّت من هنا حالات كثيرة مشابهة لحالتك، ولم يستمر حجزهم أكثر من بضعة أيام ..»**[2]

هذا التركيز من الكاتبة على هذه القضية وعلى شخصية كمال، يمضي في نفس المنحى الذي سارت عليه الكاتبة حيث المواضيع الاجتماعية ومشاكل الطبقة الوسطى وهموم الشباب هي الدافع لتسليط الضوء عليها، كما أنّ التركّيز بشكل كبير على قضية كمال، هو تركيز على فضح كلّ أشكال الفساد الذي ينخر المجتمع ويرمي بالشّباب إلى المجهول.

كمال هو الرّمز الذي اتخذته الكاتبة لتميط اللّثام عن الظلم والفساد، هو إحالة على كلّ فرد تعرض لمثل ما تعرضت له هذه الشّخصية، كمال هو الشّخصية الورقية التي اختارت من خلالها الكاتبة أن تضع أصبعها على مصدر الداء في المجتمع، كم من كمال يقبع داخل السّجون، من منهم استطاع أن يثبت براءته ويخرج ليعانق الحرية من جديد كما عانقها كمال بعد أن ثبتت براءته، من

1- أمنة برواضي: على ذمة التحقيق، ص:28- 29.
2- المصدر نفسه، ص:29.

خلال تعاطف المحقق والمساعدة التي قدمها صديقه حسين للوصول إلى الحقيقة وكشف الملابسات العامة للقضية.

إنّ عنوان رواية "**على ذمة التحقيق**" هو تبئير لحدث اعتبرته الكاتبة رئيسيا في الرواية، فاختارته ليكون إعلانا عن الروية ، وإنْ كان لا يعلن كلّية عن باقي الأحداث والتفاصيل، إن هذا العنوان يمكن اعتباره من "**العناوين ذات العامل الحدثي**[1] لأنه كما سبقت الإشارة هو استباق وتبئير للحدث الرئيسي أو لنقل لأهم حدث تقدمه الرواية.

1 – هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، منشورات دار الأمان، مطبعة الأمنية، 2015، الرباط، ص: 57.

4) شعرية العنوان في روايات

أ* رواية "لحظات لا غير".

يحضر العنوان على صفحة الغلاف بعد اسم الكاتبة والتجنيس، وقد كُتب بخط سميك نسبيا باللّون الرّمادي مقارنة باسم الكاتبة والتجنيس، وقد تموقع على الشّريط الأحمر الذي يتوسط صفحة الغلاف الرمادية اللون.

أ- تركيبيا: " **لحظات لا غير**" ثلاثية لفظية، جملة اسمية، (لحظات) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه)، (لا) أداة عطف تفيد النّفي (غير) اسم معطوف على ما قبله.

ب- دلاليا: يحيل العنوان دلاليا على مجموعة من المعاني والدلّالات التي قد تفيدها لفظة (**لحظات**)، ومفردها لحظة، من معانيها الوقت القصير من الزّمن، وإذا ما حاولنا تتبع معنى اللّفظة فإنها تحيل على المعنى السابق، لأن التركيب الذي جاءت عليه اللفظة يوحي بذلك، حيث نلاحظ أنها نكرة ومجردة من أي تعريف مما يدل على أنها لحظات في فترة زمنية غير محددة الزمان والمكان وما يؤكد هذا أيضا أداة النفي المقترنة بغير، و بما أنّ العنوان يحيل على فترة زمنية فهذا يحدد العنوان ضمن العناوين ذات العامل الزماني، وفي هذا النوع من العناوين « **يأتي ذكر الزمن أما صريحا مسندا إلى لفظ آخر أو ضمنيا يفهم من ألفاظه**»[1]، وفي النموذج الذي نشتغل عليه تم ذكر الزمن صريحا من خلال لفظة **لحظات**، كما أنّ استعمال الكاتبة لهذه اللفظة في بنية العنوان، مؤشر على أنّ اللّفظة هي العنصر الأهم في بناء أحداث للرواية، مما يجعل القارئ، يتوقع أنّ الكاتبة ستسعى إلى

1 – هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، (مرجع سابق)، ص:56.

سرد أحداث تتعلق بلحظات معينة للشّخصيات، لكن هل هذا التوقع سيظل قائما مع توالي القراءة؟ أم أنّ العنوان هو نوع من الاستفزاز للقارئ، لدفعه لقراءة النّص وجذب اهتمامه لإعطاء النّص قيمته التي يستحق؟

إنّ الإجابة عن هذه التساؤلات لا يمكن التوصل إليها ما لم يتم الولوج لعالم النص والكشف عن بعض من المؤشرات والرموز التي يمكن أن تؤكد فرضية أنّ العنوان هو تكثيف للنص أو هو مجرد عنصر جذب للقارئ ليصل إلى النّص.

تستهل الكاتبة الرواية بسرد على لسان البطلة قائلة: « **أذكر يوم دخل عيادتي أول مرة..... كان كطفل لم يهيئ الامتحان.. اتخذ المشاكسة سلاحا ضد وقار المجلس، وقد كنت في انتظار مريض بخطوات بطيئة ورأس مطأطأة كما هو شأن المصابين بالاكتئاب– حسب التقرير الذي بلغني من المستشفى** »[1] الحوار الدّاخلي يكشف لنا أنّ الشّخصية طبيبة نفسية، ستتولى مهمة معالجة شخص معين...، لكن لم يتم الكشف عن هذا الشخص، لكن باسترسالها في السّرد يظهر أنّ هذا الشخص الذي هي بصدد الحكي عنه «**كانت مهنته الرسمية أستاذا جامعيا**» [2].

يكشف لنا هذا المقطع فقط عن جزء من شخصيته العملية، لكن هذا لا يقدم أيّ شيء يستند عليه القارئ للوصول إلى السّبب الذي من أجله يتواجد بعيادة الطبيبة النفسية ،غير أنّ

1- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، مرجع سابق، ص:7

2- المصدر نفسه، ص: 8.

الحوار الذي سيجمع بينهما، سيوضح بعضا من ذلك وإنْ كان ذلك الحوار في ذاته يخفي أكثر مما يظهر« **أنت هنا لأنك حاولت الانتحار .. أليس كذلك؟**

رد بشيء من السّخرية:

– الانتحار ظاهرة كونية وكلنا ينتحر بطريقته الخاصة.

–أعدت السؤال بصيغة أخرى

–لماذا قررت أن تضع حدا لحياتك؟

–لنقل إنّ الحياة قررت أن تضع حدّا لي..

– أهروب هو؟

–لا.. هو إقدام..»[1]

لمست الطبيبة أنّ هذه الشّخصية عنيدة ومتمردة من خلال أجوبتا وطريقتها في الكلام، لهذا حاولت أنْ تكبح هذا التمرد وهذا التلاعب بالألفاظ مخاطبة إياه بنبرة حادة بعض الشيء،

«– أنت هنا لأساعدك على فهم نفسك أكثر، ومعرفة الدوافع التي جعلتك تعزف عن الحياة. ومعرفة الدوافع التي جعلتك تعزف عن الحياة. بإمكاننا بدء العلاج النفسي وفق حصص اقترح أن تكون مرتين في الأسبوع، طبعا إن كنت موافقا.

– هل لي ترف الاختيار؟

1– فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، (مرجع سابق)، ص:9.

– نعم .. لكن عودتك لعملك تتوقف على تقريري الطبي.

– أفضل إذن أن أكون بطلا بدل أن أكون مكرها متى نبدأ؟

وهكذا أنهى اللقاء الأول لصالحه »[1].

كانت الطبيبة تظن أنها تستطيع أن تروض هذا المريض المتمرد غير أنّ حوارهما يُظهر عكس ذلك ويضاعف من حجم المسؤولية التي تقع على عاتقها أمام هذا التّمرد، وإنْ بدا أنّه استسلم ليبدأ رحلة العلاج، فإنّ هذا الاستسلام هو استسلام ظاهري فقط، وهنا يطرح السؤال كيف لطبيبة أن تدير جلسات علاج أمام شاعر متمرد.

هل يمكن اعتبار هذه الجلسات التي بدأتها الطبيبة النفسية، هي إحالة على "لحظات" التي اختارتها مؤشرا عنوانيا للرواية. فهذه الجلسات ماهي إلاَّ لحظات من عمر زمن يمتد زمانيا ومكانيا، وجلسات العلاج لا تتجاوز فترات قصيرة تمتد في الزمن حسب المريض، لهذا لا يمكن الجزم بهذا الأمر مالم نلج عالم الرواية ولم نتعرف على كل الشّخوص للقبض على المعنى الذي سعت من أجله الكاتبة إلى اختيار هذا العنوان، ولم هذا العنوان وليس عنوانا آخر.

بدأت رحلة العلاج وبدأت الطبيبة تنغمس في تفاصيل حياة هذا المريض وهو يحكي عن طفولته وعن الحادث الذي أثر بحياته «**جاء صوته بعيدا، ثقيلا.. ثقل الذاكرة: "ودعت طفولتي في العاشرة من عمري عند وفاة والدتي إثر الحادث الفظيع..**»[2].

1- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، ص:10.

2- المصدر نفسه، ص:11

هذه الجلسات كشفت مدى الارتباط بين هذا الشاعر وأمه التي غادرت الحياة إثر حادثة سير، هذا الحديث عن الأم وتذكرها خلق لدى الطبيبة حنينا لأمها مما جعلها توقف الجلسة، وتنهي الحصة. « **قلت بجدية يتوارى خلفها انفعالي: انتهت الحصة، موعدنا يوم الخميس المقبل. بقي شاردا للحظة وهو ينظر إلى الفراغ.. ربما يتساءل كيف ألقي به في اليم، أدعه يصارع الأمواج وأنسحب مع أول قارب يعبر.**»[1]

إنّ حالة التّماهي التي وصلت إليها الطبيبة وهي بجلسة علاج لمريضها تشي بالكثير، خاصة ونحن نعرف أنّ الطبيب النفسيّ يجب أن يقيم حدودا فاصلة بينه وبين الحالة التي يعالجها، لكن الطبيبة بدأت تنساق وتتأثر بالحالة التي تعالجها، مما يجعلنا نتساءل عن مدى التزام الطبيبة المهنية والحياد وهي تعالج هذه الحالة، خاصة وأنها بدأت تلج عالمه أكثر ويظهر ذلك من خلال ديوانه «**(شظايا الشمس)**"[2]، «**كلماته قطرات عطر معتق.. تتسرب عبر المسام.. تستنفر الحواس.. لا تدع لك حيزا للهروب منها.. تلبسك، تضمك، تؤلمك، تبكيك.. تلقيك أرضا عند قدميها.. وتطلب أنت المزيد. وكمن يزيح غشاوة عن عينيه ويبصر لأول مرة.. تحدق بملء عينيك، بجوارحك، تتحسس كثافة هذا السواد الذي يخرج من النص ليتسرب إلى نفسك أنت القارئ المتشبث بدفء سرير مريح حيث تداري أزماتك الوجودية بعيدا عن البؤس الحقيقي للوجود**».[3]

1- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، ص:12- 13.
2- المصدر نفسه، ص: 14.
3- المصدر نفسه، ص:15.

استمرت الجلسات واستمر البوح ومحاكمة الأب، ومع كل هذا البوح انغمست الطبيبة في عالم مريضها، الذي جعلها تنتقل من عالمه إلى عالمها الذي غاب عنه الأب، فكان غيابه معاناة بالنسبة لها، فأصبح هذا البوح من طرف الشّاعر، بوحا للطبيبة لكنه بوح مختلف، حيث الطبيبة تستدعي لحظات من حياتها، وباستمرار الشّاعر في البوح والحديث، تنسلخ هي عن عالم الطبيبة النفسية لتعود إلى تفاصيل الحياة الماضية، وكلما استمرت الجلسات، وغاص الشّاعر في تفاصيل حياته كلما استعادت الطبيبة حياتها السّابقة بكل تفاصيلها الدقيقة، « **في الطريق إلى بيتي أحست برهبة تنتابني وأسئلة تلح علي: كيف أعادتني حصص علاجه إلى نفسي؟ أتراني أحلّله أم إنّه يحللني؟**»[1]

تؤكد الطبيبة أنّ هذه الجلسات أعادتها لنفسها، مما جعلها تتساءل هل هي التي تحلل شخصيته أم هو الذي يحللها، هل قلبت الأدوار بينهما، فعوض أنْ تصل به إلى برِّ الأمان ليعدل عن فكرة الانتحار، إذا بها تجد نفسها في مهب الرّيح بين ذكريات ماضية لازالت الذاكرة موشومة بها.

وبرغم ذلك واصلت الاستماع لتفاصيل الطّفولة التي خلفت هذا الانهيار الداخلي وحاولت مساعدته لنفض الغبار عن تفاصيل كثيرة في علاقته بوالده، تذكر كلّ شيء لتساعده على ترميم نفسه، عبر خلق علاقة جديدة مع طفولته السّابقة، هذا الترميم الذي سعت إليه هو نفسه ما حصل معها ذلك أنّ كلّ سؤال منها كانت تراه سؤالا لها، « **هو لم يسألني عن شيء، وطبعا لم**

1- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، ص:35.

يكن يهمه معرفة شيء عني، لكنني كنت كلما وجهت له سؤالا وجدتني أجيب عنه وكأنني وأنا انظر إلى روحه من خلال الكشف النفسي أكتشف روحي»[1].

تعتبر أسماء أنّ جلسات العلاج هذه هي جلسات استطاعت أنْ تمدها بالأكسجين الضروري للغوص بداخلها « **وها هو مريض يتخبط في أمواج وعيه ولا وعيه استطاع أن يمنحني الأمان للإبحار بعيدا في محيطات الذاكرة.**

أعادني للقراءة، صالحني مع القلم ومع جسدي.

جعلني أحب نفسي من جديد هو الذي كره نفسه حدّ العدم.»[2]

لكن يظهر أنّ الشّاعر/ وحيد لم يُعِدها إلى نفسها إنما أعادها للحياة، وحين دعاها للقاء، حرصت قبله أنْ تكون مختلفة.

بدأت أسماء/ الطبية تنسحب جهة وحيد، بدأت مشاعر الحب تغزوها وهي الطبيبة النّفسية التي يجب أنْ تكون في حياد تام مع مريض كان يخضع لجلسات علاج لديها، هي كانت تدرك أنّ الخيط الفاصل بين كونها طبيبة وامرأة تواقة للحب، قد بدأ يضمحل ويغيب، أحست أنّ وجوده بحياتها، أعاد لها بعضا منها، خاصة بعد عودتها من رحلة علاج من مرض السرطان، الذي أجبرها على استئصال جزء من أنوثتها، ورغم ذلك قررت أنّ تظل قوية وأن تستعيد حياتها مهما كان «

1- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، ص: 80-81.

2 - المصدر نفسه، ص:82 .

تحسست صدري.. لم يعد يؤلمني.. لا أحس بجسم غريب يسكنه.. كيس السيليكون أخذ مكانه تحت عضلة الصدر... نحن من نقهر المرض.. ولتحيا الأنوثة عندما لا نملك سوى الحب[1] » .

إنّ كلّ هذه التّفاصيل، والأحداث التي مرّت بالسّاردة /الطبيبة/ أسماء هي في الأصل كانت لحظات، لحظة معرفتها بالمرض، ولحظة أجراء العملية لاستئصال المرض، لحظات جلسات العلاج للشاعر وحيد، حياتها لحظات وبين كل لحظة ولحظة تعيش لحظات أخرى، لهذا كانت تسابق اللّحظات لتعيش الحياة كما تريد، والرّواية كأنها سيرة ذاتية تخلد من خلالها لحظات لا غير، لحظات من مرضها وعلاجها، لحظات من جلسات العلاج، ولحظات من لقائها بوحيد وعلاقتها به وزواجها في الأخير منه .....

إنّ عملية السّرد التي انتهجتها الكاتبة أثناء كتابة الرواية، تقدم انطباعا عن أنّ الساردة تحكي وهي على مسافة بعيدة من الأحداث رغم أنها جزء منها، الشّيء الذي يجعل القارئ غير مدرك لما قد يحدث أو كيف ستنمو الأحداث داخل الرواية، مما يسمح له بتعديل أفق انتظاره وفق ما يصادفه من أحداث ووقائع، ويظل القارئ مشدودا للأحداث وللتفاصيل، مندفعا في القراءة ليصل إلى نقطة النهاية، غير أنه مع قرب النهاية يكتشف أنّ السّاردة بصدد سرد سيرتها الذّاتية، وتفاصيل كثيرة من حياتها، خاصة بعد مغادرة زوجها وحيد الحياة، وهي المصابة بالسرطان أيضا، فكان قرار الكتابة نابعا من إيمانها بأن تترك بصمة، عن حياتها وعن لحظاتها مع وحيد قبل أنْ تغادر. هي في نفس

1- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، ص: 80.

الوقت تنفذ وصيته، فكان قرار الكتابة، هذا الذي جعلها تقول: « **تريث قليلا أيها الموت ...إنّي أكتب**» هذه القولة هي نفسها سنجدها على الصفحة الأولى قبل بداية أحداث الرواية.

إن العنوان الذي اختارته الكاتبة يؤسس للعلاقة بينه وبين عملية السّرد ذلك أنّ الرواية جاءت على شكل فصول مرقمة، اعتمدت في أول الأمر تقنية الفلاش باك أو الاسترجاع، لكن بعد ذلك خضع السّرد لمنطق الحكي الذي اختارته الساردة لحكايتها.

العنوان علامة دالة لا يكتمل مدلولها، مالم يلج القارئ عالم النص، لهذا يصبح عالم النص هو المدلول على العنوان ويمكننا القول أنّ العنوان والنص هما وجهان لعملة واحدة، حيث يصعب الفصل بينهما.

ب* رواية "مخالب المتعة

يلاحظ المتلقي أنّ عنوان رواية **"مخالب المتعة"** كتب في الجزء الأيسر من صفحة الغلاف، بعد كتابة التّجنيس واسم الكاتبة، وأنّ العنوان لم يكتب باللّون الأسود، كما الرّوايات السّابقة أنّما كتب باللّون الأحمر.

أ- **تركيبيا: "مخالب المتعة"** ثنائية لفظية، جملة إسمية، (مخالب) خبر لمبتدأ محذوف تقدير هذه وهو مضاف المتعة مضاف إليه، وبين اللّفظتين إضافة تفيد التعريف حيث عرفت المتعة لفظة مخالب وأخرجتها من دائرة النكرة إلى دائرة المعرفة.

ب- **دلاليا:** يحيل العنوان على مجموعة من المعاني التي يفيدها تعالق اللّفظتين "مخالب" و "متعة". ومعنى مخالب يأتي من الأصل "خلب"[1] يخلب خلبا، وخَلَبَ الشَّيء: عمل فيه عمل المخلب، وأخذه بالمخلب. خَلَب الجلد: خدشه وشقه بظفره أو بغيره. خَلَبه حُسْن حديثها: استماله، سحره، وجذب انتباهه خلبته المرأة بجمالها: خدعته وفتنته، خالب فلان النساء: خادعهن بلطيف الكلام، فتن قلوبهن.

أما المتعة فيعود أصلها إلى متع[2]: يمتع متوعا، فهو ماتع.

متع الشّيء: بلغ الغاية في الجودة.

1- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر، الطبعة الأولى، 2008، الجزء1، عالم الكتب، ص: 674.
2- المرجع نفسه، الجزء 3، ص: 2064.

متعه الله بكذا: أطال له الانتفاع به. أمتع يمتع إمتاعا، فهو ممتع. أمتعه الشيء: أسعده وفرحه أعجبه وسلاّه. ومنه، استمتع يستمتع، استمتاعا، مستمتِع ومستمتَع، انتفع وتلذّذ.

إنّ اللّفظتين تفيدان نفس الدّلالة في بعض المواضع، ويظهر ذلك المعنى الذي يدل على الفتنة والجمال حيث نجد أنّ الجمال وحسن الحديث وهو معنى من معاني اللّفظة قد يؤدي إلى المتعة والاستمتاع، ومن معاني الاستمتاع التلذذ بالشيء وهذا قد يحدث ايضا من خلال التلذذ بالجمال وكل ما يدخل على النفس الفرحة والسعادة، لكن مواضع أخرى فهما متباعدتان ومتنافرتان، ويتجلى ذلك في المعنى الذي تفيده لفظة خلب حيت وجدناها تحيل على معنى مادي يتصل بالخدش ومنه كما سبقت الاشارة خَلَب الجلد: خدشه وشقّه بظفره أو بغيره، وهذا المعنى يتنافى مع ما تحدته المتعة من فرح وتلذذ، فالخدش لا يمكن أن يحقق اللذة والفرح والسعادة إنّما سيحدث بالنفس الألم والمعاناة.

ومن خلال سياق العنوان هذا التّباعد في الدّلالة بين اللّفظتين يفتح المجال أمام القارئ لدلالات أخرى بعد التعالق اللّفظي بين مخالب ومتعة، فالمتعة إحساس روحي ونفسي يستشعره الإنسان حين يصل إلى درجة معينة من الإشباع تجاه شيء ما، لكن أن ترتبط هذه المتعة بالمخالب، وكما سبقت الإشارة إلى أنّ المخالب جمع مخلب وخلبه بمعنى: خدشه وشقه بظفره أو بغيره، من هنا سننتقل من أنّ المتعة لذة متحققة نتيجة الإشباع إلى أنها السبب في الألم.

هنا يُطرح السؤال عن أي متعة تتحدث الكاتبة، ولم جعلت لهذه المتعة مخالب تسبب الجرح والألم. الإجابة عن هذا تتطلب الغوص في عالم النّص لأنّ الاكتفاء بنص العنوان لن يكشف عن أيّ معنى أو دلالة.

يلج القارئ الرواية من خلال حوار داخلي لأحد شخصيات هذا العمل: « **أنْ تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطل عن الحب.. عاطل عن الحياة.**»[1] مما سيفترض معه أنّ النّص سيعالج موضوعا متعلقا ببطالة الشّباب وانعكاساتها السّلبية عليه، لكن الاسترسال بقراءة النص، سيفتح ذهن القارئ على أشياء أخرى تسعى الكاتبة إلى النبش فيها والحديث عنها، من خلال صديقين قديمين فرقتهما دروب الحياة، ليلتقيا بعد ذلك وكلّ واحد منهما قد سلك طريقا فرضه عليه إيقاع الحياة في المجتمع، أمين وعزيز صديقين لكن الحياة جعلت منهما شخصيتين مختلفتين في كل شيء.

أمين الشّاب العاطل عن العمل والدّائم البحث عنه بين صفحات الجرائد، وعزيز الشاب الذي أعيته البطالة، فانساق مع أول إشارة إلى حياة لا نعرف إلى أين ستأخذه « **أنا لا أكلمك عن حب المراهقات، اللواتي ينتظرن منك أن تؤمن لهن تذكرة سينما، وساندويش ماكدونالد، مقابل رسائل حب ودموع لا تسمن ولا تغني من جوع. أنا أتكلم عن النساء الحقيقيات، صاحبات العطاءات من غير حساب** »[2].

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، ص:7

2- المصدر نفسه، ص:10.

هذا العالم الذي يحاول عزيز أن يقرب صديقه منه ليفهم طبيعة عمله « **– يا لك من ساذج، لم تغير فيك السنون شيئا. لا يا أخي، لا أنا اشتغل عندها، ولا هي تشتغل عندي، لكن بيننا مصالح مشتركة.**

" – مصالح فيها متعة. أليس هذا ما قلته بالأمس؟

– تماما، متعة جنسية إن أردت الصراحة.

– وما هي طبيعة عملك؟

– أنا بائع المتعة.»[1]

إنّ هذا المقطع من الرّواية يكشف لأمين وللقارئ نوع العمل الذي يشتغله عزيز، لكنّه في ذات الوقت لم يكشف شيئا عن هذه العلاقة، وكيف أصبح بائعا للمتعة وأصبحت هي مصدر عيشه.

سيطرح القارئ هذه التّساؤلات على نفسه، وستسعى الكاتبة للإجابة عنها من خلال الحوار بين عزيز وأمين، ستنقلنا الكاتبة إلى البدايات التي جعلت من عزيز بائعا للمتعة أو "جيغولو".

« **-كيف دخلت هذا العالم وأصبحت فيه الفتى المرغوب أو العشيق أو ما يسمونه "جيغولو" ؟»** [2]

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص: 17.

2- المصدر نفسه، ص: 25.

« – عودتي من ألمانيا، وخيبة الأمل تنهشني، وصدمة وفاة والدتي في غيابي، بدأت رحلة البحث عن شغل: إعلانات، اتصالات.. كل ما يقترح علي من أجر لم يكن يكفي ثمن الإيجار. وذات مرة وأنا في مقهى أقلب الجرائد– كما تفعل حظرتك يوميا– تقدمت صوبي امرأة جميلة بابتسامة عريضة تمسك سيجارة بين أناملها وتسألني إن كانت لدي ولاعة. أشعلت سيجارتها، فعرضت علي واحدة من علبتها. أخذتها شاكرا – أخوك كان ساعتها في أمس الحاجة إلى أدنى سيجارة– سألتني إن كنت أنتظر أحدا، فأجبت بالنّفي ودون أن تستأذنني جلست إلى طاولتي وطلبت من النادل قهوة. استفسرتني عن طبيعة شغلي .. دعتني لشرب كأس على البحر قصد التّعرف على بعضنا أكثر.. وهكذا وجدتني عندها في الفيلا التي عرفتها. كلّ شيء مرّ بسرعة، الكأس التعارف، وممارسة الجنس. وعندما ودعتني عند محطة القطار دسّت في جيبي ألف درهم. صعقتني المفاجأة، لكنها قالت بلطف شديد لا تكن غبيا، أنت عاطل، كل شيء بثمنه. » [1]

هل يسعى عزيز من خلال هذا المقطع إلى تبرير الوضع الذي وصل إليه، أم أنّ الأمر مجرد حديث عادي بين صديقين في محاولة للإجابة عن تساؤلات صديقه.

استمرت علاقة عزيز بليلى، وكل واحد منهما يعرف حدوده في هذه العلاقة، هي تريد رجلا يمنحها متعة تفتقدها وهو يريد من يمنحه مالا يستطيع ليستمر في الحياة، لكن يظهر أنّ هذه العلاقة لن تقف عند هذا الحد بل سيتعدى الأمر ذلك، إلى علاقات أخرى، ليصبح بعدها بائعا للمتعة ومتعدد علاقات مع نساء متزوجات.

1– فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص: 26.

«– قدمت لي ليلى بعد شهرين من علاقتنا صديقتين انضمتا إلى لائحة الزبونات بحيث أصبح لديّ برنامج حافل: بمعدل مرتين في الأسبوع لكل واحدة، ما يملأ ستة أيام في الأسبوع، وارتاح يوم الأحد لأنه اليوم الذي يخصصه للزوج والأسرة»[1].

هكذا أصبح عزيز العشيق الذي يوزع المتعة على النّساء، لكنه في الطرف الآخر، يسعى للمتعة مع امرأة أخرى. « **أراقب عزيز و ميمي، وأفكر بليلى، هذا التبادل في الأدوار يجعل عزيز مرة المشتَرى ومرة المشتِري.. يهدر بسخاء أموال ليلى على ميمي ومثيلاتها»**[2]

وبقدر انغماس عزيز في هذا العالم المتناقض، الذي يستبيح كل شيء ولا يعترف بالضوابط ولا بالأخلاق ولا بالقيم ولا المحرمات، عالم كل شيء فيه مباح من أجل المتعة، نجد على الطّرف الآخر أمين صديق عزيز، شخصية تضعها الكاتبة في مواجهة شخصية عزيز، حيث عالم النّساء بالنّسبة له عالم يستعصي عليه دخوله، فهو الرّجل الخام الذي لم يستطع اقامة أي نوع من العلاقات، ويوم أحب جارته لم تكن له الجرأة، ليفاتحها بالأمر واستمر على هذا الحال إلى أنْ هداه تفكيره لمراسلتها باسم فتاة خيالية ليظل على اتصال بجارته أحلام. « **كانت تجيب على رسائلي بانتظام وبكل صدق وأرسلت إليّ مجموعة من الصّور التي ملأت عليّ حياتي. كنت سعيدا بهذا التواصل وقد أصبحت أعرف عنها، وفي غفلة منها كل شيء مما زاد إعجابي بها وحبي لها. وبينما كان عزيز يراكم العلاقات الواقعية الحميمية كنت أراكم الرسائل متخفيا وراء صورة إحدى صديقاته. إلى أن جاءت الرسالة المدمرة، بعد أكثر من ثلاث سنوات من المراسلة، تحدثني فيها أحلام، بكل**

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص:27.

2- المصدر نفسه، ص:37.

سعادة، عن شاب يعمل أستاذا مساعدا بالكلية سيتقدم لخطبتها متمنية لي ألاّ أتأخر في العثور على فتى أحلامي» [1].

رغم التناقض الصارخ بين شخصية عزيز وشخصية أمين إلاّ أنهما وجهين لعملة واحدة حيث البطالة وشظف العيش أخذ منهما مأخذا، وحيث الأقدار رمت بكل واحد فيهما إلى شواطئ مجهولة.

تسعى الكاتبة من خلال عزيز وأمين إلى رصد مكامن الدّاء في المجتمع المغربي وتشريحه وذلك عبر تشريح شخصياته المتناقضة السلوك والمواقف، المختلفة الطباع والوضع الاجتماعي، ورغم كل هذا إلاّ أنّ القارئ وهو يغوص في كل هذه الأحداث يحاول أنْ يقيم علاقة بين العنوان، وبين ما يقرأ فلا يجد رابطا بينهما، حيث الأحداث تمضي في منحى واحد وهو علاقة عزيز بليلى، فكلاهما يسعى لمتعة محددة وكلاهما راض بما يقدمه للآخر« **ألا تغار ليلى عليك يا دون جوان؟ (.....) لا ، لا أعتقد ذلك، لقد قدمت لي صديقاتها، كزبونات، لتبرهن لي على أنّ لا أحد يمتلك أحدا وأنّ لا مجال للغيرة في علاقة من هذا النوع. وضعتني بتصرفها هذا في الخانة الصحيحة مجردا من كل وهم وكل حلم خارج الكسب المالي.**»[2] مما يطرح السّؤال أين هي المخالب التي وصَّفت بها الكاتبة هذه المتعة، هل ترمي الكاتبة إلى أنّ المتعة التي سعيا إليها تدخل في إطار المتع المحرمة دينيا ومجتمعيا، أم أنّ الأمر لن يقف عند الحد.

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة ، ص: 34.

2- المصدر نفسه، ص: 38.

كلّ هذه التساؤلات التي تبرز إلى ذهن القارئ/ المتلقي تجد إجاباتها بمواصلة القراءة وبتغير أفق توقعه مع كل صفحة من صفحاتها، إلى أنْ يجد القارئ نفسه في مواجهة مع تغير مفاجئ في الأحداث، حيث سيبرز الوجه الآخر ليلى العشيقة، لكن هذه المرة ستعود ليلى إلى طفولتها وهي تحكي لأمين، عن الاغتصاب التي تعرضت له لليال عدة من طرف زوج الأم، وكيف لزمت الصّمت لفترة طويلة، إلى أنْ قررت أنْ تتثور في إحدى اللّيالي لتجد نفسها بعد ذلك زوجة لرجل أكبر منها، فقررت أنْ تعيش حياتها ضدا على المجتمع والتقاليد وكلّ الموانع فاختارت طريقا للمتعة بالمقابل مع أشخاص يصغرنها سنا «**قد أبدو لك إنسانة بلا ضمير، أو خائنة أو ربما عاهرة حت.. أرجوك لا تقاطعني، الحياة كانت عاهرة معي.. اغتصبت وأنا في السادسة من عمري على يد زوج أمي. (.....) وعندما بلغت السن التي تفتح فيها جسدي على الحب والحياة وأصبحت أعي ما فحوى هذه العلاقة امتنعت عنه، فهددني بأن يخبر أمي بكل شيء مؤكدا أن حقيقة كهذه قد تقتلها في التو.(.....) لا أومن بقدسية الأمومة أو الأبوة.. لا أومن بالحب. وحدها المتعة تحركني. متعة اشتريها.. متعة مع رجال يصغرونني سنا. لا أتحمل الجنس مع من هم أكبر مني.. أرى فيهم شبح زوج أمي. أتعلم ؟ حاولت الانتحار بعد زواجي وتمّ إنقاذي بأعجوبة. هذه التجربة جعلتني أقرر عيش الحياة حتى آخر رمق .. عانقت فلسفة المتعة دون أن أكترث بالآخرين. أين كان الآخرون يوم كانت طفولتي ترزح كل ليلة تحت ثقل لا يحتما وكانت الأمومة عمياء؟**» [1] .

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص:85 - 86- 87.

قرّرت ليلى وضع حد لعلاقتها بعزيز بسب غيرته، فجعلت منه رجلا مجنونا، « **كان منظر عزيز مثيرا للشفقة، وهو جالس على عتبة الباب وكلّ من الحارس والبستاني يقفان له بالمرصاد (.....) هي من بحثت عني، هي من أغوتني، لست أحد فساتينها تلبسه يوما وتستغني عنه في الغد. سوف أريبها، سوف أعلمها كيف تُحْتَرَم الرجال.**»[1]

بعد أن كانت المتعة تجمعها وتلقي بظلالها عليهما، وبعد أنْ ارتشفا منها سعادة غامرة، لليالي طوال ها هي النّهاية لهذه العلاقة تأتي على غير المتوقع، حيث لم تعد المتعة أو المال هو ما يريده عزيز، إنّما أصبحت ليلى بالنسبة له امرأته التي لا يود أن يشاركه أحد بها، لكن ليلى قررت أنْ تعيش متعتها لآخر رمق ولم تكن تدري أنّ هذه المتعة هي التي ستلقي بها إلى حتفها، وتسلمها جثة هامدة بدون روح ذات ليلة، « **لقد قتل عشيقته ليلى وسلّم نفسه (.....) إن عزيز قد اتصل بهم عند الساعة التاسعة ليلا ليبلغ عن جريمة قتل. وعندما وصلوا إلى العنوان الذي دلّهم عليه بشاطئ بوزنيقة وجدوه ينتحب بجانب الجثة الغارقة في دمائها. وسلاح الجريمة ملقى على الأرض. كان ثملا، واعترف بكل شيء منذ البداية. قال إنه تسلل إلى بيتها من الشرفة التي تطل على الشاطئ وداهمها بغرفة نومها وهي تستعد للخروج. حاول أن يتحدث معها لكنها أهانته وطلبت منه أن ينصرف حالا وإلاّ طلبت الحراس ليلقوا به على الرّصيف. ثم تسارعت الأحداث على نحو هذياني، ولم يعِ إلاّ وهو يطعنها بالسكين في صدرها طعنات متتالية.**» [2].

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص: 98

2- المصدر نفسه، ص:134- 135.

قرّر عزيز أنْ يضع حدّا لحياة ليلى في لحظة غيرة وحب، مادامت قد اختارت أنْ تكون مع غيره، فلم يجد سوى أن يسلبها حياتها ليضع حدا لبحثها عن المتعة مع شخص أخر، ها هي المتعة التي جمعتهما تفرقهما وتنشب أظفارها ومخالبها وتجعل منهما ضحيتان لكن كل باتجاه، وبعد أنْ عاشا الحياة بكلّ متعها، نراهما قد خسرا حياتهما معا.

سيجد القارئ نفسه أمام هذا الحدث، وسيقف مشدوها من النّهاية، لكنه سيحاول أن يقتنع بأنّ هذه هي النهاية الطبيعية لمثل هذه العلاقات، وأنّهما تلقيا الجزاء الذي يستحقانه، غير أنّ ظهور مؤشر بآخر النّص الروائي سيغير كلّ التّوقعات لدى القارئ/ المتلقي مما يجعله يعيد بناء النّص، وفقا للتّطورات الجديدة بالأحداث، هذا المؤشر هو نصّ الرّسالة التي تركتها بسمة صديقة ليلى لأمين.

بسمة وأمين كانا على علاقة مع بعض لكن حدود العلاقة بينهما لم تسمح أكثر من جلسات مكاشفة وحديث وبوح، « (.....) **أعلم أنني سأفاجئك بقول إن ليلى التي خافت الحب وكأنها تعلم أنّه قاتلها، أحبت عزيز بكل جوارحها. كان عزيز أول رجل جعل قلبها يخفق، وهذا ما أخل بتوازن هش حاولت الحفاظ عليه بصعوبة طوال أيام عمرها الهجين.**

باحت لي وهي تجهش ألما لفراقه.

كانت لفرط خوفها من الألم تحتمي من الحب بالمتعة، رافضة أنْ ترى فيها غير ابتسامتها الساطعة. بيد أنّ للمتعة، كما للحب مخالب قد تخدشنا.. قد توجعنا قد تدمينا.. وقد تفتك بنا ذات جرعة زائدة . وكقدر ساخر كان عزيز حبها وجرعتها الزائدة »[1]

هذه الرسالة، التي ختمت بها الكاتبة نصّها الرّوائي تجعل القارئ، -كما تمت الاشارة إلى ذلك سلفا- يغير تّصوراته السّابقة والأحكام التي يكون قد بناها، وهو مسترسل في فعل القراءة، فالكاتبة كانت ناجحة في سرد الأحداث ونقل تفاصيل متشعبة وحكايات مختلفة، ونجحت في تشريح الشّخصيات والوصول إلى عمق كل واحد منها، استطاعت بهذه الرواية أن تضع الأصبع على الجرح، وأنْ تكشف عن التّناقض الذي يعيشه المجتمع، جعلت القارئ يعيش في تفاصيل الأحداث، وبين كلّ الأحداث والشّخصيات والحكايات لتظل حكاية ليلى وعزيز، هي الأساس الذي قامت عليه الرّواية، وهي الحكاية التي يمكن أنْ نقول أنّها تلخص مضمون العنوان الذي اختارته الكاتبة لنصها الرّوائي، هذا الاختيار لهذه الحكاية ولأحداثها لتكون عنوانا يجمع شتات أحداث أخرى، إنما هو تسليط للضوء على مشكل يتخبط فيه المجتمع مع الانفتاح الذي أصبحنا نعيشه، فالكاتبة تدق ناقوس الخطر لأمراض تفشت بمجتمعنا ونشبت مخالبها به.

إنّ كلمات بسمة بوح مختلف وكلمات هادرة تركتها لأمين لتطلعه على تفاصيل كانت غائبة عن الكلّ، كأنّ الكاتبة من خلال هذه الكلمات تريد أن توجه رسالة للقارئ وللمجتمع وللكل، رسالة تضعنا أمام حقائق أخرى، تريد أنْ تقول للآخر أنّ الحقيقة متغيرة وليست ثابتة، هي متغيرة

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص:152- 153 .

بحسب وجهة النظر وزاوية الرؤية، متغيرة بحسب المواقف والأدوار.« **الأشياء ليست دائما كما تتراءى لنا.. وللحقيقة وجوه وأقنعة.**»[1]

الكاتبة اختارت أنْ تُشرّح الأوضاع الاجتماعية، والتناقضات النّفسية، عبر مجموعة من الشّخصيات والأحداث في قالب شاعري، ولغة جميلة، ورغم الجرأة التي كتبت بها الكاتبة وعرّت بها الواقع يظل أسلوب الكشف شاعريا وسلسا، وقد يرجع هذا لكون الكاتبة شاعرة وطبيبة في ذات الوقت، وقد مكنتها هذه المزاوجة بين الطّب والإبداع الشّعري أن تقدم عالما روائيا مختلفا، فالرواية هنا تطهير للنفس، حيث يغادر القارئ عالم النّص، وقد عدّل مجموعة من أفكاره، وتصوراته وعزّز أيضا مجموعة من قناعاته والثّوابت التي يقوم عليها المجتمع.

هذا النوع من العناوين ذو طبيعة مجازية حيث تم الجمع فيه بين المحسوس والملموس، هذا الجمع بين المخالب والمتعة هو ما منح هذا العنوان شعريته حيث أُخرِج من دائرة العناوين الواضحة والمباشرة وأُدخِل في دائرة العناوين التي تنفتح على قراءات وتأويلات متعددة.

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص: 154.

ج* رواية" الملهمات"

يحظر العنوان في رواية "الملهمات" بالجزء الأيسر من صفحة الغلاف، حيث كتب باللّون البني الفاتح بسمك أكبر مما كتب به التجنيس واسم الكاتبة.

أ- تركيبيا: جاء العنوان بصيغة جمع المؤنث السالم،(الملهمات)، وهو لفظة واحدة معرفة ب "ال" مما يفيد أن هؤلاء الملهمات هن شخصيات ومعروفة وغير مجهولة.

ب- دلاليا: لفظة (الملهمات) مفردها ملهمة، والأصل أَلْهَمَ يلهم، إلهاما، فهو ملهِم، والمفعول ملهَم. ألهمه الله خيرا: هداه باطنيا إليه، ألقاه في روعه ولقنه إياه. ألهم شيئا: أوعزه إليه وأوحاه. إلهام: مفرد: مصدر ألهم. الإلهام: إيقاع شيء في القلب يطمئن له الصّدر يخص الله بع بعض أصفيائه. الإلهام الشّعري: سمو بالذهن والرّوح يسبق التأليف الخلاق، يحس الشّاعر أثناءه أنّه يتلقى عونا مصدر علوي.

من خلال المعنى اللّغوي يتضح لنا أنّ الملهِم هو الدّافع الخارجي الذي يساعد المبدع على الإبداع، وقد يكون هذا الملهِم شيئا أو شخصا أو حدثا أو مكانا، ومن خلال العنوان يظهر أنّ الملهِم هنّ نساء على اعتبار أنّ العنوان جاء لفظة مؤنثة بصيغة الجمع (الملهمات) لكن من هن الملهمات، الإجابة عن هذا التساؤل تقتضي الدّخول للنّص في محاولة للكشف عن نوع العلاقة التي تربط بين نص العنوان ونص الرواية.

تستهل الكاتبة روايتها بحوار داخلي لإحدى شخصياتها وهي تخاطب زوجها: « **لا أعلم إن كنت تسمعني أم لا.. على وجهك سكينة من تعدى مرحلة القلق، واستسلم لقدره.. مخلفا**

ترف القلق لي.(.....) كثيرا ما تمنيت أن تسمعني، أن أتكلم، أن أفرغ ذاتي، لكنك تحب الأبواب المغلقة بإحكام، تخلق وراءها حياة لا تزعج حياتك، وتستمر في الغموض.(.....) أمضينا ثلاثين عاما بثيابنا، بأقنعتنا، واحدا جنب الآخر. زوجين مثاليين، لا جدال ولا مشاجرة.. تمثالين نزيّن بهما وكرنا ونحرس السلالة »[1].

لا يقدّم الحوار الدّاخلي أيّ تصور عن العلاقة التي يمكن أنْ يقيمها العنوان مع النّص الروائي، حيث إنّ هذا الحوار الدّاخلي عتاب يظهر حجم المعاناة والألم الذي سببه هذا الزوج لزوجته، لكن باسترسال القارئ في قراءة النص، تظهر شخصية أخرى وهي شخصية الأستاذ إدريس، الكاتب الناجح، الذي تجمعه علاقة صداقة وعمل مع عمر صاحب دار النشر، التي ينشر بها ادريس رواياته، والشخص الذي يرقد بالمستشفى في غيبوبة جراء حادثة سير.

أعادت حادثة عمر إدريس إلى الكتابة بعد غياب ليس بالقصير، أول شيء استهل به روايته الجديدة أو عمله الجديد هو:« **أنا صنيع كل النّساء، اللواتي عبرن حياتي..**» [2]

تقدم العبارة التي ابتدأ بها ادريس بعض المؤشرات عن العنوان، ذلك أن استعماله للفظة النساء، تحيل ولو نسبيا على الملهمات، كما أنّ عموم عبارة « **أنا صنيع كل النساء، اللواتي عبرن حياتي** » نفهم من خلالها أنّ إدريس الكاتب مدين لشخصيته ولحياته بالنّساء اللواتي عبرن حياته، لكن من هنّ هؤلاء النساء الذي هو مدين لهن، ليجيب عن ذلك بقوله:« **بدأ من التي منحتني**

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2011، ص: 7- 8.
2- المصدر نفسه، ص: 13.

الحياة.. إلى التي أيقظت الرّجل بداخلي.. والتي فتحت لي باب الإبداع على مصراعيه.. والتي جعلت قلمي يتألق.. والتي كانت ورقة مبسوطة تحت يدي.. فكل كتاب عندي مقرون بامرأة.. كل فرحة عندي مقرونة بامرأة.. وكل انكسار كذلك » [1].

تحاول الكاتبة من خلال هذا المقطع، وعلى لسان إدريس أنْ تقدم ملامح النّساء اللواتي عبرن حياته وأثرن فيه، فكن سببا في إبداعه أو محركا لقلمه، وهو هنا يحاول أنْ يقدم هذه الشّخصيات بدون مساحيق « **كثيرا ما كتب النقاد عن مساري الأدبي، كمن يكتب عن مسرحية معروضة على الخشبة، جاهلين ما يجري في الكواليس. قررت الآن، بعد المشهد الأخير، أن أرفع السّتارة الخلفية وأهديكم العرض الحقيقي.. عرض الكواليس المفعم بقلق الممثلين وتقلباتهم المزاجية .. بعلاقاتهم السرية وانفعالاتهم الحقيقية التي يوارونها خلف الماكياج والأقنعة قبل أن يرسموا ابتسامة تستحق منكم التصفيق.**» [2]

يظهر من خلال هذا الكلام أنّ هذه الرواية بالنسبة لإدريس تختلف عن باقي الرّوايات السّابقة لأنه سيكتب بدون أقنعة سيضع القارئ أمام شخصياته التي تعايش معها عن قرب هي ليست شخصيات ورقية كما باقي رواياته، بل شخصيات من لحم ودم عاش معها وتعايش معها فأراد أنْ ينقل لنا تجربة حياته معها لتكون خاتمة أعماله .

1- فاتحة مرشيد: الملهمات ، ص: 14

2- المصدر نفسه، ص:14.

يستهل إدريس حديثه عن الكتابة والإبداع وعن أول مرة لامست فيها أصابعه القلم ليبدع أعماله، حيث عملية الإبداع عنده تبدأ من الأحاسيس والمشاعر ويعتبر أنّه قبل هناء زوجته وحبيبته، لم يكن ليكتب شيئا، حيث كانت هناء أول ملهمة جعلته يعانق القلم والورقة، واستمر على هذه الحال طيلة سنوات زواجهم الأولى، حيث كانت هناء مثالا جيدا للملهمة، لكن هذا الأمر سرعان ما سيخفت حيث تسرب الروتين إليه يقول: « **لا أخفيكم، أنني أنا بدوري، بعد ثلاث سنوات من التنقل بين السرير ذاته والطاولة نفسها، بدأ فيروس الروتين يتسرب إلى جسدي وإلى أوراقي. لست أنانيا لكن التكرار عدو الابداع** »[1] هذا الروتين الذي تحدث عنه ادريس، سيجعله يبحث عن ملهمة أخرى أو ملهمات ليعيد الحياة لقلمه وإبداعه، لأنه يعتبر أنّ المبدع بدون ملهمة تفتح له خزائن السحر سيجف قلمه، فهو ليس من طينة المبدعين الذين يكتفون بملهمة واحدة طوال حياتهم، إنّه ممن يحتاج إلى أكثر من ملهمة «**ومنهم من احتاج لملهمات عديدات .. وأنا مثال حي على ذلك**» [2].

شخصية المبدع إدريس شخصية ثائرة ومتحررة، ودائمة البحث عن كل ما هو جديد لتضيف لرصيدها أفكارا وانفعالات تساعدها على الإبداع والكتابة « **وبما أنني، كمبدع، في حالة بحث مستمر عن إحساس جديد، وانفعال جديد وفكرة جديدة. فأنا حتما في حالة بحث مستمر عن ملهمة جديدة.**»[3]، هذا التصريح الواضح من إدريس المبدع، يؤكد على أنّ المبدع داخله لا يكتفي

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 29.
2- المصدر نفسه، ص: 52- 53.
3- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص:54.

بامرأة واحدة في حياته، هو بحاجة للمرأة الملهمة دائما، مما يقتضي من الإنسان داخله وجود امرأة بحياته، ويعتبر أنّ العلاقة بأيّ امرأة ملهمة يجب أنْ تكون قائمة على الحب، « **إلاّ أنّ علاقاتي بملهماتي كانت تتخذ الحب أرضية لها.. ومن هنا كانت ملهماتي حبيباتي وحبيباتي ملهماتي**»[1]، الأمر الذي يجعلنا نتساءل هل حقا يحتاج المبدع إلى ملهمة كل فترة ليستطيع الكتابة، هل الكتابة فعل يخضع لتفريغ رغبات وشحنات عاطفية مسبقا لتنسكب بعد ذلك على الأوراق أفكارا وكلمات وحكايات.

هذا الطرح الذي تقدّمه الكاتبة **فاتحة مرشيد** من خلال عالم الكاتب ادريس يجعل القارئ، دائما في حالة قلق اتجاه ما يقرأ.

يمضي إدريس في سرد تفاصيل حياته مع ملهماته، اللواتي تعددن، « **كانت ياسمين أول من دشن عش الحب والإبداع معي(.....) لها موهبة واعدة في ميدان الكتابة وأخرى مكتملة في ميدان الإلهام(.....) تفوقت في لعب دور الملهمة بامتياز** »[2].

ياسمين الملهمة الجديدة لإدريس، الطموحة، والمثقفة التي اعتبرها ادريس ملهمة متفوقة ستحاول سحب البساط من تحت أقدامه، وتبدأ في كتابة قصص انطلاقا من علاقتها به، يقول وهو يتحدث عنها « **لقد دفعها طموحها لكتابة قصص تشبه قصصي، مقلدة أسلوبي السّاخر،مستعملة أدواتي السرية، مستغلة معارفي.(.....) من يومها اتخذت قراري بعدم**

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 55.
2- المصدر نفسه، ص: 68-69.

مصاحبة من لها مثل طموحي ولا من هي في نفس مجالي..وعدم الخلط بين العواطف والعمل وقد اتضح لي جليا بأنّ الطّموح يركب فوق الحب ليصل إلى مبتغاه (.....) ثم أنّ تقديسي للكتابة، وإيماني الراسخ بأنّه لا أحد يكتب لأحد –.....– جعلني أفضل الانسحاب من علاقة انقلبت ضدي...أضحيت أنا الملهم فيها»[1].

قرر إدريس المبدع الانسحاب من علاقة تهدد عرش إبداعه، الشيء الذي يُظهر لنا التناقض الذي تعيشه شخصية هذا المبدع، ففي الوقت الذي يبرر لنفسه، وجود ملهمات كثيرات في حياته ليتمكن من الإبداع، يقرر وضع حد لعلاقته بياسمين لأنه اكتشف أنها جعلت منه ملهما لقصصها، وهو يرفض أنْ يكون مصدرا أو ملهما لأمراة سيسطع نجمها بعد فراقهما « **تذكر آخر مرة صادفها، كان ذلك خلال تظاهرة ثقافية.. لاحظ كم زادتها الشهرة جمالا وثقة بالنّفس، ولم يستطع كبح نفسه من إظهار رغبته في أن يستعيد معها لحظات حبهما المحمومة، لكنها قالت له بنبرة متعالية وحاسمة: أحتاج إلى نسيان الكتب السّابقة حتى أكتب اللاحقة، وبما أنّني لا أعود أبدا إلى قراءة كتبي القديمة، فأنا لا أستعيد علاقة ولّى زمنها** »[2].

لم تكن ياسمين وحدها من أدارت ظهرها لإدريس ذات لقاء ثقافي وكأنها تنتقم من أنانيته، أو من أنانية الكاتب لديه، الذي جعل الإنسان يتوارى خلف هذه الشّخصية، إنّما صباح صديقة أمينة زوجة صديقه عمر، كان لها رأي آخر في هذا الكاتب، « **هو أناني فوق العادة. إنّه من النّوع**

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص:70-71.
2- المصدر نفسه، ص: 72.

الذي يأخذ منكِ كل شيء حتى لحظات المتعة التي منحك إياها.كمن يفرش لك بساطا حريريا ويسحبه من تحتك حالما تتمددين فوقه.....هو رجل غير قادر على ضم امرأة إليه بعد الجنس.. جاهل بأنّ هذا هو الإبداع الحقيقي.هو لايحب المرأة ، ولا يحب الحب، ولا يحب الجنس حتى..هو يحب الكاتب فيه، فقط لا غير. أمّا الإنسان فقد توارى إلى غير رجعة وراء أوراقه وأقلامه.»[1]

إدريس الكاتب المبدع هو مبدع على الورق فقط في رأي صباح، المبدع الحق لديها من يستطيع أن يبدع في الحياة، وليس على الأوراق.

يستمر إدريس في سرد تفاصيل حياته مع ملهماته، وكيف استطاعت كل واحدة من هن أن تبصم كتاباته، فبعد ياسمين المثقفة، يجد نفسه وجها لوجه مع نوع آخر من الملهمات «**كنت أعتقد أنّ الملهمة لابد أن تكون من قارئاتي، أعني من المعجبات، ويفترض فيها، بالطّبع مستوى أدنى من الثقافة. لكنني مع زينة اكتشفت خطأ اعتقادي** »[2].

من تكون زينة؟

يطرح إدريس هذا السّؤال على نفسه، وفي نفس الوقت هو سؤال سيطرحه القارئ أثناء فعل القراءة ليجيب عنه إدريس الكاتب ويقدّم لنا نموذجا آخر من ملهماته، « **زينة كانت خادمة أسند**

1- فاتحة مرشيد: الملهمات ، ص: 79.

2- المصدر نفسه، ص: 83.

إليها عمر مهمة تنظيف شقته السّرية ثلاث مرات في الأسبوع. وحفاظا على المزيد من السّرية، لم يكن تنظيف المكاتب والمطبعة من مهامها »[1]

زينة واحدة ممن وضعهن القدر في طريق إدريس ستصبح الملهمة الجديدة، هي المرأة القادمة من ايمينتانوت وهي المرأة المختلفة عن سابقاتها، في كل شيء، « **أعجبتني لهجتها، والحياء الذي يصبغ وجنتيها.. أعجبتني حركاتها التي تشي بأنها مازالت بدائية كغزالة متوحشة أتت لتوها من الغاب.. جميلة في بساطتها.. حقيقية دون مساحيق..**» [2]

إنّ إعجاب إدريس بهذه المرأة واعترافه بهذا الإعجاب رغم المسافات الفاصلة بينهما، كان سببا في أنْ يسيل قلمه ويبدع في الكتابة، لكنه رغم ذلك لم يكتف بهذا الحضور في الشقة، حيث أصبحت الرغبة لاكتشافها أمرا ملحا بالنسبة له إلى أن سنحت له الفرصة ليكتشف معالمها وتصبح العلاقة التي أقامها مع جسدها دافعا للكتابة أكثر وأكثر« **بعد هذا العراك الحيواني اللذيذ، جلست مباشرة، في عري تام على المكتب. وشرعت بمتعة عارمة في الكتابة.(.....)، هكذا وبكل بساطة، استقر بيننا طقس دون أن نبرمج له أو أن نتفق عليه (....) كانت تخلق حولي عالما قريبا من رغباتي الحقيقية.. كان كل شيء معها سهلا، تلقائيا يأتي من غير نقاش.**»[3]

أصبحت زينة المرأة الأمازيغية، الملهمة الجديدة للكاتب إدريس الذي أصبح إبداعه الغزير في تلك الفترة رهين علاقته بها، لكن بالرغم من كلّ هذا العطاء الذي منحته زينة لإدريس إلا أنّ

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 83.

2- المصدر نفسه، ص: 85.

3- المصدر نفسه، ص: 87.

القدر الذي جمعها به ذات يوم بشقة عمر هو نفسه الذي سيجعلها تنسحب من حياته يوم أحضر لنفس الشّقة فنانة تعرف عليها حديثا أو ملهمة جديدة، وكأنّ حضور هذه الملهمة في هذه الفترة من الزمن، إعلان ضمني عن انتهاء فترة زينة، « **وهكذا وجدتني وجها لوجه مع زينة بصحبة نجمتي التي عاملتها بترفع واحتقار شديد. كان آخر يوم لي مع زينة التي اختفت بعد ذلك كما لو أنّ الأرض انشقت وابتلعتها** »[1]

يستمر إدريس في سرد تفاصيل حياته مع ملهماته اللّواتي تنوعن واختلفن في كل شيء، لنجده بعد ذلك، وهو يعيد رسم تفاصيله معهن، يقدم لنا ملهمة من جنسية أخرى، ومجتمع آخر وثقافة أخرى، رجينا الفنانة التشكيلية الألمانية، التي وجد في مرسمها وفي عالم الألوان منبعا آخر لإبداعه، « **ها هي ذي فنانة تشكيلية من بلد آخر، ثقافة أخرى، تمارس طقوسي.. تجعل من ممارسة فنها امتدادا لممارسة الجنس.**»[2]

الكلام عن رجينا، يضع القارئ أما نسخة ثانية من إدريس، نسخة بصيغة المؤنث، رغم الإبداع المختلف الذي جمعهما، ذلك أنّ كل تفاصيل علاقتهما ترجمتها رجينا على شكل لوحة تشكيلية رسمتها من خلال امتزاج جسديهما الملطخين بألوان الصباغة « **غادرنا اللوحة السرير**

1- فاتحة مرشيد: الملهمات ، ص:89 .

2- المصدر نفسه، ص: 136.

لندعها تجف كما هي وبدون إضافات من الفنانة التي علقت وهي تقرأ تساؤلا بعيني: ليس من اللائق إضافة شيء للكمال» [1]

هذه اللّوحة ليست اللّوحة الوحيدة التي رسمتها رجينا بهذه الطريقة بل هي واحدة من اللّوحات التي رسمتها وأضافتها إلى لوحاتها السابقة، وهي المفاجأة الثانية بالنسبة لإدريس « **المفاجأة الثانية، يا أعزائي، كانت لمّا أسرت لي، وهي تدخلني غرفة مجاورة، لغرفة المرسم لتريني لوحات بنفس الحجم.. حجم السرير.. بأنّها لوحات للعشاق الذين ساهموا في إضافة شيء لفنها.. كل لوحة تحمل اسما هو لقب العاشق.»**[2]

من خلال هذا المقطع يظهر أنَّ الجنون لدى المبدعين لا حدود ولا سقف له، كل واحد منهم له طقسه الخاص الذي يساعده على تطويع أدواته الإبداعية، لينتج إبداعا يعبر من خلاله عن مواقف الحياة وتناقضاتها، ورغم أنّ إدريس كان منبهرا بجنون رجينا، إلاّ أنّ المفاجأة التي ختمت بها رجينا هذه العلاقة، كشفت له عن حجم الجنون الذي تتمتع به، وهو الذي كان يظن أنّه الوحيد الذي اعتبر لحظاته الحميمية مع ملهماته ضربا من الجنون الذي يستمد منه إبداعه « **للمرة الأولى، أنا الذي يراكم الملهمات، ويروض قلمين معا، ويعتبر هذا جنونا، أصادف من هي أجن مني. تراكم بصمات الملهمين ورائحة أجسامهم أثناء فعل الحب، في لوحات لتعرضها في معرض**

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 138.

2- نفسه.

خاص. أنا الذي تردد كثيرا، وانتظر أن يضطره المرض لاعتزال الكتابة، قبل أن يقبل على رسم ملهماته بالحروف على هذا الكتاب الأخير»[1].

المفارقة بين رجينا وإدريس، أنّ إدريس كان يستمد طاقته الإبداعية من العلاقات الحميمية مع النساء، ولم يسع إلى الكشف عن هذه العلاقات إلاّ بعد أن اضطره المرض لذلك، في حين رجينا توقع علاقتها بملهميها في نفس اللحظة.

يمضي إدريس في سرد باقي التفاصيل عن مغامراته العاطفية ، ليختم بآخر مغامراته العاطفية قبل إصابته بمرض البروستات « **آخر مغامراتي العاطفية قبل إصابتي بالمرض المشؤوم، كانت خلال مشاركتي في ندوة أدبية بإحدى دول الخليج، حيث يغدق عليك المنظمون بكرم لا عهد لك به»**[2].

العلاقة الأخيرة لإدريس كانت مع الصحافية رجاء، امرأة مختلفة عن سابقاتها، وجد فيها المرأة التي تبحث عن الحرية وتسعى لها بكل ما أوتيت من قوة، امرأة ثائرة على كل شيء بمجتمعها ثائرة على قوانينه الوضعية والسّماوية، امرأة لا تبحث إلاّ عن متعتها، ودلالها. وجد بها المرأة التي تجاوزت كلّ القوانين فلم تترك له إلاّ فرصة الاستمتاع والانتشاء معها، لكن القدر يأبى إلاّ أن يجعل من هذه المتعة آخر عهد له مع الجسد الأنثوي، سيصبح إدريس بعد المرض، فاقدا لفحولته مما سيجعله محجما عن البحث عن نساء أخريات.

1- فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 139.

2- المصدر نفسه، ص: 160.

سيغير هذا المنعطف بحياة إدريس منحى النّص الروائي ككل، وسيتغير معه أفق انتظار القارئ، حيث الكاتبة وهي تكتب على لسان إدريس، وتتحدث بلسانه، تجعل القارئ يفقد الإحساس أنّ كاتبة الرواية امرأة، لقدرتها على السّرد والحكي لتفاصيل هذا الكاتب، مما يجعل القارئ ينغمس في عالم الكاتب إدريس وتفاصيل حياته، حيث سيبرز جانب آخر من شخصية هذا الكاتب ويتعرف القارئ على شخصية أخرى، ستختفي شخصية الفارس الذي لا يشق له غبار، سيهزم المرض إدريس سيجعل منه شخصا آخر مختلف، سيختفي إدريس الكاتب ليحل محله ادريس القارئ، إدريس الذي اعتبر مرضه والعملية التي أجراها سببا كافيا لاعتزال الكتابة، ذلك أنّ الكتابة لديه رهينة بعلاقاته الحميمية، من هنا كانت الفكرة في إعادة انتاج سيرته رفقة ملهماته. « **المشكلة، يا أعزائي، في القلم.. لمزيد من البوح، أقول إنني كنت دائما أكتب بقلمين، ولا تستقيم لي الكتابة إلاّ إذا استقام لي القلمان، فالعلاقة بين القلمين وطيدة جدا حيث يعجز النسغ الأسود عن إخصاب الورقة إذا عجز النسغ الأبيض..**

شاء القدر السّاخر أن أصاب بسرطان البروستات، واخضع لعملية جراحية

أودت بروح القلم الذاتي وبالنسغ الأبيض.

لم يبق لي إذن سوى قلم واحد اشهر انتصابه في وجه العالم.. سأخط به هذا الكتاب الأخير، وبعد ذلك أتفرغ للقراءة مثلكم »[1].

1 – فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 203.

بعد أن وصلنا لنهاية الرواية يتضح لنا جليا أنّ الكاتبة اختارت العنوان، انطلاقا من قصص وحكايات إدريس، الملهمات هنّ النساء اللواتي مررن بحياة هذا الكاتب.

إنّ الكاتبة جعلت من ادريس بطلا رئيسيا في هذه الرواية من خلال حكاياته، بالرغم من أنّ النّص الروائي يضم أيضا حكاية الناشر عمر وعلاقته بزوجته، إلاّ أنّ الاسترسال في القراءة يكشف لنا أنّ حكاية عمر هي جزء من حكايات إدريس، لأن الصديقين عمر وإدريس تقاسما معا كل الأسرار، وشقة عمر التي هي جزء من مكتبه كانت مسرحا لعلاقة من علاقاته وحكاياته فكان لزاما عليه وهو يخط تفاصيل حكاياته أنْ تحضر تفاصيل من حياة عمر وزوجته، باعتباره السّارد الحقيقي لحكايته، أي السّارد العالم بكل تفاصيل الأحداث، فهو يتحدث من داخل الأحداث وتفاصيلها، وبما أنّه ركّز في سرده على ذكر كلّ علاقاته، وكلّ من كان سببا في شهرته، وغزارة إبداعه، قرر أنْ يخلد ذكرى كلّ هؤلاء النّساء في آخر رواياته، فإدريس كشخصية رئيسية في الرواية تحتفي بالنّساء اللّواتي صنعنه، خاصة وأنّ لا امرأة ستستطيع الولوج لعالمه بعد الآن.

إنّ الكاتبة وهي تخط نهاية هذه الرواية تضع القارئ أمام موقف قاس، فالشّخصية الرئيسية التي كانت تستمد حياتها الإبداعية من حياة مجموعة من النساء تقرر الاعتزال والاستكانة وتتخلى عن القلم والورقة، وتقرر البوح بكل شيء دون مساحيق ودون أيّ رتوشات، وقد لاحظنا أنّ المقطع الذي اختارته الكاتبة لإنهاء روايتها، هو المقطع نفسه الذي اتخذه إدريس مقدمة لروايته الأخيرة، قبل التفرغ للقراءة كما قال « **أخر هدية مني إليكم قرائي الأعزاء أتفرغ بعدها لعيش ما تبقى من عمري على صفحات الحياة الحقيقية.. مبدع في القراءة مثلكم..**

فعل القراءة لا يحتاج إلى ملهمات» [1]

النهاية التي سيبدأ بها ادريس روايته، تؤكد على أنّ الكاتب لم تعد له أيّ أهمية، في غياب ملهماته، لدى فاعتزال الكتابة هو القرار الصائب بالنسبة له، بعد إنهاء آخر رواياته، والتفرغ بعدها، لفعل القراءة، ذلك أنّ فعل القراءة لا يحتاج ملهمات، من هنا سيكتشف القارئ أنّ البطل الحقيقي في كل روايات إدريس هنّ النّساء اللّواتي منحنه الإلهام، هنّ الشّخصيات الأساسية، والرئيسية في كل هذه الرواية، من هنا أرادت الكاتبة أنْ تسم روايتها بالملهمات، لأنهن ألهمن الكاتب كلّ التفاصيل، حتى بآخر إعماله، وبعد العملية الجراحية التي أفقدته القدرة الجنسية، عاد إلى ذكرياته معهن ليكتب ويحكي، هنّ البطلات الحقيقيات.

العنوان في هذه الرواية مؤشر غير صريح عن تفاصيل الرّواية وأحداثها، والقارئ لن يستطيع إدراك تفاصيل العلاقة بين العنوان والنّص، مالم يلج عالم النّص ويغوص بتفاصيله، لدى يبقى العنوان غامضا وتنحصر وظيفته في الوظيفة الإيحائية، ويظل العنوان مجرد رسالة غير واضحة من (المؤلف / المرسِل) ل(لقارئ / المرسَل إليه) مالم توضع في سياقها العام.

1 – فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 204.

د* رواية الحق في الرّحيل.

يبرز عنوان الرواية في وسط صفحة الغلاف، بالجزء الملون باللّون الأحمر القاني وتحت اللّوحة الفنية لبيكاسو، وكتب باللّون الترابي، وجاء كما في باقي الروايات يتوسط التجنيس واسم الكاتبة.

أ- تركيبيا: العنوان ثلاثية لفظية جملة اسمية (الحق) مبتدأ (في)حرف جر (الرحيل) اسم مجرور وشبه الجملة من الجار والمجرور في محل رفع خبر المبتدأ.

ب- دلاليا: يشير العنوان دلاليا، على معنى قريب، وهو أنّ من حق الإنسان أن يرحل إلى أي مكان يريد وينتقل إليه، أو يغادر لأن هذا من أبسط حقوقه، لكن لا أظن أنّ الكاتبة تسعى من خلال العنوان للتعبير عن هذا المعنى، بل على العكس من ذلك فإن العنوان يحمل دلالات ومعان قد يكشف عنها مضمون النّص الروائي، لدى يظل العنوان غامضا من حيث الدلالة، لهذا يبقى الاعتماد على النّص الروائي هو السبيل للكشف عن الدلالة أو العلاقة التي تربط بين بين نص العنوان ونص الرواية.

تستهل الكاتبة روايتها، بحوار داخلي لأحدى الشخصيات « **من الصعب جدا أن أكتب عنها.. ومن المستحيل ألاّ أفعل. هي التي تمنت أن تقرأ لي يوما كتابا موقعا باسمي، ها أنا أقرر بعد فوات الأوان أنْ أفعل، وكأنّ لا بدّ للكتابة من موت حتى تتحرر من سجنها.**» [1]

من خلال هذا المقطع قد يبدو للقارئ أنّ الرواية ستتحدث عن شخصية فارقت الحياة، لكن من هي هذه الشّخصية؟ ومن هو الشّخص الذي سيقدم لنا هذه الشخصية؟

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص:9.

ضمنيا هناك رحيل وموت، لكن المعنى الذي يفيده العنوان هو أنّ للإنسان الحق في الرحيل، أي هناك اختيار والمقطع السابق يتحدث عن الموت، كيف يمكن الجمع بين الحق في الرحيل وبين الموت باعتباره أمرا غيبيا ولا يمكن للإنسان أنّ يتوقع حدوثه.

تتكشف بعض الخيوط للقارئ وهو بصدد فعل القراءة، وتبدأ الأحداث في الإعلان عن نفسها حيث يسترسل السارد في حكيه عن من فارقته الحياة قائلا: « **لم أكن أتخيل بأنه سيأتي يوم ويفصلني عنك، بحجة أنّها رغبتك وبأنني خلقت لتحقيق رغباتك**»[1].

يظهر لنا أنّ السّارد قد نفذ رغبة الشّخصية المتوفاة، لكن كيف تم ذلك؟ وكيف للإنسان أن ينفذ رغبة شخص ليغادر الحياة؟ يظل الأمر عصيا عن الفهم وتظل ملابسات كلّ هذا خفية إلى أنْ يقرر هذا الشخص الإفصاح عن كل تفاصيل الحكاية من خلال كتابة ذلك، خاصة وأنّ السارد صحفي، مارس فعل الكتابة لفترة طويلة ككاتب سري لأناس أرادوا كتابة سيرهم الذاتية.

يتذكر كيف تم تعارفهما « **قدمك الاستاذ خزعل على أنك كاتب سري وصحافي علني.. لكن ما معنى أن تكون كاتبا سريا؟**

أنا" كاتب شبح" من الذين يشتغلون في الظل.

لم يسبق لي أن سمعت بهذه التسمية.. ما معنى "كاتب شبح؟»[2]

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 12.
2- المصدر نفسه، ص: 26 .

هذا جزء من حوار بينهما في أول التّعارف، لتستمر بعدها العلاقة، وتتوطد، خاصة وأنها طلبت منه أنْ يكون كاتبا لقصتها، كما كان يفعل مع آخرين، واتفقا على ذلك، « **ما رأيك في أن أحكي لك قصتي، علّني أكون إحدى بطلات رواياتك المقبلة.. أيّها المبدع السّري** »[1] .

من هنا كانت البداية، ومن هذه اللّقاءات المتكررة أيام الآحاد ليستمع لتفاصيل قصتها ويكتب عنها، « **اتفقنا على أن نلتقي الأحد المقبل والذي يليه وكل الآحاد الضرورية لسرد قصتها. . قبل أن تمحو قصتنا الجديدة كل سابقاتها.**»[2]..

لم يعد اللّقاء، بينهما مقتصرا على سرد تفاصيل القصة من طرفها وكتابته لهذه التفاصيل، بل أصبح هو جزء من تفاصيل حياتها، فقرر ألاّ يظل كاتبا شبحا كما كان، بل أراد من خلالها أنْ يعلن عن نفسه بعد أنْ أصبح طرفا في الأحداث، « **لن أكون " الكاتب الشبح " الذي كنته.. أريد أن أنصت إليك، وأدع قصتك تنساب بداخلي لتمتزج بقصص تسكنني قبل أن أسكبها على ورق وقد تخمرت وتعتق ماؤها..**» [3]

أصبح فؤاد وإسلان زوجين، واستمرت حياتهما، إلى أن شاء القدر، أن تمرض إسلان. لكن من تكون إسلان؟ ومن هو هذا الكاتب السري؟

يحاول السّارد/ البطل أن يقدم لنا بعضا من تفاصيل لقائهما الأول « **دخلت حياتي كإصرار من قدر.. كضفة بزغت من حلم.. ولم أكن شابا بما يكفي لكي أحرق السفن خلفي..**(.....)

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 31.
2- نفسه.
3- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 32.

كان ذلك في إحدى الليالي الكئيبة، من ليالي لندن، حيث الضباب هو الوفي الوحيد في زمن الخيانات. .كان العالم من حولي يحتفل بقدوم سنة جديدة وكنت أنا أنعي سنة مضت كيلا تعود.(....) قدمنا الأستاذ خزعل لبعضنا وهي تهب علينا في فستان أحمر كنسمة دافئة:

– إسلان أو بالأصح الشّاف إسلان، طباخة عالمية بثلاثة نجوم.

– الأستاذ فوزي الزموري. .كاتب سري وصحفي علني.. ابن بلدك »[1]

إسلان وفؤاد مغربيين يقيمان خارج بلدهما المغرب، جمعتهما الصدفة ذات يوم بلندن، ليكملا بعدها الطريق مع بعض، ويقررا العودة والاستقرار ببلدهما في الجنوب، حيث جذور إسلان، لكن العودة والاستقرار، وفرحة الحياة المشتركة سرعان ما بدأت تتبدد جراء المرض الذي أصاب إسلان، «**خرجت من أفكاري وعدت أدراجي إلى البيت، فلنا موعد بالمصحة مع رشيد لمعرفة نتائج الفحوصات التي قام بها بعد أن لم ينفع الدّواء في شفاء قرحة لسان إسلان (.....) ما كنت لأصدق، ساعتها، ونحن تحت أضواء السعادة، أنّها بداية المآسي..**» [2]

هذا التحول في حياة إسلان بعد المرض سينعكس على فؤاد، وعلى حياتهما معا، « **إحساس مرير بالضياع يتسرب إلى دواخلي.. كيف يمكنني مجرد تخيل الحياة من دونها؟ أنا الذي ينتقل من الشك إلى اليقين عندما تظهر، ومن اليقين إلى الشّك عندما تختفي.**» [3]

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 13- 14.

2- المصدر نفسه، ص: 156.

3- المصدر نفسه، ص: 162.

المرض الذي أصاب إسلان كان ذا تأثير قاس على فؤاد، فإن ما طلبته إسلان منه أقسى منه

« (...) **أستعيد تفاصيل نقاشي مع إسلان يوم فاتحتني في موضوع "الموت الرحيم". (....) قالت بحسم ودقة من سينطق بآخر كلماته، أو سيملي آخر وصية (.....) أنا الآن بصدد الدّخول في نفق أسود ولا أحد يعلم كم سيلزمني المكوث فيه.. لا يخفيني الموت بل اعتبره رحمه..(.....) لا أرضى لنفسي أن تفقد استقلاليتها وأن تعتمد على أحد حتى ولو كان زوجي. أريد أن تعدني، يوم أصل الحد الذي أبدأ فيه بفقدان إنسانيتي أن تساعدني على الرحيل بكرامة (.....) أحببت الحياة، وعشتها كما أردت وأكثر، وسوف أستقبل الموت بسكينة وسعة خاطر، شريطة أن أموت إنسانة بكامل كرامتي.. للموت وجوه كثيرة.. فقدان الحياة لمعناها موت، وأنا سأفقد غدا ما كان يشكل جوهر الحياة عندي، لكنني لن استسلم بسهولة، سأنتظر على أمل أن يكون الموت رحيما بي قبل أن أصبح بقايا إنسانة مشوهة.**»[1]

إسلان التي تدرك أنّ مرضها مستعص على العلاج ولم يتبق لها سوى استئصال الجزء المصاب، للحد من تفاقم الأمر، نجدها تطلب من زوجها أن يساعدها على "**الموت الرحيم**" إنّها تريد أن تغادر الحياة في كامل كرامتها، ترفض الاعتماد على أي أحد في قضاء حاجياتها الأساسية، وإنْ كان زوجها.

هذا المقطع الطويل من كلام إسلان لزوجها، يحيلنا مباشرة على العنوان، حيث يقدم التفاصيل عن معنى الحق في الرحيل، فإسلان تتمنى أن ترحل بسلام وبكامل كرامتها، هي تتمنى أن

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص:163- 164.

تموت في اللّحظة التي تشعر أنها غير قادرة على الاستمرار، فما كان منها إلا أنْ طلبت هذا من زوجها ليساعدها على تنفيد ذلك في الوقت المناسب له، وتضيف قائلة: « **كنت أتمنى أن أموت في حادثة، لا يهم كيف، المهم أن تكون ضربة قاضية وحسب، أو أثناء كارثة طبيعية كصديقي هيروكي، قبل أن يعرف جسدي تجربة السرطان هاته، لكننا لا نختار موتنا كما لا نختار مجيئنا إلى الدّنيا. ليس لي أحد غيرك أطلب منه أمرا مثل هذا.. أعتبره شخصيا برهان حبّ. أريدك أن تعديني.. لأنّ معرفة أنّ لي حق الاختيار سوف تعينني على التّحمل أطول مدّة ممكنة** »[1]

هذا الحق الذي تحدثت عنه إسلان، قد يساعدها على التحمل أكثر، والاستمرار. لكن كيف يمكن تطبيقه؟

وقف فؤاد عاجزا أمام طلب زوجته، كيف له أنْ ينفذ هذا الطلب؟ هل يحق له أنْ يضع حدًّا لحياة إنسان مهما كان؟ كيف له أن يفعل ذلك خاصة معها؟ إنّه العجز الكامل أمام هذا المصاب وأمام رغبتها، «**كيف أعطي وعدا أنا الذي أومن بأن الله من يمنح الحياة ومن ينزعها؟ أنا لست إلها حتى أقرر ساعة الرّحيل ولا أن أساعد أحدا على ذلك. كنت مستعدا لأن أحقق أي رغبة لها إلاّ هاته**»[2].

يزداد الموقف الصعب صعوبة أمام فؤاد ويعجز الأطباء أمام حالة إسلان بعد تفاقم وضعها، الأمر الذي يتطلب من فؤاد تنفيذ رغبتها خاصة مع تطور حالتها وتدهورها « **بعد مدة من إجراء**

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 164- 165 .
2- المصدر نفسه، ص: 166 .

العملية الجراحية، قضتها حبيبتي في انتكاسات تلو نقاهات والأطباء يجربون كل حديث في مجال العلاج الكيميائي والإشعاعي، بدأت حالتها تتدهور واستقر الألم في أعضائها. نقلتها إلى المستشفى الأمريكي في باريس، حيث قام الأطباء بكل الكشوفات ووصلوا إلى التشخيص نفسه والتكهنات نفسها، معترفين بعجزهم أمام حالتها »[1].

أمام معاناة إسلان مع المرض، يعيش فؤاد ألما مضاعفا ألم الفقد وألم معاناة زوجته، وألم الرغبة التي أصبحت تلح عليها إسلان الآن، « **ها أنا أعيش انحدارها التدريجي نحو قعر الجحيم.. مكتوف الأيدي.. تعذبني نظرتها المتوسلة إلي في صمت بفعل شيء.. وقد أصبحت أكثر ألما من أن تئن**»[2]، هذه المعاناة وهذا الإلحاح منها جعله يبحث عن معنى **الموت الرحيم** ، فمكان منه إلا أنْ استعان بالتقنية الجديدة للوصول إلى الأجوبة الشّافية التي سيعرف من خلالها كيف ينفذ رغبتها « **نهضت فجأة، جلبت الكومبيوتر، فتحته وبدأت أبحث في غوغل عن كلمة "الموت الرحيم"(....) مصدر فكرة الموت الرّحيم مأخوذ من الطب البيطري.. فالحيوانات تُقتل رحمة بها(.....)الشرائع حرمت القتل بكل أشكاله، وهذه بدع غريبة ينبغي علينا ألاّ نناقشها (.....)قرأت كثيرا، وبات جليا لدي بأن مواضيع كهاته عندما تبدأ في فرض نفسها لا بد من أخذها بعين الاعتبار. وأنّ الأطباء في بلدنا أن يناقشوا بشجاعة ومسؤولية موضوعا لا يؤدي التغاضي عنه إلاّ إلى ممارسات فردية قد تكون غير مسؤولة.**»[3]

1- فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، ص: 167.

2- المصدر نفسه، ص: 167.

3- المصدر نفسه، ص: 173- 174- 175.

هذا البحث جعل هذه الفكرة تترسخ لديه، واعتبرها أمرا مجتمعيا يجب أنْ يناقش من طرف المسؤولين، والأطباء، لأن من يعاني من الآلام ولا أمل في شفائه، له الحق في أن ينعم بميتة كريمة، بدل الاستمرار في المعاناة وإطالة فترة هذه المعاناة.

تسعى الكاتبة، من خلال قصة إسلان وفؤاد التّطرق لموضوع يجب أنْ يحظى بالاهتمام من لدن المختصين والأطباء ورجال الدّين وهيئات المجتمع المدني، لأنّ الأمر يتعلق بقضية مجتمعية، ولإيمانها بهذه القضية، اختارت فاتحة مرشيد أنْ تسِم هذه الرواية التي تعالج هذا الموضوع ب"**الحق في الرحيل**"، وكأنها تدعو إلى تبني هذه الفكرة والإيمان بها مدام الهدف نبيلا، فمن حق المريض مرضا يستعصى علاجه أنْ يرحل بهدوء وسلام ولا داعي لانتظار ساعة الرحيل القدرية.

العنوان بالنسبة للرّواية مؤشر دال ولو نسبيا على المعنى، وإن كانت الدّلالة الكاملة للعنوان لم يتم الكشف عنها إلاّ من خلال النّص الروائي، فالنّص الروائي يشرح العنوان ويوضحه ويجعل القارئ يعيد ملأ الفراغات التي تركتها قراءة العنوان بمعزل عنه، وإذا عدنا إلى نص العنوان "**الحق في الرحيل**" نجد أنّ لفظة **الحق** جاءت معرفة ب "**ال**" حيث يفيد هذا التعريف تأكيد للحصول على هذا الحق. وقد يكون هذا التأكيد على الحق هو الذي دفع فؤاد إلى اتخاذ قرار التنفيذ مهما كانت العواقب، لأنّ موضوع القتل الرحيم محرم قانونيا بالبلد « (...) **وكيف؟ وكيف؟ وكيف لا أساعدها على الرّحيل وهو الحق الوحيد الذي تطالب به؟** »[1]

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 189.

بعد تردد كبير كان القرار الحاسم من فؤاد، بتنفيذ رغبة إسلان بمنحها حقها في الرحيل بسلام، بعيد عن الوجع والألم « **نهضت متوجها إلى البيت، حيث إسلان لوحدها.. ملبيا نداء قلب اتخذ قراره(....) حملتها كطفلة بين ذراعي، وكان جسدها المرتجف أخف من ريشة.. نظرت إلي ودمعة متوسلة تكاد تدميني. قلت لها: – اهدئي حبيبتي.. سوف أقدم على ما ترغبين به.. دعيني قبلا أعانقك بكل قوتي. ابتسمت لي تلك الابتسامة المضيئة التي غادرتها منذ شهور... ثمة ابتسامات تذبح. كان ذلك آخر عناق لنا قبل أن أساعدها على الرحيل في هدوء وسكينة** »[1].

وكان الرحيل، وتم تنفيد القرار، لتأتي النهاية متوافقة مع العنوان ومؤكدة عليه، وفي نفس الوقت يعدل القارئ من مجموع تصوراته وتأويلاه أثناء فعل القراءة، ذلك أنّ هذا العنوان يوحي ظاهريا بمعنى لكن وضعه في إطار علاقته بالنّص يقدّم تأويلا وقراءة أخرى.

1- فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، ص: 190.

الفصل الثاني: شعرية العتبات الداخلية.

المبحث الأول: شعرية الإهداء.

1* شعرية الإهداء في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار".

2* شعرية الإهداء في رواية "سوقا النسا"

3* شعرية الإهداء في روايات "أخاديد الأسوار" و "الناجون"

4* شعرية الإهداء في روايات " الحلم لي" و"على الجدار" و" لم تكن صحراء".

5* شعرية الإهداء في روايات " أحلام مجهضة" و " شظايا حارقة" و "على ذمة التحقيق"

المبحث الثاني: شعرية التصدير(المقتبسة).

1* شعرية التصدير في رواية "سوق النسا".

2* شعرية التصدير في روايات: " الحلم لي" و"على الجدار" و" لم تكن صحراء".

3* شعرية التصدير في روايات "لحظات لا غير" و"مخالب المتعة" و"الحق في الرحيل" و"الملهمات" والتوأم".

المبحث الثالث: شعرية الاستهلال

1* شعرية الاستهلال في رواية : "رحلة خارج الطريق السيار".

2* شعرية الاستهلال في رواية: "الخصر والوطن"

3* شعرية الاستهلال في رواية: "مخالب المتعة".

المبحث الأول: شعرية الإهداء

يعتبر الإهداء من النّصوص الموازية التي يستهل بها الكاتب نصّه الإبداعي، « و قد يعتقد البعض أنّ الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها، و لا أهمية لها في فهم النص و تفسيره، أو تفكيكه و تركيبه؛ بل هي إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة لها بالنص، ولا تخدمه لا من قريب و لا من بعيد»[1] . لكن إلى أيّ حد يمكن التّسليم بهذا الرّأي أو رفضه. من هذا المنطلق تم اختيار الإهداء نصّا موازيا ليتم الاشتغال عليه. ما هو الإهداء؟ وهل يمكن التّمييز بين أنواع مختلفة من الإهداءات في الكتابات الإبداعية؟

أهدى الشّيء يهديه أي قدّمه لشخص ما أو لجهة معينة، ومنها الهدية، أمّا الإهداء فهو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات أو شخصية حقيقية عامة أو خاصة أو اعتبارية أو مؤسسات، للدّلالة على عمق الروابط التي يكنها هذا المبدع سواء كان كاتبا أو شاعرا أو ناقدا للمهدى له، « وإذا تأملنا الإهداء – ولاسيما في الخطابات التخييلية السردية أو الشعرية– فسنجد انتقالا من الأنا نحو الآخر، فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا و الهو، وذلك في إطار ميثاق تواصلي بين الأنا والغير، قائم على المحبة والصداقة ، أو العلاقة الحميمة الوجدانية المشتركة، أو على تبادل القيم الفنية و الرمزية نفسها التي يجسدها العمل الأدبي»[2].

1 – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، دار نشر المعرفة، ص: 96.

2 – المرجع نفسه، ص:97.

واعتبر الباحث المغربي بنعيسى بوحمالة: الإهداء « تقليد ثقافي ينم، بلا شك، عن لباقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهي، على الأقل، مستحبة. فهو شبيه بالتقريظ الذي كان معمولا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النّص المهدى إلى اسم معين أو إلى جهة مخصوصة، فقد كان يجري تهميشه والقفز عليه، وذلك اعتقادا في لا جدوى المردودية في الاستيعاب الوافي والمستدق للأعمال الأدبية»[1]

اهتمت الكثير من الدراسات الغربية بالإهداء كعتبة موازية للنّص الإبداعي ومن هذه الكتابات كتاب" عتبات" 1987) (Seuils) لجيرار جنيت، الذي خص الإهداء بجزء مهم منه، حيث فرق بين نوعين من الإهداء: « إهداء خاص وهو الإهداء الذي يتوجه به الكاتب إلى الأشخاص المقربين منه، وإهداء عام: وهو الذي يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز»[2]، غير أن جنيت قد ميز بين فعلين لهذا المصطلح، الأول هو: أهدى له الكتاب dédier (الإهداء الموجود على الكتاب) والفعل الثاني هو أهدى له نسخة مع التوقيع dédicacer.

ومن الناحية التداولية يقتضي الإهداء وجود المهدي والمهدى له، وقد حدد جينيت نوعية المهدى إليه: «الأول: المهدى إليه خاص: وصنفهم بالأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد

1 – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ص: 97.

2 – عبد الحق بلعابد: عتبات (مرجع سابق). ص:93.

الأسرة والأصدقاء اللذين تربطهم به علاقة شخصية. والثاني :المهدى إليه العام وحددها جنيت في مجموع العلاقات الاجتماعي والثقافية والسياسية التي تربط الكاتب بالمحيط»[1].

والنوع الثالث هو الإهداء الذاتي[2] الذي اعتبره جينت أصدق إهداء لأن الكاتب يهدي الذات الكاتبة إهداء خاصا لما يحمل ذلك من حميمية وخصوصية اتجاه هذه الذات. وحدد جينيت للإهداء وظيفتين[3] أساسيتين هما:

- وظيفة دلالية: وهي البحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه.

-وظيفة تداولية: وهذه الوظيفة مهمة لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام

أما في الدّراسات العربية التي اهتمت بشعرية الإهداء في الرّواية المغربية، فنذكر دراسة عبد الفتاح الحجمري :" عتبات النص: البنية والدلالة" الذي اختار رواية الضوء الهارب لمحمد برادة لدراسة الإهداء بها .

1 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص:93.
2 - المرجع نقسه، ص: 98.
3 - المرجع نقسه، ص:99.

1-شعرية الإهداء في رواية : "رحلة خارج الطريق السيار".

إن المتصفح للرّواية في طبعتها الأولى يجدها خالية من أي إهداء سواء عام أو خاص أو ذاتي، غير أنّ الطبعة الثانية جاءت متضمنة لإهداء وضعه الكاتب بالصفحة الثالثة من الرواية. وقد جاء الإهداء على النحو التالي:

هذه الطبعة الثانية مهداة:

"لفاطمة وسعد..

وندى وهند.."[1]

هذا النوع من الإهداء الذي وظفه الكاتب يمكن تصنيفه حسب جينيت ضمن الإهداء الخاص، أما المهدى إليه فهم مجموعة أشخاص حددهم الكاتب بالاسم الشخصي لهم دون إشارة إلى نوع العلاقة التي تربطه بهم، لكن الصيغة التي استعملها الكاتب في اهدائه تحيل على أن هؤلاء هم من المقربين لديه، خاصة وأنه لم يستعمل أي ألقاب أو إشارات يمكن أن تقول غير هذا. وتصريح الكاتب باسم فاطمة والبدء بها يعطينا إشارة ضمنية منه إلى أنّ هذا الاسم هو للزوجة أما سعد فهو الابن وندى وهند هما ابنتي الكاتب وقد وضعهما على قدم المساواة بينهما في طريقة الإهداء.

1 – حميد لحمداني: رحلة خارج الطريق السيار، ص: 5

لكن هنا يطرح تساؤل هو لِم لمْ يهد الكاتب طبعته الأولى، واختار أن يهدي الطبعة الثانية؟ وهل اختيار الإهداء في الطبعة الثانية له ما يبرره؟ خاصة وأنّ الطبعة الثانية تضمنت إشارة أنّ الرواية حاصلة على جائزة الرواية العربية مع ميدالية ذهبية.

لكن يظل الإهداء الذي قدّم به الكاتب روايته لا يقدم أي تصور عن الرواية أو مضمونها ولا يمكن اعتبار أنّه مؤشر أو علامة على ما ستحكيه الرواية، بهذا يظل هذا الإهداء هو نوع من العرفان والتقدير من الكاتب لأفراد أسرته وتعبير منه عن الحب والود الذي يكنه لهم.

2-شعرية الإهداء في رواية : "سوق النسا"

استهل الكاتب روايته بإهداء يحمل خصوصية، حيث جاء على الشكل التالي يقول:

«إلى كل الحاضرين فينا ...الغائبين عنا..

احتفاء بصور وذكرى صمتهم المفاجئ...

إلى التي في اسمها صدى الآتي

من زمن الوجد والفقد..

إلى روح أمي ...»[1]

إنّ القارئ لألفاظ وعبارات الإهداء يتبين له أنه يتضمن ثنائيات ضدية:

الحاضرين/الغائبين فينا/ عنا زمن الوجد/ زمن الفقد

فالكاتب من خلال هذه الثنائيات يؤكد على تيمة الحضور/ الغياب لكن حضور من؟ وغياب من؟ لتكون الإجابة عن هذا في السّطر الأخير الذي قال فيه: إلى روح أمي.. فهو يهدي عمله هذا إلى أمه التي تحتل مكانة خاصة ومتميزة لديه.

جاءت لفظة "الأم" مقترنة بلفظة "روح" وهذه اللّفظة تكشف لنا أنّ أمّ الكاتب قد غادرتنا إلى دار البقاء، وهي غير موجودة معه لحظة كتابة الإهداء، إنّها الحاضرة روحا والغائبة جسدا، قال: إلى كل الحاضرين فينا... الغائبين عنّا... فهو يقصد أنّ هؤلاء الغائبين عنه ليسوا كذلك لأنهم

1 – جمال بوطيب: سوق النسا أو ص.ب 23، مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية، الطبعة الرابعة: 2016، ص:3.

حاضرون فيه متواجدون معه. وإنْ كان الموت قد غيب الجسد فإنّ الروح لازالت حاضرة، وقد وظف الكاتب صيغة الجمع في الأول ليظهر مكانة الغائب لديه، ويظهر هذا الانتقال من الجمع الى المفرد مع نهاية الإهداء.

أما حضور هذه الأم فيتم من خلال الذكريات والصور. يقول: **احتفاء بصور وذكرى صمتهم المفاجئ...**

هذا المقطع من الإهداء يؤكد غياب الأم وفقدها، فالأم غادرت فجأة والكاتب لم يتوقع هذه المغادرة، مع أنّ الموت لا يخبر بتوقيته، مما جعله يرى أنّ صمتها/ موتها جاء فجأة.

الكاتب من خلال هذا الإهداء يكشف لنا عن عمق العلاقة والرابطة القوية التي تربطه بأمه أكثر من أبيه، ذلك أننا لم نلحظ أي إهداء للأب بهذا الكتاب، فالأم عند الكاتب هي المبتدأ والمنتهى.

إنّ القارئ لنص الإهداء، قد يعتقد أنه بداية مقطع شعري لما يتسم به السّطر الأول من غنائية وجمالية فنية حيث نجد الكاتب قد وظف المقابلة محسنا بديعيا، وهو بهذا قد نأى عن اللغة التقريرية إلى لغة شعرية جمالية، واستمرت هذه الجمالية الفنية على مستوى باقي الأسطر، ولولا عودة الكاتب إلى لغة مباشرة في آخر السّطر، بقوله "إلى أمي" لما تكسر أفق انتظار قارئ ولما استمر اعتقاده أنه بصدد قراءة مقطع شعري لقصيدة ما. وتعود هذه الغنائية والفنية في إهداء الكاتب إلى أنّ الكاتب شاعر، مما جعل لغته تتسم بالشعرية والفنية.

3-شعرية الإهداء في روايات

أ* رواية "أخاديد الأسوار"

« إلى روح زوجي ورفيقي امحمد الحضري أولا وأخيرا

إلى الرفيقين: عبد القادر الشاوي وعبد السلام الباهي،

وفاء لصمودهما الذي سأظل مدينة له ما حييت.

إلى كل المناضلين الشرفاء الذين حفرت المعتقلات والسجون أخاديد لا تنمحي في أعماقهم، والذين لم يبتغوا –أبدا – من نضالهم جزاء ولا شكورا.»[1]

تستهل الكاتبة الزهرة رميج إهداءها في رواية "أخاديد الأسوار" ب « **إلى روح زوجي ورفيقي محمد الحضري أولا وأخيرا»** [2].

يظهر من خلال هذا المقطع أنّ هذا العمل مهدى إلى روح زوجها أولا وأخيرا، الشّيء الذي يظهر مدى الارتباط الذي كان يجمع بين الكاتبة وزوجها الراحل، وما يؤكد رحيل هذا الزوج هو استعمالها لفظة "روح" وهي هنا تتقاطع مع الكاتب جمال بوطيب ، فإذا كان هذا الأخير قد أهدى العمل لروح أمه فإنّ الكاتبة الزهرة رميج اختارت أن يكون الإهداء إلى روح الزوج الذي وصفته ب"الرفيق" للدّلالة على أنه لم يكن زوجا عاديا، إنّما كان لها رفيقا وسندا في هذه الحياة، واستعمالها للفظة الرفيق لم يأت اعتباطا وإنّما هناك قصدية من الكاتبة لاستعمال هذا اللّفظ لما يحمله من

1- الزهرة رميج: أخاديد الأسوار، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2015، ص:5 .
2- نفسه.

دلالات وحمولات متعددة، فالرفيق هو الصديق والقريب، واللّفظة مشتقة من رَفَقَ وتعني عَطَفَ، أحنَّ، ...لكن على المستوى التداولي فتعني المصاحبة والصحبة، والرفيق بشكل عام هو الصّاحب. وقد اكتسبت اللّفظة بعدًا سياسيًا منذ الثورة الفرنسية، وأصبحت أسلوب تخاطب بين أفرادٍ يشتركون في الأهداف والتوجهات السياسية والايديولوجية. وما يؤكد هذا القول المقطع الموالي من الإهداء تقول:

« **إلى الرفيقين: عبد القادر الشاوي وعبد السلام الباهي"**

"وفاء لصمودهما الذي سأظل مدينة له ما حييت»[1]

فالكاتبة إن كانت قد أهدت روايتها أولا وأخيرا للزوج/ الرفيق فهي لم تنس شخصين قريبين لها هما "عبد القادر الشاوي" و"عبد السلام الباهي" الشخصية الأولى روائي مغربي تعرض للاعتقال سنة (1974)، وحُكم عليه في يناير (1977) بعشرين سنة سجنًا ولم يطلق سراحه إلاّ سنة (1989).أما الشخصية الثانية هي "عبد السلام الباهي"، ويرجح أنها شخصية حقوقية تهتم بحقوق الإنسان والمعتقلين السياسيين إذن هناك قاسم مشترك بين هؤلاء الشخصيات والكاتبة وهو الانتماء السياسي والإيمان بقضايا الإنسان والوطن، وهذا ما يؤكده المقطع الأخير تقول:« **إلى كل المناضلين الشرفاء الذين حفرت المعتقلات والسجون أخاديد لا تنمحي في أعماقهم، والذين لم يبتغوا – أبدا – من نضالهم جزاء ولا شكورا.»**[2]

1- الزهرة رميج: أخاديد الأسوار، ص:5

2- نفسه.

إذا كانت الكاتبة قد انطلقت في إهدائها من الخاص الذي هو الزوج فإنها مع نهايته انفتحت على العام لتوجه إهداءها إلى كلّ المناضلين الشرفاء، فالكاتبة حين اختارت لفظة الشرفاء لتقرنها بالمناضلين كأنها بهذا تنفي كل الصفات السلبية عن المهدى لهم العمل، هؤلاء الذين خبروا المعتقلات والسّجون لسنين طويلة وقد عبرت الكاتبة عن طول فترة المعتقل بالنسبة لهم استعمالها عبارة "حفرت المعتقلات والسجون أخاديد لا تنمحي في أعماقهم" .

ب* رواية "الناجون"

" إلى كل الاشخاص الواقعيين المستنسخين من شخصية عبد العاطي الخيالية أهدي هذه الرواية"[1].

يشكل الإهداء عتبة داخلية ثانية بهذه الرواية يأتي بعد التنويه الذي صدرت به الكاتبة روايتها، والقارئ للتنويه يجده يتضمن إهداء في آخرة فقرة منه تقول: « **لذلك أهدي هذه الرواية إلى الشّعب التونسي العظيم وإلى روح الشهيد محمد البوعزيزي الذي أشعل فتيل الثورة العربية المباركة، وإلى الشعب المصري الرائع الذي بهر العالم بصموده وإسقاطه للفرعون الأخير، وإلى كل شهداء الثورة في هذين البلدين وفي الوطن العربي كله.**» [2]

هذا المقطع الذي اختارت الكاتبة أن تنهي به تنويهها جعلته موجها للشعبين التونسي والمصري بشكل عام، وإلى البوعزيزي بشكل خاص. وهو يؤشر على أنّ الكاتبة متشبعة بمبادئ الثورة والحرية والانعتاق لأنها رأت في الشعب التونسي البطل الذي استطاع أنْ يثور على كل شيء، وأنْ يتمسك بحلم الانعتاق من كلّ أشكال الظّلم والقهر والاستبداد.

إنّ موت البوعزيزي نتيجة حرق الذات بداية لشرارة ثورة عربية ما فتئت تتسع رقعتها لتشمل عددا من بلدان العالم العربي، لهذا وجّهت الكاتبة إهداءها الخاص له لأنّه أصبح يمثل الرّمز الرافض لكل أشكال القهر والاستعباد والظلم، فالبوعزيزي حين سعى لحرق ذاته إنّما كان يسعى إلى رفض

1- الزهرة رميج: الناجون، ص:7

2- المصدر نفسه، ص: 6 .

كل ما مورس عليه من قهر وظلم وجبروت من طرف السلطة، ليتجلى لنا من خلال هذا المقطع ثنائية الصّراع بين السّلطة والشّعب أو الصّراع القائم بين الفئة الحاكمة والفئة المحكومة التي يجب عليها تنفيذ كل المقررات بدون إبداء أيّ معارضة أو رفض.

إذن فالشعب التونسي والشعب المصري الموجه لهما هذا الإهداء قد استطاعا الخروج عن السائد بالعالم العربي لحقبة طويلة من الزمن، فكانا بالنسبة للكاتبة طوق النجاة الذي كانت تترجاه منذ سبعينات القرن الماضي، وإذا كان التونسيون قد استطاعوا إسقاط بنعلي في وقت وجيز، فإن الشعب المصري استمر الأمر معه لوقت أطول من ذلك، لكنه في الأخير استطاع تحقيق الحلم بصموده في وجه السلطة ومن يواليها رغم أنّ خسائر الشعب المصري إبان الثورة كانت فادحة، والثمن الذي قدمه الشعب المصري لازال حاضرا بأذهان من عاصر الأحداث والوقائع، وكل الضحايا والمصابين هم شهود على بشاعة اللّحظات الأخيرة من عمر ذاك النظام.

اختيار الكاتبة للشعبين التونسي والمصري جاء عن قصدية وتعمد، ذلك أنها رأت فيهما امتدادا لأحلام ماضية كانت تسعى الكاتبة وجيلها لتحقيقها حيث كان الحلم تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على كل أشكال القهر والفساد والاستبداد. تقول:« **هذه الرواية تحلم بالتغيير في وطننا العربي، قسم يحمل" زمن الغضب والثورة" أسترجع من خلاله زمن السبعينات... زمن الحلم بالثورة والتغيير الجذري من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على كل أشكال القهر والاستبداد** »[1].

1 – الزهرة رميج: الناجون، ص:5.

إذن فالكاتبة تصرح أنّها وجيلها كانوا يحلمون بالتغيير، وتحقيق العدالة الاجتماعية، لكنهم لم يستطيعوا ذلك وأنّ الحلم انفلت من بين أصابعهم آنذاك ، لكن الحلم تحول حقيقة وأصبح واقعا معاشا مع ثورة يناير 2011 من خلال تجربة الشعبين التونسي والمصري وما تلاهما من أقطار تبنت نفس المسار، لكن هنا يطرح التساؤل هل كانت الكاتبة ستفتتح روايتها بهذا التنويه وهذا الإهداء لو أنّ الرواية صدرت بعد الثورة بسنتين أو أكثر، هل كانت الكاتبة ستظل مؤمنة بأن هناك تغييرا حصل، أمْ ستعدل عن كلّ هذا وستصاب باليأس والإحباط ثانية لما حصل من انتكاسة لمبادئ ثورة يناير بالقطرين الشقيقين، أم سيتجدد الأمل لديها بأن من انتفض ضد الظلم يوما يستطيع ذلك مستقبلا.

تختم الكاتبة هذا المقطع بإهداء خاص وجهته إلى شهداء الثورة في كلا البلدين وفي الوطن العربي، وإذا كانت الكاتبة في إهدائها ب"أخاديد الأسوار" انطلقت من الخاص الى العام فإنها في هذه الرواية انطلقت من العام والمتمثل في الشعبين التونسي والمصري إلى الخاص الذي هم شهداء الثورة، لتصل إلى الأخص في الإهداء ب "ص7" حيث وجهته للأشخاص الواقعيين والمستنسخين من شخصية عبد العاطي الخيالية.، هذه الشخصية التي اختارت الكاتبة أن تكون محورا في تفاصيل روايتها تمثل جيلا من الشّباب الثّوري الرافض لكل أشكال الظّلم والاستبداد، إنّه النموذج الثّوري من شباب الجامعة الذي اختار درب النضال والمواجهة والنقاش بديلا عن مدرجات الكلية، وحضور المحاضرات. يمثل الجيل الذي كان يؤمن بقضايا الوطن حد التضحية بكل شيء في سبيل ذلك، ليجد نفسه في الأخير مغادرا الجامعة بدون شهادة، ليستقر به المقام خارج الوطن الذي

ضحى من أجله بكل مستقبله العلمي والعملي ويجد نفسه يزاول أعمالا ومهاما لا تتناسب وثقافته الثورية...

الإهداء لهذا الشخص الخيالي ولمثله من الأشخاص الواقعيين والمستنسخين حسب قول الكاتبة إنّما هو عرفان وتقدير لهذه الفئة من أبناء الوطن الذين ضحوا بكل شيء ليعيشوا بوطن يتساوى فيه الجميع في الحقوق والواجبات.

إن الإهداء لدى الزهرة رميج ينطلق من إحساس بالآخر ومن التّقدير الذي تكنه الكاتبة لكل المهدى لهم، فهو يصنف ضمن الإهداءات الخاصة لما يمثله المهدى لهم من قيمة معنوية كبيرة لدى الكاتبة.

4-شعرية الإهداء في روايات

أ* رواية : "على الجدار "2012

«إلى:

عمرو ومهدي وماجدة وعزيز وخالد أبنائي

إلى:

صديقي علي بنساعود، حمل معي هذا العمل فكرة، وتابعة مشجعا كي لا يوقف مرضي فعل الكتابة.

إلى صديقاتي، جميلة السّيوري وسمية بنعزوز، وأمينة بلوحدي، ساندن مرضي وعيائي ووفرن لي أجواء الكتابة.

إلى أصدقاء أعزاء وصديقات عزيزات يسكنني حبهم، وكان حضورهم معي وأنا اكتب أقوى حافز لي.

إلى صديقاتي وأصدقائي من العالم الواقعي.

إلى:

ذو يزن اليمني، خالد الشاوي ونجاة آدم

وكل أصدقائي وصديقاتي من العالم الافتراضي.»[1]

تستهل الكاتبة الإهداء الذي صدرت به الرواية في الصفحة الخامسة بقولها: « **إلى عمرو ومهدي وماجدة وعزيز وخالد أبنائي** » نلاحظ في هذا المقطع من الإهداء أنّ الكاتبة أضافت صفة البنوة إلى هؤلاء الأشخاص الذين أهدتهم الرّواية لتؤكد على رابطة الأمومة والبنوة التي بينهم، لينتقل الإهداء من الخاص العائلي إلى الخاص الشخصي، حيث خصت الكاتبة علي بنساعود بهذا المقطع واستهلته بتحديد نوع العلاقة التي تربطها بهذا الشخص، حيث قالت: **إلى«:صديقي علي بنساعود»** من خلال هذا المؤشر أو هذه العلامة اللفظية يتضح للقارئ نوع العلاقة التي تربط الكاتبة بهذا الشخص، ومدى عمقها وما يؤكد هذا قولها في نفس المقطع من الإهداء:« **حمل معي هذا العمل فكرة، وتابعة مشجعا كي لا يوقف مرضي فعل الكتابة»**

الكاتبة في هذا المقطع تؤكد وتعترف أنّ هذا الصديق كان له السّبق في أن يطّلع على العمل منذ بدايته فهو الذي حمل معها العمل منذ كان فكرة إلى أن استوى على عوده وصدر على الشكل الذي نحمله بين أيدينا، إنّ المتابعة و التشجيع التي حظيت به هذه الرواية من طرف القاص المغربي علي بنساعود ترجع إلى مرض الكاتبة فكان الدعم النّفسي والتّشجيع من قبل الصديق دافعا وحافزا لترى الرواية النور.

1 – حليمة زين العابدين: على الجدار، بدون رقم ط، كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، ص:5

لتختم الكاتبة إهداءها بتوجيهه إلى مجموعة من الصديقات اللائي ساندنها في محنة المرض ودعمنها أيضا أثناء الكاتبة بتوفير الجو المناسب لذلك، هذا الإهداء هو امتنان من الكاتبة لكل الصديقات اللائي وقفن بجانبها.

إذا كانت الكاتبة قد خصت أسماء بعينها في إهدائها لأصدقاء في العالم الواقعي بقولها: « **إلى صديقاتي وأصدقائي من العالم الواقع** إلى: **ذو يزن اليمني، خالد الشاوي ونجاة آدم**» فهي لم تنس الإشارة إلى أصدقاء العالم الافتراضي دون ذكر أسماء محددة. هذا المؤشر في إهداء **حليمة زين العابدين** يؤسس لعلاقة جديدة على مستوى الصداقات حيث لم تعد الصداقة مقتصرة على الواقعي إنّما انتقلت إلى الافتراضي بعد الانفتاح على كل أشكال مواقع التواصل الاجتماعي، ويمكن أن نستنتج من خلال هذا أنّ الشّق الأول من الإهداء يندرج ضمن ما يسّمى بالإهداءات الخاصة العائلية والشّخصية ومن خلاله تعبر الكاتبة عن علاقتها بالمهدى لهم والمكانة التي يحتلها كلّ واحد منهم في قلبها، أمّا الشّق الثاني والأخير من الإهداء فيمكن اعتباره مؤشرا أو علامة من الكاتبة لما ستكتب عنه في الرواية، فحضور العالم الافتراضي ضمن الإهداء يحيل القارئ على أنّ الكاتبة تعتمد على أجواء هذا العالم ، وما يحمله من متناقضات وعلاقات وأفكار ليكون جزء من عالم الرواية.

ب* رواية "الحلم لي

« إلى

روح مارية بلغيتي، كان طيفها حاضرا أثناء الكتابة

علي بنساعود، احتضن الرواية مازالت فكرة، رافقها مخاضا رسما ذهنيا وكتابة على الورق.

عبد العاطي جميل، جمل من شعره تؤثث فضاء الرواية

خرفا محمد (ميميد) أدخلني عوالم المشردين وعنهم كتبت

روح حفيظ حموي، في حياته، حمل البحر لي والصيادين.

خالد، عزيز، عمر، ماجدة، وعبد الرزاق فهم أحبائي»[1]

إذا كانت الكاتبة قد توجهت في بداية الإهداء في رواية "على الجدار" إلى الأبناء فإنها في هذه الرواية- الحلم لي- قد اختارت روح "مارية بلغيتي" لتكون أول من يصلهم إهداؤها حيث "كان طيفها حاضرا أثناء الكتابة".

الإهداء موجه إلى شخص فارق الحياة وهي هنا تتقاطع مع جمال بوطيب والزهرة رميج، فإذا كان الأول قد توجه إلى روح الأم والثانية قد توجهت إلى روح الزوج فإن حليمة زين العابدين توجهت بإهدائها إلى صديقة فارقتها الحياة، لتنتقل الكاتبة بعدها إلى توجيه الإهداء إلى الصديق علي بنساعود مرة أخرى، حضور هذه الشخصية في رواية -على الجدار- وفي هذه الرواية مؤشر

1 - حليمة زين العابدين: الحلم لي، منشورات دار الأمان، الرباط، ص:3.

دال على عمق الصّداقة التي تجمع بين الكاتبة والقاص علي بنساعود ذلك أنّه رافقها في هذه الرواية أيضا منذ كانت فكرة إلى أن صارت رسما على الورق.

الكاتبة هنا تحتفي بالصّداقة بين الرجل والمرأة وتؤكد على ذلك من خلال الإهداء.

توجهت الكاتبة أيضا بإهدائها إلى عبد العاطي جميل الذي اختارت جملا من شعره لتكون ضمن الرواية، وأيضا إلى ميميد كما شاءت أن تناديه، هذا الشخص جعلها تنتقل لعالم المشردين وتكتب عنهم، ومكنها من الانفتاح على عالم مختلف عن الذي تعيشه ، فهي من خلال هذا الجزء من الإهداء تسعى لتقديم الامتنان له لأنه جعلها تلج عالما ما كانت لتلجه لولا مساعدته، فالتقدير والامتنان والعرفان هما السّمة الغالبة في إهداء حليمة زين العابدين، فأي شخص خصته الكاتبة بالإهداء حاضر في حياة الكاتبة بشكل أو بآخر، تقول: إلى "روح حفيظ حموي، في حياته، حمل البحر لي والصيادين".

نلاحظ أنّه إلى جانب روح مارية البلغيتي تحضر روح أخرى مع نهاية الإهداء وهي روح حفيظ حموي، الذي يعتبر في نظر الكاتبة الشّخص الذي حمل إليها البحر والصيادين، فالكاتبة تؤكد من خلال هذا أن حياتنا مقترنة بالآخر مهما كبر أو صغر شأنه، فنحن غير قادرين على العيش والتعايش بدون الآخر وأنّ التواصل عنصر أساس لحياة الإنسان فمن الآخر نتعلم ونستفيد ونرى أشياء قد تغيب عنّا، من خلال عوالم هذا الآخر نعيش حياة أخرى، وخاصة المبدع، فهؤلاء هم الذين يستمد منهم المبدعون شخصياتهم ويستحضرون عوالمهم وعالمهم ويضيفون أو ينقصون، المهم هو أنّ المبدع يستمد شرارة إبداعه من كل العوالم الأخرى ليقدم عالما إبداعيا مختلفا.

تختم الكاتبة الإهداء بالحديث إلى أبنائها، "خالد، عزيز، عمر، ماجدة، وعبد الرزاق فهم أحبائي"، غير أنّ ما نلاحظه مقارنة بما سبق في "على الجدار" هو ترتيب كتابة الأسماء حيث ابتدأت باسم عمر ومهدي تليهما ماجدة وعزيز وختمت بخالد وفي هذه الرواية ابتدأت بخالد، عزيز ثم عمر ومهدي و ماجدة لكنها ختمت بعبد الرزاق.

إنّ هذا التغير على مستوى ترتيب أسماء الأبناء هو رسالة من الكاتبة لأبنائها تؤكد من خلالها أنهم يشغلون مرتبة واحدة في قلبها مهما تغير موقعهم على مستوى الكتابة داخل الإهداء، وقد جعلت أسماء الأبناء مقترنة ببعضها بحرف العطف (و) في "على الجدار"، في حين جعلت الأسماء في "الحلم لي" مستقلة عن بعضها تفصل بينها علامة الترقيم (،) ليربط حرف العطف بين اسم ماجدة وعبد الرزاق، هذا الأخير لم يكن حاضرا في "على الجدار"، لنجده حاضرا في "الحلم لي" مقترنا باسم ماجدة، وقد يكون أن يكون هذا الشخص هو صهر الكاتبة، وذلك لأنها قرنت اسم الابنة باسمه.

ج* رواية" لم تكن صحراء"

شكر

للأديب المغربي، علي بنساعود

منح هذا العمل فرصة الحياة خارج شاشة الحاسوب.

عوضت الكاتبة حليمة زين العابدين الإهداء بالشكر في هذه الرواية، لكن ما لاحظناه هو أن الاسم الذي تم الإهداء له في الروايتين السابقتين هو نفسه الذي توجهت له بالشكر، حيث خصته بهذا الشكر دون شخص آخر حيث نجدها تقول: للأديب المغربي، علي بنساعود، فهي اختارت ان تضفي عليه لقب الأديب المغربي، مقارنة بإهداءاتها السابقة.

والكاتبة من خلال الشكر المتوجه الى الاديب علي بنساعود، فهي تشكر له صنيعه أن منح عملا فرصة الانتقال من شاشة الحاسوب الجامدة إلى دفتي كتاب ورقي، كأن المبدع علي بنساعود منح لروايتها فرصة الحياة بعد أن كانت ميتة، ويظهر هذا مع كلّ أعمال الكاتبة **حليمة زين العابدين،** حيث الكتابة لديها متنفس وتعبير ذاتي عن انفعالات وأحداث ومواقف، ليكون للمبدع **علي بنساعود** اليد الطّولى لمساعدتها على إخراج الأعمال إلى حيز النّشر والتّداول بين القراء ولا تبقى حبيسة شاشة جامدة.

في الصفحة الموالية للشكر نجد الكاتبة توجهت بإهداء إلى شخص ما، لكنها لم تسم ذاك الكلام بأي عنوان لا شكر والا إهداء، إنما تركته عاريا عن أي تسمية قالت:

إلى

أنير، قال: "أنا آت" ولم يصل....

الخطاب الموجه من الكاتبة خصت به شخصا اسمته **أنير**، وسأعتبر أنّ هذا الكلام هو إهداء، رغم أنّ الكاتبة لم تحدد ذلك.

الإهداء هنا جاء فرديا وموجها لشخص واحد هو **أنير**، هذا الشخص لا نعرف درجة قرابته من الكاتبة، لكن يظهر جليا أنّه يشكل جزء هاما من تفاصيل حياتها، والدّليل إحساسها بالإحباط بعد طول انتظار وبعد وعد بالحضور، ليخلف **أنير** الموعد ولا يصل....

إنّ ثنائية الحضور والغياب بهذا الإهداء تكشف عن عمق المعاناة والألم الذي تعيشه الكاتبة، حضور في الذات /الذاكرة وغياب في الواقع.

فالكاتبة تعيش على ألم الفقد لأنير، ذلك أنّ لا أحد يستطيع أنْ يخلف موعدا وعد به إلاّ مجبرا أو مضطرا لذلك.

يعتبر الإهداء لدى "حليمة زين العابدين " خاصا ويعبر عما تحمله الكاتبة من مشاعر الحب والود والتقدير لكلّ الذين أشارت إليهم في إهدائها فهو رسالة خاصة لكلّ واحد منهم، لكنها ارتأت أنْ تكون رسالة عامة واختارت أنْ تشرك القارئ وتطلعه على بعض التفاصيل الخاصة، والجزئيات الشخصية كأنها تعقد معه اتفاقا ضمنيا، قبل أن يلج عالم النّص.

5-شعرية الإهداء في روايات:

أ* أحلام مجهضة

« إلى أستاذي المحترم:

الدكتور عبد الله شريق

احتراما وتقديرا»[1]

توجه الكاتبة أمنة برواضي إهداءها إلى الدكتور عبد الله شريق، وذلك للعلاقة الخاصة التي تربط بينهما، وقد عبرت الكاتبة عن هذه العلاقة بقولها "إلى أستاذي المحترم " فالكاتبة تتحدث عن علاقة الأستاذية التي جعلتها تخص الدكتور عبد الله شريق بهذا الإهداء دون غيره، ذلك أنه هو الوحيد الذي توجهت إليه في هذه الرواية بإهداء، لأنها تسعى إلى التعبير عما تكنّه من مشاعر التقدير والاحترام لأستاذها الدكتور عبد الله شريق، فهي من خلال هذا الإهداء توجه رسالة إلى المتلقي/ القارئ وتدعوه بشكل ضمني إلى تكريس ثقافة الاعتراف بدور من علمونا وساندونا وقدموا لنا المعرفة والعلم.

استعملت الكاتبة في إهدائها لغة مباشرة وواضحة ولم تنح فيها إلى جمالية أو شعرية، عكس ما سيظهر في إهداء "شظايا حارقة".

1 – أمنة برواضي: أحلام مجهضة، مكتبة الطالب، وجدة، الطبعة 2، 2015، ص:3.

ب* شظايا حارقة.

إذا كانت الكاتبة قد وجهت إهداءها في رواية "أحلام مجهضة" إلى الدكتور عبد الله شريق، وجعلته إهداء خاصا لشخصية واحدة، فإنها في رواية "شظايا حارقة" لم تمض على نفس النهج، بل انتقلت من الخاص إلى العام تقول:

« إلى كل الذين مررت بهم في دروب الحياة الضيقة.

إلى كل من حمل تلك الحقائب المثقلة بهموم الحياة.

إلى كل من أدمت شوكة الأيام كبرياءه.

إلى كل من أوحى لي بفكرة بلورتها في كتاباتي.

إليكم جميعا هدي هذا العمل»[1]

الكاتبة توجهت بالإهداء إلى كل من صادفتهم في الحياة، وهي حين أرادت التّعبير عن مصاعب الحياة، اختارت أن تقرن لفظة "الحياة" بلفظة "الدروب الضيقة" فجاء اقتران اللفظتين معا للتعبير عن حجم المعاناة التي يعانيها الإنسان، ذلك أنّ استعمال اللفظتين منفصلتين لن يفيد نفس الدّلالة والمعنى، ولتؤكد الكاتبة على ذلك نجدها في السّطر الموالي من الإهداء تعبر عن نفس المعنى لكن بصيغة أخرى "إلى كل من حمل تلك الحقائب المثقلة بهموم الحياة"، فهي تؤكد على أنّ الحياة مليئة بالمصاعب والمشاكل، لكن حين أرادت التعبير عن هذه الصعوبات والمشاكل والمحن لم تستعمل لغة مباشرة للتعبير عن هذه المصاعب إنّما اختارت لغة تتسم بالجمالية والشعرية والصور البلاغية،

1 – أمنة برواضي: شظايا حارقة، مكتبة الطالب، وجدة، الطبعة الأولى، 2014، ص:5.

فالكاتبة حين قالت أيضا: "إلى كل من أدمت شوكة الأيام كبرياءه" ابتعدت عن اللغة العادية المباشرة وانتقلت الى لغة تتسم بالشّعرية، هذا الانزياح عن اللغة العادية وسم الإهداء وجعله مختلفا عن سابقه.

توجهت الكاتبة بإهدائها إلى كل اللذين عانوا ويعانون من الحياة ومصاعبها، ولم تحدد أشخاصا بعينهم، ولم تذكر أسماء واضحة بل جعلته منفتحا للقراءات والتأويلات، فكل قارئ قد يعتبر نفسه مقصودا بالإهداء، وهنا تظهر الكاتبة نوعا من الحميمية اتجاه قرائها، وهذا نوع من الاستمالة الضّمنية للقارئ كي يقبل على قراءة النّص وفك شفراته، فالإهداء هنا يمارس نوعا من الإغراء والغواية على المتلقي بصفة عامة.

ج* على ذمة التحقيق.

« إلى كل النفوس الحزينة

إلى كل من تجرع مرارة الأيام وعرف الحرمان

إلى كل المظلومين وراء القضبان

إلى كل من ذاق الهوان ومر العيش

إلى كل سجين عرف الأغلال والسلاسل والقيود

.....

....»[1]

إذا كانت "أمنة برواضي" قد خصت أستاذها بإهداء في رواية "أحلام مجهضة" واختارت أن يكون إهداء "شظايا حارقة" لكل الذين يعانون في هذه الحياة، فإنّها برواية "على ذمة التحقيق"، ارتأت أن تتوجه بالإهداء إلى السّجناء الذين يقبعون خلف القضبان، فهي لم تهد العمل لكل السّجناء إنّما اقتصرت على المظلومين وراء القضبان، والذين تجرعوا المر والهوان من أجل العيش الكريم، فكان جزاءهم حياة الأسر والسّلاسل والقيود.

اختارت الكاتبة لغة واضحة ومباشرة للتّعبير عن تضامنها مع هؤلاء السّجناء المظلومين.

1 – أمنة برواضي: على ذمة التحقيق، الطبعة الثانية، 2017، مطبعة الجسور، وجدة، ص:5.

الإهداء رسالة إلى القارئ كي يتذكر من ضحى من أجل الحصول على عيش كريم، وطالب بأبسط الحقوق بعد المعاناة والحرمان من كل شيء، الإهداء اعتراف من الكاتبة بأن هؤلاء يستحقون الكثير وأنّ هذه الكلمات هي فقط تعبير بسيط عما تشعر به اتجاههم.

المبحث الثاني: شعرية التصدير (المقتبسة)

« المقتبسة جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفة التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه»[1]، وقد عرّفها قاموس الطّرائق الأدبية بأنّها « شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل»[2] ويعرف "جينيت" المقتبسة أو التّصدير على أنه اقتباس يتم نقشه، على رأس الكتاب أو في جزء منه، على أن يكون هذا الاقتباس فكرة أو قولة أو حكمة، الهدف منها مساعدة القارئ على فك شفرات النص، أو توجيه قراءة العمل من طرف المتلقي، ويحضر التصدير في العمل بأول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وللتصدير مالكان قائله الحقيقي الذي وضعه في سياقات معينة، وظروف معينة غير التي تم توظيفه من خلالها في العمل الروائي، وهذا التّصدير عادة ما يكون مقتبسا من نصوص ذات أهمية عالمية، مالكه غير الحقيقي وهو المبدع الذي اختار أن يعتمد هذا الاستشهاد أو القولة، في عمله الروائي، قصد إثارة المتلقي، ودفعه لطرح التساؤلات و البحث عن العلاقات التي يمكن أن يؤسسها هذا التصدير مع النص الروائي، وقد حاول جينيت أن « يدقق معنا مصطلح التصدير وعناصره التواصلية والتداولية، التي تضمن تحقيق قيمته الجمالية، وقيمته التجارية.»[3]، لأجل ذلك حدد له عناصر وهي: **التّصدير والمصدِّر والمصدَّرله،** ويعتبر« التصدير العنصر الأول في العملية التواصلية التّداولية

1 – يوسف الإدريسي: عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الطبعة الأولى، 2015، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص: 72.

2 – Bernard Duries : les procédés littéraire, Dictionnaire Gradus, 1984,10/8 نقلا عن يوسف الإدريسي: عتبات النص، (مرجع سابق) ص: .72.

3– عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص: 108–109.

للتصدير، بحيث يعد رسالة أو المصدر لهذا الاقتباس، أما المصدِّر، هو من يضع التّصدير أي المصدّر القانوني و الكاتب الواقعي له..... وقد يوكل الكاتب الواقعي (المصدّر) هذا التصدير إلى سارده (الكاتب الضمني أو المفترض)، أو أحد شخصياته، أمّا المصدَّر له فهو القارئ المفترض، ولكن على مستوى التّطبيق هو قارئ واقعي يتخيله الكاتب بأنه سينخرط في فعل قراءة العمل » [1]. ويمكن اعتبار التصدير بمثابة رسالة من الكاتب/ المرسل للقارئ/ المرسل إليه، وبما أنّه كذلك، فإنّ أيّ رسالة لها وظائف معينة، مما جعل جينيت يحدد للتصدير وظائفا تجعل منه نصّا ناطقا، لأن « التّصدير لحظة صامتة، وحده التأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها»[2] أمّا الوظائف التي حددها جينيت للتصدير فهي:[3]

1. **وظيفة التعليق على العنوان:** وهي وظيفة تعليقية، وتكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية déclaircissement ومن هنا فهي لا تبرر النّص ولكن تبرر عنوانه... وهذه التبريرية للعنوان من طرف التّصدير لا تكون إلاّ إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض (emprunt)، أو التّلميح (allusion)، أو إعادة التّشكيل الساخر (déformation parodique)

2. **وظيفة التعليق على النص:** وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التّصدير والنّص.

---

1 – جيرار جينيت، نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص: 109- 110.
2- المرجع نفسه، ص:111
3- المرجع نفسه، ص: 111- 112.

3. **وظيفة الكفالة / الضمان غير المباشر**: وهي من الوظائف المنحرفة، أي غير مباشرة لأنّ الكاتب يأتي بهذا التّصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله.

4. **وظيفة الحضور والغياب للتّصدير**: هذه الوظيفة أكثر انحرافا بحسب جينيت، لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه، يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه.

« ومن المعروف أن التّصدير الذي يأتي به الكاتب هو دليل على ما في هذا العمل، فهو مرتبط به إشاريا ودلاليا، ذلك أن التّصدير موجه إلى القارئ أولا حتى يستطيع فك شفرات النّص بحكم أنّه مرتبط بالنّص النثري،(.....) فالتّصدير أو المقتبسة جملة توجيهية، يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلّفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه» [1]

1 – عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، (مرجع سابق)، ص: 387- 388.

1- شعرية التصدير في رواية : "سوق النسا"

تحضر ثلاثة تصديرات ضمن رواية سوق النسا وكلّ وتصدير منها يحمل معنى ودلالة تختلف عن الآخر، لكن ما علاقة هذه التصديرات بالنّص الروائي؟ وما وظيفتها داخل بنية هذا النص ؟

أول تصدير يضعه الكاتب جمال بوطيب على رأس التصديرات برواية "**سوق النسا**" هو: "**الإنسان أشكل عليه الإنسان" للتوحيدي.** مما يجعلنا نطرح السؤال عن العلاقة التي يمكن أن يقيمها هذا التصدير مع الرواية؟

نفهم من خلال هذه القولة أنّ الإنسان كائن غامض، تتقاذفه الكثير من الدّوافع والمشاعر والحالات النّفسية المختلفة في وقت واحد مما يصعب معه إدراكه والوصول إلى عمقه، هذه التقلبات التي يعرفها الإنسان، تجعله دائما محط دراسات للوصول إلى كنهه وعمق تصرفاته المتناقضة في بعض الأحيان.

أما التصدير الثاني فهو **للخروبي: "عش يوما ديكا خير من أنْ تحي العمر كله دجاجة"** المعنى الذي يمكن فهمه من هذه القولة هو أنّ الإنسان عليه أن يسعى دائما لأن يعيش مرفوعا الرأس ولو يوما واحدا على أن يعيش أبد الدّهر منكسرا .

أمّا التصدير الثالث فهو **للبّاس" لا شيء أشد إيلاما عندي من رؤية آدمي يبكي"** ويعني هذا هو أنّ بكاء الإنسان وألمه هو أقصى ما يمكن أنْ يؤلم الإنسان، يفيد هذا المعنى أنّ الإنسانية هي التي يجب أنْ تطبع حياتنا.

إنّ التصديرات التي وظفها الكاتب في روايته قبل الولوج لعالم النّص ليست اعتباطية، ذلك أنّ هذا التنوع في معانيها وكذا اختلاف قائليها يعطي انطباعا على أنّ هذا النّص سيكون غنيّا ومختلفا، كما يمكن أنْ يؤشر على العلاقات الاجتماعية التي تجمع بين النّاس.

وبما أنّ الإنسان كائن مليء بالتّناقضات التي تجعل منه دائما شخصا متقلب المشاعر والعواطف و الأهواء فعليه ألاّ ينشغل عن إنسانيته بكل هذه التناقضات التي تطبعه، ذلك أنّ هذه التّناقضات التي يعرفها الإنسان هي أمر عادي لأنّه انسان وتحكمه أهواء وغرائز وب غم كل هذا يظل العقل هو الموجه لكل هذه التناقضات ويضفي على هذا الكائن الغامض والمتقلب، سمة الإنسانية، هذه الانسانية هي ما سعى الكاتب إلى ملامستها من خلال العلاقات الاجتماعية التي طبعت مجموع شخصيات الرواية، حيث الشّخصيات لا تنتمي لعالم واحد أنّما لعوالم مختلفة ولبدان متعددة.

2- شعرية التصدير في روايات

أ* رواية "الحلم لي"

تستهل الكاتبة حليمة زين العابدين روايتها بتصدير لا يحمل أي توقيع يخبر عن قائله أو كاتبه، وهو معنون **بالحلم لي**، الذي هو نفس عنوان الرواية، مما يرجح فرضية أنّ هذا المقطع هو من إنتاج الكاتبة.

«الحلم لي

حلم

لا يُبتاع

لا يُضَّع

لا يُسرَق

لا يُنسَف

لا يُدمر»

يتحدث التّصدير عن حلم تسعى الكاتبة لتحقيقه، وقد عبرت عن هذا بلفظ صريح هو "**الحلم**" وقد جاء مقترنا ب "لي" للدّلالة على الملكية لهذا الحلم لأنّ اللاّم هنا دالة على الملكية ومتصلة بالياء الدالة على ضمير المتكلم، مما يفيد أن الكاتبة ربطت بين هذا الحلم وملكيتها له لتحقيقه. مما جعلها ترتبط به، وتعتبره أمرا لا يقبل النّقاش أو المساومة تحت أيّ ظرف من

الظّروف، كما اعتبرته حلما عصيا عن كلّ شيء قابلا للتحقق مهما كان، ويظهر ذلك من خلال استعمالها "لا" خمس مرات، هذا التكرار دلالته هنا التّأكيد على التّشبث بتحقيق هذا الحلم مهما كان الثّمن والمضي قدما من أجل تحقيقه، وبما أنّ فرضية هذا التصدير قد يكون من إنتاج الكاتبة فيمكن اعتباره، مدخلا أو توطئة لما سيأتي في الرّواية، ذلك أنّ أي كاتب أو مبدع حين يستهل روايته بتصدير فإنّه « يقوم بعملية اختبار للقارئ من خلال رسالة مشفرة يحملها هذا التّصدير... ويريد من المتلقي فهم ذلك المضمون ولو بطريق غير مباشر، ويصبح ذلك الاستهلال بمثابة المجاز المرسل علاقته الجزئية عندما يطلق الكاتب الجزء ويريد الكل، فهو بمثابة التكثيف الفكري الذي يمهد لما بعده من أهداف ومضامين وإضاءات تنير الطريق أمام النّص، من خلال العلاقة بين الرّجل و الأنثى »[1].

هذا التصدير هو صرخة من الكاتبة، أو لنقل صرخة لشخصية من شخصيات هذا العمل التي تصر على حلمها وتسعى له، وتستمر الذات الكاتبة في التأكيد على الحلم حيث نجده حاضرا من خلال الصفحة 83.

2-1

«حلم

عصي

على الريح

1 - عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص: 389.

على المطر

على العواصف

والرّعد»

يُظهر هذا المقطع أنّ الكاتبة لازالت تصر على هذا الحلم، وتراه حلما قويا وقادرا على التّحقق مهما كان

وصفت الكاتبة هذا الحلم بالقوة والقدرة على التّحمل فجعلته حلما عصيّا على الرّيح، والمطر والعواصف والرّعد، كلّ هذه المعيقات هي بنظر الكاتبة غير قادرة على كسر الحلم، ليتأكد لنا ذلك من خلال المقطع بالصفحة 161.

3

« انشر في الكون الدّمار

مزق الجسد وأوقد النار

واحذر...

احذر فالرّصاص الخائب

يسيل الدّم

لا يهزم الحلم

حلمي لا ينكسر لا يهزم

حلم لا يتلاشى لا يُدَمَّر»

يأتي هذا المقطع ليؤكد ما سبق قوله عن هذا الحلم، فجعلته مقاوما للرصاص. هذا الإصرار على هذا الحلم، وعلى التّمسك به نابع من إيمانها العميق به، ويظهر هذا جليا حين جعلته عنوان هذه الرواية لأنّ العنوان هو العتبة الأولى التي تثير المتلقي قبل الولوج لعالم النّص وتفاصيله.

التّصديرات التي وضعتها الكاتبة بداية كل فصل من الرّواية، تأكيد وإصرار على أنّ هذا الحلم يجب أنْ يتحقق، وأنّها على استعداد للمواجهة من أجله، لكن ما هو الحلم الذي تسعى الكاتبة إليه، هل هو حلم شخصي؟ ام حلم جماعي؟ هل حلم أمة ؟ أم حلم للنّساء ؟ لهذا سيظل أمر هذا الحلم مفتوحا على كلّ التأويلات وسيختلف باختلاف القراءات والقراء.

ب* رواية "على الجدار"

احتل التّصدير برواية (**على الجدار**) الصفحة الخامسة بعد الإهداء وهو غير مذيل بأي توقيع كما في الرّواية السّابقة (**الحلم لي**)، مما يرجّح أنْ يكون هذا التّصدير أيضا من إبداع الكاتبة واختارت أنْ تمهد به الرواية وتستفتحها به، لاستثارة أفق التّوقع لدى القارئ/ المتلقي

« إذا اعتزمت

الرحيل فلا تقل

وداعا

وهذا قلبي

خلفته لديك

مراجل في

اشتعالها الأبدي

تسرد قصة الإبحار».

تتوجه الكاتبة بخطابها بالتّصدير، إلى شخصية معروفة لديها، مخاطبة إياها أن يكون الرّحيل دون وداع، من خلال هذه الرّسالة الموجهة لهذه الشخصية، يفهم القارئ أنّ علاقة تجمع بين الذات المرسِلة والذات المتلقية، لكن يبقى الأمر غامضا عن نوع العلاقة التي يمكن أن تجمع

بينهما، غير أنّ استعمالها لعبارة "**هذا قلبي خلفته لديك مراجل** " يوحي بأنّ الأمر قد يتعلق بعلاقة عاطفية بين المرأة والرّجل.

لكن رغم هذا يظل هذا التصدير غير واضح المعالم ولا يقدم أي معنى أو دلالة عن تفاصيل الرواية.

ج* رواية "لم تكن صحراء"

خطت الكاتبة على الصفحة الثالثة من الرواية مقطعا جاء به" **تكون الكتابة حرة، حينما يكون المجتمع حرا...."**

أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ وهو يقرأ المقطع، هو هل يمكن اعتباره تصديرا؟ أو استهلالا؟، أم هي وجهة نظر الكاتبة حول مفهوم الكتابة؟

يضع هذا المقطع المجتمع أمام مسؤوليته التي يجب أن يدافع عنها وهذه المسؤولية تتمثل في إيمانه بالحرية التي تمنح الابداع حريته وانطلاقه، ولا تجعله خاضعا لضوابط بعيدة عن الضوابط الإبداعية، فالكاتبة تحمل المسؤولية لهذا المجتمع الذي يضع الحواجز والعوائق أمام كل كتابة ثائرة على الواقع والمجتمع وقيوده، فهي تعتبر الكتابة لحظة تحرر وتحليق خارج الحدود والمألوف والسّائد ،ثورة على كلّ ما يجعل من الإبداع صوتا مخنوقا لا معنى له، الكتابة حياة أخرى عند المبدع وهي إعادة بناء للأفكار والتّصورات والرؤى، وبمجتمع ليس حرّ ستظل الكتابة مجرد أفكار ومعتقدات وتصورات سجينة فكر المبدع غير قادر على إخراجها للقارئ، وإن حاول ذلك سيصبح هذا الإبداع نمطيا مكررا لنفسه لأن الحرية التي تسمح بالانطلاق والتحرر والتحليق بعيدا لم يستطع المجتمع إدراكها بعد.

ونجدها أيضا في الصفحة الموالية تضع مقطعا آخر "**حب لا يجتث الجذور، لا يدمر، ليس حبا**"

يبرز هذا المقطع موقفا للكاتبة من الحب، فإذا كان الحب إحساس وشعور تتقاسمه كلّ الكائنات الحية، فهو عند الكاتبة مختلف عن السّائد متخط لكل الحواجز والعقبات، ثائر في وجه القيود.

يبدو أنّ الحب لدى زين العابدين هو الحب الذي يقتلع كلّ الجذور لإعادة الغرس من جديد، فالحب الذي لا يخلق الفوضى داخل الإنسان ولا يجعل الشّخص مختلفا، بنظرها ليس حبّا، الحب هو هدم لكلّ المعتقدات السّابقة وإعادة بناء معتقدات جديدة وتصورات مختلفة.

أدرجت الكاتبة هذه المقاطع برواية "**لم تكن صحراء**" قبل ان تسترسل بالحكي وتبدأ في سرد أحداث روايتها جاعلة منها تصديرا لها رغم أنّها لم توقعها باي اسم، لهذا رجحت فرضية أنْ تكون المقاطع من الكاتبة نفسها، اختارت أن تصدر بها هذا العمل، لتكون هي التوطئة للعمل، أو لتجعل القارئ متيقظا أمام فعل القراءة، فالكاتبة لم تخط هذه المقاطع عبثا، لأنها تتضمن مواقف ورؤى وأفكار وقناعات راكمتها عبر سنوات تاريخها النضالي والإبداعي، خاصة وأنّ هذه الرواية هي آخر إصدار لها، بعد الإصدارين السّابقين.

3- شعرية التصدير في روايات

أ* رواية "لحظات لا غير".

وظفت الكاتبة تصديرا يحضر بمتن النّص الروائي على لسان السّاردة، ويمكن اعتباره الشّرارة الدافعة للكتابة بالنسبة للساردة، تقول الكاتبة على لسان السّاردة « **نهضت وصوته يملأ مسامعي.. دخلت المطبخ، حضّرت فنجان قهوة وجلست على المكتب، أخذت ورقة وقلما والبيت غارق في صمت رهيب.. وكراهب يفتتح طقوس الصلاة، جهرت:" تريث قليلا أيّها الموت....إنّي أكتب»**[1].

إنّ هذه العبارة التي ابتدأت بها الساردة حكيها، تبدو عبارة عادية، لكن إذا ما حاولنا وضعها في سياق الرّواية سنكتشف أنها تحمل في طياتها دلالات ومعان كثيرة.

نفهم من عبارة **"تريث قليلا أيها الموت"** أنّ الكاتبة تتوجه بخطابها إلى الموت، داعية إياه إلى التريث والتمهل قليلا، لكن لم التمهل؟ لتكمل الكاتبة العبارة بقولها **"إنّي أكتب"**، مما يجعلنا نتساءل لم قدّمت الكاتبة روايتها بهذه العبارة؟

الإجابة على هذا التّساؤل بنهاية النّص، ذلك أنّ العبارة هي نابعة عن الذّات السّاردة حيث ستروي تفاصيل حكايتها، وتعبر عمّا قاسته وعانته من ظروف اجتماعية وصحية، وأمام سطوة المرض ورحيل زوجها، وتنفيذا لرغبته قررت أنْ تجعل من حكايتهما أو من لحظاتهما نصّا يخلد كلّ هذا الحب، وكل هذه المعاناة.

1 – فاتحة مرشيد: لحظات لا غير، ص: 174.

السّاردة حين وجهت خطابها للموت، بالتّمهل لم تطلب هذا خوفا منه، إنّما طلبت فرصة للكتابة والحكي، هي ترى أنّ الكتابة ستحقق لها الامتداد بعد الموت، أو أنّ فعل الكتابة وصفة ضد الموت، حيث الحروف والكلمات نقوش تبقى خالدة في الزمان والمكان مهما توالت السّنوات، لهذا جاء اختيار الكاتبة لهذه العبارة، ويمكن إسقاطها على الذّات الكاتبة حيث الكتابة بالنسبة لها امتداد وحضور، إذا ما حلّ الغياب.

وبتعبير آخر يمكن اعتبار هذه العبارة تلخيص لمضمون النّص، حيث حاولت الكاتبة فاتحة مرشيد أنْ تجعل من الطّبيبة أسماء والشّاعر وحيد نموذجا لعلاقة حب قاومت كلّ المعيقات والعوائق والحواجز في سبيل أنْ تنتصر الحياة مهما كان، وانتصرت الحياة حين استطاعت أسماء أن تخلد لحظاتها بوحيد من خلال الكتابة والإبداع.

ب* رواية "مخالب المتعة."

وظفت الكاتبة استشهادا للفيلسوف سقراط **"السعادة هي المتعة من غير ندم"** ما معنى المتعة من غير ندم؟ وهل هناك متعة بعقبها ندم فتضيع معها السعادة؟

توظيف الكاتبة لهذه القولة ولفيلسوف مثل سقراط ليس أمرا اعتباطيا، إنّما له قصديته ذلك أنّ الرواية تعالج موضوعا يتعلق بالعلاقة بين المرأة والرّجل، وهذا ما تم الكشف عنه من خلال دراسة العنوان في علاقته بالنص الروائي، ليكتشف القارئ أنّ المتعة التي كانت تجمع بين ليلى وعزيز، اعقبها ندم وأنّ السعادة التي عاشاها معا لبعض الوقت استفاقا بعدها على واقع مرّ أليم حيث النهاية المأساوية لكليهما، ليلى غادرت إلى دار البقاء ، وعزيز ينتظر الحكم عليه بعد قتله ليلى.

هذه هي الخلاصة التي ارتأت الكاتبة أن تقدمها من خلال قولة سقراط وتثبتها ببداية النصّ الروائي، هي الحكمة التي ستبقى عالقة بذهن المتلقي بعد الانتهاء من فعل القراءة، حيث ستغيب عن ذهنه الكثير من التفاصيل، والأحداث لكن ستظل هذه المقتبسة **"السعادة هي المتعة من غير ندم"** هي الخالدة والراسخة بذهن ووجدان المتلقي.

ج* رواية "الحق في الرحيل"

استعملت الكاتبة في هذه الرّواية تصديرين أحدهما يحمل توقيعا والآخر بدون توقيع، التّصدير الأول هو لشارل بودلير، صاحب ديوان أزهار الشّر يقول: "**من بين حقوق الإنسان التي تحرص حكمة القرن التاسع عشر على تعدادها مرارا وتكرارا حقان مهمان تَمَّ تناسيهما : الحق في التناقض والحق في الرّحيل**"، قولة بودلير تؤكد على حقين مهمين من حقوق الإنسان، ومن حقه أن يتمتع بهما: وهما الحق في الاختلاف ، أي أنّ الإنسان من حقه أن يختلف مع الآخر وألاّ يصادر منه هذا الحق تحت أيّ مسمى، ومن حقه أيضا الرّحيل، أي أنْ يكون لديه المقدرة على أن يحدد ساعة رحيله إنْ وصل لمرحلة متأخرة من المرض، ويؤكد على أنّ هذين الحقين قد تم تناسيهما أو اغفالهما ولم يعودا من الحقوق الأساسية للإنسان، وتوظيف الكاتبة لهذه القولة ليس صدفة وإنما تم ذلك عن قصد، وقد يكون من بين الأسباب التي دعتها إلى توظيف هذه القولة أنها تسعى إلى تنبيه القارئ/ المتلقي إلى هذه الحقوق التي تم تناسيها، أو أنها تسعى إلى عقد ميثاق قراءة مع هذا القارئ/ المتلقي، ذلك أنّ هذه القولة هي رسالة استعملتها الكاتبة لأنها ترى أنها تفي بالغرض الذي تريد أن تصل إليه، فرغم أنّ القولة لبودلير إلاّ أنّ اجتزاءها من سياقها العام الذي جاءت ضمنه وتوظيفها في الرواية جعل منها، نصا موازيا لنص الرواية، يدعمها ويلخصها، فالرواية تسعى إلى مناقشة موضوع القتل الرحيم من خلال قصة إسلان المرأة الأمازيغية المهاجرة منذ زمن والتي استوطن المرض جسدها وحرمها السعادة والحياة التي كانت تتوق لها رفقة فؤاد.

اختارت الكاتبة أنْ تتطرق لهذا الموضوع من خلال علاقة حب جارف جمع بين إسلان وفؤاد وهما خراج أرض الوطن، حيث وجدت في الكتابة، المتنفس والسّبيل للتّعبير أكثر وعلى لسان فؤاد الذي قرر أنْ يحكي حكايتهما قبل أنْ يستسلم لرغبة إسلان وينفذ طلبها رغم أنّ هذا الأمر غير معترف به قانونيا بالبلد.

اختيار الكاتبة هذه النهاية وتركها أمر القرار بيد فؤاد هو تأكيد منها على أنّها تريد أنْ تسعى الدّولة إلى الاهتمام بمثل هذه الحالات والتفكير جديا في ذلك.

فهي عوض أن تكتب مقالا طبيا يعرض الفكرة، اختارت أن يكون السرد والأسلوب الشاعري ولغة الحكي وسيلة لمناقشة قضية مهمة مثل هذه.

سعت الكتابة من خلال الأبداع إلى التأكيد على أنّ تغيير الأفكار والمواقف في البلدان والشعوب ينطلق من نص روائي أو من قصيدة أو من قصة.

أما التصدير الثاني فلا يحمل أي توقيع يخبر عن صاحبه، لكن بعد قراءة الرواية نجده حاضرا بالصفحة 189 ليكتشف القارئ أنّ الأمر يتعلق بالصّوت الدّاخلي لفؤاد الذي يدعوه إلى التّحرر والانطلاق. « **تحرر من إرثك، من يقينك.. ونقّ السبيل من حصى الآخرين. ولو تهت بعد حين، لا تسل العائدين من الجحيم.. سل الطيور المهاجرة**».

يدعو هذا الصّوت الدّاخلي فؤاد إلى التحرر من كل الإرث الذي يمكن أن يكون حجرة عثرة في سبيل تنفيذ رغبة إسلان، الصوت الداخلي هو العقل الباطن لفؤاد الذي يرفض كلّ هذا العذاب الذي تعيشه إسلان كل يوم مع المرض والذي استحال معه الشفاء، أنّها الرغبة الدفينة بين ضلوعه

ليرحم زوجته وحبيبته من هذه المعاناة اليومية، رغم أنّ الرحيل عليه صعب، هذا الصوت هو الذي جعله في آخر المطاف ينساق لرغبة إسلان ويسعى لتنفيذها، كان حبه لها ورغبته في أن ترحل بسلام هو هاجسه، ونفذ رغبتها في الموت وهو يعرف أنّ ما سيلاقيه بعدها لن يكون سهلا.

التّصديران معا يؤسسان لمعنى واحد وفكرة واحدة وهي أنّ الإنسان لديه الحق في أنْ يكون حرّا، في كل ما يتعلق بخصوصياته، وأنّ المصادرة والمنع ليست بالأمر المحبذ دائما، ذلك أن فتح الحوار وتعميق النقاش سيوصل أكيد إلى الهدف الأساسي أو القرار المناسب، المهم أن يكون لنا الحق في أن نختلف باحترام.

وسواء اتفقنا مع نهاية الرواية أو اختلفنا معها إلاّ انّ النّص يظل نصا باذخا غنيا بمجموعة من المعاني، والأفكار، يغلب عليه الأسلوب الشّاعري واللّغة المشبعة بكل الأحاسيس والمشاعر المتدفقة كشلال منهمر، فالكاتبة من خلال هذا النص تحتفي بالكتابة والكتاب فهي تحتفي بالإبداع بصفة عامة.

د* رواية "الملهمات"

استهلت الكاتبة هذه الرواية بقولة للكاتب الجزائري كاتب ياسين،

«واحب في كل امرأة كل نساء العالم..

وفائي لهن لا يتجزأ..

وحدها اللامبالاة خيانة»

يعتبر تصدير الكاتبة للرواية بهذه القولة بمثابة الموجه لفعل القراءة، هذه القولة تنير العنوان بعض الشيء قبل الدّخول لعالم الرواية، حيث نجد (**كاتب ياسين**) يتحدث عن حب النساء والاهتمام بهن، حيث نراه يعترف أنه يحب في كل امرأة كل نساء العالم، وفاؤه واحد لهن، معتبرا أنّ عدم الاهتمام واللامبالاة هي الخيانة بالنسبة له.

هذا المقطع يعرض للعلاقة الشائكة بين الرجل والمرأة أو لنقل يعرض للمنظور الذي يرى من خلاله الرجل المرأة، ذلك أنّ الخيانة ليس هي أنْ يكون بحياة رجل أكثر من امرأة أنّما الخيانة هو ألاّ يهتم هذا الرجل بالأنثى التي توجد داخل كل امرأة.

استعمل ياسين هذه القولة في موقف معين، وفي سياق ما، لكن استعمالها من طرف الكاتبة في هذه الرواية بالضبط دون غيرها، يحيل على أنّ الرواية ربما ستعرض للعلاقة بين الرجل والمرأة خاصة وأنّ تفاصيل الرّواية تشي بالعديد من الأحداث والمواقف بينهما.

الرواية كما تمت الإشارة إلى ذلك سابقا خلال دراسة العنوان، تعرض للعلاقات المتعددة لكاتب لا يمكن أن يتقدم في إبداعه مالم تكن بحياته امرأة تلهمه كلمات عمله، حيث المرأة هي

الملهمة لكل التّفاصيل، وليس وحده الكاتب من يحتاج أكثر من امرأة في حياته، إنما صديقه عمر أيضا لم يكتف بزوجته أمّ أطفاله، كوان يبحث عن نساء يضفين على حياته بعض اللّمسات.

هذا التعدد في تواجد النساء بحياة الرّجل بصفة عامة، هوما سعت الكاتبة إلى مناقشته من خلال الرواية وكأنها تريد أن تقول بأن امرأة واحدة لا تكفي في حياة الرّجل، لهذا كانت هذه القولة هي الأنسب لتفاصيل هذه الرواية، فهي تخفي وتظهر ليست واضحة حد الكشف عن كل شيء عن الرواية وليست غامضة حد الإيغال.

هـ* رواية "التوأم"

التّصدير الذي اختارته الكاتبة لرواية **"التوأم"** هو للمخرج السّنيمائي البريطاني الأصل الأمريكي الجنسية الفريد هيتشكوك، « **الدّراما هي الحياة بعد إزالة الأحداث المملة.**» ما المغزى الذي تسعى الكاتبة من خلال إدراج مقتبسة لمخرج سينمائي؟

ما يمكن فهمه من خلال هذه القولة هو أنّ الدّراما كما يراها هيتشكوك هي الحياة لكن شرط الابتعاد عن الأمور السّطحية والمملة والأحداث التافهة، وذلك بالتركيز على الأحداث الكبرى، التي بها تشويق وإثارة، ذلك أنّ الدّراما لا تتطلب الإسراف في عرض الأحداث العادية والمتوقعة، الدّراما هي فن غير المتوقع.

توظيف الكاتبة هذا التصدير بالرّواية، ربما يعود إلى أنّ هذه الرّواية تعرض لأحداث غير مملة وغير متوقعة، وقد ظهر هذا من خلال دراسة العنوان في علاقة بالنص، حيث يتفاجأ القارئ بمجموعة من الأحداث، نذكر منها:

- المخرج مراد تزوج نادية وهو في الأصل يحب أختها نور التي تزوجت الكاتب كمال الخلفي، لينفصلا بعد ذلك.
- نور تصبح حاملا في توأم من كمال وترفض إخبار أي أحد باستثناء زوج أختها الذي تعهد برعايتها هي والاطفال
- مراد لديه أخ توأم توفي بحادثة سير.
- سعي مراد إلى تبني طفلي نور لعدم تمكن نادية من الإنجاب ليظل الطّفلان قريبان من نور

- مرض نادية، ومعرفتها سرّ مراد ونور ومفارقتها الحياة.
- إخبار مراد لكمال بحقيقة الطفلين، ورفض كمال ذلك وطلبه من مراد اتمام مهمته خاصة وأنّ زوجته الجديدة لورا حامل.
- نور ومراد يقرران إكمال المسيرة ورعاية التوأم.
- حديث عن مشكل المتقاعدين المقيمين بالدّيار الفرنسية من خلال شريط وثائقي يعده مراد.

كل هذه الأحداث المتشابكة والعلاقات المختلفة قدمتها الكاتبة بنوع من التشويق والإثارة، بعيدا عن الرتابة والملل، ما إنْ ينتهي القارئ من قراءة صفحة حتى يتفاجأ في الأخرى بأحداث جديدة ووقائع غير متوقعة ومختلفة.

الرواية كلّها عبارة عن سلسلة من الإثارة و التشويق، وربما هذا الذي دفع الكاتبة إلى اختيار قولة لمخرج سينمائي، إضافة إلى أنّ شخصيات هذه الرّواية ينتمون لعالم السينما فهناك كاتب السيناريو(كمال) والمخرج (مراد) والممثلة(نور)، والمونتير (حمزة)، إنّه عالم السينما بكل صخبه وأحداثه، وعلاقاته، فكان من الأجدر الاستشهاد بقولة لمخرج عرف عنه أنه مخرج التشويق والإثارة، ذلك أنّ توقيع قولة باسمه وعلى رواية أكيد ستوجه وعي القارئ، إلى أنّ الرّواية قد تدخل ضمن سلسلة نوعية الأفلام التي كان يخرجها هيتشكوك.

القولة توجيه من الكاتبة للقارئ لإعداد العدة لاكتشاف النّص وعوالمه المختلفة...

المبحث الثالث: شعرية الاستهلال (الافتتاحية)

جاء في لسان العرب[1] هلّ السّحاب بالمطر وهلّ المطر هلاّ وانتهلّ المطر انهلالا واستهلّ: وهو شدّة انصبابه. يقال: هلّ السّحاب إذا أمطر بشدّة، والهلال الدّفعة منه، وهو أول ما يصيبك منه. وانتهل المطر انهلالا :سال بشدة، واستهلت السماء في أول المطر، والاسم الهلال.

انهلت السّماء إذا صبت، واستهلت إذا ارتفع صوت وقعها، (....) يقال: استهلت السّماء وذلك في أول مطرها. وأهلّ الشهر واستهل ظهر هلاله وتبين .

يفهم مما تقدّم أنّ الاستهلال هو بداية الشيء ومقدمته، ومن خلال المفهوم اللّغوي نستنتج أنّ المعنى الاصطلاحي للكلمة لن يبتعد عن هذا المفهوم ذلك أنّ الأصل اللّغوي للكلمة هو الذي تبنى عليه المعاني الاصطلاحية، ومنه انبثق مفهوم الاستهلال في العمل الابداعي أو الفكري بشكل عام غير أنّ « فمفهوم الاستهلال ما يزال غير دقيق الدلالة في نقدنا. في حين اكتسب وضوحا مبدئيا لدى الأدباء العرب وغير العرب، وارتبط بثقافة الأفكار ونظم العصر، فقد كان الأدباء العرب القدامى والفلاسفة والموسيقيون والخطباء على دراية واضحة بأهميته، وربطوه بالعصر الذي ينتمون إليه، وبأفكاره وقيمه، ودارس الشّعر الجاهلي مثلا يجد أنّ المقدّمة الطّللية لها ارتباط جذري بتركيبة المجتمع وتقاليده ونظمه، كما أنّ لها معان نفسية وفكرية وبنائية، ولما ثار الشّعراء الصّعاليك على

1 – لسان العرب، المجلد 11، ص: 703/701.

تقاليد المجتمع الجاهلي تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعي كان مسعى لتغير الواقع الاجتماعي» [1] .

وقد حدّد أرسطو في فن الخطابة مفهوم الاستهلال بقوله « هو بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على النّاي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السّبيل إلى ما يتلوه»[2]، وهذا ما ذهب إليه ياسين نصير حين قال: « أنه ما من شيء يحدث في النص إلاّ وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس»[3].

ويضيف النصير بعضا من سمات الاستهلال حسب وجهة نظره يقول: « ومن سمات الاستهلال الجوهرية بوصفه بدء الكلام. إنه يعكس جزء من (ميكانيزم) العملية الإبداعية. ونعني الكيفية التي يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة، الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التّجربة التّخيلية واللّاشعور إلى كلمات، (.....) فالبداية إذن ليست مرحلة التّسجيل الصّوري لها بالكلمات أو الألوان، وإنّما لها من الزّمنية الدائمة الحضور مدى قد لا يحدد بوقت » [4].

أما عند جينيت فالاستهلال « هو ذلك المصطلح الأكثر تداول واستعمالا في اللّغة الفرنسية واللّغات عموما، كل ذلك الفضاء من النّص الافتتاحي/ liminaire(بدئيا/ préliminaire

1- ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، دار نينوى للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط3، 2009، ص: 14

2- أرسطو: فن الخطابة نقلا عن ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، دار نينوى للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط3، 2009، ص: 17.

3- ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، ص: 18.

4- المرجع نفسه، ص: 21.

كان، أو ختميا/ postliminaire)، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النّص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (postface) مؤكدة لحقيقة الاستهلال»[1].

ونظرا لأهمية المطالع أو البدايات أو الاستهلال أو الافتتاحية في إثارة انتباه المتلقي فقد اهتم المبدعون والأدباء اهتماما بالغا بالاستهلال أو المطالع أو المقدمات كل بحسب التّسمية التي يراها مناسبة له، وهذا ما أشار له "جنينيت" إلى أنّ هناك استهلالات عدة ومنها المقدمة / المدخل، والتّمهيد والتوطئة والحشية والخلاصة / إعلان للكتاب، والعرض/تقديم، وقبل بدء القول، والمطلع، الخطاب بدئي، الفاتحة/الديباجة، خطبة الكتاب، والاستهلال البعدي المتمثل في الخاتمة.

إنّ هذا التعدد في تّسمية الاستهلال تجعل الدّارس في حيرة من أمره لتعيين الاستهلال الحقيقي للعمل، ولهذا يختلف الاستهلال عن باقي عناصر الكتاب، فمثلا العناوين لا يمكنها أن تغيب عن أيّ عمل مهما كان لأنها من أساسيات أيّ نشاط إبداعي سواء كان نصّا نقديا أو روائيا أو غيره، في حين أنّ الاستهلال قد يحضر في كتاب ويغيب في آخر وهذا مرتبط بالكاتب أو المبدع ومرتبط أيضا بنوع النّص الذي يكتب له هذا الاستهلال.

وبما أنّ البحث اتخذ متن الدّراسة العتبات الروائية فإنّ التّفكير في الاشتغال على الاستهلال في الرواية، يفرض علي أنْ أحدد ما المقصود بالاستهلال في الخطاب الروائي، قبل الانتقال إلى النّماذج الروائية التي وقع عليها الاختيار لدراسة الاستهلال، فما المقصود بالاستهلال الروائي؟

1- جيرار جينيت نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات، ص:112. (مرجع سابق).

الإجابة هي ما أشار إليه فانسون جوف حين قال « إذا كان ميثاق القراءة مقترحا بشكل صريح في التوطئات، فإنّه ينعقد بطريقة ضمنية في الاستهلالات. حين يكون النّص الموازي غير كاف، تأتي السّطور الأولى للرّواية، في تحديدها لطبيعة المحكي، لتشير إلى الوضعية التي يتعين على القراءة تبنيها»[1].

إذن فالاستهلال في الرّوايات هي تلك السّطور الأولى من العمل شرط التنبيه إلى تحديد الجنس الذي ينتمي إليه النّص، لأنه على خلفية هذا التجنيس يتأسس أفق انتظار للتواصل مع القارئ، خاصة حين تكون النّصوص الموازية المصاحبة للعمل غير قادرة على فكّ شفرات النّص وتحديد بعض من معالمه، من هنا تأتي هذه الافتتاحية بمتابه المدخل أو المفتاح الذي سيمكن القارئ من فتح النص واكتشافه، وحدد **ياسين نصير** مفهوم الاستهلال الروائي في بحته حول "**الاستهلال فن البدايات**" في الرواية الحديثة بمقومات أجملها في النقط التالية:[2]

- ✓ قوة الأشياء وحضورها الفاعل
- ✓ العمق الميثولوجي للشعب
- ✓ البعد الاسطوري للحياة المعاصرة
- ✓ الشاعرية الغامضة في الأسلوب
- ✓ وحدة الزمن الإنساني
- ✓ اعتماد الحس التطوري في صياغة مشروعات الغد

1- فانسون جوف: شعرية الرّواية، ترجمة: لحسن أحمامة ، (مرجع سابق)، ص:34.

2 - ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، ص:158.

- ✓ الرؤيا الشاملة للعالم
- ✓ العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

إنّ الروائيين هم من حدد نوع الافتتاحية، وشكلها ووظيفتها ليأتي النقد والدّراسة بعد ذلك للكشف عن المقومات والخصائص العامة لهذه الافتتاحية، وهذا ما جاء في الّدراسة التي قدمتها سيزا قاسم لثلاثية نجيب محفوظ حيث خلصت إلى مجموعة من الاستنتاجات عند دراستها الافتتاحية بثلاثية نجيب محفوظ ، حيث أشارت إلى حضور الزمن في هذه الافتتاحيات « وهذه الحركة (الذبذبة بين الماضي والحاضر) تظهر أكثر ما تظهر في افتتاحية (Exordus - Exposition) الرواية. فالرواية تبدأ وسط الأشياء (in media res) والقطع في لحظة من حيوات الشخصيات في نقطة معينة واجب، فيبدأ القارئ من هذه اللحظة، لا يعلم شيئا عمّا حدث أو عمّا سيحدث»[1]

وتضيف أيضا إلى أنّ هذه الافتتاحيات كانت « تستغرق حيزا كبيرا نسبيا من الرواية نجح بعض الرّوائيين في اختصاره بالعودة إلى نفس الشخصيات، فقد لجأ بلزاك وزولا إلى كتابة روايات متعددة تكرر فيها ظهور نفس الشخصيات مما مكنهم من اختصار هذه الافتتاحية بل الاستغناء عنها إلى معرفة القارئ لهؤلاء الأشخاص والخلفية التي صنعتهم والعالم الذي تدور فيه أحداث الرّواية»[2].

إذن فالافتتاحيات في الروايات الواقعية كانت في أول الأمر تأخذ حيزا كبيرا من الرواية كان الكاتب يستغلها للتعريف بالشخصيات ويذكر ببعض الأحداث الماضية، خاصة ان كانت الرواية

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص:43.
2- المرجع نفسه، ص: 44.

تقوم على نمط الأجزاء كما هو الحال في الثلاثية. كما أكدت الباحثة سيزا قاسم على أنّ هذه الافتتاحيات تقوم على « عنصرين أساسيين هما: الماضي والمكان. فخص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي فيبدأون في لحظة من لحظات حياة الشخصيات ثم يعودون إلى الوراء ربما لسنوات طويلة لإعطاء القارئ الخلفية اللازمة وإدخاله في عالم الرواية الخاص»[1]

1 – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص: 44.

1-شعرية الاستهلال (الافتتاحية) في رواية : رحلة خارج الطريق السيار

إذا نحن سلمنا بأنّ الافتتاحية هي السّطور الأولى من الرّواية فإنّ ما نلاحظه بالنّسبة لرواية "**رحلة خارج الطريق السيار**" هو أنّ الكاتب افتتح هذه الرّواية بنقط حذف، وهو باستعماله لهذه التقنية في الاستهلال للرواية يوحي للقارئ بأن هذه نقط الحذف ستتخذ شكل الافتتاحية بها، لكن القارئ سيكتشف أنّ الافتتاحية الأصلية لهذه الرّواية، هي اللّوحة التّشكيلية على غلاف الرّواية، «إذ يجد القارئ لوحتان؛ الأولى على غلاف الرّواية، والثّانية داخلها. تتألف اللّوحة التّشكيلية الأولى، من صورة ناقلة قديمة استوحاها الفنان من حافلة استرعى شكلها المهترئ نظره حينما كان يصادفها في طريقه إلى المدرسة، فعلقت بذاكرته، واستحالت لوحة تشكيلية، وشخصية مركزية في رحلة سردية مشوقة، وهي تقنية حديثة، تمنح الأشياء قيمة كبيرة في العمل الفني ولاسيما الحكائي، لدرجة أصبحت تضطلع فيه الأشياء بدور البطل»[1]. « **عندما كان أزيز الناقلات يملأ الساحة بضجيج مزعج، كان يحتسي القهوة وهو يخطط بقلمه على ورقة أمامه وينظر بين الحين والآخر ودخان سيجارته يلتف فوق رأسه كغمامة ضالة**»[2].

« تتكرّر نفس الصّورة في بداية الرّواية، مع فارق واضح يتمثل في اتجاه الناقلة نحو اليسار على عكس اتجاهها في صورة الغلاف. وتضطلع هذه الصورة بوظيفة الافتتاحية أو الاستهلال، فهي تقدم للمشاهد/القارئ العديد من العناصر التخييلية التي تشكل هيكل ولحمة النص السردي، وهي

1 – رضوان الخياطي: الصورة المعمارية في الأعمال الروائية لحميد لحمداني، ضمن مجلة مقاربات، ع 13، المجلد:7، المغرب، ص:38.

2 – حميد لحمداني : رحلة خارج الطّريق السيار، ط 1، ص:4.

تقنية جد متطورة حيث الفن السّردي ينمو بشكل متواز مع الفن التشكيلي مقدما صورة عن الأشكال الهندسية التي تشكل معمار النّص »[1] .

إذن مما تقدّم يظهر لنا أنّ الافتتاحية برواية رحلة خارج الطريق السيار ابتعدت بشكل كبير عما قدّمه، النّقاد عن التّصور العام للافتتاحيات بالرّوايات..

1- رضوان الخياطي: الصورة المعمارية في الأعمال الروائية لحميد لحمداني، ضمن مجلة مقاربات، ع 13، المجلد:7، المغرب، ص: 39.

2-شعرية الاستهلال (الافتتاحية) في رواية : "الخصر والوطن"

صدرت رواية الخصر والوطن لمؤلفتها حنان درقاوي سنة 2014 عن افريقيا الشرق وجاءت الرواية في 198 صفحة من الحجم المتوسط.

إنّ المتصفح للرّواية سيلاحظ أنّ الكاتبة بعد الصفحة الدّاخلية للعنوان، كتبت إهداء خاصا لأحد أصدقائها، أيّ أنّها لم تفرد للإهداء صفحة مستقلة به، وفي المقابل يجد أنّ الصفحة الخامسة جعلتها للاستهلال، وعبرت عنه بصريح العبارة "استهلال" في أعلى الصّفحة. وما يلفت النّظر في هذا الاستهلال هو أنّ الكاتبة جعلته عبارة عن تحديد مفهوم لغوي للخصر ومفهوم لغوي واصطلاحي للوطن، واللّفظتين اللّتين اختارت الكاتبة تحديد مفهومهما يشكلان معا عنوان الرواية. بعد هذا الاستهلال الصريح الذي حرصت الكاتبة من خلاله على تحديد المفاهيم، سيفاجئ القارئ بأنّ الصّفحة الأولى من الرواية، وترتيبها (7) في مجمل العمل جعلتها الكاتبة تحمل الرقم (1)، عنونتها ب "العارفون بأسرار الخصور"، حيث وجدنا حضورا للفظة الخصر بصيغة الجمع، ولاحظنا، حضور اللّفظة مرة أخرى بالصّفحة (64)، الفصل المرقم ب (3)، وعنونته ب "خصري وهذا البلد الأمين" جاءت اللّفظة هنا منسوبة إلى ياء المتكلم.

هذا الاستهلال الذي اختارته الكاتبة افتتاحية لروايتها، يطرح تساؤلا حول جدوى هذا الاستهلال بالرّواية ولماذا تستهل روايتها بتحديد مفهوم العنوان؟ هل باختيارها هذا تريد أن تعقد اتفاقا مع القارئ على ألاّ يتجاوز حدود ما سطرته في المفهوم؟ أم أنّه تحريض للقارئ لولوج عالم النّص للبحث في تفاصيل الأحداث عن جزء من هذا المفهوم الذي تضمّنه الاستهلال؟

ما الوظيفة التي يضطلع بها هذا الاستهلال أو الافتتاحية بهذه الرّواية خاصة وأنّ وظيفة الاستهلال والافتتاحية هي : «إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرّواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج فيما بعد»[1].

هل سيستطيع الاستهلال بهذه الرواية تحقيق الوظيفة المنوطة به وإدخال القارئ لعالم الرواية، أمْ أنّه سيثير فضوله فقط وسيكون بمثابة المؤشر لولوج عالم النّص، وهل يمكن اعتبار هذا الاستهلال بمثابة افتتاحية الرّواية، خاصة وأنّ الافتتاحية في الرّواية الواقعية « تمثل جزء هاما ويترتب عليها مسار القصّ وتطوره»[2] ومن خلال ما تقدّم فإن هذا الاستهلال لا يمكن اعتباره افتتاحية لأنّه لا يقدّم أيّ شيء عن الرواية ولا عن مسار القص.

يظهر من خلال هذا أنّ الاستهلال في رواية "**الخصر والوطن**"، جاء مختلفا عن مفهوم الافتتاحية، وهذا يطرح التساؤل عن طبيعة الافتتاحية التي استهلت بها الكاتبة روايته، ليكتشف القارئ بالصفحة 7 من الرواية أنّ الكاتب افتتحت روايتها بمقطع سردي « **صبيحة يوم الرابع من شتنبر لسنة 1999، دخلت السيدة عزيزة أومنا حارة النجارين، المجاورة لحارة واقا بمدينة الصويرة حيث تقطن. يحكي الذين حضروا يومها أنّها كانت منكوشة الشعر وتبدو هاربة من شيء ما. كان قد مضى أسبوع على وفاة أخيها علي ، شاب في العشرينات من عمره، كان معروفا من المدينة كلها.**

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص:44.
2- المرجع نفسه، ص: 46.

وأسرة عزيزة قدّمت منذ الثمانينات للاستقرار في الصويرة. هاته المدينة البحرية من المتوسطي المغربي، شكلت المحطة الأخيرة من ترحال عائلة أومنا، وترحال أشبه بالتيه قادها من قصور الراشيدية الطينية إلى الأطلس المتوسط قبل أن تحط الرّحال في مدينة الصويرة. لم تكن عزيزة تفهم سر تعلق أبيها بهاته المدينة ولمّا غادر مرتفعات وخضرة الأطلس وذكرياتها الجميلة في واحة الراشيدية أحبت عزيزة مدينة الصويرة وعلى امتداد السنوات استقرت حياتها في هاته المدينة الصغيرة »[1]

يلاحظ القارئ أنّ المقطع السردي الذي استهلت به الكاتبة روايتها يتضمن مجموعة من المؤشرات يمكن إدراجها من خلال هذه الترسيمة:

مؤشر زماني	مؤشر مكاني	مؤشر حدثي
صبيحة يوم الرابع من **شتنبر** لسنة **1999**. أسرة عزيزة قدّمت **منذ الثمانينات**	**حارة النجارين،** المجاورة **لحارة واقا** بمدينة **الصويرة**. لم تكن عزيزة تفهم سر تعلق أبيها بهاته المدينة ولما غادر **مرتفعات وخضرة الأطلس** وذكرياتها الجميلة في **واحة الراشيدية**.	**يحكي** الذين حضروا يومها أنّها كانت منكوشة الشعر وتبدو هاربة من شيء ما. **كان** قد مضى أسبوع على وفاة أخيها علي، شاب في العشرينات من عمره. أسرة عزيزة **قدمت** منذ الثمانينات للاستقرار في الصويرة. **وترحال أشبه بالتيه قادها** من قصور الراشيدية الطينية إلى الأطلس المتوسط **قبل أن تحط** الرّحال في مدينة الصويرة.

1- حنان درقاوي: الخصر والوطن، بدون رقم ط، 2014، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص: 7.

إنّ قراءة المؤشرات التي قامت عليها الافتتاحية تقود إلى أنّ الكاتبة حاولت تكثيف مجموعة من الأحداث والوقائع بها، في محاولة منها رسم بعض معالم النّص الروائي، فهي حين حددت الزمن في السطر الأول من الافتتاحية ب "صبيحة يوم الرابع من شتنبر لسنة 1999" فهي توحي للقارئ بأنّ الأحداث بهذه الرواية ستنطلق ابتداء من هذا التاريخ، أي أن زمن القص في الرواية سينطلق بدا من 4 شتنبر 1999، لكنها وضفت أيضا زمنا ماضيا عن هذا التّاريخ وسمته بالثمانينات دون ذكر للتاريخ بالضبط وهي حين تركت زمن قدوم عزيزة وعائلتها للصويرة مفتوحا دون تحديد لسنة القدوم، إنّما ارادت أن تمنح لنفسها وللقارئ مساحة لإعادة انتاج أحداث ووقائع عن هذه الاسرة قبل التاريخ الذي اختارته لبداية حكيها.

أمّا على مستوى المؤشر المكاني، يحضر لدى الكاتبة مكانين، أحدهما مكان الاستقرار النهائي وهو المدينة الأطلسية الساحلية ،(الصويرة) ومكان الهجرة (مرتفعات الأطلس وواحة الراشيدية).

يلاحظه القارئ التعارض والاختلاف بين المكانين، فمن مرتفعات الجبال وواحات الصحراء إلى سواحل الأطلسي، هذا التعارض بين المكانين في افتتاحية الرواية، ربما هو مؤشر ضمني من الكاتبة للانسلاخ من كلّ القساوة التي طبعت حياة البطلة (عزيزة)،حين قررت الأسرة مغادرة أرض الأجداد إلى مكان آخر أكثر رحابة واتساعا، هو هروب من القساوة التي ترمز لها الجبال، والصحراء، وقد يدل حضور الواحة على أنّ الحياة لم تكن قاسية بشكل كبير، ولجوء واستقرار بالسّاحل هو توق للحرية واستشراف لمستقبل مختلف.

أما على مستوى المؤشر الحدثي فإنّ القارئ يلاحظ أنّ الكاتبة، استعملت مجموعة من الأفعال، "**يحكي**" "**تبدو**" "**كان**" " **قدمت**" " **شكلت**" " **ترحال**" "**قادها**" "**غادرت**" هذه الأفعال الموظفة من طرف الكاتبة هي أفعال دالة على الزمن الماضي، مما يؤشر على أن الكاتبة تتحدث عن أحداث وقعت بالماضي، فهي بهذا الحكي عن أحداث ماضية تؤسس لأحداث مستقبلية ستكشف عنها أحداث الرواية، وقد ظهر ذلك من خلال حضور بعض الأفعال في زمن المضارع، " **تحط**" "**يهب**" " **أحبت**" " **استقرت**"، وإذا ما قارنا بين حضور الماضي والمضارع بالافتتاحية نلاحظ أنّ الماضي يهيمن عليها مقارنة بالمضارع، وهذا يحيلنا إلى الافتتاحية بالرواية الواقعية حيث « تتميز الافتتاحية في الرواية الواقعية بكثافة زمنية كبيرة حيث أنّ الكاتب يحشد فيها ماضيا طويلا في حيز قصصي صغير نسبيا »[1]، وإذا ما استمر القارئ في قراءة تتمة هذه الافتتاحية سيلاحظ أن الكاتبة تحتفي بالمكان في محاولة منها، التأكيد على أنّ المكان (الصويرة) هو البطل في روايتها، وقد يكون رمزا للوطن الصغير مقارنة بالوطن الأكبر.

إنّ ما يمكن استنتاجه من خلال هذه الافتتاحية هو قربها من نموذج الافتتاحية في الرواية الواقعية، وذلك لاستعمال الكاتبة العناصر والمؤشرات التي تقوم عليها الافتتاحية في الرواية الواقعية، فمنذ القراءة الأولى للسطر الأول للرواية يشعر القارئ أنّه سيلج عالما غير عالمه الواقعي، وإن كانت المؤشرات توحي بكونه عالما واقعيا، « يقول ميشيل بوتور إنّ قراءة الرّواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم

1 – سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص : 45.

خيالي من صنع كلمات الروائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ »[1]

1 – سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص: 103.

3-شعرية الاستهلال (الافتتاحية) في رواية : مخالب المتعة

استهلت الكاتبة روايتها بالمقطع التالي: « **أن تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطل عن الحب..**

عاطل عن الحياة. »[1]

هذا المقطع بمثابة الافتتاحية لهذه الرواية، لكن ما نلاحظه مقارنة برواية الخصر والوطن هو غياب تلك المؤشرات الوضحة التي استطعنا من خلالها الكشف عما يمكن أن تقدّمه هذه الافتتاحية للقارئ قبل ولوج النص الروائي، لكن رغم ذلك سنحاول البحث ضمن المقطع عن بعض المؤشرات التي يمكن أن تكون مفتاحا أو علامة دالة عما يمكنه أن يقدمه النص الروائي، فمن المؤشرات الواضحة هي حضور مجموعة من الألفاظ المتظافرة فيما بينها والتي تحيل على عالم واحد هو عالم العطالة والبطالة، وهذه الألفاظ: " **عاطل عن العمل" "عاطل عن الحب" " عاطل عن الحياة"**

الكاتبة استهلت الرواية بهذا الثلاثي(**العمل والحب والحياة**) وجعلت العلاقة بينهم وطيدة، بل أنّها اعتبرت العمل أهم عنصر لتستقيم الحياة ككل، فالعمل يحقق استقرارا عن طريق الدّخل المادي، والاستقرار المادي يحقق استقرارا عاطفيا، ذلك أنّ العاطل عن العمل تظل حياته بدون معنى، ولا يمكن أن يبني أي حياة، فالمال يحقق الحب، وبدونه لا حب واستقرار، فالمعادلة هنا

1 – فاتحة مرشيد : مخالب المتعة، (مصدر سابق)، ص: 7.

لتكون ذات نتيجة يجب أن تقوم على تحقق أو عنصر وهو العمل الذي يقابله المال في الجانب الآخر.

نستنتج من خلال الافتتاحية غياب أيّ مؤشر زماني أو مكاني حيث المقطع يمكن أن يكون صالحا لأي زمان ولأي مكان، مما يؤشر على انفتاح النص الروائي على أزمنة متعدة و أمكنة متعددة، فيصبح النص الروائي مرنا ومتسع الأفق، مادامت الكاتبة تسعى من خلاله إلى مناقشة قضايا عامة تشغل بالها، فالقضية عند الكاتبة هي البطل في الرواية، والشّخصيات والأحداث هي مجرد وسائل، وأدوات مساعدة لتسليط الضوء على هذه القضايا.

تستهل الكاتبة السرد على لسان أحدى الشخصيات العاطلة عن العمل، جاعلة من هذا الأمر المؤشر الأساس على بداية هذا النص، لكن هل استمرت الساردة في مناقشة موضوع البطالة في نصها الروائي؟

من خلال دراسة العنوان في علاقته بالنص الروائي اكتشفنا أنّ الكاتبة اتخذت من موضوع البطالة، نقطة البدء لتبني من خلالها عالما واسعا مليئا بالمتناقضات الصارخة التي يعج بها المجتمع المغربي، وجعلت من تيمة العمل / البطالة المؤشر الأساس لتناقش قضايا أخرى وأمراض يعانيها المجتمع المغربي، كما جعلت منه منطلقا لظهور ثيمات وموضوعات أخرى بالنّص الروائي.

يتضح من خلال هذه الافتتاحية أنّها تختلف عن الرّوايتين السابقتين، فإذا كانت الافتتاحية في "**رحلة خارج الطريق السيار**" هي اللوحة الفنية، والافتتاحية **برواية "الخصر والوطن"** تشبه إلى حد ما افتتاحيات الروايات الواقعية، فإنّ الافتتاحية **ب"مخالب المتعة"** مختلفة تماما عنهما، ذلك أنّ

الكاتبة لم تسع من خلالها لا إلى تقديم تصور عاما عن الرواية وأحداثها الماضية أو تقدم توصيفا عن بعض شخصياتها، إنّما جعلت من الافتتاحية تأكيدا على أمر واحد وقضية واحدة وهي قضية البطالة، وأثرها على الإنسان بصفة عامة دون تخصيص.

الافتتاحية هنا لا تلعب دور الشارح والراصد والموضح لما سيأتي بالنّص، إنّما هي افتتاحية لا تقدّم أيّ تصور عن الآتي، لهذا يظل النص هو الذي سيشرح ويوضح ويبين لما جاءت الافتتاحية بهذا الشكل وبهذه القسوة في الطرح، وإذا ما استمر القارئ في القراءة سيبدأ في اكتشاف بعض المؤشرات الأخرى « **تهرب كل صباح من نظرات أمّ تقول في صمت: « تحركوا ترزقوا ». وكأنّ الحركة تكفي لفتح أبواب الجنة.**(...)

صباح آخر، لا يغري بشيء.. »[1]

هذا المقطع من الافتتاحية، يؤكد على أنّ العمل، وأزمة الشغل لدى الشباب اصبحت أمرا يحتاج إلى حل وتدخل عاجل ، كي لا يتفاقم الوضع، أكثر فالسّارد يعيش أزمة بطالة طويلة الأمد وما يؤكد هذا هو قوله « (...) **أجر الخطى نحو المقهى المعتاد، حيث الجرائد اليومية في انتظاري، أبحث فيها للمرة الألف، عن إعلانات الشغل »**[2]

اذن فالافتتاحية هنا تلعب دورا في تطوير عملية السرد والمضي قدما في القراءة لكشف الأحداث وما سيقدمه النّص الروائي، مما يجعل فعل القراءة يحفه التشويق الإثارة، لأن الافتتاحية لم

1- فاتحة مرشيد : مخالب المتعة، (مصدر سابق)، ص: 7.

2- نفسه

تلعب دور الكاشف والموضح لكل الأحداث والوقائع التي ستأتي بالنص الروائي، وفي هذا الصدد يتحدث النّاقد مايير سترنبرج عن بناء الافتتاحية في النّص الروائي وعلاقتها بهذا النص قائلا: «وإذا سلمنا بهذه الوظيفة الفنية الأساسية للافتتاحية (تقديم عالم الرواية التخييلي) فأنّه يستتبع ذلك أن يقدم الكاتب في الافتتاحية عالما ثابتا ساكنا تتميز أحواله بالرّتابة والسكون، وإذا ترك لنفسه في هذا الموقف الأول فأنّه لا يمكن أن يؤدي إلى شيء سوى تكرار الأحداث المعتادة، ويستمر في الدّوران في نفس الفلك. ولذلك فالجزء التالي يجب أن يقدّم ظرفا مميزا لا تتوقف طبيعته على أنّه حدث محدد مجسم فحسب بل يجب أن يمثل تطورا " ديناميا " يدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصرا يخل بهذا التوازن الراسخ ويتسبب في دفع الأمور إلى المرحلة التالية من الأحداث وبعبارة أخرى فأنّ هذه المجموعة من الظروف المميزة والتي تتكون أساسا من تطورات ودوافع دينامية والتي تترابط ترابطا سببيا في شبكة من المقدمات والنتائج هي التي تشكل الرّواية وتدفعها إلى التطور والخروج عن العالم الرتيب الذي قدّمه الكاتب في الافتتاحي » [1]

هذا الاختلاف في طريقة الافتتاح بهذه الرواية يرجع إلى أنّ الكاتبة تسعى من خلال روايتها إلى البحث عن تقنيات جديدة ومختلفة تبصم تجربتها الروائية، خاصة وأنّ الكاتبة نشرت أكثر من رواية وكل رواية تختلف عن سابقتها سواء من حيث المواضيع المطروحة أو التقنيات المستخدمة في صناعة العمل للروائي.

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة، (مرجع سابق)، ص: 52- 53.

من هنا يمكن اعتبار هذا النموذج من الافتتاحيات هو الغالب على الرواية المعاصرة، لكن الجزم بهذا الأمر لن يكون إلا بالاشتغال على مجموعة من الروايات المعاصرة، للوصول إلى خلاصات واستنتاجات تمكننا من القبول أو الرفض بهذا الأمر.

خاتمة

بناء على ما سبق نستنتج أن الاهتمام بالعتبات، وخاصة العناوين والاستهلالات، قديمة في التراث العربي والعالمي، لكن بلورة مفهوم إجرائي ودراسة منطلقة من نظرية متكاملة لم تعرف النور إلا مع بروز كتاب "عتبات" للكاتب الفرنسي جرار جينيت الذي قدم دراسة مفصلة ل"لنصوص الموازية" انطلاقا من الشعرية ومن البنيوية.

وإذا كان مصطلح "العتبات" بمفهوم جينيت غير موجود في التراث النقدي العربي، فإن مفهوم "الشعرية" حاضر بقوة كون أن المصطلح ذو أصل يوناني، وأن العرب نقلوه إلى النقد العربي، وإن كان أغلب النقاد ربطوه بالشعر، لأن الشعر كان الجنس المهيمن في الثقافة العربية. ونجد الأمر نفسه عند الغربيين، وقد استمر الأمر إلى العصر الحديث مع الشكلانيين الروس في بداية عهدهم فجاكبسون وجان كوهن، مثلا، ركزوا على الشعر في إطار حديثهما عن الشعرية، قبل توسيع المفهوم ليشمل الأدب نثرا وشعرا، وأصبح الحديث عن "شعرية النثر".

وإذا كانت شعرية النثر قد اهتمت ب "النّص" في بدايتها، فإنها ستولي عناية بالغة لكل ما يحيط بالنص تحت مسمى "العتبات" أو "النصوص الموازية" مع الناقد الفرنسي جيرار جنيت.

وبما أنّ المغاربة احتكوا بالثقافة الغربية منذ أمد بعيد، وأنّ النقد الغربي هيمن على السّاحة الأدبية الدولية، فإنّ النّقاد والروائيين المغاربة وظفوا التقنيات التي ازدهرت في مجال الإبداع الأدبي.

أضف إلى ذلك أنّ العديد من المبدعين المغاربة هم من مدرسي الأدب والنقد، فانطلقوا في كتاباتهم من وعي نقدي، ولم يقف الأمر عند مجرد نقل التقنيات التي استحدثت لدى الكتاب الغربيين، ولم يكتفوا بتطبيق ما جدّ في مجال النّقد، وفيما يخصنا النّقد المرتبط بالعتبات النصية، بل

انفتحوا على التراث المحلي والوطني والقومي ونهلوا منه التقنيات التي ظلت مهملة طيلة قرون، رغبة في التّفرد وتجريب كتابة متميزة عن المألوف.

وهذا ما لاحظناه أثناء الاشتغال على نصوص روائية مغربية، فبعض اللّوحات الفنية وظفت بتقنيات متنوعة لأغراض فنية مختلفة، كما هو الحال مع اللّوحة التّشكيلية في رواية "**رحلة خارج الطريق السيار**"، إذ يجد القارئ لوحتان؛ الأولى على غلاف الرّواية، والثانية داخلها، حيث اضطلعت اللوحة الفنية بمهمة الافتتاحية في هذا النص الروائي.

كما يلحظ القارئ أنّ اللّوحة الفنية في بعض الروايات تحيل على مضمون النّص، وتعبر بشكل واضح عن تفاصيل الرّواية، والبعض الآخر لا يعبر عن الرّواية وأنّ اللّوحة الفنية عصية عن البوح بما تضمره.

وفيما يخص العناوين فإنّ دراستها في معزل عن النّص غير ممكنة، فالعودة إلى النّص الروائي كان أمرا ضروريا لربط العنوان بالنّص والبحث عن العلاقة بينهما لما بين النص ومحيطه من وشائج وعلاقات لا تنفصم.

قراءة بعض العناوين طيعة، ويرجع ذلك لطبيعة تركيبها، والبعض الآخر خلق نوعا من الإرباك أثناء محاولة القراءة، وصعب معها إنتاج الدلالة، ذلك أنّ بنية العنوان لا تقدّم شيئا عن المدلول لهذا يظل المتن الروائي هو المفتاح الذي يمكن القارئ من استكناه دلالة العنوان؛ فقراءة رواية "سوق النساء" لجمال بوطيب تستوجب من القارئ ثقافة خاصة حتى يستطيع النّص أنْ يمنح نفسه للقارئ، فالعنوان يمتح من الثقافة المغربية، والنّص يتسم بالتكثيف والاختزال لنصوص متعددة

مقتبسة من الثّقافة العربية والإنسانية تتأرجح بين الكتابة العفوية والواعية بتقنيات السّرد والتأليف الروائي. إنها كتابة تجنح إلى التّجريب والخروج عن المألوف لتقديم كتابة مغربية متميزة.

كما أنّ بعض العناوين اختزال وتكثيف للنّص، فهي عناوين تتسم بالواقعية والمباشرة، والبعض الآخر ذات طبيعة مجازية، ومنها تستمد شعريتها ذلك أنّ طبيعة هذه العناوين تحقق الشّعرية من خلال الانزياح عن المعتاد.

بعض العناوين لا تصرح بأيّ شيء عن الرّواية، ولا تقدّم أيّ تصور، إذْ يظل العنوان مبهما وغامضا ما لم تتم العودة للنّص.

فيما عناوين أخرى مضلِّلة، ذلك أنّ طريقة تركيبها توحي بأنّها عناوين واضحة ومباشرة، لكنّ فعل القراءة يعدل وجهة نظر القارئ.

في اشتغالنا على الإهداءات نخلص إلى أنّ الإهداء يتوزع بين الشخصي (العائلي) والشخصي الخاص (الأصدقاء)، إضافة إلى إهداءات عامة تربطهم بالمبدع رابط معين غير القرابة أو الصداقة.

أما التّصدير أو المقتبسة في الرّوايات المذكورة فبعضها لكتاب أو فلاسفة أو سينمائيين، ويوحي بطريقة أو بأخرى على عالم النّص، وبعضها لا يحمل أيّ توقيع وقد رجحت أنّها للمؤلف/ة وإدراجها يخدم النّص الروائي، وبعضه جاء على لسان السارد/ة.

اتخذ الاستهلال في الروايات المدروسة اشكالا مختلفة فمثلا رواية "رحلة خارج الطريق السيار" كانت اللوحة التشكيلية هي الاستهلال أوهي افتتاحية الرواية، أما برواية "الخصر والوطن" فقد

افتتحت الكاتبة روايتها بتحديد مفاهيم بعض المصطلحات المشكلة للعنوان/ مما يضع الكاتب امام تساؤل هل نحن بصدد رواية أم بصدد نص نقدي يستوجب معه تحديد مفاهيم المصطلحات أولا، الأمر الذي يفتح المجال أمام طرح التّساؤلات حول المفهوم المقدم سابقا للاستهلال من طرف فانسون جوف.

من هذا المنطلق كان لزاما العودة إلى بداية النّص الروائي لنخلص إلى أنّ الاستهلال المقدم من طرف الكاتبة لا يمكن اعتباره افتتاحية لها، ذلك أنّ بداية الرواية وعملية الحكي تتضمن مؤشرات مكنتنا من اعتبارها استهلالا / افتتاحية للرواية.

أمّا برواية "مخالب المتعة" فنجد أن الكاتبة لم تعتمد على نفس النمط الذي جاء برواية الخصر والوطن، حيث لاحظنا غياب المؤشرات الزمانية والمكانية والحدثية، في حين حضر بالرواية مجموعة من الموضوعات يتقاسمها موضوع واحد وهو البطالة أو العطالة وكأن هذه الافتتاحية تؤسس للحديث عن ثيمات معينة في قالب روائي.

أثناء العودة إلى النّصوص الروائية لاحظت تأرجح ضمير المتكلم (أنا) بين الحضور والغياب خلال عملية السرد، خاصة بأعمال فاتحة مرشيد

يحضر السرد بصيغة المذكر وصيغة المؤنث في بعض المقاطع من الروايات.

نمط الحكي الروايات يستحضر تقنية الاسترجاع بشكل كبير.

الاعتماد على الذاّكرة في نقل تفاصيل الأحداث.

حضور تيمة الموت في أغلب الروايات.

انطلاقا مما سبق فإن الآفاق التي يفتحها هذا البحث وهي الاشتغال على الافتتاحيات في الروايات المغربية المعاصرة في علاقة مع الروايات المغربية القديمة في محاولة للكشف عن خصوصيات هذه الافتتاحيات في النمطين معا، ذلك أنّ محاولة الاشتغال على الافتتاحيات في بعض من هذه الروايات يمكن أن يقدّم خلاصات واستنتاجات حول خصوصيات وطبيعة الاستهلالات او الافتتاحيات في نصوص روائية مغربية معاصرة.

وفي الختام، أتقدم بالشكر الجزيل، مرة أخرى، لأعضاء اللجنة العلمية التي تكبدت عناء قراءة العمل وسهرت على تصحيحه وتقويم المعوج منه، كما أشكرهم على ملاحظاتهم التي ستكون إضافة مهمة للعمل.

واخيرا وليس آخرا أتقدم بشكري العميق لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور رضوان الخياطي الذي كان لي نعم الأستاذ والموجه طيلة فترة العمل، وبفضل وتوجيهاته القيمة وحرصه على تصحيح العمل، تمكنت بفضل الله وقوته أن اكون بينكم لمناقشة العمل وتصويبه.

لائحة المصادر والمراجع

المصادر:

– الروايات المدروسة:

- ✓ أمنة برواضي : أحلام مجهضة، مكتبة الطالب، الطبعة الثانية، 2015، وجدة ، المغرب.
- ✓ أمنة برواضي: أبواب موصدة، مطابع الأنوار المغربية، الطبعة الأولى، 2012، وجدة، المغرب.
- ✓ أمنة برواضي: شظايا حارقة، مكتبة الطالب، الطبعة الأولى، 2014، وجدة، المغرب.
- ✓ أمنة برواضي: على ذمة التحقيق، الطبعة الثانية، 2017، مطبعة الجسور، وجدة،
- ✓ جمال بوطيب: سوق النسا أو ص.ب 23، الطبعة الرابعة، 2016، مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية.
- ✓ حليمة زين العابدين: الحلم لي، منشورات دار الأمان، 2013، الرباط، المغرب.
- ✓ حليمة زين العابدين: على الجدار، (بدون رقم الطبعة)، كلمات للنّشر والطباعة والتوزيع، الرباط، المغرب.
- ✓ حليمة زين العابدين: لم تكن صحراء، منشورات دار الأمان، 2016، الرباط، المغرب.
- ✓ حميد لحمداني: رحلة خارج الطّريق السّيار، ط1، منشورات علامات، 2006، المغرب .
- ✓ حنان درقاوي: الخصر والوطن، (بدون رقم الطبعة)، إفريقيا الشرق، 2014، المغرب.
- ✓ الزهرة رميج: أخاديد الأسوار، الطبعة الأولى، 2015 دار فضاءات للنشر والتوزيع.
- ✓ فاتحة مرشد: لحظات لا غير، الطبعة الثالثة، 2012، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب.

✓ فاتحة مرشيد: التوأم، الطبعة الأولى، 2016، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب.

✓ فاتحة مرشيد: الحق في الرّحيل، الطبعة الأولى، 2013، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب.

✓ فاتحة مرشيد: الملهمات، الطبعة الأولى، 2011، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب.

✓ فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، الطبعة الثانية، 2010، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب.

– المعاجم

✓ أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: معجم الكليات. تحقيق: د. عدنان درويش ومحمد المصري، ،الطبعة الثانية، 1998، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

✓ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .

✓ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

✓ أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، راجعه واعتنى به د. محمد محمد تامر، وأنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، طبعة 2009، دار الحديث، القاهرة، مصر.

✓ أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر، الطبعة الأولى، 2008 الجزء1 عالم الكتب

✓ حمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف، د. رفيق العجم، وعلي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.

- ✓ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى،1985.
- ✓ الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة.
- ✓ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق، أنس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2008.
- ✓ لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النّهار للنّشر، الطبعة الأولى، 2002.

المراجع

- ✓ أرسطو طاليس: فن الشّعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، بدون طبعة، دار الثقافة، لبنان.
- ✓ برنار فاليط: النص الروائي: مناهج وتقنيات، ترجمة: رشيد بنحدو، سليكي إخوان، الطبعة الأولى، 1999
- ✓ تزيفطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية،1990.
- ✓ جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، دار نشر المعرفة.
- ✓ جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي، عتبات النّص الأدبي، سلسلة المعارف الأدبية، طبعة 2014

- ✓ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بدون سنة طبع.
- ✓ حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية العربية في النّقد العربي الحديث،(دراسة في النّظرية والتّطبيق)، رسالة دكتوراه، 2006، جامعة مؤته، الأردن.
- ✓ حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى: 1994.
- ✓ حورية طاهير، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش وأغلفة الصّور الخارجية للمجموعات القصصية للسعيد بوطاجين، من ندوة النّص والظلال.
- ✓ رضوان الخياطي: "الصورة المعمارية في الأعمال الروائية لحميد لحمداني"، ضمن. مقاربات، عدد13، المجلد7، 2013.
- ✓ رضوان الخياطي: "شعرية الصّورة السّردية في تجربة حميد لحمداني الرّوائية"، ضمن. الأدب والنّقد والتّرجمة: قراءات في تجربة د. حميد لحمداني، تأليف جماعي.
- ✓ رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1988.
- ✓ رينيه وليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: جابر عصفور، عالم المعرفة:110، فبراير1987.
- ✓ سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مهرجان القراءة للجميع، 2004 .

- ✓ عبد الجليل ناظم، الشعرية : ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 1990.
- ✓ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى،2008
- ✓ عبد الحميد ختالة : سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين، قراءة في عناوين قصص اللعنة عليكم جميعا، فعاليات النّدوة التكريمية حول الدّكتور السعيد بوطاجين، (النّص والظلال)، منشورات المركز الجامعي،2009.
- ✓ عبد القادر غزالي: اللّسانيات ونظرية التّواصل، رومان ياكبسون نموذجا، دار الحوار للنّشر والتوزيع، الطّبعة الأولى، 2003.
- ✓ عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، البنيات والوظائف والرّهانات، رسالة مرقونة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس.
- ✓ عزوز علي اسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.
- ✓ فيكتور ايرليخ: الشّكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.
- ✓ محمد اديوان: الخطاب البلاغي عند حازم القرطاجني المشكل والغاية، مجلة فكر ونقد، العدد41 ، 5سبتمبر، 2001.

- ✓ محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي (من باختين إلى ما بعد باختين)، بدون طبعة، دار أمل للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية.
- ✓ محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التّعدد اللغوي والبوليفونية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى،2012 .
- ✓ مسلم حسب حسين: الشّعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف، 2013.
- ✓ مسلم حسب حسين: جماليات النّص الأدبي، دراسات في البنية والدّلالة، دار السّياب للطباعة والنّشر، لندن، الطبعة الأولى،2007.
- ✓ مصطفى سلوي: عتبات النّص المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم: 71، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: 22، جامعة محمد الأول، 2003.
- ✓ هداية مرزق: شعرية العتبات في النّص البوطاجيني، قراءة في المقدّمات والخواتم في قصص مجموعته (اللعنة عليكم جميعا)، من فعاليات الندوة التكريمية حول الدّكتور السعيد بوطاجين" النّص والظلال "، منشورات المركز الجامعي، 2009.
- ✓ هدى أوبيرة: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.
- ✓ هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، منشورات دار الأمان، مطبعة الأمنية، 2015، الرباط.

- ✓ ياسين ناصير: الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي، دار نينوى للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط3، 2009
- ✓ يوسف الإدريسي، عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الطبعة1، 2015.

المواقع الالكترونية

- ✓ موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنتwww.awu-dam.org.

الفهرس

شكر وتقدير

مقدمة 1

الباب الأول : مفهوم الشّعرية والعتبات بين النّقد القديم والحديث 14

الفصل الأول: مفهوم الشّعرية 15

المبحث الأول: مفهوم "الشعرية" في المعاجم اللغوية والاصطلاحية. 16

1- مفهوم "الشعرية" في المعاجم اللغوية..... 16

2- مفهوم "الشّعرية" في المعاجم اللغوية والاصطلاحية..... 18

المبحث الثاني: الشّعرية في النّقد اليوناني..... 19

المبحث الثالث: الشّعرية في النّقد العربي القديم..... 24

أ- الفارابي..... 24

ب- ابن سينا 25

ج- ابن رشد..... 26

د- حازم القرطاجني 28

المبحث الرابع: الشّعرية في النّقد الغربي الحديث. 31

المبحث الخامس: الشّعرية في النّقد العربي الحديث. 42

أ- أدونيس، علي أحمد سعيد..... 42

ب- كمال أبو ديب 50

الفصل الثاني: مفهوم العتبات. 53

المبحث الأول: العتبات في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية 55

المبحث الثاني: العتبات في النّقد العربي القديم..... 56

المبحث الثالث: العتبات في النّقد الغربي. 59

المبحث الرابع: العتبات في النّقد العربي الحديث. 67

الباب الثاني: شعرية العتبات في نصوص روائية مغربية معاصرة 73

الفصل الأول: شعرية العتبات الخارجية..... 74

المبحث الأول: شعرية اللوحات الفنية..... 77

1- شعرية اللوحات الفنية في رواية: "رحلة خارج الطريق السّيار". 77

2- شعرية اللوحات الفنية في رواية:" سوق النسا". 85

3- شعرية اللوحات الفنية في روايات:..... 90

أ* أبواب موصدة..... 90

ب* أحلام مجهضة. 93

ج* على ذمة التحقيق 98

4- شعرية اللوحات الفنية في روايات:..... 104

أ* لحظات لا غير. 104

ب* مخالب المتعة..... 110

ج* الملهمات..... 116

د* التوأم 119

المبحث الثاني: شعرية العنوان. 123
1- شعرية العنوان في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار". 129
2- شعرية العنوان في رواية: "سوق النسا" 133
3- شعرية العنوان في روايات 137
أ* رواية " أبواب موصدة" 137
ب* رواية "أحلام مجهضة". 141
ج* رواية "على ذمة التحقيق". 147
4- شعرية العنوان في روايات 152
أ* رواية "لحظات لا غير". 152
ب* رواية "مخالب المتعة 161
ج* رواية" الملهمات" 173
د* رواية الحق في الرّحيل..... 187
الفصل الثاني: شعرية العتبات الداخلية. 196
المبحث الأول: شعرية الإهداء 197
1-شعرية الإهداء في رواية: "رحلة خارج الطريق السيار"..... 200
2-شعرية الإهداء في رواية: "سوق النسا"..... 202
3-شعرية الإهداء في روايات 204
أ* رواية "أخاديد الأسوار"..... 204
ب* رواية "الناجون"..... 207

4-شعرية الإهداء في روايات 211
أ* رواية: "على الجدار "2012 211
ب* رواية "الحلم لي..... 214
ج* رواية" لم تكن صحراء" 217
5-شعرية الإهداء في روايات: 219
أ* أحلام مجهضة 219
ب* شظايا حارقة. 220
ج* على ذمة التحقيق. 222
المبحث الثاني: شعرية التصدير (المقتبسة)..... 224
1- شعرية التصدير في رواية: "سوق النسا" 227
2- شعرية التصدير في روايات..... 229
أ* رواية "الحلم لي" 229
ب* رواية "على الجدار"..... 233
ج* رواية "لم تكن صحراء" 235
3- شعرية التصدير في روايات..... 237
أ* رواية "لحظات لا غير". 237
ب* رواية "مخالب المتعة." 239
ج* رواية "الحق في الرحيل"..... 240
د* رواية "الملهمات" 243

هـ* رواية "التوأم" 245
المبحث الثالث: شعرية الاستهلال (الافتتاحية) 247
1-شعرية الاستهلال (الافتتاحية) في رواية: رحلة خارج الطريق السيار..... 253
2-شعرية الاستهلال (الافتتاحية) في رواية: "الخصر والوطن" 255
3-شعرية الاستهلال (الافتتاحية) في رواية: مخالب المتعة..... 261
خاتمة 266
لائحة المصادر والمراجع 272
الفهرس 279